

RECEPCIJA ROMANTIKE V SLOVENSKI POEZIJI*

Slovenska književnost šele v obdobju romantike opravi dvoje nalog: konstituira poezijo kot poezijo in zatem odpre notranji stilni diferenciaciji poln razvoj. Prvo je opravil France Prešeren s svojim tipom »klasične« romantike in njenim »višjim slogom«, drugo Simon Jenko s svojim tipom »protiklasične« romantike in njenim »nižjim slogom«. Prešeren se je oprl na schlegeljansko artistični, Jenko na folklorni model pesništva, vsak pa je dal svoji smeri zelo izrazito osebno noto.

Slovene literature in the romantic period finally performed two of its tasks: it created poetry as poetry and afterwards it opened itself fully to the development of internal stylistic differentiation. The first task was fulfilled by France Prešeren with his type of »classical« Romanticism and its »higher style«, and the second task by Simon Jenko with his type of »anticlassical« Romanticism and its »lower style«. Prešeren leaned on the Schlegelian artistic model of poetry, and Jenko on the folkloric model, but each of them gave to his own type of poetry a very remarkable personal note.

V razvoju slovenske literature ima romantika izredno pomembno mesto. Odlično je opravila tisti dve dejanji, ki sta za vsako literaturo temeljnega pomena in ki sta prvi zanesljivi znamenji njene dozorelosti. Gre za dvoje dosežkov: 1. šele romantiki je na Slovenskem uspelo v teoriji in praksi prebiti normo slabo razvite, provincialno usmerjene, pretežno didaktične književnosti in poezijo konstituirati kot poezijo; 2. šele romantika je kulturo slovenskega pesniškega sloga razvila do tako dodelanih leg in do tako razvitega idejno-stilnega sistema, da se je znotraj poezije morala začeti tudi že izrazitejša slogovna opozicija in diferenciacija, s tem pa normalni tok njenega razvoja.

Obe lastnosti — osamosvojitve literature v umetnost in dozorelost slogovne kulture — seveda nista lastnosti, ki bi bili nujno vezani na romantiko, saj so ju evropske literature uveljavljale v zelo različnih časovnih obdobjih, ki so si stoletja narazen. O tem so odločale zgodovinske razmere. Dejstvo, da pri Slovencih ta veliki kakovostni premik pesniške

* Referat za VII. mednarodni slavistični kongres v Varšavi 1973.

kulture sovpadla ravno z romantiko 19. stoletja in ne s kakšnim drugim časovnim slogom, nas najprej opozarja na okoliščine, ki so obstajale izven literature same in se od zunaj vraščale vanjo. Opozarja nas na čisto določen in zelo pomemben zgodovinski trenutek v osamosvajanju slovenskega naroda in kultiviranju njegovega jezika. Vendar pa nam to sovpadanje ne daje samo zgodovinske informacije, temveč tudi literarno. Kakor hitro vemo, da je romantika sovpadla s prav to zgodovinsko funkcijo in bila vključena v njena pravila, vemo, da je bil, po konvergenci strukturnih zvez, določen tudi že njen idejno-stilni sistem, vsaj v najširšem, tipološkem pomenu besede.

Namen pričujoče razprave je, da iz tega orientacijskega izhodišča, ki ga je slovenska literarna zgodovina opisovala z mnogimi biografskimi, sociološkimi in literarnimi podrobnostmi, prikaže nekatere glavne in sistematsko povezane značilnosti slovenske pesniške romantike. V ta namen je potrebno pustiti ob strani množico manj pomembnih ali zelo hibridnih slovstvenih pojavov in se omejiti na najbolj bistveno. Iz kroga naše pozornosti mora pasti cela vrsta takratnih verzifikatorjev, odpade naj za zdaj tudi močno zaostala pripovedna proza, ki je bila vse do leta 1858 še v fazi nastajanja in zunaj kakršnegakoli literarno dozorelega sloga, in dramatika, ki ni dala omembe vrednih del. Tako se tu omejujemo na dvoje najbolj pomembnih predstavnikov slovenske romantike, na Franceta Prešerna (1800—1849) in Simona Jenka (1835—1869). Njuno pesništvo predstavlja dve glavni fazi in hkrati dva temeljna tipa slovenske romantične poezije, njeno miselnost in slog razkriva do vseh izrazitejših leg in dosežkov. Zato je delo teh dveh pesnikov primerna osnova za testiranje pojava, ki nas tu zanima.

1

Med prvimi določili Prešernove romantike je težnja k visoki kulturi pesniškega izraza in oblike, je njen načrtni artizem.

Že zgodnji Prešernov polemični vstop v literaturo, z *Novo pisarijo* (1831), pomeni spopad s primitivnim, tedaj že gojeno pokmetenim knjižnim jezikom in je scela naravnan k vprašanju, ki zadevajo »jezika lepotijo«. In leta 1837, ko je imel glavni del pesniškega opusa za seboj, je pisal Stanku Vrazu naslednje: »Tendenco naših pesmi in druge literarne dejavnosti ni nič drugega kot kultivirati naš materin jezik.«¹

¹ France Prešeren, *Zbrano delo II*, 1966, s. 197.

Čeprav je trditev priostrena (»nič drugega«!), ker je bila namenjena Vrazu, ki je zapuščal slovenski knjižni jezik in se odločal za »ilirščino«, je v njej zaobsežen zelo bistven del pesnikovega programa. Matija Čop, ki je kot svetovljansko razgledani literarni teoretik stal ob Prešernu, je isto misel razvil nazorneje. Zadošča naj mnenje, ki ga je povedal javnosti leta 1835: »Dokler je namreč jezik omejen samo na pojmovni svet preprostega kmeta, dokler še ne more izražati višjega življenja in znanstva, seveda ne more zase zahtevati označbe *kultiviranega* jezika... Samo če se jezik polagoma uvaja v višje življenje in znanstvo, ga je mogoče pravilno gojiti in dograditi. Prav tega pa manjka kranjsko slovenskemu jeziku v večji meri kakor kateremukoli drugemu slovanskemu jeziku, izvzeta je morda lužiška srbščina... Pri nas pa ne štejejo nekateri tega niti za potrebno; njim se zdi opravljeno že vse, če kmečko govorico, kakršna je, čim natančneje prenesejo v knjigo... Napačno mnenje, da je kmečki govor sam po sebi že slog, graja pravilno dr. Prešeren v svoji Novi pisariji, ki je v marsikaterem pogledu znamenita...«² Ob znanstvu je seveda mislil tudi in predvsem na poezijo.

Slovenska romantika se je torej porajala v posebnem položaju: pred njo še sploh ni bilo višje razvite umetne pesniške tradicije, oziroma so bili samo nastavki vanjo (od posvetnih pesnikov predvsem Feliks Dev, Valentin Vodnik in Urban Jarnik, od verskih knjig del svetopisemske, pridigarke in meditativne literature). Če bi se oprli na razpredelnico Dimitrija Čiževskega, bi morali reči, da slovenska književnost spada med tiste slovanske književnosti, ki v obdobju razsvetljenstva oziroma klasicizma niso bile »popolne literature« kot npr. poljska ali ruska, temveč »nepopolne literature«, ki so imele razvite predvsem ali samo tiste pesniške zvrsti, za katere je klasicizem dovoljeval rabo ljudskega jezika.³ Zgodovinska logika takega položaja je določila glavni program slovenske romantike, tako v območju njenih opozicij kot v območju inovacij. Njene opozicijske kretnje niso imele opravka s kakršnimkoli resnično izdelanim predhodnim literarnim slogom, na primer z barokom ali klasicizmom in njunimi normami, temveč predvsem s književnostjo brez razvitega leposlovnega sloga, namenjeno po večini za vzgojo »milorjubenih poljedelcev«, če povemo po herderjansko, in pa z dokaj zagriženimi klerikalnimi prizadevanji, obdržati stanje stvari v tem varnem domačijem toku. Njena inovacijska volja pa se je po isti logiki usme-

² *Illyrisches Blatt* 16. II. 1835, s. 25–26 (v dodatku k Čelakovskega oceni Kranjske čbelice I, II, III).

³ *Dmitrij Tschževskij, Vergleichende Geschichte der slavischen Literaturen I*, Berlin 1968, s. 156–157.

mila h kultiviranju pesniškega jezika in oblike, k evropeizaciji sloga.⁴ Dovolj značilno je, kako pozoren je bil Čop pri obravnavanju slovenske slovstvene preteklosti do prvih, čeprav še zelo skromnih poskusov »učnega pesništva« v 18. stoletju pri Pohlinu in Devu.⁵ Z izrazom »učeno pesništvo« (»gelehrte Dichtung«) je označeval tudi sodobno estetsko zahtevnejšo poezijo sploh, s Prešernovo vred.⁶ Kot brata Schlegla je ob tem pojmu imel v mislih izobraženo, uzaveščeno in načrtno umetniško oblikovanje (pri A. Wilhelmu Schleglu tako imenovana »Kunstbesonnenheit«) nasproti naivno naravnemu ali pomanjkljivo izobraženemu.⁷ Tak zagon v smer jezikovnega artizma in slogovne evropeizacije pa je bil v znatni meri omogočen ali olajšan zato, ker je bil s Kopitarjevo slovnico iz leta 1809 in z jezikoslovnim ter poljudno slovstvenim delovanjem Kopitarjevih zaveznikov puristov, Prešernovih nasprotnikov in nasprotnikov višje literature sploh, vendarle postavljen razmeroma soliden, čeprav ne čez svojo omejenost segajoč temelj vsega tistega, kar je Čop mimogrede pohvalil kot »slovnično pravilnost«, »besedno čistost« in »domačo zgradbo stavka« oziroma »negermanizujočo sintakso«⁸ Tudi konkurenčni boj narečij za njihovo mesto pri oblikovninju enotnega knjižnega jezika se je kljub javnemu ali tihemu nadaljevanju bližal svoji razrešitvi.

Seveda je imela Prešernova in Čopova prizadevnost te vrste v ozadju nacionalni program, ki je bil naravnian zoper zaprte možnosti narodnega osamosvajanja v času Metternichovega absolutizma in takemu stanju po svoje prilagojen. Dovolj njenih neposrednih izjav in dejanj govori o načrtu, ustvariti literaturo za izobraženca in zahtevnejšega meščana in prav ta, germanizaciji močno podvržen družbeni sloj pritegniti v območje slovenske kulture ter zavesti. Uveljaviti sta hotela polno enakovrednost slovenskga jezika in s tem tudi naroda na zemljevidu razvite

⁴ Tudi tu bi si lahko do neke mere pomagali z delitvijo, kakršno najdemo pri Čiževskem: romantika je pri nekaterih slovanskih narodih pomenila rojstvo literarnih jezikov (npr. pri Ukrajincih, Slovakah in Slovincih), pri drugih pa predvsem njihovo preoblikovanje (npr. pri Rusih, Čelih, Srbih in Hrvatih). Prim.: *D. Tschizewskij, Einige Aufgaben der slavistischen Romantikforschung, Die Welt der Slaven*, 1956, s. 18.

⁵ *Paul Jos. Safarik, Geschichte der südslawischen Literatur*, hrsg. Josef Jireček, Prag, 1864, *Slowenische Literatur*, s. 75–76; tudi *Illyrisches Blatt* 26. II. 1835, s. 26.

⁶ *Pismo Kopitarju* 21. jan. 1830, obj. Avgust Žigon, *Zbornik Slovenske matice*, 1905, s. 95.

⁷ *A. W. Schlegel, Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst II* (1802–05), *A. W. Schlegel, Kritische Schriften und Briefe IV*, Stuttgart 1965, s. 62.

⁸ *P. J. Safarik*, n. d., s. 38; tudi *Illyrisches Blatt* 16. II. 1835, s. 25.

evropske poezije. To je bil že odločen prestop herderjanskih osnov, iz kakršnih je izhajal Kopitar.⁹

Samo artizem, ki ni sam sebi namen, temveč nosi v sebi čut zgodovinske nuje in zavest narodnega obstoja, je lahko tako fanatičen, kot je bil artizem prvega obdobja slovenske romantike. Čeprav je Prešeren sprejel romantično pojmovanje pesnika in spontanega navdiha, njegova pesniška praksa ne more utajiti nenavadno strogega dela in skrajno nadziranega oblikovanja. To se dá dokazati ob vseh plasteh Prešernovega pesnjenja, od njegove »pesniške fonetike« in »pesniške morfologije« do kompozicije, če stvari označimo s pojmi Viktorja Žirmunskega.¹⁰ Že samo merjenje evfonije daje zelo nedvoumne izvide. Otipljivi so že pri prevodu *Lenore*, saj gre Prešernova onomatopoiija daleč čez Bürgerjevo, da o glasbeni obdelavi stiha pri sočasni izvorni baladi *Povodni mož* niti ne govorimo. V *Pevcu* je instrumentacija stiha dosegla skrajno izdelanost in se povezala še z vizualnim oblikovanjem besedila. Podobne ugotovitve bi dalo opazovanje evritmije, ki na mnogih ekspresivno izpostavljenih mestih razkriva čisto načrtno dinamiko, grajeno na konfliktu metrične sheme v naravno semantično ritmiko, torej na zakonu, ki je bil v tedanji evropski poetiki pa tudi v Čopovih pismih jasno formuliran, zadeva znanja, ne samo naključnega navdiha.¹¹ Med najbolj preverljive pojave Prešernove »učene« poetike pa spada kompozicija besedil. Prešeren je nenavadno strog arhitekt svoje izpovedi ali pripovedi. Pomenski vrhovi so v njegovih besedilih vedno točno določljivi, prehodi med njimi skrbno izdelani. Semantične obremenitve so postavljene v začetek, sredino in konec pesmi. Razmerje povedanih enot je smotrno in določeno z gledališča celote. Ta celota pa je v svojem obsegu pregledna in gospodarno zamejena. Nato je tu še docela jasno znamenje Prešernove načrtno artistične zavzetosti, njegova tako znana in opazna prizadevanja, da bi obvladal vse takrat najbolj zahtevne in reprezentativne oblike svetovnega pesništva. V duhu mladega romantičnega univerzalizma jih je v slovensko literaturo uvedel celo vrsto: od orientalske gazele in antične anakreontske pesmi mimo španske romance in glose pa nordijske balade in znamenitih oblik italijanske renesanse do novodobne byronske povesti in verzih (verse tale) in umetniških obdelav folklore. Oblikovnim novo-

⁹ O Kopitarjevem herderjanstvu gl. *Stefan Barbarič, Herder in začetki slovenske romantike*, Slavistična revija, 1968, s. 240-55.

