

iz prve polovice leta 1835., pa naj je sonet sam nastal kadarkoliže. Ali da si izrečemo stvar s pravo besedo: Langusovo sliko Julije Primčeve je iz Prešernove poezije nujno datirati v leto 1834. ali vsaj v prve mesece leta 1835., — ali pa Prešernu naprtiti, da je največji sonet, vrh svojega deveterosonetnega cikla o Juliji tam za »Sonetnim vencem«, vstvaril kot sad nekega tihega kompromisa z dejstvi, ki ga je prisilil, da je odstopil od stvarne doslednosti v svojem ciklu — zaradi lepega, izredno bogatega motiva! A kaj je verjetneje?

To je zadnji tu možni nam rezultat. Žal torej, da nismo z dragoceno nam sliko dobili tudi letnice njene! Bila bi nam ob Prešernovi poeziji — tudi dragocenost.

V Ljubljani, 28. februarja 1921.

GAZELE. DR. JOSIP PUNTAR.

(ZLATE ČRKE: DRUGI DEL.)

1. »ZLATE ČRKE« IN KRITIKA.

Al bo kál pognálo séme, kdor ga séje, sám ne vé;
Kdòr sadí drevó, al bóde zréd'lo véje, sám ne vé.
Se pod strópam néba trúdi lét' in dán nomád;
Al pa kónec léta bóde kaj perréje, sám ne vé.

Gazele. 6.

Kdor je imel v rokah prvi del mojih »Zlatih črk«, prebral »Uvod« ter se potrudil doumeti zvezo med že obdelanimi poedinimi odstavki knjige ter z napovedanimi poglavji drugega dela, je moral dospeti do sličnega zaključka, do kakršnega se je dokopal v navideznem labirintu moje na dolgo zasnovane študije v »Casu« 1912 dr. Ušeničnik. Pojavilo se mu je samoposebi vprašanje, kakšen zaključek prinese drugi del glede na glavni problem »zlatih črk« na Prešernovi posodi Gazel. Spoznal je gotovo, da je prvi del prav za prav le priprava s široko potezo iz gotovega notranjega in zunanjega razloga: pojasniti je bilo namreč treba temeljna, estetsko poetska vprašanja na način, ki naj bi vsakomur nudil v roke gradivo za nepristransko samostojno sodbo. Da je bilo zato nujno treba seči v Schleglovo »šolo«, je povsem razumljivo. Saj je tu zajemal s Prešernom vred tudi mentor njegov, Čop, svoje estetske nazore. Da je bilo nasprotno treba poseči tudi nazaj v antiko ravno radi jasne zveze poeta s staroklasičnimi mojstri in radi tistega nauka romantikov o spojitvi antike z romantično lepoto, to, mislim, da je bilo predpogoj za pravo razlago celotnega vprašanja, ki se tiče »arhitektonike« in njenih apriorističnih nasprotnikov.

Z drugim delom treba pričeti klopčič odvijati. Temelj drži, in sicer bolje, kakor si je mogel misliti glavni zasmehovalec »arhitektonikarjev« — dr. Tomišek. Držal je že tedaj, ko je on pisal nesrečni svoj pamflet za »Berliner philologische Wochenschrift«. Zakaj ob izdaji prvega dela sem imel glavni rezultat že v roki pripravljen za natis v drugem delu. Zlobna

Tyche pa je hotela, da je ravno on pisal svojo potvoro v onem listu, v katerem ga je dve leti kasneje v stvarnem oziru obsodil vseučiliški profesor Boll pravnehote in nevede, poročajoč¹ o Otto Weinreichovi (vseučil. prof. klasične filol. v Tübingen) študiji, glaseči se »Triskaidekadische Studien. Beiträge zur Geschichte der Zahlen«.²

Za grobo potvorbno mojnih rezultatov in vsega mojega ter Žigonovega dela mi je Boll-ova ocena v istem strokovnem listu v tem večje zadoščenje, ker sem pred Weinreichom v svojem prvem delu dognal z največjim trudom stvari, ki jih hvali Boll pri Weinreichu, češ:³

