

desetletja vznemirjajo zgodovinarje in jezikoslovce. Vsaka etimologija je več ali manj samo relativna, odvisno pa je od nje pojmovanje najzgodnejših razdobij slovenske zgodovine. Zgodovinarji so doslej okoli vsake zgradili hipotezo, ki stoji in pade z etimologijo.

Slavistika pri posameznih slovanskih narodih skuša danes popraviti, kar je zamudila. Zanimanje za onomastiko narašča od leta do leta, množe se inštituti, ki jo goje, in vedno več se pojavlja pomembnih publikacij s tega področja. Pri nas pa sedaj nastopa kriza, ker nam primanjkuje delavcev. Manj jih je, kakor jih je bilo v času, ko še nismo imeli svoje univerze. Upajmo, da jih bo mogoče najti nekaj vsaj za praktične zbirateljske načrte. Znanstveni problemi pa lahko počakajo, da se jih usmili bodoči rod.

**Jože Pogačnik**

## PREŠERNOVA PESEM OD LEPE VIDE

Pričujoča študija hoče odgovoriti na vprašanje, kolikšen je Prešernov ustvarjalni delež v *Pesmi od lepe Vide*<sup>1</sup>. K. Štrekelj je problem rešil s pojmom redigiranja, v katerem je prišlo do preinačb in vnašanja osebnih pesniških posebnosti. Zato se je zavzel za priznanje avtorstva in zagovarjal tiskanje v izdajah Prešernovih pesmi<sup>2</sup>. Poglobljeno je isto misel povzel A. Žigon<sup>3</sup>, ki je prepričan, da *Lepa Vida* ni »še doživela stvarno pozornega uvaževanja od svoje prave strani — kot literarna, kot *Prešernova umetnina*«. V skladu s to mislijo je prepričljivo izvedel celotno analizo. Fr. Kidrič se ni postavil na jasno stališče. Po njegovem gre »za tekste, katerih obravnava spada le k problemom Prešernovega reševanja forme, medtem ko njihova vsebina ni odmev Prešernove težnje po izpovedi in odrešitvi«. Nekaj strani za tem pa je trdil, da bi se vsaj za epske primere to stališče »dalo morda tudi izpodbijati«<sup>4</sup>. Na Žigonovo misel se je vrnil I. Grafenauer, ki je prepričan, da Prešernova redakcija »ni le prepesnitev narodne balade o *Lepi Vidi*, ampak tudi njena v Prešernovem osebnem liričnem slogu izoblikovana prva razlaga . . .«<sup>5</sup>. Tega načela se je držal tudi A. Slodnjak, po čigar sodbi je pesmi, »v katerih je Prešernova umetniška roka najbolj vidna . . . treba presojudati kot Prešernovo duševno delo in (jih) uvrstiti med njegove pesmi«<sup>6</sup>. Določeno rezervo pa je vnesel v svojo sodbo Lino Legiša<sup>7</sup>. *Lepi Vidi* prizna pečat ustvarjalca, ki se je šolal ob umetni in posebej romanski poeziji, toda pristavlja, da je »vendarle ohranila duha ljudskega ustvarjanja«.

Prešernov delež potemtakem ni enako priznan in ocenjen. Zato je v središče raziskave treba postaviti problem dejanskih zvez med ljudsko pesmijo o *Lepi Vidi* in Prešernovim intimnim umetniškim bistvom, ki je narekovalo določene inovacije.

Ljudska pesem je bila okoli leta 1830 že kakih sedemdeset let v literarnem svetu deležna velike pozornosti. Na Slovenskem je bil živ zgled Vodnikovo predromantično delo zanjo. A. Zupančič je 1807 izdal *Turnier zwischen den beiden Rittern Lamberg und Pegam*. V letih 1822—1827 je F. L. Čelakovský sprejel dvanajst slovenskih pesemskih tekstov (s prevodi) v zbirko *Slovanské národní písně*. Prešernov prijatelj A. Smole je imel že zbirko ljudskih pesmi, ki so jo

tudi čbeličarji lahko uporabljali. Bile pa so še druge stvari, ki so Prešerna v tem pogledu spodbujale. Čop je v zgodovini slovenskega slovstva za Šafárika razpravljaj tudi o ljudski pesmi. Izrecno je opozoril na »mehrere erzählende Volksgeschichten« in med njimi na drugem mestu na »das sehr schöne od lepe Vide«<sup>8</sup>. Vedel je, da je kvantitativno bogastvo naše ljudske pesmi manjše kakor pri drugih južnoslovenskih narodih. Zato so slovenski romantiki želeli, da se zbere čim več in tako dostojno predstavi slovenska tradicija pred svetom. Neposredna pobuda pa je bil J. Zupan. Le-ta je začel prevajati pesmi iz Vuka Karadžića in objavljaj prevode v zvezkih *Kranjske Čbelice*. Prešerna so te objave opozarjale na ritem in metrum srbskih ljudskih pesmi. Vmes so bili tudi praktični zgledi trohejskih desetercev brez rime in brez cezure po četrtem zlogu. V takšni obliki so ta srbski stih posredovali Evropi v nemščini tudi Herder, Goethe in Talvj. Prešeren je verjetno poznal dela teh ljudi, saj je njihovo prizadevanje imelo velik odmev v vseh evropskih kulturnih krogih.

Na problematiko izdajanja ljudskih pesmi je lahko postal pozoren ob Herderjevih *Volkslieder* (1778—1779) in zbirki svetovnega slovesa ter pomena *Stimmen der Völker in Liedern* (1807). Še bližja pa mu je utegnila biti Arnim-Brentanova zbirka nemških ljudskih pesmi *Des Knaben Wunderhorn* (1806—1808). Prešeren sam je imel v knjižnici tudi Vukov besednjak, ki mu je bil za pomoč v branju ljudskih pesmi hrvaško-srbskega jezikovnega izraza.