¹⁰ *Viktor Žirmunskij, Zadači poetiki*, v knj. *Texte der russischen Formlisten*, Bd. II, München 1972, s. 136-161.

¹¹ *Čopovo pismo Skarżyńskemu* po 25. sept. 1834, obj. A. Žigon, Carniola, 1910, s. 218.

stim je pomagal v svet Matija Čop s teoretičnimi nasveti, v javnost pa z izšolanimi komentarji o naravi in pomenu posameznih oblik, pa tudi o njihovem uveljavljanju v drugih slovanskih literaturah, še posebej pri Poljakih.¹² Tako je Prešernu v tridesetih letih 19. stoletja uspelo na zelo intenziven način povzeti v nekem smislu celoten razvoj evropske pesniške kulture in ujeti korak s sodobnostjo. Pri slovenski literaturi, ki za seboj ni imela renesanse, temveč srednji vek, podaljšan vse v 18. stoletje, to ni bilo preprosto dejanje. Italijanskim zahtevnim oblikam (tercina, stanca, sonet, sonetni venec) je dal največ moči in jih postavil v kompozicijsko poudarjena mesta *Poezija* (1847). Svobodomiselní Prešeren, ki ni prenesel, kot pripoveduje izročilo, verige niti na svoji žepni uri, se je voljno vdal ukazu, ki mu je A. W. Schlegel nadel ime »terorizem forme«, toda nadel s spoštljivostjo.¹³

Seveda to silovito prizadevanje h kulturi jezika in oblike samo po sebi ne bi bilo pomembno, če ga pesnik ne bi zmožel napolniti s pomembno vsebino in svojo osebno usodo. Toda to je zmožel. In sicer v tolikšni meri, da je literarna zgodovina lahko celo pozabljala na umetnost njegovih pesmi, jih razstavljala v pomembno psihološko in ideološko gradivo ter iz tega gradiva sestavljala zanimive, natančne in obsežne življenjepise. Tako se je naposled zgodilo, da je največji artist slovenske literature, artist v dobrem pomenu besede, v slovenski literarni znanosti doživel največ biografike. Edini vidnejši poskus rehabilitacije pesnikovega do kraja resnega umetniškega dela in mojstrstva je opravil Avgust Žigon v knjigi z naslovom *France Prešeren, poet in umetnik* (1914) in s čisto izjemnim podnaslovom »v proučevanje umetnosti poetovega dela.«¹⁴ Toda Žigonova vse pozornosti vredna razprava je razmeroma hitro in brez ustreznega nadaljevanja tako rekoč utonila v pozabo.

To, kar smo imenovali artizem Prešernove in Čopove romantike, je nastalo v skladu z logiko in potrebo zgodovinskega trenutka, do katerega je v prvih desetletjih 19. stoletja prispel razvoj slovenske književnosti. Smiselno in v duhu novih potreb je bilo, da se je ta artizem teoretsko izoblikoval ob najbolj dosegljivem in najbolj ustrezno izdelanem evropskem konceptu. In tu je bila pri roki predvsem teorija bratov Schleglov, utemeljiteljev nemške romantike, ki je prek Dunaja in njune tamkajšnje

¹² *Illyrisches Blatt* 16. II. 1835, s. 27–28. Čop razpravlja o sonetu, stanci tercini, španski asonirani romanci in nordijski grozljivi baladi.

¹³ A. W. Schlegel, *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst*, n. d. s. 66.

¹⁴ Avgust Žigon, *France Prešeren, poet in umetnik*. Celovec 1914.

dejavnosti prodrla tudi na evropski jugovzhod. Čop je dodobra poznal dela bratov Schleglov, Prešeren pa vsaj njune glavne ideje.

Teorija bratov Schleglov je v svoji temeljni zgradbi kljub mnogim miselnim sestavinam, ki so bile za Prešerna in Čopa popolnoma nesprejemljive, kazala naravnost v smer opisanega jezikovnega in oblikovnega artizma. Eno izmed njenih glavnih izhodišč je bilo v teoriji jezika, kot jo je razvil Friedrich Schlegel v dunajskih predavanjih *Geschichte der alten und neuen Literatur* (1812), ki so kmalu postala znana in vplivna daleč po Evropi, ponovno pa so izšla na Dunaju leta 1822, ko je mladi Prešeren prav tam iskal pa tudi našel prvo globljo orientacijo v svet evropskih literatur.¹⁵ Schlegel je v uvodnem predavanju imenoval besedo »najdragocenejši dar narave« in jezik predstavil kot posebno človekovo prednost, kot lastnost, ki je človeka šele naredila za človeka.¹⁶ Kult besede, jezika in pisave je temeljno določilo njegovih daljnosežnih izvajanj, ki jih lahko povzamemo takole: jezik ima v javnem življenju silovito moč, po njem sklepamo o človeku in njegovem duhu; in kot našo sodbo o posamezniku v veliki meri določa zmožnost njegovega izražanja, tako tudi našo sodbo o narodu prečesto določa moč in kultura njegovega jezika. Vse to bi seveda lahko povzeli tudi v znano geslo W. Humboldta: »Die wahre Heimat ist eigentlich die Sprache.« Od tod sledi nadaljnje Schleglovo sklepanje: zapisane znanosti in umetnosti so znamenja, ki kažejo zgodovinsko pot naroda; in literatura kot »skupek narodovih intelektualnih zmožnosti in stvaritev« je tista, ki kaže narodovo resnično moč; ljudstvo, ki »poezijo ima, se samo čuti povzdignjeno in plemeniteno pa tudi v naših očeh in v naši sodbi je postavljeno na višjo raven.¹⁷ Iz tega zornega kota izhaja nato vrednotenje temeljnih stvari sveta: dejanja lepote in duha so nad dejanja vojaške moči in politične oblasti; Homer in Platon sta Grkom dala več slave kot Aleksander in Solon; zgodovina narodov je predvsem zgodovina njihove zavesti, jezika in poezije; skratka, »filozofi in pesniki so merilo duhovne moči in izobrazbe naroda, ki mu pripadajo.«¹⁸ Seveda ta načela niso bila brez zveze z realno zgodovino nemške moči oziroma takratne nemoči, in to zaledje je mimogrede odkril Avgust Wilhelm Schlegel, ko je zapisal: »Za zdaj

¹⁵ *Friedrich Schlegel's sämtliche Werke*. Erster und zweyter Band. Geschichte der alten und neuen Literatur. Vorlesungen gehalten zu Wien im Jahre 1812. Zweyte verbesserte und vermehrte Ausgabe. Wien, bey Jakob Mayer und Compagnie, 1822.

¹⁶ *Friedrich Schlegel, Geschichte der alten und neuen Literatur*, F. Schlegel, Kritische Ausgabe seiner Werke, VI, Zürich, 1961, s. 14.

¹⁷ *F. Schlegel*, n. d., s. 15, 16.

¹⁸ *F. Schlegel*, n. d., s. 16, 17.

je svobodni dejavnosti odprto samo duhovno področje, in tisti, ki zmorejo velika dela v umetnosti in znanosti, so resnični možje naroda.«¹⁹ Čop je Slovencem in njihovem jezikovnemu kultiviranju začrtal še nekoliko ožje možnosti: »Poezija je za to najbolj primerna in najmanj odvisna od zunanjih razmer.«²⁰

V desetem predavanju je Friedrich Schlegel svoja izhodišča dopolnil z nekaterimi mislimi, ki so še bolj zadevale slovensko situacijo. Izrekel je tezo o veliki škodi, ki jo ima narod, če za višje potrebe javnega življenja in pisanja sprejema tuj jezik. Ob tem je zapisal misel, ki je niti Prešeren niti Čop ne bi mogla prezreti: »Najhujše je tisto barbarstvo, ki zatira jezik kakšnega ljudstva ali dežele ali ju hoče odtrgati od višje duhovne izobrazbe;« zakaj »samo predsodek je, če zanemarjenim ali manj znanim jezikom odrekamo zmožnost za višjo izpopolnitev.«²¹ In prav izobražencem, njihovi narodni vesti in njihovi zmožnosti — saj poznajo kulturo višje razvitih jezikov — nalaga Schlegel dolžnost, da se zavzamejo za kulturni vzpon, za evropeizacijo domačega jezika. Za nas je zanimiv sklep, ki se glasi takole: »Vsak samostojen in pomemben narod ima, če se sme tako reči, pravico do posebne literature, tj. do svoje lastne jezikovne omike, brez katere tudi ne more biti lastne, splošno učinkovite in nacionalne duhovne omike, temveč v nekem tujem jeziku priučena in privajena omika, ki v sebi ohranja zmeraj nekaj barbarškega ... Narod, kateremu jezik podivja ali ostane v surovem stanju, mora sam ostati barbarski in surov. Narod, ki si pusti oropati jezik, izgubi zadnjo oporo svoje duhovne, notranje samostojnosti in v resnici preneha obstajati.«²² Te Schleglove misli, ki niso šle mimo Čopa in Prešerna, bomo naposled morali uvrstiti v seznam pomembnih pobud slovenskega »preroda.«²³ In sicer preroda na višji, jezikovno umetniški ravni slovstvenega dogajanja. Čeprav je te misli njihov avtor zapisal v drugem okolju in z drugačnim namenom, predvsem v obrambo nemške jezikovne kulture zoper francosko.

Kriterij jezikovnega kultiviranja je Friedrich Schlegel v svoji zgodovini evropskih literatur uporabljal za enega izmed bistvenih kriterijev.

¹⁹ A. W. Schlegel, *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst*, n. d., s. 39.

²⁰ *Illyrisches Blatt* 25. II. 1853, s. 31.

²¹ F. Schlegel, n. d., s. 228.

²² F. Schlegel, n. d., s. 237, 238.

²³ V to smer je krenil Matija Murko, ko je južnoslovansko in zahodnoslovansko romantiko in njuno narodno prebujo vezal na idejne pobude, ki so prihajale od nemške romantike, tudi iz Schleglovega dunajskega kroga. Prim.: *Matthias Murko, Deutsche Einflüsse auf die Anfänge der böhmischen Romantik*, Graz 1897, s. 1—5; tudi *M. Murko, Misli k Prešernovemu življenjepisu* (Ljubljanski zvon 1891), Izbrano delo, Ljubljana 1962, s. 17, 25, 27.

Tako je npr. obdobje nemške literature od konca tridesetletne vojne naprej oziroma od sredine 17. do sredine 18. stoletja označeval za obdobje barbarstva, ko je jezik nihal med polfrancoščino in podivjano nemščino, tedanje pesnike pa presojal po tem, kaj so storili za kulturo jezika in zoper njegovo barbarstvo.²⁴ In na take ugotovitve je navezal načelno misel, prav za prav prepričanje, ki ni bilo samo njegovo, temveč tudi bratovo in pomeni eno temeljnih tez njune teorije sploh. Glasi se: »Da bi jezik iztrgali iz stanja popolne podivjanosti, so stroge, umetelne (kunstreiche) tuje oblike zelo zdravilne, samo da bi lahko enkrat izstopili iz običajnega zanikrnega toka, čeprav najprej ne brez napora in sile.«²⁵ Pri izbiranju tujih vzorcev, ki naj bi kultivirali in artifizirali nemški pesniški jezik, sta se Schlegla odločila za južne, se pravi italijanske in španske pesniške oblike, še posebej za oblike italijanske renesanse. Skozi njune najpomembnejše literarnokritične in zgodovinske spise kot rdeča nit teče misel, ki bi jo na kratko mogli povzeti takole: novodobna evropska poezija — imenujeta jo »moderno« ali »romantično« nasproti stari »klasični« ali »antični« — je svoj umetniški vrh dosegla z uveljavitvijo zahtevnih oblik italijanske poezije: soneta, tercine, stance, kancone. Najvišjo stopnjo artistične zmogljivosti sta odkrila pri Petraraku in njegove ljubezenske sonete razglašala za zgled umetniškega znanja in dognanosti. S pomočjo tega zgleda, ki sta ga z vsebinske strani dopolnjevala z miselno globljim Dantejem in čustveno prvobitnejšim Tassom, sta nato opazovala zgodovinski razvoj celotnega zahodnoevropskega pesništva. In kar je za nas važno, iz tega zornega kota sta presojala vsa zanju vidnejša prelomna mesta v razvoju evropskih literatur. Tako je na primer Wilhelm izrazil vrsto kritičnih pomislekov zoper Martina Opitza, ki je v 17. stoletju nemško pesništvo in metriko reformiral s pomočjo francoskih zgledov, na primer z uvajanjem monotono simetričnega aleksandrinca, »namesto da bi v zgradbi stiha sledil Italijanom in Špancem.«²⁶ In podobno je imel Friedrich pomisleke ob Klopstocku, ki mu je sicer priznaval zasluge za vzpon nemškega pesniškega sloga, obenem pa mu očital, da si je za to kultiviranje izbral heksameter, češ da ne ustreza nemškemu naglasnemu verzu, ker »mi zlogov ne merimo, temveč tehtamo«, kar je za slovensko verzologijo sprejel tudi Čop.²⁷ In narobe: pozitiven zgled sta oba našla na primeru španske literature 16. stoletja, ko sta Boscán in Garcilaso uvedla vanjo italijanske oblike

²⁴ F. Schlegel, n. d., s. 367.

²⁵ F. Schlegel, n. d., s. 372.

²⁶ A. W. Schlegel, *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst*, n. d., s. 60.