»Wenn der Verfasser in den besprochenen Beiträgen im Wesentlichen seine älteren Schriften ergänzt, so tritt er mit Endabschnitten seines Buches einem neuen und wichtigen Problem näher, der Rolle der Zahl als formenden und gestaltenden Prinzips in der Dichtung (jaz!). Auch Frühere haben sie schon oft an einzelnen, namentlich antiken Schöpfungen nachzuweisen gesucht; die Gefahr einer Vergewaltigung des Textes aus vorgefaßter Meinung lag dabei immer nahe und hat oft berechtigte Abwehr herausgefordert.⁴ W. geht einen andern Weg, den Weg der ruhigen Beobachtung. Die zahlenmäßige Gliederung eines Gedichtes liegt vor allem da nahe, wo im Gedichte selbst eine bestimmte Anzahl von Dingen oder Personen charakterisiert werden soll (jaz). Wenn in einem Epigramm von den dreimal drei Musen die Rede ist, so ergibt sich eine Gliederung in drei Distichen.⁵ Ebenso bequem und natürlich, wie eine Reihe von fünf Hexametern beim Pentathlon oder zwölf Versen bei den zwölf Monaten.«

Da bi ne bil Tomišek nikdar napisal tiste slovenske sramote pred tujim svetom! Pa dalje: »Pythagoreisierende Gedanken sind es auch, die W. in überraschend weitem Umfang bei Dante in der »Vita nuova« aufdeckt: mit einer eigentümlich berührenden Leidenschaft bemerkt Dante immer wieder die Bedeutung der Neunzahl (jaz) im Leben Beatrices und in seinen Begegnungen mit ihr. W. hat recht, wenn er auch in diesem von den Danteerklärern noch wenig verstandenem Zuge den Einfluß nie abreißender antiker Überlieferung erkennt (jaz). Es ist, um die Tatsache mit etwas anderen Worten noch deutlicher zu machen, im letzten Grunde nichts anderes als der große Bau des antiken Weltbildes, der auch in dieser

¹ Berl. philolog. Wochenschrift, 1917, št. 50.

² Giessen 1916, A. Töpelmann. Zbirka: Religionsgeschichtliche Versuche u. Vorarbeiten, begründet von Albr. Dieterich und Rich. Wünsch. Bd. XVI, 1.

³ Citati so vedno boljši nego izvleček. Čitatelj naj potrpi in zasleduje misli.

⁴ Tomišek poroča tako, da dobi čitalec njegovega poročila prepričanje, da sem tudi jaz — prestavljal verze v Tibulu II 5 z namenom, dobiti zaželjeno simetrijo in številčno simboliko. Proti temu sem se bil ravno radi Tomišekovega podtikanja temeljito zavaroval, a Tomišek v kljub temu poroča »pošteno« meni v kvar. Stvarno ne bom več zagovarjal svojih dodanih verzov.

⁵ Prim. Zlate črke I, str. 92, op. 1; str. 115, op.

Zahlensymbolik nachwirkt,⁶ jene von den Pythagoreern mit eindrucksvoller Unbedingtheit geforderte zahlenmäßige Harmonie des Weltalls, in deren strenger Gesetzmäßigkeit Wirrnis und Zufall bis in das einzelne Leben hinein keinen Platz hat: es wird von hier aus sehr wohlverständlich, daß Geister, die nur im Gesetz und letzter Linie in der Gottdurchdrungenen, gesetzmäßig gebundenen großen Einheit des Alls die Freiheit suchen mögen, in der zahlenmäßigen Architektonik sehr viel mehr sehen als ein äußerliches Zahlenspiel, daß sie ihnen eine Forderung ihres innersten Wesens ist, der sie nachgeben und unter ihren Schöpfungen den Eindruck wohlthätiger Geschlossenheit auch dem Hörer mitteilen, ohne daß er mehr als instinktiv die Harmonie der Zahlenverhältnisse wahrzunehmen braucht« (jaz).