Izpričano je, da se je Prešeren vsaj od srede leta 1831 s temi vprašanji intenzivneje ukvarjal. Spadala so v okvir prerodnega in kulturno-manifestativnega gibanja. Pri Vodniku je naletel na »popravljanje« ljudskih pesmi. Nemški pesnik L. Uhland je prav 1830 ponovno razpravljaj o nastanku ustnega slovstva in videl v ljudski pesmi sad skupnega dela. Herder je vsebinsko skušaj ostati blizu izvirkov, dovoljeval pa si je različne oblikovne spremembe (prim. španske romance o Cidu). L. A. Arnim in C. Brentano sta šla še dalje: tekste sta preurejala in spreminjala celo vsebinsko. Čopovo mnenje o problemu je bilo podobno temu: pesmi se v svoji prvotni obliki ne morejo natisniti, ker so polne slovničnih in metričnih napak. Eno pa je temeljno vsem: ljudsko pesem preso-jajo z estetskimi kriteriji. Ker pa v svoji prvotni obliki ne ustreza estetskemu okusu večine romantikov, jo prepesnjujejo, preustvarjajo, dopolnjujejo ali vsaj redigirajo.

Prešernove predelave ljudskih pesmi izpričujejo, da je imel poet njihovo ohranjeno obliko za okrnjeno in fragmentarno. Sredi njegovih premišljanj o slovenski verzifikaciji je vstal nov problem: kaj in kako z ljudskimi pesmimi? Tu se je v Prešernovi estetski miselnosti vprašanje ujelo v sklop njegovih in Čopovih obćih nazorov o umetnosti in zlasti še o svojevrstni podobi slovenske literature. V Čopovem pismu Kopitarju<sup>9</sup> so misli, ki odpirajo nov vidik v reševanju tega problema. Čop namreć govori o tem, da je kmećko ljudstvo izloćiti iz neposrednih sprejemalcev pesništva, katerega prinaša *Kranjska Čbelica*. »Für ihn (sc. kmećki ćlovek) ist keine andere Poesie, als die er selber macht; diese ist zwar, wenn sie gut ist, wie die serbische, auch für den *Gebildeten* köstlich, die Poesie des *Gebildeten* aber bleibt dem Landmann fremd — bis auf seltene Ausnahmen...« Ljudska pesem je po njegovem »etwas ohne Bewusstsein Produciertes...« Kidrić je že zapisal, da je Prešeren videl v zbiranju in objavljanju ljudskih pesmi pomembno literarno-prerodno nalogo.<sup>10</sup> V zvezi s Čopovimi mislimi dobi to svojo polno upravićenost. *Kranjska Čbelica* naj bi prinašala umetne pesmi, s katerimi bi dramila zlasti izobražence in jih zaradi privlaćne vsebine

pritegovala v območje deželnega jezika («auf die Landessprache») ter vnemala za njegovo izpopolnjevanje. Hkrati s tem pa je že od I. snopiča dalje posvečala pozornost prevodom, kasneje pa tudi domačim ljudskim pesmim. V smislu Čopovih besed bi torej šlo za postopno sintezo po njem tako ostro ločenih taborov, ki naj bi jo opravile prav strani *Kranjske Čbelice*. K temu zblizanju pa bi pripomogli tudi »kompromisni« teksti: v njih bi bila snov, ki je ljudem poznana iz ustnega izročila, toda preustvarjena in preoblikovana v samostojen, nov umetniški organizem, s svojo notranjo strnjeno, problemi, življenjem in redom.

Za tako tolmačenje govori Prešernovo delo na teh problemih v letih 1831 do 1833. Bil je trdno prepričan, da se morajo pesemski teksti »predelati, kolikor se treba zdi.«<sup>11</sup> Koliko pa se mu je zdelo treba, pripoveduje 14 »redakcij« iz tega časa, od katerih jih je 6 epske narave, 4 so erotične, 2 obredni in 2 stanovski. Da je pri lirskih manj inovacij, je razumljivo. Lirika je med ljudstvom lažje ostala, kljub morebitnim spremembam, v okviru prvotnega doživetja, ki ji je bilo inspirativni vzgib. Zato je njena vsakokratna podoba bila nekaj relativno bolj v sebi zaključenega in enotnega. Lastnosti epike so drugačne; odvisne so od nazorov pripovedovalca, ki jih lahko poljubno spreminja. Notranje motivacije se v njej hitreje preoblikujejo. Vsebinsko se celo lahko prenaša iz doživetja, v katerem je nastala, na doživetje, ki je prvotnemu samo sorodno ali celo tuje. Dogodek ostane isti, spremeni pa se njegova razlaga, vzročna povezanost ali oblika. Zato je zlasti slovenska ljudska epika polna takih preinačb, ki so posledice različnih zgodovinskih in življenjskih situacij, skozi katere je prehajala, hkrati pa tudi odsev presnavljanja v različnih čustvenih in razumskih plasteh. Odtod izvira nezadovoljstvo romantikov s to in takšno zvrstjo ljudske poezije.

Prešeren jo je »popravljal« tako, kakor so zahtevali nazori, ki jih je imel za umetno pesništvo. Ob tem pa je prvotno pesniško snov prenetel v lastnem ustvarjalnem ognju, tako da je postala del njegovih človeških usedlin in izpovedi notranjih protislovij. Najlepši nasledek takšnega dela je njegova *Pesem od lepe Vide*. V njej se je zares strnilo tisto, kar je A. Žigon posplošil v vzklík: »Do dna v duhu romantike!«<sup>12</sup> Zato je naslednji problem, kako se v pesmi javljajo splošne časovne in Prešernove osebne prvine.