²⁷ F. Schlegel, n. d., s. 372, 373.

in šele s tem razvila domače pesništvo do polne, dozorele umetnosti. Zanimivo je, da je Čop oskrbel svojo knjižnico z deli obeh španskih pesnikov.²⁸ Značilna je naslednja Wilhelmova izjava o starih španskih pesmih in romancah, ki sta jih z bratom vred sicer zelo visoko cenila: »Vendar se bogate zmožnosti španskega jezika v teh dveh bolj nežnih in otroških kot visokih zvrsteh niso mogle popolnoma razviti. Zavaljo tega so v začetku 16. stoletja sprejeli bogatejše oblike italijanske poezije, oktave, tercine, kancone in sonete, in šele tedaj se je scela razkrilo, kaj je zmogel kastilski dialekt, ta najbolj ponosen otrok svetovnega latinškega jezika, v dostojanstvu, lepi smelosti in sijaju podob.«²⁹

Toda španskega primera Schlegla nista obravnavala samo kot literarna zgodovinarja, za model sta ga izbrala tudi kot teoretika in načrtovalca sodobne nemške romantike. Friedrich je že v svojem simpoziju *Das Gespräch über die Poesie* (1800) italijanski in španski stih predstavil kot metrično šolo, v kateri se bosta »jezik in poezija naučila svobodnejšega gibanja.«³⁰ Wilhelm je nato leta 1804 izdal nemško antologijo *Blumensträusse italienischer, spanischer und portugiesischer Poesie* (Dante, Petrarka, Boccaccio, Ariosto, Tasso, Guarini, Montemayor, Cervantes, Camões), objavljal pa tudi svoje pesmi v teh oblikah.³¹ Njunih in še posebej Wilhelmovih razpravljanj o dinamični zgradbi stiha, o ekspresivni vrednosti glasov in njihovih barv, leg ter razporeditev, o strogi kompoziciji delov pesmi v celoto, o harmoniji in disharmoniji, o pravih in vrednostnem zaporedju pesniških zvrsti pa o sonetu ni mogoče odtrgati od italijanske renesančne poezije.³² Skratka, v njuno romantično poetiko so vgrajene njene norme, seveda dojete skozi duha wincklemannovske šole in iz nje izhajajoče nemške klasicistične »grkomanije«.

Poetika bratov Schleglov je imela v svojem zaledju tudi določeno razmerje do literarnega nacionalizma in internacionalizma. Natančnejši

²⁸ A. Zigon, *Čopova biblioteka*, Slovan 1917, s. 256, 327. V seznamu najdemo dela: Las obras de Boscan y algunas de Garcilaso de la Vega, Antwerpen 1561; Obras de Garcilaso de la Vega, Madrid 1821.

²⁹ A. W. Schlegel, *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur* (1809), A. W. Schlegel, *Kritische Schriften und Briefe V*, Stuttgart 1966, s. 260, 261.

³⁰ F. Schlegel, *Das Gespräch über die Poesie*, F. Schlegel, *Kritische Ausgabe seiner Werke II*, München 1967, s. 308.

³¹ Janko Kos v razpravi *Prešeren in evropska romantika*, Ljubljana 1970, s. 115, 116 opozarja na Čopovo pozornost do A. W. Schleglovega špansko prevajalskega in teoretičnega uvajanja italijanskih pa tudi drugih romanskih pesniških oblik v takratni nemški literarni prostor.

³² Poleg že navedenih del in mest prim. še: A. W. Schlegel, *Briefe über Poesie, Silbenmass und Sprache; Der Wettstreit der Sprachen; Betrachtungen über Metrik* itd., v knj. A. W. Schlegel, *Kritische Schriften und Briefe I*, Sprache und Poetik, Stuttgart 1962.

pregled stvari bi na tem območju sicer lahko našel vrsto protislovij, v kakršne sta se zapletala, vendar nas tu zanima predvsem tista črta njune miselnosti, ki je bila za Prešerna in Čopa tehtna in ne brez vpliva. Nemška literatura naj bi po mnenju bratov Schleglov prebila »meje zaprte in izolirane nacionalne omike« in si tvorno prilajšala dosežke tujih kultur. O tem je Friedrich zapisal: »Če je prilajščanje samostojno, če se ob tuji omiki ne izgubi ali pozabi tistega, kar je samosvoje in posebno v duhu in jeziku, v pripovedi in načinu mišljenja nekega ljudstva, priučitve ni grajati. Znanja sama po sebi so skupna lastnina vseh narodov. Duh pesnika ali pisatelja, ki hoče delovati na svoj narod, je povzdignjen in obogaten ob pogledu na visoko stopnjo in dognanost, do kakršne sta se umetnost in misel, duh in jezik povzdignila tudi pri drugih ljudstvih.«³³ Avgust Wilhelm je kozmopolitizem mlade nemške romantike utemeljeval še odločneje in ga postavil pod kategorično geslo: »Univerzalnost omike je za nas edini povratek k naravi!« Menil je, da bi moralo sodobno pesništvo s svojo prakso skozi vsa »sredstva in organe« svetovne poezije in da bi moralo biti bolj »učeno« in bolj izobraženo, kot je bilo kdajkoli prej. Zmoglo naj bi in obvladalo skrajšano sintezo njenega celotnega razvoja: »Združimo skrajne konce in v novem obdobju naše poezije hkrati predstavimo njeno celotno zgodovino.«³⁴ V berlinških predavanjih je kar celo poglavje posvetil kritičnemu obračunavanju z napačnim literarnim nacionalizmom, z nasprotniki uvajanja italijanskih in drugih tujih oblik v nemško literaturo pa tudi z omejenimi in zagrizenimi puristi (»eingefleischte Puristen«), ki »ne prenašajo niti najmanjše trohice tujega jezika in si ob tem z nenavadnimi iznajdbami besed belijo glave.«³⁵ Torej smer kritike in polemike, ki je našla odmev ne le pri Čopu, temveč tudi v Prešernovi *Novi pisariji*. Avgustu Wilhelmu je pomenilo uvajanje tujih oblik, seveda s pogojem, da ne bi bilo zgolj zunanje in rokodelsko početje, plemenit cilj: »... združiti odlike najrazličnejših narodov, se vanje vmisliti in začustvovati in tako človeškemu duhu ustvariti kozmopolitsko središče.«³⁶

Seveda je bilo v miselnosti bratov Schleglov tudi marsikaj takega, kar je Prešerna in Čopa odločno odbijalo. Tu niti ni potrebno podrobneje navajati znanega Friedrichovega preobrata, ko je »iz fichtejanca postal katolik, iz pripadnika francoske revolucije njen odločen nasprot-

³³ F. Schlegel, *Geschichte der alten und neuen Literatur*, n. d., s. 65, 66.

³⁴ A. W. Schlegel, *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst*, n. d., s. 6, 7.

³⁵ A. W. Schlegel, n. d., s. 31.

³⁶ A. W. Schlegel, n. d., s. 36.

nik in iz evropskega kozmopolita nemški patriot in občudovalec svete rimske države nemškega naroda«. ³⁷ Tudi v njuni ožji literarni miselnosti so bila mesta, ki so izzivala k odporu. Tako je na primer Avgust Wilhelm o Slovanih govoril s pomisleki in jih na svojem duhovnem zemljevidu Evrope predstavil kot »še ne docela udomačene tujce«. ³⁸ Tudi Friedrich je v zgodovini evropskih literatur zapisal samo nekaj bežnih misli o ruski, poljski in češki literaturi, toda misli, ki so pri odličnem poznavalcu stvari Čopu morale narediti vtis velike nevednosti. In kar je bilo predvsem sporno: Friedrich je ob vsej svoji zanimivi in spodbudni teoriji jezikovnega kultiviranja, do katerega naj bi imeli neomejeno pravico vsi jeziki in narodi, vendarle ugotavljal, da so slovanski jeziki kljub dozoreli »gramatični zgradbi« že »po naravi za poezijo manj sposobni«. ³⁹ Toda ob Čopovem znanju in Prešernovi jezikovno umetniški zmogljivosti je bil to lahko tudi tvoren izziv. Tokrat tvoren zaradi svoje preočitne zmote in nesprijemljive politične misli, ki je tičala zadaj. Vprašanje je na tej točki zvez zapleteno in ne bi ga še naprej kazalo poenostavljati v sklep, da Prešeren dunajskih romantikov kratko in malo ni pazljivo študiral ali poznal, ker jih je »zaradi njihovega svetovnega in političnega nazora mrzel«. ⁴⁰ Taki enosmerni razlagi stvari se je rado pridruževalo tudi apriorno prepričanje o pesnikovi nezainteresiranosti za vprašanja teoretske narave. ⁴¹ Eno in drugo je naposled privedlo do zelo poenostavljenega in že kar načelnega zanikanja vsakršnih zvez med Prešernovo poezijo in teorijo bratov Schleglov. ⁴²

Iz našega dosedanjega opazovanja bi sledili naslednji sklepi.

Prešernova in Čopova romantika je bila v svoji teoretski zasnovi, ki je bila zelo izdelana, močno oprta na teorijo bratov Schleglov. To je

³⁷ Hans Eichner, *F. Schlegel, Kritische Ausgabe seiner Werke VI*, Zürich 1961, *Einleitung*, s. XXI.

³⁸ A. W. Schlegel, n. d., s. 21.

³⁹ F. Schlegel, *Geschichte der alten und neuen Literatur*, n. d., s. 236.

⁴⁰ France Kidrič, *Prešeren 1800—1838*, Ljubljana 1958, s. LXXXV. Opozoriti bi kazalo na primer, kako je Heine kljub ostremu nasprotovanju politični miselnosti, kakršno sta razglašala Schlegla, cenil njuno delo (H. Eichner, n. d., s. XXIX).

⁴¹ France Kidrič je zapisal mnenje, da se pesnik ni dosti zanimal za teoretska vprašanja, da je »romantično teorijo le površno poznal« in da so ga »učena ali nejasna« razpravljajia odbijata, učil da se je »rajši ob čitanju literarnih del« (n. d., s. LXXXV, LXXXIX). Pač pa mu je Čop veljal za človeka, ki je bil »teoretski tip« in je imel »tanko črepinjo« (n. d., s. CXX, CXXI).

⁴² Anton Slodnjak v sestavku *Slovensko romantično pesništvo in Schleglov Pogovor o poeziji* (1956), *Studije in eseji*, Maribor 1966, s. 86—91, v načelu in docela odreka zvezo med Prešernom in F. Schleglom; prim. tudi A. Slodnjak, *Slovenska romantična poezija (1850—1848) v odnosu do slovanskih in neslovanskih literatur*, Slavistična revija, 1958, s. 8.

razvidno ob izhodiščnih opredelitvah obeh slovenskih romantikov: ob njunem jezikovnem nazoru, ki se je odločal za smer »višjega sloga« — Čop je uporabljal izraz »der höhere Styl« nasproti pojmu »Styl der für das Volk bestimmten Bücher« — in visokega jezikovnega kultiviranja; ob njunem estetskem nazoru, ki se je odločal za smer strogega artizma in univerzalizma; in naposled ob njuni izbiri italijanskih renesančnih oblik za dosego teh namenov, se pravi, pri njuni odločitvi za španski zgodovinski in sodobni nemški model stopnjevanega kultiviranja pesniške besede.^{42a} Vse to nam seveda ne pove še ničesar bistvenega o posebni vsebini in umetniški moči, s katero je Prešeren omenjeni načrt izpolnil. Daje pa nam zaris stilnega sistema oziroma literarnega koda, znotraj katerega je zaživelo prvo pomembno obdobje slovenske romantike in s tem tudi že informacijo o njeni zgodovinski tipologiji.

Prešernova romantika ni bila romantika tiste vrste, ki bi se bila spopadla s klasicistično hierarhijo »visokega«, »srednjega« in »nizkega« sloga, kot so se spopadali romantizmi literatur, ki so imele za seboj razvito obliko klasicizma. V njej se še ni odprla prava fronta teh treh slogov in literarnih zvrsti znotraj njih, kakršno je na primer ob ruskem romantizmu v izostreni in skrajno razvejani podobi lahko prikazal Jurij Tinjanov, temveč se je dogajalo predvsem tisto, kar je isti avtor imenoval »grandiozen in trd boj za formo«.⁴³ V njej tudi ni bilo težnje k literarnemu uveljavljanju pogovornih in drugih »nižjih« jezikovnih plasti ali »prozaizmov«, kot se je dogajalo v obdobju romantike pri nekaterih drugih slovanskih narodih, na primer pri Rusih in Poljaki, in kar je Viktor Vinogradov ob Puškinu označil s pojmom »demokratska reforma ruskega literarnega jezika«.⁴⁴ Kolikor je Prešeren »nižje« jezikovne plasti uporabljal, jih je v ustreznih zvrsteh, na primer v satiri ali »ljudski« pesmi. Vendar pri kultiviranju in artificeiranju pesniškega jezika ni šel v nikakršno skrajnost. Ostal je trdno povezan s socialno resničnostjo slovenskega jezika, obdržal celo njegovo narečno barvitost in ostal daleč od izumetničenosti »visokega sloga« po predpisih kakšne Batteux-Ramlerjeve poetike, ki ji je sledil šele Koseski. Zato je treba

^{42a} Anton Slodnjak je opozoril tudi že na Čopovo zgodnejše srečanje s španskim zgledom, in sicer leta 1815 ob F. Bouterweckovi *Geschichte der Poesie und Beredsamkeit* III. Gl.: A. Slodnjak, *Prispevki k poznavanju Prešerna in njegove dobe*, Slavistična revija 1955, s. 32. Gotovo je bila to zelo pomembna pobuda, vendar je Čopov kasnejši način obravnavanja in priporočanja južnih pesniških oblik, ki so, kot pravi, »splošno priznane za najlepše«, tesno povezan s spisi bratov Schleglov.

⁴³ J. N. Tynjanov, *Arhaisty i novatory* (1929), München 1967, s. 369.