K temu izvajanju ni treba nobenega dostavka, morda le to malenkost, da govori o vseh teh stvarih že prvi del svojih Zlatih črk, zlasti pa razprava o sedmerodelnosti sestavi Tibulove elegije II 5. Beri le vse z opombami vred in pretehtaj, ali nisem imel prav — jaz že leta 1910., ko sem v konceptu že imel v glavnem, kar je prinesel prvi del in napovedal za drugi del.

Pa le še dalje k doslovnemu citatu, da bo primera s Tominškom tem lepša in obračun temeljitejši. Boll nadaljuje:

»Die Tatsache eines zahlenmäßig bestimmten Aufbaues wird nicht schon dadurch widerlegt, daß man erklärt, niemand könne beim Hören noch zählen (jaz): erreicht wird auch ohne das die Empfindung der Abrundung, der Geschlossenheit und der Feierlichkeit.⁷ So sind in sakraler Poesie gewisse Zahlen, vor allem die Drei weithin wirksam.«

S tem bi bil prav za prav Tominškov pozneje navedeni diletantski vprašaj že uničen; a ker mi ni samo za njegov nazor, zato treba dalje za Bollom, ki temeljito pozna staro sakralno tradicijo.

»Aber wenn es sich hier«, piše dalje, »immer noch um verhältnismäßig kleine Gebilde handelt, so ist das mächtigste religiöse Gedicht des Mittelalters die »Divina Commedia« aufgebaut auf der Zahl der Trinität bis in den Dreireim hinein und ganz durchdrungen von strenger Gesetzmäßigkeit, beherrscht vom *fren dell'arte*, vom Zaum der Kunst.«

Odkod ideja triadične sestave? V bistvu iz ideje sv. Trojice, a tudi iz — Platonove države, ki je zgrajena na tej osnovi; a Platon je dobil tri dušne vrline in njihovo harmonijo v Pitagorejski šoli. Toda ta pripomba le tako mimogrede radi velike, vseobsežne in vsem narodom skupne ideje o — kosmu, veleumetni vsemira. —

Glavno je nam utemeljevanje in pravilno pojasnjevanje Bollovo, zakaj in čemu števila v arhitektoniki literarnih umetnin.

⁶ Na tej ideji sloni zasnova moje knjige, kar bo razvidno šele ob »Harmoniji sfer«. Dantejev nazor je bil mlajšega izvora, starejši nauk o sestavi kosma je — sedmoričen. Zl. č. I, 124 sl.

⁷ Prim. Zl. č. str. 137, op.

Naj slede še zaključne njegove misli:

»Wer diesen Erörterungen folgt, muß behutsamer werden in der radikalen Verwertung aller zahlenmäßiger Gliederung bei großen Dichtern, für deren Walt'en in aller Poesie doch schon im metrischen Bau bis zur einfachsten Strophe der unabweisbare Beweis vorliegt. Solche Harmonie der Zahl darf freilich aus dem Kunstwerke nur herausgefühlt, nicht hineingetragen oder erzwungen werden: es ist keine Arbeit für Grobschmiede, es handelt sich hier immer vor allem darum, ob man es mit natura liest oder mit bewußt stilisierender Kunst zu tun hat; welcher von beiden die antike Art näher steht, braucht man niemand zu sagen.«

Ni treba? Toda pač!