Med temeljne lastnosti romantike spada faustovsko neutešeno hrepenenje po novem, še nedoživetem, a doživljajsko možnem in domišljajsko realnem. Romantik doživlja stvari s popolno predanostjo, z žarom in osebno simpatijo. V naslednjem trenutku pa se nezadovoljen in razočaran skuša rešiti iz istega doživljanja. — Prešernova *Lepa Vida* je to prvino doživela po svoje. Zanj je postala vir bolečine in svojevrstne tragike. Njena zavest o nepretrgljivosti življenja, o njegovi globlji in celotni naravi, je privrela na dan v hrepenenju. To hrepenenje je pri njej težnja za realizacijo višjega ideala na eni, ter nostalgija, zavest o višji vrednosti njenih prejšnjih teženj na drugi strani. Tak odnos do življenja je čustveno zelo napet in skrajno razgiban. V romantiki je porajal buren zanos in črn obup. Prešeren je v podobi lepe Vide podčrtal tisto, kar je bilo po romantični miselnosti v človeku bistveno, osnovno in najbolj organsko — čustvo, ki je dobilo primat in postalo nekakšna etična norma ter najvišja vrednota. Na čustvu pa temelji odnos med žensko in moškim — ljubezen. Čustvo takšne razsežnosti in njegove s hrepenenjem napolnjene vsebine — kot obvladuje Vido — bi v razsvetljenki literaturi ne bilo mogoče. Tam ni šlo za pojmovanje ljubezni kot individualnega čustvenega in čutnega nagnjenja, marveč so

nanjo gledali z vidikov prijetne zabave ali družabne igre. Ta miselnost, soočena z etično plemenitejšo, »slovensko«, je dramaturški votek obeh Linhartovih dram. Romantika je šla drugam. Zavzela je stališče, naj zunanje dimenzije ljudi narekuje enako silna intenzivnost njihovega duševnega življenja. Dinamika notranjega dogodka in njegova vsebina naj pokažeta junakov duševni, moralni svet v boju z zunanjimi okoliščinami. Človek naj se razvija svobodno in vsestransko. To je postalo maksima naprednega meščanskega humanizma in osnova večini literarnih del tega časa. Tip byronsko svobodnega, z ničimer vezanega človeka kot središčne postave je potemtakem logično nadaljevanje in stopnjevanje nakazanih temeljev. V njih okviru je razpeta tudi drama Vidinega duševnega protislovja, kakor jo je videl Prešeren.

Romantični upor je prišel do izraza v kršenju stoletja priznanih avtoritet. Potrjeval je človekovo osebno samostojnost in radost spričo samoodločanja v vprašanih lastne življenjske poti. Ta upor se je po navadi v realizaciji prelomil. Ni mu uspelo ustvariti nove stopnje individualnega čustvovanja, zato praviloma zaključuje z osebnim zlomom in kesanjem. Romantični upor se odigrava v vzdušju izrazite individualne osamljenosti.

Vida je v prvih stihih nekaj takšnega upornika. Prav v to stran jo je usmeril Prešeren s svojo motivacijo hrepenenja. V prvi varianti, ki jo je pesnik pripravil za tisk, sta bila Vidin nemir in njena zazrtost v daljave še precej nejasna. Zato sta grebla po njegovi duševnosti in našla rešitev, ki jo je 20. februarja 1832 sporočil Čopu: »In der Lepa Vida bitte ich die Verse: Oh domá je bolno moje dete in zaderla sem si ternje v'pete, oder was sonst Kastelic an ihre Stelle gesetzt hat, in folgende Verse zu verändern: Oh (oder Ker) domá je bolno moje dete, *Poslušala sim neumne svete*, Omožila sim se starca vzela etc. . . .« S tem popravkom je Vidin zakon dobil obliko nepremišljenega mladostnega dejanja in kal za tragično razbitje. Motivacije o mladostni lahkomišljenosti v nobeni ljudski inačici ni. V njih se pojavljata samo stari mož in bolni otrok ter je spričo tega globina celotnega problema močno okrnjena. Prešernov motivacijski sistem o starem možu, s katerim se je Vida poročila na prigovarjanje drugih, torej ne iz lastne volje in globljega čustvenega odnosa do njega, pa je pristno ljudsko baladno tragiko o zvesti ženi-materi začel razkrajati. Vidina povezanost z domom in njene zakonske vezi so s tem izgubljale etično upravičenost. Bil pa je tu otrok in pojavil se je nov problem, ki ga ljudska pesem v taki obliki ne pozna — problem žene in matere. Etična in idejna podoba prastare balade se je začela spreminjati.

Etični kodeks Prešermovega časa je zahteval moralne norme, ki bodo posledica človekovih naravnih sil, življenja in splošnih smernic, ki urejajo človekovo ravnanje. Bil se je boj zoper stara etična pravila, ki so veljala v razsvetljenskem času. Ta boj je bil po besedah Goethejevega prijatelja F. H. Jacobija človekova suverena pravica in znamenje njegovega dostojanstva. Humanistični odpor, ki je najpomembnejša razvojno-napredna izpoved meščanske ideologije, se je v literaturi najlaže izrazil v problemu zakona. Meščanska zveza med žensko in moškim je temeljila na individualni ljubezni. To je dragocena pridobitev za medčloveške odnose, ki pa je v tem času v nasprotju z gospodarskimi in družabnimi pravili. Tu je vir nerešljivega protislovja, ki ga lahko premagajo samo heroična dejanja, eksplozije, ki so nasledek velike čustvene napetosti. Lepa

Vida se je znašla v takem protislovju in ga z odločno kretnjo razbila. V tem so že vidni obrisi moralnega liberalizma, ki je nekaj desetletij kasneje postal celo osrednja tema slovenske literature. Toda to je le ena stran. Druga stran so posledice, ki izvirajo iz temeljnega protislovja, iz protislovja med ženskostjo in materinstvom. V normalnih okoliščinah je to dvoje enota, pri Vidi pa se je s Prešernovo motivacijo o starem možu in »neumnih svetih« ta enotnost porušila. Zato obstaja v njenem primeru protislovnost med izživetjem zatrtih psihofizičnih energij in podreditvijo plemenitemu etosu, ki človeka kot socialni člen v verigi rodov veže na bistven faktor življenja — skrb in vzgojo za rojeno človeško bitje. Vrnitev k materinstvu je etično višji in človeško plemenitejši nagib kakor žeja po fizični potešitvi. Zato je — govornjeno z jezikom etike — Vidin problem problem boja med egoizmom in altruizmom. Prešeren, čigar človeški nazor je čisti humanizem, seveda predpostavlja podreditev sebe v dobro drugega; v Vidinem primeru torej otroka, ki pomeni prihodnost in mu kot takemu tudi mati pripada. Otrok ima pravico do njene podreditve, Vida dolžnost do materinstva.