⁴⁴ V. V. Vinogradov, *Očerki po istorii russkogo literaturnogo jazyka XVII. — XIX. vv.*, Leiden 1949, s. 255 sl.

zavrnuti zmotno mnenje Čiževskega, ki Prešerna uvršča med najvidnejše besedne novatorje in njegovo delo navaja za primer pesništva, ki potrebuje obsežne besedne komentarje ob sebi.⁴⁵ Slovenska potreba po višjem slogu je privedla do tvorne zveze s schleglovskim tipom romantične teorije, ki je imela v sebi antično in renesančno normo. Pri tem niti Čopa niti Prešerna ni mogla ovirati njuna že zgodnejša in globoka notranja navezanost na antično klasiko.⁴⁶ Ta navezanost je bolj spodbujala kot pa preprečevala stik s schlegeljansko teorijo romantike. Prešernova romantika spričo vsega tega tudi ni razbila temeljnih norm pesniških zvrsti in njihove klasične hierarhije, čeprav jih je pomnoževala in notranje sproščala. Značilno je, da se pesniku še ni upiralo zvrstno označevanje v podnaslovih pesmi. Pri takem stanju stvari je razumljivo, da mu je bila proza kot zvrst še zelo daleč od poezije. Skladno s temi temeljnimi nazori je seveda tudi strogo tektonsko oblikovaje, ki ga kažeta izraz in kompozicija na vseh ravneh delovanja.

Skratka, označevanje Prešernovega sloga, pri katerem si slovenska literarna zgodovina že dolgo pomaga z različnimi kombinacijami pojmov »romantično« in »klasično«, bi bilo bolj določno in zgodovinsko bolj utemeljeno, če bi imelo v zavesti schlegeljanski pojem romantike, seveda brez nekaterih njegovih filozofskih implikacij. Vendar so tudi ob tem pojmu potrebna še nekatera določila, saj Schlegla uporabljata izraz romantika včasih kot zgodovinsko slogovni, drugič kot tipološki in nazadnje celo kot normativni, večni pojem.⁴⁷ Prevladuje zgodovinska raba pojma, vendar spet v širšem pomenu besede, saj njuna romantika zaobsega pesništvo od Danteja in Petrarke pa do Goetheja, seveda brez vmesnega klasicizma. Za »šolo romantične poezije« je A. W. Schlegel razglašal italijansko renesančno in špansko poezijo od 14. do 16. sto-

⁴⁵ D. Tschizevskij, *Einige Aufgaben der slavischen Romantikforschung*, Die Welt der Slaven, 1956, s. 21. Prim. izjavo Matija Murka iz leta 1891: »Prešernove poezije so res tako jasne, da omikanemu in večkrat tudi prostemu človeku ni treba zanje komentarja.« *Matija Murko, Mislil k Prešernovemu življenjepisu*, Izbrano delo, Ljubljana 1962, s. 51.

⁴⁶ France Kidrič je pojava gledal kot nezdržljivo nasprotje in je pri obravnavi Prešernovega srečanja z nemško romantiko dajal prednost domnevno docela nasprotni pesnikovi navezanosti na antično pesništvo (n. d., s. LXXXIX). Janko Kos je krenil v smer povezovanja obojega in je »idejno in estetsko normativnost antične poezije«, predvsem latinske, postavil za »temelje Prešernovega odnosa do evropske romantike« (n. d., s. 229-64), vendar je možnosti zvez s teorijo bratov Schleglov omejil na skrajno neznatno mero, v bistvu samo na zgled Wilhelmovega uvajanja, celo bolj praktičnega kot teoretičnega uvajanja romanskih oblik v nemško pesništvo.

⁴⁷ Ernst Behler, *F. Schlegel, Kritische Ausgabe seiner Werke XI*, München 1958, *Anmerkungen*, s. 328-350.

letja.⁴⁸ V Čopovi teoriji in Prešernovi praksi gre torej kljub vsem posebnostim v bistvu za schlegeljansko razširjeni pojem romantike. Se pravi, za romantiko, ki ni izključevala strogega reda in artizma v oblikovanju, temveč je to dvojje celo zahtevala. S tem pa tudi za romantiko, ki ni pretrgala vseh vezi s klasicistično oziroma klasično normo, temveč je v mnogočem bistvenem ostala vezana nanjo. Skozi tak, klasično in renesančno šolan, čeprav posodobljen filter sta Prešeren in Čop sprejemala tudi druge tokove evropske romantike. Predvsem velja to za byronizem, do katerega sta imela globlji odnos kot brata Schlegla, vendar njegovih skrajnosti nista sprejemala.⁴⁹ In nekaj podobnega nam pove Čopovo navdušenje za Mickiewicza ter njegovi pomisleki zoper Slowackega.⁵⁰

* * *

Toda vsa ta, tu samo v splošnih črtah zarisana in v sistem urejena »estetska gramatika« Prešernove romantike ostaja pomanjkljivo povedna, dokler ne uzremo tudi njenih globljih in čisto človeških idejnih plasti. Te sodoločajo njeno resnično delovanje in njen pravi pomen. Zato bistveno določajo tudi meje in možnosti stikov s teorijo bratov Schleglov.

Temeljna sestavina življenjskega nazora, kot se kaže iz Prešernove poezije, je konflikt, je spopad, ki ga slovenska literarna zgodovina že od nekdaj razumeva kot spopad med harmonično in disharmonično vizijo življenja.⁵¹ Ta spopad zavzema vse štiri glavne teme njegovega pesništva: bivanje, ljubezen, domovina in poezija. In »paradoksní siže« je lastnost, ki zavzema veliko večino motivov ne glede na njihovo tematsko pripadnost, tako da ga lahko štejemo za znak temeljnega strukturalnega zakona Prešernovega pesništva sploh. Kaže se celo v izbiri del za prevajanje.

Čeprav se je ta konflikt napovedoval že v zgodnejših, po večini še pripovednih ljubezenskih pesmih, in sicer v prevladovanju zgodb o ljubezenski samoprevari, se je prvič do kraja razvil šele v delih, ki izpovedujejo pesnikov nazor o lastnem bivanju in razmerju do sveta. To

⁴⁸ A. W. Schlegel, *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst*, n. d., s. 25.

⁴⁹ V. Burian, *Matija Čop kot byronist*, Slovenski jezik, 1940, s. 125, 124; B. Paternu, *Slovenska literarna kritika pred Levstikom*, Ljubljana 1960, s. 25, 26.

⁵⁰ Čopovo pismo Skarzyńskemu po 28. sept. 1854, obj. A. Žigon, Carniola 1910, 218—220.

⁵¹ V tisku je obsežna razprava Juraja Martinovića, ki problem postavlja v eksistencialno še bolj zaostrene razsežnosti in te razsežnosti zaznamuje že v naslovu svoje knjige: *Absurd i harmonija*, Sarajevo 1975.

sta *Slovo od mladosti* (1850) in *Sonetje nesreče* (1854), ki na Slovenskem začenjata romantiko v polnem pomenu besede. Prešernov notranji spopad ima zelo izpostavljene in romantično napete lege. Konflikt med idealno in realno resničnostjo je popoln. Duhovne vrednosti na eni strani in materialne na drugi so absolutne in se izključujejo, ostajajo brez možnosti realističnega usklajevanja. Človek (pesnik govori v prvi osebi) je mednje postavljen tako, da s svojo notranjostjo pripada svetu duhovnih vrednot, njegovo obstajanje pa je podvrženo totalni moči sil in meril, ki so zunaj njega in pripadajo svetu, ki mu je bistveno tuj in zoper katerega se nenehoma upira, toda njegovo upiranje je brezupno, sizifovsko početje. To spoznanje postavlja Prešeren za konec človekove mladosti in za začetek zrelosti, in od tod, iz takega miselnega položaja se sploh začnja njegovo globlje pesništvo. Nadaljnji korak ga vodi k zavesti o človekovi ranljivosti v tem boju, o omejenosti njegovih notranjih moči, ki prej ali slej morajo podleči silovitosti, s kakršno nanje pritiska resnični svet. Sledi še zadnji podaljšek takega doživljanja sebe in sveta, in ta podaljšek se končuje v notranji brezčutnosti, praznoti in resignaciji. Gre torej za črto, ki v strmem loku pada od heroizma v fatalizem in je zelo vidna črta njegove bivanjske zavesti. Toda znotraj tega eksistencialnega toka deluje protitok, ki ne dopušča, da bi se Prešeren scela identificiral s potjo v brezup in nič. O tem priča že temeljni elegični ton, s katerim obdaja spoznano danost in ki pomeni trpno kretnjo nesoglašanja z njo. Prav sredi resignacije same in želje po smrti, v najbolj izpostavljenih legah obupa, pa mu izpoved prehaja iz elegične v kljubovalno, uporno formulacijo. Ti dve pesnitvi in generalni izpovedi dajeta že celovit tloris njegove bivanjske zavesti, ki se je kasneje sicer v mnogočem dopolnjevala in tematsko širila, nikoli več pa ni menjala svojega temeljnega ustroja. Sam jo je proti koncu tridesetih let povzel v skoraj matematično formulo in jo izbral za moto celotnih Poezij. Ta formula postavlja njegove bivanjske položaje v naslednji red: up — strah — praznота — želja nazaj k boju upa in strahu. Samo iz te odprtosti upa v brezup in brezupa v kljubovalno vztrajanje sredi resignacije same je mogoče najti primerno široko podlago za interpretiranje njegovega pesništva. Vsebinsko omenjene formule pa bi se brez sile dalo prevajati tudi v pojma harmonija-disharmonija in njune odtenke, posebno še, ker Prešernu to izrazje in tako kontrastiranje ni bilo tuje.

V ljubezenskem pesništvu je temeljni konflikt prav tako prisoten. Že od vsega začetka se kaže v semantični zgradbi motivov, ki v svojem dnu nosijo dvom v ljubezensko srečo in njen izid. Glavni vsebinski lok

njegove erotične lirike kaže razpon, ki poteka od petrarkistično obarvanega opevanja ženske kot odrešujočega »bogstva«, do znižanja ženske v »lepo stvar«. V njegovi izbiri ljudskih ljubezenskih balad, ki jih je umetniško dograjeval v duhu schlegeljanskih pogledov na folklorno in naivno pesništvo, je kljub *Lepi Vidi* težko prezreti močan posluš za demonične, uničevalne, skoraj šekspirsko mračne ženske like. Kljub vsemu temu pa je ljubezen tisto življenjsko in tematsko področje, ki je zmoglo pritegniti nase razmeroma zelo velik del njegovih k »upu« naravnanih in k harmoničnemu življenjskemu redu usmerjenih moči. Tu se je v resnici tudi najbolj otipljivo pokazal program načrtnega jezikovnega in oblikovnega kultiviranja, o čemer zelo očitno priča mojstrska umetelnost *Sonetnega venca* (1834), stvaritve, ki »ni edinstvena samo v njegovem delu ali v naši literaturi, temveč skorajda v svetu lirične poezije sploh«. ⁵² Te vrste artizem se je po polomu ljubezenskih pričakovanj znižal, začel se je postopen razkroj soneta in pesniku lahko sledimo v naporna iskanja novih oblik. Vendar je značilno, da Prešernova ljubezenska resignacija ni obtičala v nihilizmu in cinizmu, temveč se je iz brezupa reševala k odpovedi plemenite vrste.

Tudi domovinska tematika ne stoji zunaj konfliktnega ustroja. Naivna predstava narodne prebuje, povezana z razsvetljskim optimizmom 18. stoletja, je v Prešernovem pesništvu doživela zapis svoje prve velike krize. Iluzij o slovenskem ljudstvu, na kakršnih je gradil razsvetljence Valentin Vodnik, pri njem ni več. Meščanstvo, ki bi glede na čas in razmere moralo biti nosilec narodne in demokratične prebuje pa tudi podpornik in konsument nove književnosti, se mu je razkrilo kot primitivno in kramarsko, brez globljih kulturnih potreb in brez čuta za narodno čast in ponos. Srd in obup nad lastnimi rojaki je že opazna sestavina Prešernove domovinske pesmi. In vendar je to samo ena njena stran. Narodna ogroženost Slovencev je bila preveč resnična in boj zoper njo preveč zahteven, da bi na tej točki pesnikove miselnosti lahko obstajal prostor za daljnosežne dvome ali odtujitve. Tu je ostala njegova zavest najbolj premočrtna in notranjemu relativizmu najmanj odprta. Vztrajal je pri doslednem odporu zoper tiranijo in pri odločni zahtevi narodne združitve ter osvoboditve. Oporo zanjo je včasih iskal v romantični zamisli slovanske vzajemnosti, vendar z zelo ostrim in realističnim čutom za enakopravnost malih nasproti večjim. Naposled je našel moderno formulo internacionalizma, priznavajočega načelo enakopravnosti in bratstva med vsemi narodi sveta (*Zdravljica*, 1844). Ta njegova za-

⁵² Josip Vidmar, *Prešernova lirika*, Sodobnost, 1973, s. 107.

misel ima obrise utopične harmonije, vendar pa je v njej toliko trajnega političnega humanizma, da ostaja tvorna še v naš čas.

Vse tri teme — domovinska, ljubezenska in bivanjska — so se strnile v osrednjem Prešernovem delu, v zgodovinski epski pesnitvi *Krst pri Savici* (1856). Njihova skrajna izpostavljenost, saj so vse tri privedene v točko totalnega poraza, je izzvala še religiozno temo, ki ji dotlej ni posvečal pozornosti, če izvzamemo nekaj odlomkov panteistične alegoričnosti v nemški elegiji mrtvemu prijatelju *Dem Andenken des Matthias Čop* (1855). Tokrat se je z vso resnobo opredelil do krščanske vere. Toda opredelil se je kot skeptik: zavrača njena posvetna sredstva moči, sprejema njeno čisto človeško etično jedro, obenem pa se dokončno poslavlja od njenih mitoloških odrešitvenih obrazcev. Možnost, ki jo daje vera — »up sreče onstran groba« — zanj ni in ne more več biti odrešitvena možnost.⁵³ Ostaja pri resignaciji, toda taki, ki v danih okoliščinah izbira edino tvorno, ne pa več osrečujočo možnost bivanja, sprejema jo z notranjim elegizmom. In ta možnost je globoko skladna z zgodovinskim položajem in potrebami naroda, ki mu tragični Črtomir pripada. Torej znotraj osebne brezverske disharmonije najde harmonično točko smotrnega, čeprav ne več srečnega osebnega bivanja.