V svoji kritiki namreč piše Tominšek med drugim o problemu »črk« na posodi Gazel tako-le:

»Ausgegangen wird von der⁸ ersten Gasele Prešerens (wir haben von ihm deren sieben), worin der Dichter an seine Geliebte die Worte richtet: »Mein Lied ist ein Gefäß deines Namens«; (wörtlich): »darauf wird in goldenen Lettern der Ruhm deines Namens gelesen werden von Volk zu Volk und erhalten bleiben wie der der Delia, Corinna, Cynthia, Laura«. — Wir glauben behaupten⁹ (dobro!) zu dürfen, daß der natürliche Sinn dieser Worte an Klarheit nichts vermissen lasse. Puntar hingegen wollte in dieser einfachen Widmung unbedingt etwas Grosses, eine weltbewegende aesthetische Wahrheit ausfindig machen. ... Worin suchte er das Geheimnis? Hinter den »goldenen Lettern« (s. den Titel des Buches!). Statt nämlich die goldenen Lettern als das aufzufassen, was sie sind, nämlich als Lettern, womit der Dichter den Namen seiner Geliebten aufgeschrieben wissen will, glaubt P. in den besagten goldenen Lettern die — Siebenzahl aufgedeckt zu haben, und schlägt darüber entzückt die Hände zusammen. Wir staunen über dieses Beginnen, zumal wir nicht verstehen, wieso die goldenen Lettern in die Metamorphose der goldenen Zahl (7) übergehen konnten. (S. 146 lesen wir mit Erstaunen: »Die Zahl 7 ist wahrhaft und wirklich das Symbol der idealen Schönheit, sie ist der goldene Buchstabe.«) Es bleibt auch die Frage ungelöst, wie denn der Dichter mit Zahlen den Namen der Geliebten hätte können niederschreiben lassen. Wenn also von einer Zahl im ganzen Gedicht¹⁰ keine Spur zu finden ist, so

⁸ Prav das Ghasell!

⁹ Iz tehničnih ozirov ni mogoče vedno opozarjati, kdo podčrtuje, ali avtor ali navajatelj. To velja za vse slučaje. Če možno, dodam na koncu v ponatisu vso Tominškovo recenzijo, da ostane znana tudi doma.

¹⁰ L. 1911. sem v »Času« zapisal, str. 277, op. 2: »Sedmorična kompozicija gazel je tako stroga, da imamo že v rokopisu nič manj in nič več ko $7 \times 6 = 42$ gazelskih distihov in vseh sedem gazel ima frapantno matematično točno simetrijo:

$$10 // 10. 14 // 16 // 12. 12 // 10 = 10. 24. 16. 24. 10$$

(Glej obrazec »Pevcu«.) O tem in pa o pomenu sedmorične kompozicije ter s to v jako ozki zvezi stoječih »zlatih

noch weniger speziell von der magischen Siebenzahl. Gaselen haben wir allerdings von Prešeren sieben, aber was hat das mit den goldenen Lettern in unserem Gedicht und der idealen Schönheit zu tun? Dem Leser **kommen** die Gedichte darum **um nichts schöner vor**, weil es deren sieben sind. Und welche Schönheit läge dann im erwähnten ersten Gedicht, wenn man auch — posito — irgendwo die Zahl 7 herauslesen könnte? Darum würde bei niemand ein ästhetisches Gefühl ausgelöst werden. Um nun nachzuweisen, daß sich in einer solchen Zahl die »apollinische« Schönheit äußere, wurde in der breit-spürigsten Weise aus Handbüchern und Abhandlungen über die antike Kunst eine Reihe von Stellen ausgeschrieben, um nachzuweisen, wie sehr in der antiken Kunst der Prinzip der — Symmetrie herrschend gewesen wäre und als ob die hohe antike Symmetrie mit der kleinsten Zahlentheorie das geringste zu tun hätte.«

Tako torej informacija in kritika tega prvega in najboljšega slovenskega »strokovnega« poročevalca l. 1915., tri leta za objavljeno mojo študijo (1912) v tuji znanstveni in na vrh vsega še strokovni reviji o problemih, ki so njemu prava španska vas. Ugotovimo kar tu neposredno, kako je sodil o »zlatih črkah« naš v resnici prvi, ker vseskozi temeljiti psihološko estetski analitik Prešernovih umetnin — Žigon v Zb. Sl. M. IX (1907) v razpravi o »tretjinski arhitektoniki v Prešernu«. Takole razglablja ta preudarni in natančni interpret (str. 69):

»Zlate čerke« bi bilo mogoče umevati kot slovenski terminus za to, kar sicer izrekamo s tujko »inicialke«, ker so te v starih misalih in rokopisih pogosto pozlačene. A je li to umevanje edino mogoče? Ali nimajo morda te besede (»v zlatih čerkah«) tu prenese-nega pomena? Ali ne pomenijo morda toliko kakor »v lepote bogatih, ko zlato žarečih verzih« se bo brala »sláva... tvójiga iména«, v lepih, poeziji polnih, zanosnih besedah, ... od naróda do naróda?