Kljub temu, da misel na otroka na koncu pesmi ni izrazito postavljena v protislovje prvemu delu, Vida doživlja katarzo prav v navedenem smislu. Zato je v baladi del objokovanja bolj poudarjen, s čimer je moralna atmosfera dobila svojo razsežnost in lahko izrazila Prešernove misli o časti, ljubezni in zvestobi. S temi vsebinskimi elementi je Prešeren baladi povečal človeško pretresljivost in veljavnost. Njene meje je prenesel iz okvira določenega dogodka v simbolni smisel neutešenega hrepenenja, ki se v življenju stalno spovrača kot problem nikdar zadovoljnega in zadovoljenega človeškega srca. To srce je razpeto v protislovje med senzualnostjo in vrhovnim etičnim principom, kar je gibalno njegovega notranjega razvoja. Etična volja poraja določeno moralno nostalgijo, ki se izraža v iskanju višjega smisla in odkrivanju višjega pomena vsega, kar je. Zahteva po etičnosti je izraz bistvene lastnosti človekovega bivanja — volje po redu in urejanju. Etično stremljenje je nekaj elementarnega, vendar v sozvenju s senzualnostjo dobiva poseben čustveni odtonek — melanholijo. Človek, ki živi po zakonih senzualnih doživetij, ni sposoben suvereno voditi samega sebe, zaradi česar prihaja v konflikt z okolico in s sabo. Zato doživlja težke moralne napetosti in pretrese, ki se izražajo v žalosti in v melanholiji. Vsak zanos tudi najčistejšo naslado pretvarja v trpkobo. Popolna predanost določenemu čustvu, četudi najbolj plemenitemu, daje temu čustvu močno nadvlado. Tudi ljubezen naj bi bila v življenju samo sopotnica, a ne njegov cilj.

V Vidinem primeru iz tega valovanja ni rešitve. Zanj je mogoča le trpna kazen: tisto, kar je bilo nekdanj njena slast, ji je sedaj postalo trpljenje. Oboje pa je še vedno hrepenenje. Spremenila se je samo smer psihološkega procesa. Izredna Vidina vitalnost v prvem delu je namreč sad nepotešenega erosa, njena velika bolečina pa se je razrasla iz podreditve psihofizičnih potreb materinstvu. To je emocionalni in idejni lok Vidinega doživljanja. Pod njim pa se krivi pod težo bridkosti mož, ki »je šel od hiše, /se po morji vozi, tebe iše, / Tebe iše in se grozno joka, / Od bridkosti njemu srce poka«. Pod njim ječi zaskrbljeni oče, ki se je prav tako odpravil po svetu, iskat po njegovem mišljenju ugrabljeno in skrivnostno izginulo Vido. Pod njim obtožuje mrtvi otrok, ki je — že prej bolan — brez materine ljubezni izhiral v smrt. V tem, da se domači ne zavedajo bistva Vidinega problema in jo zavzeto iščejo, leži še večji disonantni prepad pod celotno balado. V njenem idejnem svetu je s tem Prešeren že tu izpovedal misel

o popolni avtonomnosti in samoodločbi v stvareh zблиževanja med žensko in moškim, pri čemer sta oba enakopravna in povsem svobodna igralca. Misel, ki je kasneje tako usodno posegla v Prešernovo življenje in umetnost, se je tukaj izrazila v nakazanih premisah, ki določajo deziluzijo tudi v teh zadevah. Vidina pot se po vsem tem ne more več skleniti v družinski krog, marveč se mora izteči drugače. Vezni člen je z otrokovo smrtjo odpadel, zato ji je ta zavest zavest tragične krivde, ki preusmerja njeno življenjsko pot, ne more pa je zblížati v skladen utrip s prvotnostjo.

(Konec prihodnjic)

1. Rokopis v Narodnem muzeju v Ljubljani. Važnejše objave: *Kranjska Čbelica* 1832, str. 94—7; Ivan Grafenauer, *Iz Kastelčeve zapuščine*, 1911, str. 8—11; Avgust Zigon, *Dom in svet* 1927, str. 37—42 in Ivan Grafenauer, *Lepa Vida*. Študija o izvoru, razvoju in razkroju narodne balade o Lepi Vidi. SAZU 1943. Filozofsko-filološko-historični razred. Dela 4, str. 64—9 (z ljudskimi variantami).
2. ZMS 1901, str. 1—22.
3. DiS 1927, str. 37—42.
4. *Prešeren II. Biografija 1800—1838*, 1938, str. CCXXV in CCXLIV.
5. Grafenauer, *Lepa Vida*, 1943, str. 103—04.
6. *Poezije Doktorja Franceta Prešerna*, 1952, str. 305.
7. *Zgodovina slovenskega slovstva II*, 1959, str. 105.
8. Prim. P. J. Šafárik, *Geschichte der südslawischen Literatur*, Prag 1864, str. 74.
9. 16. maja 1830.
10. Kidrič, n. d., str. CCCXXXVI—CCCXXXVII.
11. n. m., str. CXC.
12. DiS 1927, str. 42.

**Ignac Kamenik**

## **K PROBLEMU CANKARJEVEGA UMETNOSTNEGA IN ŽIVLJENJSKEGA NAZORA**

Cankarjev umetnostni in življenjski nazor se medsebojno vplivata in dopolnjujeta, kar je reden pojav pri vseh umetniških tvorcih, ki kakor Cankar v toliki meri prežarijo umotvore s svojo lastno osebnostjo. Zato ju lahko razumemo le v medsebojni zvezi, odvisnosti in pogojenosti. Pričujoči zapis hoče le opozoriti na nekatere probleme, ki bi pomagali razvozlati to v naši literarni zgodovini najbolj med različne svetove in smeri razpeto osebnost, nikakor pa nima namena dati zaključeno sodbo o tem vprašanju.