Naposled je tu še Prešernova zelo opazna tema poezije same in pesnika. V duhu romantične miselnosti in na podlagi trde življenjske izkušnje postavlja pesnika v apriorni konflikt s svetom in danostjo, v konflikt s tako imenovano življenjsko srečo sploh. Notranja nezadostčenost, nemir in trpljenje so zato bistvene lastnosti pesnikove usode. Toda temu globoko disonantnemu znamenju pesnikove osebnosti postavlja nasproti harmonično znamenje, ki ga ima na sebi pesnikova stvaritev, njegovo delo. Prešeren je namreč v svoji najgloblji predstavi nosil zamisel harmonične poezije in od te zamisli ni odstopil, čeprav je njeno uresničevanje pod pritiskom vse bolj konfliktnih položajev vedno bolj prenašal v območje sloga in oblike. Vrsta je izjav, ki pričajo, da je poeziji pripisoval zmožnosti pomirjevanja in poplemeniteltja človekove narave pa tudi kulturne prebuje naroda. Orfeizem je temeljna sestavina njegovega nazora o pesništvu. Torej je Prešernovo mišljenje prav na tem tematskem območju razdeljeno v dvoje polov: v nazor o disharmoničnem poetu in v nazor o harmonični poeziji. Most spoznanja je čez to razpetost in daljavo postavil s pesmijo *Pevcu* (1858), ki je izjemna umetnina njegove lirike. Poetu nalaga dolžnost, da se odpre skrajnostim svoje

⁵³ Podrobneje gl.: B. Paternu, *Prešernov Krst pri Savici*, v knj. *France Prešeren, Krst pri Savici*, Maribor 1970, s. 112—117.

usode, da sprejme nase »pekel« in »nebo« svoje eksistence in v trpljenju ustvarja poezijo. Bistvo pesnikove usode je torej prometejstvo, bistvo poezije pa orfejstvo. Stičišče med obema je stičišče med disharmoničnim in harmoničnim življenjskim načelom.⁵⁴ To Prešernovo formulo lahko preverjamo ob zanimivem dejstvu, da arhitektonski red in konciznost izraza postajata tem strožja, čim večji so spopadi, čim močnejše so napetosti in čim neposrednejše so ogroženosti v psiholoških in miselnih plasteh pesmi. To pa ne pomeni, da gre zgolj za kompenzacijski red v formi, temveč je ta red tudi v zvezi z urejevalnimi težnjami znotraj avtorjevega življenjskega nazora, ki se nikoli ni do kraja poenačil s položaji notranje dezintegracije.⁵⁵

Prešernov problem disharmonične in harmonične vizije sveta je pristen in biografije so zbrale množico gradiva, ki ga preverja in potrjuje tudi z izkustvene strani. Vendar njegove posebnosti ni mogoče uzreti, dokler ga ne postavimo ob širše zaledje, ki ga je prav ta problem imel v miselnosti srednjeevropske romantike. Tudi tu je bila slovenskemu primeru spet najbližja teorija bratov Schleglov.

V romantični teoriji bratov Schleglov je vprašanje harmonije in disharmonije temeljno in ključno vprašanje. Zavzema vse ravni njune miselnosti, od filozofske in moralne do estetske in literarno teoretične. Pokriva se tudi z njunim kontrastiranjem »antične« in »romantične« oziroma »klasične« in »moderne« literature. To njuno kontrastiranje je leta 1798 začelo prodirati po Evropi, doseglo prvo večjo uveljavitev v Friedrichovem programskem spisu *Das Gespräch über die Poesie* (1800), še natančneje formulacije pa v Wilhelmovih *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur* (1809). Pri splošnem označevanju obeh pojmov med bratoma ni posebnih razlik, tako da bi njune glavne skupne misli lahko povzeli v naslednje antinomije. »Antična« ali »klasična« poezija nosi v sebi zakone grškega duha in ti so: posedovanje stvari in njihova naravna mera; ravnovesje in soglasje vseh človekovih moči; stroga urejenost delov v celoto; klen in jasen izraz; skladnost med vsebino in obliko; skratka, harmonija kot glavni način razkrivanja in oblikovanja sveta, ki ga je antični duh še suvereno obvladal. V »romantiki« ali »modernej« se vse to bistveno spremeni: mera stvari postane neskončnost in absolutnost; človek je razklan med hrepeneti in imeti;

⁵⁴ Podrobneje gl.: B. Paternu, *Problem katarze v Prešernovem »Peocu«*, Zbornik 900 let Kranja, Kranj 1960, s. 226–249.

⁵⁵ Janko Kos označuje problem drugače: »Forma Prešernovega pesniškega sveta je uresničenje ideala, o katerega nedosegljivosti govori njena idejna in motivna vsebina.« (N. d., s. 262–63.)

razpet je med duha in telo; vezi med delom in celoto padajo; izraz postaja nejasen; trga se tudi skladnost med vsebino in obliko; svet se razkriva kot nered, kot kaos in disharmonija. Čeprav Schlegla ta dva tipa literature sprejemata kot dvoje neovrgljivih dejstev v zgodovini človeškega duha, ju hkrati tudi vrednotita in od zgodovinskega označevanja prehajata v estetsko sodbo, program in normo, namenjeno sodobnosti. Celotna zgradba njune zgodovine svetovnih literatur temelji prav na iskanju in osvetljevanju teh dveh kontrastnih tipov skozi celoten, predvsem pa zahodnoevropski slovstveni razvoj. In če na tej črti natančneje opazujemo sodbe, ki jih izrekata, ugotovimo, da do polov »harmonija« — »disharmonija« ali »red« — »kaos« in njihovih vzporednih pojavov nista nevtralna, tudi takrat ne, kadar bi hotela biti. Njun skupni in trajni problem je eden: kje najti in kako najti znosno razmerje enega z drugim. To pa pomeni še nekaj več: kako najti združevalno, torej harmonično formulo obojega! Do tu mislita oba enako. Pogledi so jima obrnjeni od obstoječe in neizogibne disharmonije — iz katere izhajata, a se z njo nikoli ne moreta do kraja pomiriti in notranje poenačiti — k harmoničnosti, ki jo napeto iščeta. Toda od te točke naprej se velikokrat razhajata in problem razrešujeta vsak po svoje.

Prvo izdelano rešitev je dal Friedrich Schlegel v svojem *Pogovoru o poeziji*. Našel jo je v zamisli o smotrnem združevanju obeh polov, se pravi »romantičnega duha in klasičnega oblikovanja«. ⁵⁶ V suvereno obvladani kombinaciji zmede in reda, skladnosti in neskladnosti je našel celo obetajoče izhodišče nove lepote. Označuje jo s pojmi: »umetno urejena zmeda«, »dražljiva simetrija protislovij«, »kaos, razvit v ubranost« in podobno. ⁵⁷ Končuje s kategoričnim geslom, namenjenim sodobni književnosti: »Najvišje od vseh vprašanj o umetnosti poezije... je vprašanje o združitvi antičnega in modernega.« ⁵⁸ Ta želja mu je usmerjala tudi zgodovinske poglede in omenjeno kombinacijo začenja odkrivati že pri »starih modernih«, za katere mu veljajo Dante, Petrarca, Boccaccio, Camões, Shakespeare ali Calderon, mojstri »antičnega stila moderne umetnosti«. Med sodobniki pa je spoznal mojstra takega spajanja v zrelem Goetheju. Pri njem ves zavzet odkriva klasični stil, ureničen v novodobni poeziji, in »antičnega duha«, ki deluje »pod modernim zagrinjalom«. V Goethejevi »veliki kombinaciji« sluti začetke obetajočega novega obdobja poezije, ki bo nastajala na harmoniji ro-

⁵⁶ F. Schlegel, *Das Gespräch über die Poesie*, n. d., s. 298.

⁵⁷ F. Schlegel, n. d., s. 313, 318.

⁵⁸ F. Schlegel, n. d., s. 346.

mantike s klasiko. Friedrichova korektura romantične poezije s klasično ziroma geslo o njenem »povratku v antiko« pa ni veljalo samo za oblikovni red stvari, temveč tudi za duha sodobne poezije. In tu je izdelal načrt z naslednjimi tezami: antična poezija je temeljila na mitologiji, moderna je to zaledje izgubila; če hoče sodobni slog spet najti točko harmonije, mora najprej v svojem »duhovnem svetu konstituirati točko«, iz katere bodo zagoni na vse strani varni in varen tudi povratek k sebi; to se pravi, sodobno pesništvo mora najti svoje notranje središče, svojo novo mitologijo; ta mitologija pa že obstaja, in sicer v Spinozovem panteizmu pa tudi v novodobnem filozofskem idealizmu, ki znova vzpostavlja osredinjen, organsko enoten vesoljni red stvari, prižiga v človeku spet »luč in iskro« božanske, na novo alegorizirane Narave.⁵⁹ Tako je Schlegel pojav moderne razklanosti obdal z varnostnim idejnim sistemom in jo s tem tudi že zamejil. Toda dokler je bila njegova idealiteta svobodno panteistična, je tudi njegova zamejitev poznala širino: konfliktu in disonanci je bil dan razmeroma velik prostor zamaha, nemir v pesnikovi duši se je zdel samoumeven in z vsemi temi lastnostmi vred v sodobnem pesništvu neizogiben. Tak pomen je imelo takratno njegovo geslo: »Vsa poezija naj bo romantična!«⁶⁰

Toda dobrih deset let pozneje, v dunajskih predavanjih *Geschichte der alten und neuen Literatur* (1812) so te stvari že močno spremenjene. Ob razvoju evropskih literatur še vedno sledi spopadu obeh življenjskih norm, disharmonije in harmonije, vendar mu je pogled vse bolj napeto zazrt k slednji. V središče njegove pozornosti se pomikajo težnje, ki kažejo proč od notranjega nemira, in stremljenja, ki so naravnana k »ideji harmoničnega življenjskega reda«. V njegovem programu zavzema intelektualni nemir in boj vse manj prostora: Aishilovo kaotično prometejstvo mu ne ustreza več docela; od Byronove »poezije dvoma« ali brezupa se odvraca z odporom; celo pri Schillerju ga moti »dvomeči nazor«, ki da nikoli ne zmore priti do »popolne harmonije«; in nazadnje še pri svojem občudovancu Goetheju z nejevoljo odkriva »nepotešeni boj velike narave, ki ni prišla do cilja«, češ da ji manjka »trdno notranje središče«; še več, razglašga ga celo za nemškega Voltairja, čeprav nekoliko bolj vljudne vrste.⁶¹ V Friedrichovem dunajskem slovarju je to pomenilo obtožbo, saj je bil glavno ost svojih napadov namenil francoskemu racionalizmu, skepticizmu in materializmu 18. stoletja, zauj

⁵⁹ F. Schlegel, n. d., s. 314—318.

⁶⁰ F. Schlegel, n. d., s. 335.

⁶¹ F. Schlegel, *Geschichte der alten und neuen Literatur*, n. d., s. 54—56, 355, 403, 404.

stoletja, ki bi »rado zadnjega kralja zadavilo s črevi zadnjega duhovnika.«⁶² Naposled obračuna še s Spinozo in nemškim novodobnim panteizmom. Razglaša ga za »duhovno bolezen«, ki kvari moralo in vero. Skratka, njegov obrazec harmoničnosti se skrči in zadrigne v pravilo: »... samo v njem, v krščanstvu namreč, lahko najdemo intelektualni mir in s tem tudi moralni mir.«⁶³ Z obrazcem katoliške dogmatike je umetnikovemu notranjemu nemiru, dvomu in boju, občutju neskladnosti in neurejenosti sveta zdaj zožil prostor obstajanja pa tudi izražanja do skrajne meje. Iz tega zornega kota se me je tudi v zgodovini človeštva zazdela najgloblja prelomna točka — ne več izum tiska in odkritje novega kontinenta — temveč prehod človeštva iz pogsanske antike v krščanstvo. Ta prehod je po njegovem mnenju za zgodovino človeka in za usodo vsakega naroda odločilen in veličasten.⁶⁴ Težko se je upirati domnevi, da je imel Prešernov *Krst pri Savici* delno pobudo tudi v tej zelo osrednji schlegeljski tezi. Seveda bi v tem primeru šlo za precej daljnosežno opozicijsko kretnjo, saj pesnitev izpoveduje globok racionalistični dvom in čisto drugačno razmerje do katolištva in do krščanskega pomiritvenega problema.

August Wilhelm Schlegel je kljub verskemu stališču problem disharmonije obravnaval nekoliko drugače, bolj strpno. V predavanjih *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur* (1809) je notranji razkol sprejel kod sodobno danost, ki ji ni mogoče uiti in je ni mogoče nadomestiti z grškim idealom »soglasja in ravnovesja«; zato so tudi poskusi »kombinacije antičnega in modernega« po njegovem mnenju v praksi vedno privedli do prilagajanja klasičnih lastnosti novodobnim.⁶⁵ Dejstvo, da je bila antična poezija »poezija posedovanja« in da je sodobna »poezija hrepenenja«, sprejema kot dejstvo.⁶⁶ Vendar ne ostaja pri resignaciji nad ukazi zgodovine, temveč želi uveljavljati svojo normo. Pri sodobni poeziji opazuje njeno gibljivost v nasprotjih in poudarja predvsem njene težnje in iskanja, da bi ujela notranja nasprotja v nadzor in da bi spet dosegla »enotnost oblike in snovi.«⁶⁷ V bistvu tudi znotraj njegovega mišljenja deluje ideja spoja med klasiko in romantiko, čeprav je manj nasilna kot bratova in odprta dvomom. Obenem je naravnana predvsem k vprašanjem stiha, sloga in oblike, k zelo stvarnim

⁶² F. Schlegel, n. d., s. 327.

⁶³ F. Schlegel, n. d., s. 415.

⁶⁴ F. Schlegel, n. d., s. 89—90.

⁶⁵ A. W. Schlegel, *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*, n. d., s. 26, 14.

⁶⁶ A. W. Schlegel, n. d., s. 109.

⁶⁷ A. W. Schlegel, n. d., s. 21, 26.

vprašanem pesništva. Že leta 1795 je nekoliko potrgal romantični mit navdiha in mit pesnika kot izvoljenega glasnika božanskih harmonij, ki mu je vse podarjeno. Iz lastne izkušnje je zapisal trdno delovno spoznanje: »Najlepša pesem obstaja samo iz verzov; verzi iz besed; besede iz zlogov; zlogi iz posameznih glasov. Ti morajo biti v svoji ubranosti ali neubranosti preizkušeni, zlogi prešteti, odmerjeni in odtehtani, besede izbrane, verzi naposled lepo razporejeni in povezani... V potu svojega obraza delaš verze!... Pesnik se mora hlapčevskemu nasilju podrežati s ponosno svobodnim obrazom. Svoje z okovi obtežene roke in noge premika v lahkoten, prisrčen ples. Misliš, da sladko počiva na rožah, ko se muči in zvija na Prokrustovi postelji.«⁶⁸ Zmožnost za tako konkretno pojmovanje pesništva je določala tudi smer njegovemu opazovanju temeljnega problema. Tako je na primer v »ritmičnem nomu« oziroma v »urejenem ritmu gibanja in tonov« že ob starodavnem pesništvu odkrival neko posebno moč, ki izbruhom strasti nadene mero, z njo vred pa zadržanost in trajanje hkrati, kar je na divjega človeka delovalo blažilno, orfejsko.⁶⁹ Temu izhodiščnemu načelu harmonije je ostal zvest tudi v berlinskih predavanjih. Zato je kljub svoji odprtosti romantičnim disonancam pristajal na »terorizem forme«, občudoval »glasbo, arhitekturo in členitev« Petrarkovih sonetov in naposled ugotovil: »V splošnem je zakon forme celo pogoj svobodne individualitete v umetnosti kot v naravi, kajti kar ne pripada nobeni vrsti organiziranosti, je izrojeno.«⁷⁰ Kaj je to drugega kot načelo klasike, preneseno na bolj specifično področje romantične poezije, v njeno zgradbo in izraz, v njen »ritmični nomos«. In vendar tudi Wilhelmova harmonija forme ni zgolj formalistična. Ko namreč načelno razpravlja o obliki, ne soglaša z »mehaničnim« pojmovanjem, ki obliko posebej in od zunaj lepi na snov. Odloča se za »organsko obliko«, za tisto, ki »oblikuje od znotraj navzven.«⁷¹ Taka logika razmerij njegovo načelo mere, obvladanja in harmonije že sama prenaša tudi v območje pesniške ideje. Lahko pa najdemo izjave, ki o tem govore tudi bolj naravnost. A. W. Schlegel se je sicer zavedal, da poezija človekovih »notranjih disonanc ne more odstraniti«, obenem pa je bil prepričan, da človeka, ujetega v vsakdanjo resničnost »nepotešenih in razdrobljenih prizadevanj«, krepi in vedri s

⁶⁸ A. W. Schlegel, *Briefe über Poesie, Silbenmass und Sprache*, A. W. Schlegel, *Kritische Schriften und Briefe I*, Stuttgart 1962, s. 141, 142.

⁶⁹ A. W. Schlegel, n. d., s. 161–167.

⁷⁰ A. W. Schlegel, *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst*, n. d., s. 66.

⁷¹ A. W. Schlegel, *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*, n. d., s. 109.

»podobo svoje harmonične dovršenosti« ali vsaj s težnjo k njej.⁷² Kot v stari antiki tako mu je poezija še vedno orfejski »pomirjevalec človeštva«. ⁷³ Vendar ne tako kot Friedrichu, z izdelano verniško idejo, temveč predvsem s svojim umetništvom, s harmonizirajočo obliko in slogom, ki prihajata od znotraj in sta izraz človekovih urejevalnih duhovnih teženj. Na tem mestu so vrata med schlegeljanstvom in Prešernom seveda spet odprta.

Če zdaj primerjamo obeh bratov Schleglov in Prešernovo pojmovanje takrat zelo bistvenega problema, kako najti notranji stik med »romantičnim« in »klasičnim« načelom umetnosti ter zvezo med njunima vzporednicama »disharmonijo« in »harmonijo«, pridemo do naslednjih sklepov. Nemška teorija je po vsej verjetnosti bistveno pripomogla pri Čopovem in Prešernovem uzaveščanju tega, zanju in za slovenske okoliščine pomembnega življenjskega ter literarnega vprašanja. Tudi Prešernova lastna, iz osebnega značaja, življenjskega položaja in zgodovinskega trenutka izhajajoča volja k obvladanju »viharjev notranjih« je v teoriji bratov Schleglov mogla najti vrsto pobud. Toda v mnogočem zelo bistvenem je Prešeren hodil docela drugo pot. Njegov konflikt med disharmonijo in harmonijo nima filozofsko spekulativne podlage niti metafizičnega zaledja schlegeljanske vrste. Pri njem ne gre za abstraktni konflikt »neskončnega« s »končnim«, »božanskega« z »zemeljskim«, »Harmonije« s »Kaosom« in podobno, temveč je ta konflikt postavljen v življenje samo, njegova podlaga sta resnično bivanje in samorefleksija tega bivanja. Naslednja bistvena razlika je v tem, da Prešeren ostaja zunaj mitološkega obrazca, ki bi mu pomenil prostor notranje varnosti, kot sta jo iskala in našla oba Schlegla. Medtem ko je včasih odprt svobodni panteistični osmislitvi sveta ali »panteizmu mladoheglovskega kova«, je do katoliške mitologije in njenih verniških odrešitev skeptičen.⁷⁴ V popolnem nasprotju s Schlegloma je tudi njegovo razmerje do metternichovskega režima in avstrijske države. Vse to ni brez zveze z razreševanjem vprašanja »disharmonije« in »harmonije«. Medtem, ko je Friedrich Schlegel pesnikova iskanja, dvome in notranji nemir postopoma zapiral in naposled dogmatično zaprl, je Prešeren šel nasprotno pot. Pot k svobodnemu sprejemanju »neba« in »pekla«

⁷² A. W. Schlegel, *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst*, n. d., s. 42, 12.

⁷³ A. W. Schlegel, *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*, n. d., s. 112.

⁷⁴ Označbo »panteizem mladoheglovskega kova« uporablja Boris Žihrel v študiji *France Prešeren, pesnik in mislec*, Ljubljana 1949, s. 27.

človekove eksistence, pot v trpeče prometejstvo, ne da bi pri tem ukinjal osebno voljo po obvladanju gradiva tega trpljenja. Na tej poti je lahko našel največ pobud v praktični poetiki A. Wilhelma Schlegla. Sicer pa so bile Prešernove urejevalne težnje oprte na čisto druge idejne osnove kot Schleglove. Pri njem je delovala predvsem osebna, velikokrat tudi osamljena volja k vztrajanju. Izza nje pa narodnoosvobodilna volja, povezana z idejami evropske meščansko demokratične revolucije, ki v Avstriji še ni doživela prave uresničitve niti svojega poloma. V življenjski resničnosti je torej Prešeren stal povsem drugje kot Schlegel, bil je na nasprotni strani evropske idejne fronte. Ta okoliščina pri razreševanju opisanega problema ni ostala brez daljnosežnih posledic. In zato je bil njegov in Čopov koncept romantike odprt tudi tokovom, ki jim Schlegla nista bila odprta: byronizmu in slovanskim literaturam (Mickiewicz, Kollár, Čelakovský, Mácha). Čop je bil močno vezan na teorijo bratov Schleglov, vendar je bil nenehoma obrnjen k razvitim slovanskim literaturam, še posebej k poljski, in jih je Slovencem dajal za zgled. Avgust Žigon je opravil tehtno raziskovalno dejanje, ko je vzpostavil literarnozgodovinsko zvezo med ustrojem Prešernove poezije in Schleglovo teoretsko sintezo »romantičnega« načela s »klasičnim« in to zvezo zasledoval do najbolj podrobnih, resničnih ali domnevnih pesnikovih uresničevanj »ritmičnega noma«.75 Toda pri tem je sam postal tragičen jetnik sistema Schleglove »akademije«. Iz njenega zornega kota je opravil posel izenačevanja, celo filozofskega izenačevanja obeh opazovanih strani. V Prešernovi poeziji je s pomočjo takega testiranja odkril mnoge nove in zelo bistvene lastnosti, ki jih je pozneje prešernoslovje premalo cenilo, hkrati pa jo je odmisлил v shemo, jo tako rekoč pretopil v schleglovski filozofsko artistični model. Prezrl je pomembne Prešernove posebnosti, predvsem pa globoke opozicije do nemške teorije. Tako je prezrl pravo izvirnost njegove recepcije »klasične« oziroma schlegeljanske romantike, ki je prav na Slovenskem doživela zelo izrazito vsebinsko niverzijo, tvorno peobrazbo in zanimivo slavizacijo.

2

Simon Jenko, vodilni lirik petdesetih ali šestdesetih let, je preusmeril tok slovenske romantike, odprl njeno novo fazo in jo izpolnil vse do pojavov razkroja, nato pa napravil tudi že prve korake v nov, realistični stilni sistem.

⁷⁵ Avgust Žigon, *Francè Prešeren, poet in umetnik*, Celovec 1914, s. III do CXCI, 1–88.

V literaturo je vstopil sredi čisto novih okoliščin. Pred njim je bila mogočna zgradba Prešernove romantične klasike z izdelano kulturo svojega sloga in oblike. Razumljivo je, da se ni zlahka iztrgal iz sugestije velikega predhodnika, posebno še, ker slovensko konservativno okolje tudi po Prešernovi smrti ni zmoglo asimilirati njegovega »frajgajstovskega« duha in se je mladi Jenkov rod šele boril za njegovo pravo uveljavitev. Vendar je Prešeren svoj tip poezije izdelal do tolikšne popolnosti, da na njegovi poti ni bilo več poti naprej. Poleg tega je bil Jenko toliko drugačna in obenem toliko močna osebnost, da je zmožni kreniti v svojo, glede na Prešernovo tradicijo celo opozicijsko smer. Seveda ne v tabor konservativne, temveč bolj ali manj osamljene, novatorske opozicije. Zanimivo je, da se ta njegov premik začenja že zgodaj, v gimnazijskih letih, čeprav vmes ne manjka sledi postankov in pogledov nazaj k Prešernu. Vendar se dá reči, da je bil obrat razmeroma nagel, dosleden in daljnosežen. Najprej se kaže v precej odločnem odklonu od reprezentativnih renesančno romantičnih oblik, kot so sonet, stanca in tercina, ki so predstavljale glavni literarni model Prešernovega pesništva. Kaže se v odmiku od »višjega sloga« in artizma sploh. Opozicijske kretnje so razločne in zavzemajo več stopenj, vse od samogibnih do programskih. Med slednje spada parodija, ki je vredna pozornosti zato, ker ob njej lahko merimo moč preusmeritve. Z njo se Jenko, čeprav bolj zase in ožjo družbo kot za javnost, igraje loteva cele vrste romantično povzdignjenih leg Prešernove ljubezenske, domovinske in poetološke tematike, njegovega sonetizma, retorične dikcije in podobnega. Najbrž ni naključje, da so take demontaže višjega sloga dosegle skrajnost v parodiji *Krsta pri Savici*, saj je Prešernov romantizem v tem delu, še posebej v ljubezenski zgodbi, zelo izpostavljen, hkrati pa najbolj vsestranski. Poleg tega je bila v sestavu schlegeljanske romantike »junaška epska pesnitev« oziroma »nacionalna epska pesnitev« postavljena v sam vrh literarnih zvrsti, razglašena celo za izhodišče, pogoj in temelj pravega razvoja nacionalne literature. Čop ni bil daleč od te misli, saj se je s teorijo epa mnogo ukvarjal, Prešeren pa v drugi polovici tridesetih let ali vsaj ob prijateljevi smrti tudi ne. Jenko je s svojim humorističnim ljubezenskim epom *Ognjeplamtič* (1855), oprt na nekatere postopke Blumauerjeve travestije Eneide in na Byronovega *Don Juana*, opravil izzivalno parodično inverzijo te Prešernove zvrsti. Njeno vzvišeno ljubezensko tematiko je znižal na raven frivolne vsakdanjosti, njeno visoko idejo spustil v območje šaljivega cinizma in njen poetični jezik zamenjal z malomestnim žargonom. Ostala je samo zunanja oblika epske

pesnitve, toda z notranje, vsebinske strani minirana in razveljavljena.⁷⁶ Seveda Jenkovi parodični postopki niso zanimivi kot literarna stvaritev, temveč kot izraziti znaki razvojnega procesa, ki bi mu lahko rekli ukinjanje predhodne literarne strukture oziroma osvobajanje izpod nje in ustvarjanje praznega prostora za novo. Gre za parodijo v ožjem, Lotmanovem pomenu besede, se pravi za »parodijo, ki razdira strukturni kliše, a mu ne postavlja nasproti strukture drugega tipa«, tako imenovane »pozitivne« strukture, gre torej za parodijo kot pomožni, »laboratorijski žanr«.⁷⁷ Pojav ne bi bil zanimiv, če ne bi napovedoval ostrega slogovnega preloma in navsezadnje tudi novega sloga.

Temu igrivo eksperimentalnemu ustvarjanju praznine in neobvezne svobode je sledilo ali ga spremljalo iskanje nove »strukture«, s katero je šel v javnost. Na eni strani je po razkroju romantičnega epa nastajala k realizmu usmerjena Jenkova kratka proza, ki ima nekaj gogoljevskih lastnosti (*Tilka, Jeprški učitelj*, 1858). Na drugi strani, in ta je bila za Jenka glavna, pa je nastajal njegov novi tip lirike.