Ena izmed osnovnih potez v Cankarjevem umetnostnem nazoru je njegov analitični pogled na svet in preko njega tudi analitični način poustvarjanja tega sveta v umetninah. Zato skuša v dovršeni in umetniško ubrani besedi dokazovati življenjsko stvarnost, kakor jo je dojel ne po razumsko spoznavni, temveč po intuitivni poti. Njegov umetniški opus je eno samo dokazovanje tega, kar bi lahko imenovali umetnikovo življenjsko spoznanje. In prav v tem je analitik kljub navidezni sintetičnosti večine svojih zgodb. Analitik zato, ker

1956 št. 1, str. 1—13, št. 2, str. 1—16. — 48. Manj uspešno uporablja fonološka načela Edward Starckiewicz v članku The Vocalic Systems of Modern Standard Slovenian. International Journal of Slavic Linguistics and Poetics I/II (1959), 70—76. — 49. Zum Neozirkumflex, v isti publikaciji kot pod 47, leta 1958, št. 1, str. 1—28. — 50. K našemu pravorečju. JIS II (1956/57), 305—308. — 51. Glagolski naglasni tipi našega knjižnega jezika. JIS III (1957/58), 306—312. — 52. Se o naglasu nedoločnih glagolskih oblik (tudi o glagolniku). JIS IV (1958/59), 48—50. — 53. Naglas v nameriniku. Prav tam, str. 81—83. — 54. O stavi dopovednega glagola. DS 1905, 162—166; Besedni red v govoru. DS 1908, 222—230, 258—267 (tudi v ponatisu). — 55. V poročilu o Breznikovem tozadevnem delu. Cvetje. — 56. Cankar in biblija. Cas 1909, 349—374. — 57. Vloga in mesto členka tudi. JIS III (1957/58), 158—161; Beseda o vejici. Prav tam, 21—27, 83—86; Veznik in. JIS V (1959/60), 14—18, 34—40. — 58. Stopnjevanje. JIS II (1956/57), 123—125. — 59. Prim. Več živega jezika, cit. pod 7, str. 97—104. — 60. Slog in ritem Cankarjeve proze. JIS II (1956/57), 97—104, 152—159, 208—217. — 61. Poglejva o ritmu. GLLjD 1950/51, 379; Sola sproščenega govorjenja. JIS IV (1958/59), 65—73; Ziva slovenščina. Ljubljana 1959, posebno str. 64—109. — 62. Glej pod 46. — 63. F. Tomšič, Nova slovenska slovnica. JIS II (1956/57), 129—134; B. Urbančič, Bojo, vejo ... JIS VI (1960/61), 30—31; O kriterijih ..., str. 245; L. Legiša, Besede in oblike. JIS VI (1960/61), 29—30. — 64. Tomšič, v članku pod 63. — 65. Tomšič, v članku, cit. pod 58. Urbančič, Nekaj pripomb k privedniškemu stopnjevanju. JIS V (1959/60), 157—158. — 66. J. Moder, Ruska lastna imena v slovenščini. JIS III (1957/58), 4—9, 55—60. — 67. Obliskoslovna terminologija in njeno jezikovno ozadje. JIS III (1957/58), 70—76; Deljenje besed v slovenščini. JIS V (1959/60), 109—112; Probleme ..., str. 59—70. — 68. in predpone (1959). — 69. (Martina Orožen) Dr. Anton Bajec: Besedotvorje slovenskega jezika. JIS VI (1960/61), 25—28. — 70. (Jakob Solar) A. Bajec, Besedotvorje slovenskega jezika I. SR IV (1951). Izpeljava samostalnikov (1950), Izpeljava slovenskih privednikov, Zloženske (oboje 1952), Predlogi str. 142—143. — 71. Prim. B. Vodušek, Poročilo o delu za veliki slovenski besednjak. JIS VI (1960/61), 76—78. — 72. Poleg člankov, cit. pod 4, upoštevaj še Rast slovenskega knjižnega jezika. Ljubljana 1951, str. 1—46. — 73. B. Vodušek v članku, cit. pod 18, na str. 197—200. — 74. Razprav in člankov je preveč, da bi jih mogli v celoti navesti; najti jih je v SR, JiS, Naši sodobnosti. — 75. Razprave o nikanjci in objektu. Prim. pod 76—79. — 76. O stavčni negaciji. JIS IV (1958/59), 1—3; Še o nedoločniškem predmetu. Prav tam, 111—115. — 77. O istem poglavju stavčne negacije. JIS IV (1958/59), 3—8. — 78. Predmet, odvisen od nedoločnika. JIS V (1959/60), 255—256. — 79. Pripomba k negaciji v slovenščini. JIS I (1955/56), 126—127. — 80. Enunciacija, stavek, predikat. SR III (1950), 405—411. — 81. Prim. pod 46, cit. knjigo Slovenski jezik, str. 50—54. — 82. Vloga in mesto členka tudi. JIS III (1957/58), 158—161. — 83. V članku, cit. pod 58. — 84. Iz sintaktične in stilistične rabe povratno svojilnega zaimka svoj. SR V—VII (1954), 265—275. — 85. Poglavje iz slovenske historične sintakse. SR VIII (1955), 56—67. — 86. Doneski k poznavanju glagolskega aspekta. SR I (1948), 199—220. — 87. O aspektnih premenah v slovenskem knjižnem jeziku. JIS V (1959/60), 198—204. — 88. J. Solar, Kazalni ali osebni zaimke? JIS V (1959/60), 224; Vsakemu svoje. Prav tam, str. 253; J. Gradišnik, Vsakemu svoje. JIS V (1959/60), str. 128. — 89. Brez v sestavi. JIS V (1959/60), 94—95. — 90. Veznik in. JIS V (1959/60), 14—18, 34—40. — 91. Vendar in sorodni vezniki. JIS III (1957/58), 296—301. — 92. Raba pogojnih veznikov. JIS VI (1960/61), 5—8. — 93. O napačni rabi prirednega veznika in. JIS IV (1958/59), 128. Isti pisec je razpravjal tudi o predponah in predlogu; Proučiti ali preučiti? O napačni rabi predloga nasproti. Oboje prav tam, str. 96 oz. 159. — 94. Prim. članek B. Pogorelec, Začetni problemi sistematičnega raziskovanja slovenske sintakse. Jezik, časopis za kulturo hrvatskog književnog jezika, V (1959/60), 143—155. — 94a. Ista: O pluskvamperfektu v knjižni slovenščini. JIS VI (1960/61), 152—160. — 95. DS 1914, 130—134; DS 1930, 28—32; DS 1934, 84—93, 176—181, 271—276, 510—514; DS 1935, 77—79, 338—341, 427—430, 505—510; DS 1936, 71—75; DS 1933, 72—82, 141—146, 200—206, 255—263, 312—320, 420—424, 524—527. — 95a. Na pr. Koštiala. — 96. Glej pod 56. — 97. Oton Zupančič. Kritična portretna študija, 1934. — 98. Ljubljana, 1939, 1—104. — 99. Podoba Ivana Cankarja, 74—78. — 100. JIS III (1957/58), 193—196, 247—255. — 101. Glej pod 60. — 102. Ritem v prozi. JIS IV (1958/59), 107—111; Prešernova Pevcu. Ravno tam, 135—137; Oton Zupančič: Žebljarska (Interpretacija). Umjetnost riječi IV (1960), 35—46; nekoliko bolj omejeno na jezikoslovno plat problema v knjigi Slovenski jezik ..., str. 65—76. — 103. Rast slovenskega knjižnega jezika, 1951. — 104. NSd III (1955), 385—398. — 105. Razvoj knjižne slovenščine. Zgodovina slovenskega slovstva I, 1956, str. 9—28. — 106. Jezik slovenski (slovenački), III Književni jezik, str. 498—500. — 107. London 1951. — 108. Kopenhagen 1958. — 109. VI (1960), str. 53—74.