Najvidnejša zunanja značilnost Jenkove poezije je tendenca h kratkosti. H kratkosti pesmi, kitice in stiha. Ob ozadju mogočnega Prešernovega italijanskega enajsterca ali nibelunškega trinajsterca zelo izstopa Jenkov kratki osmerek, šesterec ali še krajši stih; ob sonetu in daljših Prešernovih oblikah njegova pogostna raba treh kitic, celo dveh ali ene same. Že Josip Stritar je opazil, da deluje »z malimi pripomočki«.⁷⁸ V skladu s to spremembo je še marsikaj drugega. Medtem ko je Prešernova izpoved ali pripoved vedno celovita, izdelana in zaokrožena, izrazito besedilo »lirika iz distance«, kot ga je imenoval Žigon, dajejo Jenkova besedila velikokrat vtis ne celovitosti in nedorečenosti, celo naključnega zapisa in improvizacije. Še v njegovem najpomembnejšem ciklu *Obrazi* ni mogoče odkriti tektonskega urejevalnega načela in je v resnici cikel brez ciklične arhitekture. Tudi zgradba njegovega stavka izgublja notranje ravnovesje členov, posamezne besede postajajo pomensko bolj obremenjene ali pa se jim pomen izgublja. Skratka, dogaja se v bistvu tisto, kar je Tinjanov štel za razkroj klasične »monumentalne forme« in za uveljavljanje »fragmenta kot umetniške forme«, ki jo je v evropski poeziji prvi kanoniziral Heine.⁷⁹ Obsta-

⁷⁶ Podrobneje: B. Paternu, *Struktura in funkcija Jenkove parodije v razkroju slovenske romantične epike*, Slavistična revija, 1968, s. 7–64.

⁷⁷ J. M. Lotman, *Lektsii po struktural'noi poetike*, Rhode Island, 1968, s. 176.

⁷⁸ Josip Stritar, *Simon Jenko* (Zvon 1870), *Stritarjevo Zbrano delo*, VI, Ljubljana 1955, s. 102.

⁷⁹ J. N. Tynjanov, *Vopros o Tjutčeeve*, v knj. *Arhaisty i novatory*, München 1967, s. 375–385.

jajo pa tudi še druge slogovne spremembe. Ob ozadju Prešernove povzdignjene dikcije in bolj ali manj »deklamacijskega verza« s klasično izdelanimi obrati, premori in prehodi toliko laže spoznamo Jenkov »govorjeni verz« in njegovo znižano dikcijo. Sintaksa se iz retorične napetosti in hipotaktičnih konstrukcij pri njem plega v pogovorno nenapetost in enostavnejšo paratakso. Tudi težnje k morfološkem konstruiranju odpadajo ali pa so celo predmet satire. Jenkov pesniški jezik se očitno »demokratizira«, vase sprejema tudi »nižje« pogovorne plasti, narečno in žargonsko izrazje, tujke in prozaizme različnih vrst. Ustrezne spremembe so tudi v pojmovanju zvrsti, saj se Jenko več ne ravna po njihovi tradicionalni hierarhiji, hkrati pa vanje vnaša daljnosežne novosti. To ne velja samo za romantično poemo ali klasični ljubezenski sonet, temveč tudi za balado in romanco. Grozljivo balado oziroma balado duhov razvija v nove smeri: v humorno, socialno ali čisto lirsko. Opazne so velike spremembe v njenem motivacijskem sistemu, ki se premakne od zunanjih v globlje psihološke prostore, in še posebno v kompoziciji, saj se njen vrh in usodni prelom pomakneta v popoln konec besedila. Romanco napolni z naturalizmom radožive vaške erotike, postavljene v okvir dražljivega anekdotizma.

Te Jenkove inovacije, usmerjene proč od visoke romantike in njenih klasično artističnih oblik, pa se niso mogle uresničiti takoj in ne same po sebi. Vede ali nevede so iskale navezavo na vsaj približno ustrezen prevodnik in že obstoječi model domačega pesništva. Ta model je Jenko našel v naivnem in schlegeljansko rečeno »predumetniškem« ljudskem pesništvu, ki še ni bilo zvezano v stilne norme klasičnega tipa. Odločitev ni bila nova, saj je ob ljudskem pesništvu snovala že pred njim množica pesnikov druge ali tretje vrste, vse od Valentina Vodnika do Frana Levstika, pa tudi Prešeren sam, čeprav bolj mimogrede in zunaj svojega osrednjega opusa. Vendar ta tip umetnega pesništva na Slovenskem, kjer herderjanstvo ni dalo pomembnega pesnika, kljub nekaterim dosežkom ni bil umetniško izčrpan, s Prešernovo poezijo in Čopovo teorijo je bil celo odrinjen na rob literarnega dogajanja. Po logiki žanrskih menjav in inovacij, ki v literarnem razvoju niso redke in so za prelomna obdobja celo značilne, je Jenko posegel prav v ta, ne do kraja razviti, kakovostno obrobni in v bistvu protiprešernovski ali vsaj neprešernovski folklorni model. Seveda ne tako, da bi se kot pesnik etnograf pustil zavezati v njegove naivne norme, pač pa da bi poprešernovskem času z njihovo pomočjo našel novo osebno pot. Motive, kratek verz, dikcijo in metaforiko ljudske pesmi si je izbral predsem kot izhodišče

svojemu oblikovanju in izpovedovanju. Natančnejša razčlemba lirike te vrste, ki je pri njem razmeroma najbolj vidna, pokaže več različnih možnosti in stopenj pri uporabljanju folklornega sloga, vse od navideznega fotografiranja že danih ljudskih obrazcev pa do njihove popolne subjektivizacije in izstopov iz njih. Prevladuje močna subjektivizacija, ki ji je mogoče slediti na vseh ravneh izražanja in pri kateri je bil najbolj nov ter izviren kljub opaznemu Levstikovemu predhodništvu. Ta njegova subjektivizacija pa poteka v dve zelo različni smeri. Na eni strani v strogo intelektualizacijo, v skrajno lucidno refleksijo, ki se končuje v pravi filozofski liriki. Po drugi strani pa se razvija v nasprotno smer, v čisto razpoložensko liriko, kakršno je kritik Josip Stritar takrat imenoval »paysage intime« in »Stimmungslandschaft«.⁸⁰ Tako je Jenko uresničil bistveno drugačen način umetne obdelave folklornega sloga kot Prešeren, ki je ljudsko pesniško gradivo tudi obravnaval osebno, vendar po meri svoje klasično romantične poetike, ki posameznim sestavinam ni dopuščala popolne osamosvojitve, temveč jih je držala v ravnovesju.

Za Jenkovo slovansko usmerjenost, ki je izrazitejša kot Prešernova, je značilno, da je pri odmiku od visokih pesniških oblik evropske romantike in iskanju folklornega modela naposled prispel do poljskega krakovjaka. To obliko je izbral celo za svoje osrednje delo, za cikel enaindvajsetih pesmi z naslovom *Obrazi* (obj. 1858—1864). Izvirni poljski krakovjak je mogel srečati v takrat dokaj znani in dostopni zbirki F. Čelakovskega *Slovenské narodní písně* (III, 1827), zanesljivo pa se je z njim seznanil ob Vrazovih ljubezenskih *Đulabijah* (1840), ki so prinašale čez dvesto besedil v tej poljski ljudski pesniški obliki in so bile Jenku tudi sicer v mnogočem blizu. Seveda pa ni mogel vedeti, da je Stanko Vraz še pred svojim prestopom v hrvaški ilirski krog slovenil poljske in pisal izvirne slovenske krakovnjake (1834—1837).⁸¹ Te »tipične oblike malopoljskih plesnih pesmi« (Helena Windakiewiczowa) pa ni izbral v njeni običajni dolgi, dvanajstzložni verzni obliki (6 + 6), urejeni v dvostišja, temveč v razpolovljeni, po navadi péti kratki šestzložni verzni obliki, urejeni v štirivrstičnice in rimani samo v parnih stihih.⁸²

⁸⁰ Josip Stritar, *F. Levstik* (Zvon 1870), *Stritarjevo Zbrano delo*, VI, Ljubljana 1955, s. 110. Izraza uporablja ob označevanju Levstikove pesmi *Dve otvi*.

⁸¹ Slavko Ježić, *Stanko Vraz, Pjesnička djela*, I, Zagreb 1953, s. 20—21; Anton Slodnjak, *Stanko Vraz, Slovenska djela*, Zagreb 1952, I, s. 168—170; II, 108.

⁸² O krakovjaku: *Maria Jasińska, Dmunistozgloskowiec. Sylabizm*. Praca zbiorowa pod redakcją Zdzisławy Kopczyńskiej i Marii Renaty Mayenowej. *Poetyka. Żarys encyklopedyczny. Dział III: Wersyfikacja*. Tom III. Wrocław,

Tako je nevede in do kraja uresničil tisto »folklorizirano« in slavizirano varianto romantike, ki je v Vrazovem slovenskem pesništvu enako kot lamartinovska ostala samo rokopisni torzo, uresničil seveda z znatno večjo in bolj zbrano umetniško močjo.⁸³ Oblikovno se je od *Dulabij* oddaljil predvsem v tem, da je namesto Vrazovega dvokitičnega izbral trokitični krakovnjak, se izogibal ritmičnim metabolizmom in ostal trdno v trohejskem ritmičnem toku. Seveda si je tako kot domače folklorne obrazce tudi to poljsko obliko izbral samo za izhodišče svoje čisto osebne lirike. Ob krakovjaku kot še neudomačeni obliki se je moral čutiti še manj vezanega. To kaže že sam naslov cikla *Obrazi*. Beseda daje danes vtis metafore, medtem ko je bila v tistem času čisto določen literarnoteoretični oziroma zvrstni pojem, ki se nikakor ni pokrival s pesniško folkloro. V slovensko literarno teorijo ga je leta 1849 uvedel Ivan Macun in z njim (»obraz« ali »slika«) označeval tip subjektivne razpoloženjske lirike, kot jo je našel popisano v teoriji Jeana Paula Richterja, in sicer na podlagi Goethejeve razpoloženjske lirike.⁸⁴ Skratka, kombinacija naslovnega pojma »obrazi« in folklornega krakovjaka že sama po sebi odpira pot k opredelitvi pojava. Pojava, ki je kombinacija subjektivnega romantičnega lirizma z ljudsko pesmijo. In taki tudi so *Obrazi*. Iz osnov preproste ljudske poetike se Jenkovo oblikovanje povzpne v prefinjeno lirizacijo narave in od preprostega razpoloženja v pretanjeno filozofsko refleksijo. Pri tem pa kaže opozoriti še na neko značilnost, ki ni brez pomena. Kljub temu, da cikel kot celota nima arhitektonske ideje, pa je vsaka pesem zase grajena strogo tektonsko, po navadi celo tridelno in s pomenskim težiščem na koncu besedila. Pojavu bo treba iskati semantično zaledje v avtorjevem zapletenem razmerju do sveta.

Ta literarna shema oziroma slogovni, oblikovni in zvrstni tloris Jenkove lirike nam daje vrsto podatkov v njenem mestu med pesniškimi tokovi zahodne in slovanske romantike. Vendar nas o posebnostih pozorneje pouči njena idejna stran.

* * *

PAN, 1956, s. 358—359, 370—371; *Helena Windakiewiczowa. Studia nad wierszem i zwrotką poezji polskiej ludowej*. Rozprawy Akademii Umiejętności. Wydział Filologiczny. Seria III, T. VII, Kraków, AU, 1915, s. 234—239. To literaturo mi je iz Varšave posredoval Anton Pretnar, za kar se mu zahvaljujem.

⁸³ Na francosko in še posebej lamartinovsko smer Vrazovega slovenskega in hrvaškega pesništva pazljiveje opozarja razprava *Dorda Zivanovića: Lamartin i Beranže u stvaralaštvu Stanka Vraza*, Anali Filološkog fakulteta, Beograd 1968, s. 271—297.

⁸⁴ *Ivan Macun, Cvetje slovenskiga pesništva*. Trst 1850 (izšlo 1849), s. 64 do 65; prim: *Jean Paul Richter, Vorschule der Aesthetik*, Wien 1815, s. 60—62.

Kot je življenjski nazor Prešernove poezije kljub globokim pretresom notranje osredinjen, enovit in v svojem razvoju dosleden, tako je pri Jenku razbit v drobce, brez dosledne razvojne črte in zato težko pregleden. Pač pa pri njem obstaja razmeroma obsežna in močnejše kot pri Prešernu razvita filozofska lirika. Ta nam omogoča ugotoviti celo vrsto izrazitih, četudi docela nasprotujočih si miselnih položajev oziroma »situacijskih krogov« pesnikove zavesti o bivanju in nato s pomočjo kronologije teh besedil vzpostaviti pregledno razmerje med njimi.⁸⁵ Taka opazovanja nam povedo, da Jenkovega življenjskega nazora, čeprav se tu in tam še dotika s Prešernovim, ni več mogoče označevati s pomočjo kontrastiranja med pojmom harmonija in disharmonija. Bivanjski konflikt se pri njem toliko zaostri in spremeni, da uhaja čez simetrijo teh dveh pojmov, prenese se v drugi dve protikategoriji, ki bi ju lahko imenovali moč in nemoč. Vendar je za obe značilno, da se pomakneta v območje disharmoničnega.

Toda pojma moč in nemoč je treba pri Jenku, ki je pesnik tudi takrat, kadar piše filozofske pesmi, podrobneje opredeliti. Glavna sestavina, ki deluje v samem izhodišču tega njegovega bivanjskega problema, je zavest minevanja. Opazna je že pri Prešernu, pri Jenku pa postane poglobljena optika, skozi katero gleda življenje in samega sebe. Ni človeške vrednote in ne stvari, ki je ne bi podvrigel zavesti minevanja in s tem izničenju, pa naj bo to vera, misel, čustvo ali celo delo človeških rok. Kadar gre njegova misel v skrajnost, sega natanko do tja, do koder se seže schopenhauerjanska misel minevanja, zajeta v pojem »*existentia fluxa*«, ko postane bistvo obstajanja spreminjanje, torej neobstajanje.⁸⁶ Seveda je dialektika te vrste, ki jo pri Jenku lahko najdemo v zelo prefinjenih doživljajskih oblikah, odprla vrata relativizmu, skepticizmu in agnosticizmu.⁸⁷

Toda tisto, kar Jenka bistveno loči od schopenhauerjanske dialektike, je napeto iskanje poti iz njenega pristajanja na izničenje in nemoč. Pesnikova iskanja iz točke niča so večstranska. Na eni strani gredo v smer spiritualizma, tudi hegeljanskega, in poskušajo v kraljestvu duha priti do trdne moči. Toda ob steni empirizma omahnejo v torzo in fragment. Še bolj opazno se Jenkova volja do moči zaganja v drugo.