**Jože Pogačnik**

## PREŠERNOVA PESEM OD LEPE VIDE

Praobrazec, po katerem se je Prešeren seznanil z motivom Lepe Vide, je imel strogo ljudski baladni značaj. Prešeren je tu osnovo predelal in dal vzorec romantične balade. K tem notranjim spremembam ga je vodilo več momentov. Prav v baladi so romantiki videli pravzorec in elemente pristnega narodnega slovstva. Baladni dogodek so pojmovali kot usodno srečanje ali križanje nasprotujočih si sil. To je dajalo vtis nekakšnega izgubljanja in minljivosti, kar je

tej pesniški zvrsti določalo vzdušje in notranjo ubranost. Prizvok otožnosti, ki se je vzbujal iz teh sestavin, je stopnjevala vzročna zveza med strukturnimi elementi epskega sveta: osebo, prostorom in dogodkom. Že predromantika je balado napolnila z grozljivostjo folklornih motivov in ji s tem vtisnila pečat nordijskega tipa, ki se je njeni miselnosti odlično prilagal (n. pr. Bürgerjeva *Lenora* in njen odmev po Evropi). Schiller in Goethe sta gradila balade iz splošno znanih motivov. Baladno snov sta preoblikovala v visok epski stil in prav v tej zvrsti obravnavala tehtne moralne in zgodovinske ideje. P. van Tieghem, ki je od dosedanjih raziskovalcev najgloblje doumel romantiko, sodi, da sta prav balada in elegija bili prikladni in uporabljani za osebno pesniško izpoved bolj intimnega značaja. Močan je bil tudi vpliv različnih tradicionalnih oblik ljudske pesmi. Najpogosteje je šlo za forme z izraženim in odmerjenim ritmom. Tematika takih pesmi je razkrivala nagnjenje k zgodovinski ali legendarni preteklosti. Taka preteklost je bila tudi ustna poezija. S svojo enostavnostjo in naivnostjo je odlično služila za reakcijo na eleganco in dostojanstvo klasicistične poezije. S svojo vsebinsko skrivnostnostjo in nedorečenostjo je bila nasprotje klasicistični razumski jasnosti in preglednosti. Balade, romance ali legende so bile često epske po vsebini, a po obliki lirske ali elegične.<sup>13</sup>

Takšna je struktura Prešernove *Lepe Vide*. Njena notranja oblika se ne da spraviti v shemo 2×3, kakor je poskušal dokazati A. Žigon. Kot v vsaki epski pesmi, se tudi v njej dá govoriti samo o začetku, sredini in koncu. To razdelitev je obdržala celo sodobna literarna znanost, ki pa je ne uporablja togo. Za Prešernovo balado bi se človek prav težko odločil, kje je vrh njene čustvene napetosti. Zakaj le-ta raste od začetka in je najbrž na koncu v trpni usojenosti največja. Tako Prešeren gradi tudi druge pesmi (*Povodni mož*, *Turjaška Rozamunda*, *Krst pri Savici*), kar pomeni, da je tudi *Lepi Vidi* dal izrazito osebno poanto. »V vseh teh zaključnih verzih se zrcali neka zastirta bolečina, vsi ti verzi sklenejo pesem harmonično in ubrano, kot bi se polegli morski valovi ob peščenem obrežju. Tak zaključek je izrazilo Prešernov...« — trdi K. Gantar, ki je na to lastnost prvi opozoril.<sup>14</sup>

Prešerna je vodilo prizadevanje, da uporabi potek dogodkov, ki si sledijo v prostoru. Zato je bil njegov namen navzoč v vsakem trenutku gibanja epske snovi. Odtod posebna lastnost njegove balade — samostojnost delov. Skoro vsako dvostišje je droben dogodek. V njem sta združena cilj in sredstvo. Deli, ki so na tak način avtonomni in funkcionalni hkrati, ki so vredni sami po sebi in istočasno vokvirjeni v celoto, pa v skupnosti dajejo pesniški organizem. Balada o *Lepi Vidi* je po vsem tem zgrajena po edinem resnično epskem kompozicijskem principu, ki je enostavno prištevanje. V njenem okviru pa ima posebno vlogo odlično epsko sredstvo — kontrast. Le-ta je že v sami dvosmernosti in ambivalenci Vidinega hrepenenja, gre pa tudi v podrobnosti. Vida je bila nekoč rdeča in cvetoča, sedaj je bleda in utrujena; zamorec ji ustvari spricho njene težave kontrastno idilično podobo življenja na španskem dvoru; nasprotje je v tem, da Vida na dvoru ne sme razkriti, zakaj pravzaprav žaluje. Itd.

Balada pa s tem še ni izčrpala vseh potez svoje notranje strukture. Svojevrstno estetsko učinkovitost ima v spletu poročila in dejanskega predstavljanja. V *Lepi Vidi* je dogodek, ki se odvija po časovnem redu od zamorčevega prihoda dalje in se prostorno giblje od morske obale čez morje na španski dvor, podan v bistvenih situacijah kot konkretna upodobitev ali predstava. V njej so dialogi, monologi, v njej je največja čustvena napetost. Stvari, ki so za notranji Vidin



problem drugotnega pomena, so podane v obliki poročila. Tako je že v sami predstavljalni tehniki določena valorizacija, ki podčrtava bistveno. S tem sta se lepo ujeli tudi obe časovni perspektivi v dogodku: konkretna zgodba ali epski potek in njegove korenine ali izvor. Prva perspektiva je usmerjena naprej, druga v preteklost. Zato je balada sintetično-analitična zgodba v malem, kar je tudi osnova romantične epike. S tem pa je tudi v obliki dobila svojo idejno poglobitev. Dogodki si namreč slede v smislu vzrok-posledica in je ta posledica (konkretno: Vidin pobeg) nov vzrok za novo posledico, ki obstaja v obratnem hrepenju. V tem je svojevrsten dialektični princip, ki obvladuje baladno strukturo. Zadnja posledica se čustveno združi z začetkom (vzrokom), a dejansko se ne more. Je to svojevrsten krogotok naravnega reda stvari, ki pa ima drugačen svetovnonazorski koren kot Cankarjev razvoj, ki teče v kolobarju. Pri Prešernu je to čustvena vrnitev, ki ima — teoretično vzeto — isto vrednost kakor filozofsko-ontološki problem njegovih *Sonetov nesreče in Slovesa od mladosti*.

Iz ljudske pesmi je ostal Vidin pogovor s Soncem. Ta motiv je Vidin aktivni odpor spremenil v pasivnega. Toda spet je oblikovan v smislu romantične estetike, ki ji je narava človekova prijateljica in ji poetje zaupajo svoje najintimnejše izpovedi. V njej vidijo element, ki je ubran na isto čustveno noto kakor v posameznih situacijah ljudje-pesniki.<sup>15</sup> Vida sme svojo bolečino sprva čutiti le ob morju, nato pa jo izpovedovati samo pred Soncem in Luno. Ljudem (kraljici) ne zaupa, zato ji pove laž. Zakaj tak odnos do narave, pove Prešeren sam z verzom, da si je Vida hotela »potolažit žalost nezrečeno«. Kljub temu, da je zunanji videz v odnosu med Vido in naravo objektiviran, kar je zahtevala epska zgradba, trepeti na njegovem dnu naslednja lastnost — močan lirizem.

Vidin pogovor s Soncem in Luno je sad močne čustvene napetosti, ki si je morala najti izraz v neposrednosti. Ta neposredni čustveni utrip ji je narekoval imperfektivni prezent, ki je izrazito lirski čas. Njena rastoča vznemirljivost je pri pogovoru z Luno že tolikšna, da je celo napovedni stavek ves v sedanjiku. To uhajanje časovne perspektive iz preteklosti v sedanost močno ruši epsko mirno objektivnost in jo lirizira. Lirizem pa ni le posledica premaknjene časovne perspektive. Njegovo moč povečuje subjektivizacija izrazov in ritma. V Prešernovi metafori o nezadovoljnih žerjavih, ki so se vzdignili za pot, se je objektivna ilustracija intimno spletila s subjektivnim doživetjem. Stopnjevana stilna modalnost pa je zlasti vidna v zamorčevem vabilu, ki je tudi psihološko ustrezno. Uvaja ga prav primera z žerjavi, ki je obrat po Vidini tožbi nad njeno življenjsko nesrečo (»neumni sveti«, stari mož, bolni otrok). Kot nasprotje je v žuborečih in lahkotnih verzih naslikana idila življenja na španskem dvoru. Celo ta ljudska lokalizacija je bila v skladu z romantično estetiko, saj je bila prav Španija tista eksotična dežela, v kateri so se romantične sanje najlaže sproščale. Zamorčevo vabilo je tankočutno ujelo Vidino rano; središče njegove pripovedi je življenjska radost, svetloba, ki se Vidini notranji mračnosti in iz nje porojenim hrepenenjem tako prilega. Zato podleže mamljivosti tujega sveta.

Balada ob takšni notranji vsebini ni potrebovala še več zunanjih pomagal. Zato je prav v pesniških podobah preprosta do skrajnosti. Večina metafor je vzeta ali znana iz ljudskih pesmi, tako da na prvi pogled vzbuja popolno metaforično skladnost z njimi. Vendar pristnost novega, Prešernovega pesniškega doživetja neposredno oživlja epsko snov z osebnim razpoloženjem. Mogoče je

prav za to posebnost značilna sprememba: v pravzorcu je bil stilizem »sinja skala«, ki ga je Prešeren spremenil v enostavni »na produ«. Prešernu barvna senzacija »sinji« ni bila domača; upirati se je morala njegovi kmečki predmetni plastiki in njegovemu vizualnemu zaznavanju ter mu zato tudi navedena predstava ni mogla priklicati prave podobe. Lepota Prešernove *Lepe Vide* je v skromnih, tako rekoč stokrat uporabljenih izraznih sredstvih in v novih, prvokrat izpovedanih doživetjih.