⁸⁵ Podrobneje: B. Paternu, *Jenkova filozofska lirika*, Jezik in slovstvo, 1970/71, s. 81–94.

⁸⁶ *Parerga und Paralipomena*, Schopenhauers sämtliche Werke, Stuttgart, 1895–1896, Bd. 10, s. 269–275.

⁸⁷ O skepsi kot temeljni prvini Jenkovega svetovnega nazora je razpravljala Marja Boršnik v *Pregledu slovenskega slovstva*, 1948, s. 47.

prejšnji čisto nasprotno smer. V smer svobodne in radožive čutnosti, k senzualnemu vitalizmu. Seveda tu ni delovala samo pesnikova narava, temveč je treba računati tudi z odmevi mladonemške senzualistične filozofije. Ta je prihajala v literaturo predvsem z L. Wienbargom in s Heinejem, se z drastičnimi kretnjami obračala od »učene Sibirije« nemškega filozofskega idealizma in se od metafizike vračala z načelom prvinskega, čutnega in dejavnega življenja. Njeno geslo je postalo: »Življenju je življenje najvišji namen!«⁸⁸ V območju vitalizma je Jenko ustvaril vrsto uspešnih malih besedil, pomembnih po svoji svobodni življenjski radosti, ki je bila v okolju klerikalnega moralizma prav tako zdravilna kot izzivalna. Toda tudi ti njegovi položaji moči niso nekaj trdnega in trajnega. Obdani so z zavestjo minevanja in relativizma, ujeti so v filozofijo trenutka, njihovo prostranstvo je samo fragment. Neuspešni zagoni v spiritualizem in prav tako samo trenutne sprostitev v senzualizmu se iztekajo v isto točko: v izčrpanost, praznoto, celo v jasno izraženo schopenhauerjansko željo po izničenju lastne volje (*Sad spoznanja*). Vendar je za Jenka značilno, da se iz najglobljega položaja nemoči s silovitim naporom volje do moči požene v smer vztrajanja. Toda to je bolj krik in hotenje kot resnična možnost (*V brezupnosti*). Skratka, Jenkova življenjska filozofija je že filozofija vseh možnosti, a nikakršne rešitve, najmanj pa dogmatične. V njej je opazna miselna krivulja, ki teče od krščanstva v hegeljanstvo in od tod mimo schopenhauerjanstva v empirizem in senzualizem. Vendar nikjer ne napravi dokončne postaje, z nobeno filozofijo se ne more notranje čisto poenačiti, ostaja zunaj vseh zaključenih miselnih formul. Najbrž je prav tu eden izmed bistvenih razlogov in pogojev za pojav njegovega čistega lirizma na eni strani, na drugi pa skrajno izostrenega, nepomirljivega intelektualizma. Oboje skupaj je lahko dalo začetke slovenskega pesniškega modernizma.

Iz tega miselnega in doživljajskega tlorisa Jenkove ljubljanske lirike nam tudi druga tematska področja postanejo strukturalno preglednejša, pa naj gre za naravo, ljubezen, domovino ali pesništvo samo. Njegova krajinarska lirika, ki jo kot osamosvojeno lirsko zvrst še le uvaja v slovensko književnost, ima vrsto različnih doživljajskih in slogovnih odtenkov, ki jih je literarna zgodovina že pazljivo razčlenila.⁸⁹ Z našega zornega kota sta v njej vidni predvsem dve skrajni legi: popolno notranje poenačenje med naravo in človekom na enem koncu in popolna odtujenost

⁸⁸ L. Wienbarg, *Ästhetische Feldzüge*, 1834, s. 79.

⁸⁹ France Bernik, *Lirika Simona Jenka, Ljubljana 1962*, s. 202–238.

med njima na drugem; v prvem primeru je človek (seveda pesnik sam) suveren in narava njegov poslušen medij (simbol), v drugem je suverena narava in človek ničev ob njeni moči ter brezbržnosti. V ljubezenskih pesmih imajo več prostora srednja in tradicionalna doživetja (*Obujenke*), vendar se tudi njegovo ljubezensko doživljanje razpolovi v občutje radožive moči in v občutje resigniranega podleganja. Iz položajev notranje ranljivosti se pogostoma rešuje s krettno avtoironije in cinizma, zavestnih montaž moči po vzorcu, ki ga je formuliral Jean Paul Richter s stavkom »skok iz parne kopeli ganotja v hladno kopel satire«, Heine pa s svojim znanim receptom o samoobrambnem spajanju »patetičnega s komičnim«, sentimenta z ironijo. V pesmih o domovini zna biti Jenkov obup daljnosežnejši kot Prešernov (*Slovenska zgodovina*), toda tudi krettnje upora zoper tuje nasilje, zoper monarhijo in cerkev so mestoma radikalnejše, socialni problemi že bolj izpostavljeni. V pesmih o pesništvu se dogaja očiten razkol. Pesnik mu včasih še pomeni glasnika izjemnih in neznanskih moči narave, drugič ga do kraja demitizira. Postavlja ga med jetnike prozaične in brezsimbolne resničnosti, v vsakdanjo gmotno bedo in, če je treba, tudi v lastno izprijenost.

Če bi torej Jenkovo pesništvo poskušali preverjati z nekoliko enostavnimi, pa vendar do neke mere povednimi R. Wellekovimi tremi merili evropskega romantizma (pojmovanje narave kot živega organizma, analognega človeku; pojmovanje pesnika in pesništva kot glasnika neke višje resničnosti; in izražanje s simboli), bi ugotovili, da pri vseh treh testih stoji še znotraj romantičnega idejno stilnega sistema, da pa z nekaterimi lastnostmi že izstopa iz njegovih strožje zarisanih meja, in sicer v smeri realizma.⁹⁰ Ti izstopi so najbolj opazni na dveh mestih: kadar simbol oziroma metaforo izpodriva metonimija in kadar pesnikovo pero prehaja k opisnosti.

Vendar bi nas manj splošno in bolj zgodovinsko opredeljevanje moralo privedi do tega, da bi Jenkovo poezijo vključili v tisti tok evropske romantike, ki poteka na črti Byron-Heine-Lermontov in se bolj ali manj izogne »klasični« romantiki schlegeljanskega toka ali pa ga zavestno razkrajja. Omenjene orientacijske točke je postavil tudi pesnik sam v pogovoru z literarnim zgodovinarjem Franom Levcem.⁹¹ Jenku je treba priznati, da je slovensko varianto evropske »protiklasične« ro-

⁹⁰ René Wellek, *Concepts of Criticism*, New Haven a. London, 1965, s. 160, 161, 166, 197.

⁹¹ Levec poroča: »Odkritosrčno je pravil, da so največ vpliva imeli nanj in na razvoj njegovega pesništva Byron, Heine, Lermontov, a največ se je naučil od Heineja.« (*F. Levec, Simon Jenko, Zvon 1879*, s. 372.)

mantike uresničil na izviren in tvoren način. Izrazno jo je tesno povezal s slovensko in slovansko ljudsko poezijo, idejno pa jo napolnil s svojim razreševanjem razpetosti med močjo in nemočjo osebne pa tudi narodove eksistence. Njegov idejni in pesniški problem pa bi bilo mogoče situirati tudi v znane zgodovinske okoliščine. Gre za zelo depresivni in hkrati še uporniški desetletji, ki sta sledili polomu revolucije v Avstriji leta 1848. Prešeren je svoje delo opravil pred to izkušnjo.

Razpravo lahko povzamemo v naslednje sklepne misli.

V slovenski literaturi je romantika opravila dvoje pomembnih dejanj: 1. izstopila je iz provincialnega utilitarizma, poezijo je konstituirala kot poezijo in jo prvič razvila do izdelanega idejno-stilnega sistema; 2. njena literarna dozorelost pa je sprožila tudi prvo globljo stilno opozicijo oziroma diferenciacijo in s tem normalni tok nadaljnega razvoja. Prvo dejanje, emancipacijo poezije, je opravil France Prešeren (1800 do 1840), drugo, njeno notranjo diferenciacijo pa Simon Jenko (1835 do 1869). Njuno pesništvo predstavlja dve zaporedni fazi in dva vodilna tipa slovenske romantike.

Slovensko pesništvo 18. stoletja ni imelo razvitega klasicizma in opazen del njegovih neizpoljenih nalog, predvsem jezikovno artističnih, je prevzela romantika. Tako je najvidnejša značilnost Prešernovega romantizma, da kljub vsem disonancam nosi v sebi normo renesančno klasične poetike. To ni romantika, ki bi do kraja razdrla klasicistično hierarhijo treh slogov ali klasicistično hierarhijo zvrsti. Ker Slovenci še niso imeli višje razvite kulture pesniškega izraza, temveč predvsem nastavke vanjo, se je Prešeren odločil za smer jezikovnega kultiviranja, za smer »višjega sloga« in strogega artizma. Zato si je izbral predvsem reprezentativne oblike evropske poezije, posebno še oblike italijanske renesanse (tercina, stanca, sonet, sonetni venec). Pobude za ta literarni model romantike je dobil pri bratih Schleglih, v njuni teoriji jezika, artizma in oblikovalnega univerzalizma. Vendar pa ni sprejel filozofskih in političnih implikacij nemške teorije. Ostal je pri svojem radikalnem svobodomiselstvu in pri eksistencialno odprtem življenjskem nazoru, ki spaja načelo sifizovstva z načelom uporniškega prometejstva. Tako je schlegeljanski tip evropske »klasične« romantike na Slovenskem doživel zelo bistveno vsebinsko inverzijo in tvorno preobrazbo.

Simon Jenko je uveljavil čisto drugačen tip romantike. Od Prešernovega »višjega sloga« se je obrnil k »nižjemu slogu«, od artizma v njegovo nasprotje, od monumentalne oblike k fragmentu. Odvrnil se je tudi

od reprezentativnih oblik evropske renesančno romantične klasike in se usmeril k preprostem modelu ljudske pesmi. Za svoj glavni cikel je izbral poljski krakovjak. Toda folklorne obrazce je uporabil samo za izhodišče v novo subjektivizacijo. Ta poteka v dve nasprotni smeri: v smer čiste razpoloženske lirike in v smer intelektualizirane, filozofske lirike. Tudi življenjski nazor, ki deluje zadaj, je drugačen kot Prešernov. Njegovo bistvo je v skrajno dinamičnem, na vse strani odprtem skepticizmu, ki mestoma prestopa že v filozofijo trenutka. Jenkova lirika predstavlja izvirno slovensko varianto tistega »protiklasičnega« toka romantike, ki poteka od Byrona, mimo Heineja k Lermontovu.

Tako sta Prešeren in Jenko na svoj način uresničila oba pola evropske romantike in s tem slovensko poezijo prvič kompletirala ter povzdignila na raven razvitih slovanskih poezij. Z izrazito uresničitvijo opozicije med »klasično« in »protiklasično« strukturo sta pognala v tek eno izmed bistvenih notranjih gibal nadaljnega razvoja poezije.

РЕЗЮМЕ

В словенской литературе романтизм совершил двое важных подвигов: 1) он вышел из провинциального утилитаризма, конституировал поэзию как поэзию и в первый раз развил поэзию до степени вполне оформленной системы; 2) его литературная зрелость в свою очередь способствовала появлению более глубокой стилевой оппозиции или дифференциации и таким образом создала нормальные условия для дальнейшего развития. Первый подвиг — эмансипация поэзии — совершился в творчестве Франца Прешерна (1800—1849), второй — ее внутренняя дифференциация — в творчестве Симона Енко (1835—1869). Поэтическое творчество этих двух поэтов представляет собою двух, один за другим следующих фазисов, и двух ведущих типов словенского романтизма.

В словенской поэзии 18-го века не было развитого классицизма и большая часть им неосуществленных задач, прежде всего языково-художественных, взял на себя романтизм. Вследствие того является самой характерной чертой романтизма Прешерна сосуществование нормы ренессансно-классицистической поэтики и ряда диссонансов. Это не тот тип романтизма, который до конца уничтожил классицистическую иерархию трех стилей или классицистическую иерархию жанров. Из-за отсутствия у словенцев высокоразвитой культуры поэтического выражения, для которого существовали лишь некоторые предпосылки, Прешерн выбрал путь языкового культивирования, путь «высокого стиля» и строгого артизма. По этой причине Прешерн выбирал для своего творчества прежде всего репрезентативные формы европейской поэзии, в первую очередь формы итальянского Ренессанса (терцина, станса, сонет, сонетный веноч). Побуждения к усвоению такой литературной модели Прешерн нашел у братьев Шлегель, у их теории языка, артизма и универсализма формы. Но он не принял философских и политических импликаций немецкой теории. Прешерн все еще придерживался своего ради-

кального свободомыслия и экзистенциально-открытого мировоззрения, соединяющего принцип Сизифа с принципом бунтарского прометейства. Таким образом шлегельевский тип европейского «классического» романтизма в Словении претерпел существенную инверсию содержания и творческое преобразование.

Симон Енко осуществил совсем иной тип романтизма. От «высокого стиля» Прешерна он перешел на «низкий стиль», от артизма на его противоположность, от монументальной формы к фрагменту. Он отбросил и репрезентативные формы европейской ренессансно-романтической классики и ориентировался на простую модель народной песни. Для своего главного цикла он выбрал польский краковяк. Но фольклорные образцы он употребил лишь как отправной пункт в новую субъективизацию. Она развивается в двух противоположных направлениях: в направлении чистой лирики настроения и в направлении интеллектуализованной, философской лирики. И его мировоззрение, действующее на фоне, отличается от мировоззрения Прешерна. Существенным признаком этого мировоззрения является крайне динамичный, вполне открытый скептицизм, частично переходящий в философию мига. Лирика Енко является оригинальным словенским вариантом того «контрклассического» направления романтизма, который пошел от Байрона к Гейне и Лермонтову.

Прешерен и Енко таким образом по своему реализовали обе крайности европейского романтизма и тем в первый раз скомплектовали словенскую поэзию и подняли ее на уровень развитых славянских поэзий. С сильным проведением оппозиции между «классической» и «контрклассической» структурами Прешерен и Енко привели в движение одну из основных внутренних двигательных сил последующего развития поэзии.