Subjektivna lirski zavzetost in individualna čustvena zagnanost sta mu narekovali tudi zglede verzniških prekoračenj. Pri primeru »žerjavi / se čez morje vzdignejo« gre za intimno občuteno pesniško prisposodbo, ki naj vpliva s sugestivno močjo sklenjenega govora. V primeru »zlato sim posodo / pomivala« pa je tudi čustvena napetost še tolikšna, da ne prenese členjenja na ostro zasekane medverzne meje. Vse to pa spada že v področje ritma. Kljub temu, da je trohejsko vezan, ima v tem okviru polno odtenkov bodisi z zvočne ali s pomenske plati. Prva dva verza (*Lepa Vida* je pri morju *stála*, / tam na produ si plenice *prála*...) sta odsekana in jasna, ker nakazujeta situacijo. Ritmično sta monotona, ker je njuna zvočnost osredotočena na drugi glavni poudarek v predzadnjem zlogu, torej v obeh primerih na a-ju. Ta zvočna podoba se sklada s pomensko: prikaže naj Vidino življenjsko enoličnost, čustveno zatrtost in nesrečo. V pripovedi o vzrokih njene nesreče so vsi pripovedni stavki usmerjeni vanjo, zato so rezultativi podani v sedanjiku. Njim ustreza otožni lirski ritem, ki že razbija s svojo glasovno melodioznostjo začetni akord. V višino zvočnega slikanja se dvigne z zamorčevim vabilom, da v nadaljevanju pade v upodobitev viharja, ki buči v Vidini notranjosti. Z večšo izbiro besed, zlasti pa glagolov, ki so nosilci dinamično napetih pesniških predstav, je Prešernu uspelo tudi zvočno funkcionalno upodobiti Vidin primer. Vzemimo samo elegični konec, ki je — tako kot vodnikovsko ritmični motto — čisto Prešernov:

Vida vsak dan je per okni stala,  
se po sinku, oču, mož' jokala.

V prvem stihu še vlada a-jevsko vzdušje, ki naj smiselno prikaže monotonijo trpke usojenosti. To je prevladujoči zvočni motiv, saj je taka tudi zadnja beseda v drugem verzu. Poudarek na devetem zlogu je tudi tu odločujoč, čeprav se pred njim zvrsti otožna skala vokalov i, o in u-ja, ki na tem mestu vsebujejo tožbo in bolečino.

Struktura verza kaže, da je pesem izdelana do potankosti. Znano je, da je verz trohejski deseterec, ki je zakonit naslednik dolge pripovedne vrstice. V njem je cezura najpogosteje za četrtem zlogom, ni pa to pravilo. Pesnik se ravna po smislu: vsebina mu je urejevalec verzifikacijskih posebnosti. Vsak verz pa je dosledno smiselno dvakrat močnejše poudarjen. Prvič je akcent na tretjem, drugič na devetem zlogu. Nista si pa kvantitativno in pomensko enaka. Važnejši in močnejši je zadnji. Tako ima verz — gledano tudi z naglasnega vidika — dva dela. To mu daje ritmično obliko valovanja, ki ga vsebinsko nosi na prvi vrh v tretjem in od tod v višji na devetem zlogu. Sestavljen je iz pripravljajočega valčka, ki pripravlja pot za močnejši in večji val. V praobrazcu je bil ta »melodijski motiv« po A. Žigonu takle: ◡—◡/—◡// (Prelepa / Vida //), v Prešernovi baladi je postal literarno oblikovan in dosleden deseterec v takihle obliki: —◡/—◡// (*Lepa / Vida* //). Razloček je samo v nenaglašeni začetni skupini, ki je pri Prešernu odpadla. Zakaj? Praobrazec je bil namenjen petju in celo plesu,

Prešernova balada pripovedovanju. Iz te osnovne intencije je moralo priti do spremembe ritma in metra iz pevsko baladnega v epsko baladnega. S tem pa je prišla v poštev — iz srbske in španske epike znana — trohejska stopica in se je uveljavil deseterski verz. Tako se tudi Prešernov izbor verzne oblike ne zdi več zgolj slučajen, pač pa je sad pesnikovega globljega premisleka in umetniškega čuta. Da pa je kljub zapleteni miselni strukturi lahko zadržal izrazito sklenjeno in strogo obliko, ni čudno, če se zavedamo, da so njegova največja spoznanja podana v formalno najbolj zahtevnih pesniških vzorcih.

In sklep? Imamo dve pesmi o Lepi Vidi. Prva je ljudska balada, druga Prešernova izvirna epska pesem, ki si je od prve izposodila samo motiv. Ta motiv je Prešeren predelal v balado, ki ima v sebi bistvene črte dobe, v kateri je živel pesnik, in kar je še posebej pomembno: postala je izpoved Prešernovih spoznanj o sebi, o svetu in življenju. Ljudska pesem nima tiste lastnosti, ki je v Prešernovi osnovna dragocenost. Imenujem jo po Čopu »ernste Gedankenpoesie«. V njej so se tudi ljudske sestavine v novem zrenju pomaknile na kvalitativno višjo in novo stopnjo, ki je izrazito Prešernova. V *Lepi Vidi* je namreč tako človeško razsežna etična in moralna, svetovnonazorska in estetska problematika, da tak naziv popolnoma zasluži. Zasluži pa tudi, da za naprej bolj velja kot samo Prešernovo delo, saj za takšno priznanje govori vsa njena notranja struktura.

13. Paul van Tieghem, *Le Romantisme dans la littérature européenne*, Paris 1948, str. 435.

14. *Jezik in slovstvo IV*, str. 202.

15. P. van Tieghem, n. d., str. 259.

**Štefan Barbarič**

## **NEKATERA VPRAŠANJA LITERARNE INTERPRETACIJE**

(Referat na III. jugoslovanskem slavističnem kongresu)

Tudi na Slovenskem smo v zadnjem desetletju posvetili vidno pozornost načelnim, teoretičnim in metodološkim vprašanjem literarnozgodovinske vede. Do tega je silil že razvoj literarnoteoretske misli v svetu in doma, to je narekoval družbeni položaj discipline, hkrati je strokovno delo samo nujno terjalo, uvajati čim sodobnejše delovne koncepte in čim ustrežnejše raziskovalne postopke in metode.

Biti sodoben v naši stroki pa pomeni predvsem: poznati nova teoretična dognanja, se kritično opredeljevati do njih in jih metodično uporabljati ob danem gradivu. Spričo tega položaja so stopila vprašanja t. im. interpretacijske metode v prvo vrsto naših razmišljanj in strokovnih razglabljanj.

Interpretacija v smislu strukturalne analize je poseben vid literarnoznanstvene razprave, ki se predmetno omejuje na besedne umetnine in ugotavlja v literarnih stvaritvah umetnostne kvalitete, to je estetske vrednote. Da je tak način literarnega obravnavanja ne le upravičen, marveč nujno potreben, ni treba dokazovati, zakaj že od najstarejših časov naprej se pripisuje besedi magična, »bajna« moč.