Čul sem tudi že misel, da morda tu »ime« pomeni kar »slóves« (fama), v kakršnem pomenu je rabimo v izrazih »dobro, lepo, čisto, slavno, a tudi slabo in nič kaj dobro ime«. Spomni se tu človek pričevanja Ernestine Prešernove v Spominih njenih na očeta, ki pravijo o Juliji: »In pa še neko prednost je imela Julija: njena preteklost je bila brez madeža in graje« (str. 87). A jaz ne bi hotel takó ostro naglašati razlike mej pomenom »iména« tu v naši gazeli in pomenom »iména« v epilogu Venca, kjer stoji, da Venec »nósi čérke tvójiga iména«. Ni treba. **Domneva se mi celó, da je pomen le »čérk« tisto, kar ločí obe mestí, ne iména.** (Jaz.) V epilogu Venca mislijo gotovoda resnične, posamne čérke rodbinskega imena Julijinega,

črkah = svetih črkah = hieroglifih pa v bližnji prihodnosti. Namigujem le to, da je Apolonovo sveto število sedem!« Brihten človek bi bil gotovo dobil iz te opombe to misel: med sedmerimi Gazelami in črkami imena Julije mora biti nekakšen odnos. Ta odnos pa zopet v zvezi s svetim številom Apolona. Tominšek je vse — prezrl in spisal pamflet.

črke napisa: »Primicovi Juliji«. Tu pa se mi zdi pomen drugačen, bolj širok, ne tako specificiran po svoji misli; besede, izraze, verze, vnanja izrazilna znamenja (Žig.) sploh, se mi zdi, da pomenijo tu »črke«...«

Gre torej za vprašanje, kako treba umeti izraz »v zlatih čerkah se bo slava brala tvojíga imena« na posodi Gazel in kako treba umeti besede v epilogu Venca, govorečem tudi o vencu roži, ki nosi črke njene-ga imena.

O tem pravi Žigon istotam dalje:

»Poet primerja svojo »pesem« v tistem prologu Gazel s »posodo«. Vzdržujem tu umevanje, da pomeni »pesem« tam eno določeno umetnino, tisto namreč, ki ji je ona gazela — prolog.

Gazele tedaj kot eno celoto, kot eno umetnino, primerja poet — s »posodo«. S tem ravno naglasi v prvih besedah, v uvodu že prologa, da so vse Gazele ko ena posoda: le ena sama umetnina, kar pa ni kar tako samo ob sebi umevno, ampak nekaj tu specifično Prešernovega; njegova individualna ideja umetnika je bila to, da združi več Gazel v eno celoto, v eno umetnino. **A kaj je vez, ki jih vse te gazelice druží in spaja v eno celoto? »Njeno ime!«** (Jaz.) »Sladki glás«, »sláva«, »svitlôba — tvójiga iména!« S tem je označil hkrati, ali vsaj namignil na vsebino, na pomen v naslovu stoječe besede: »Gazele«. — (Str. 70:) »In ko poet koj v prvih besedah dvigne čitatelju tisto sliko o »posodi«, da ti kar ostane pred dušo, ko da si ugledal kako vitko grško vazo, drži se poet te primere in slike tudi v nadaljnjem: sledi opis te posode, ne »pesmi!« »V nji« — ko sladka, opojna vsebina — glas njenega imena. »Na posodi« — sláva njenega imena; ne — črke njenega imena (kakor v Vencu), ampak sláva njena. »Iz nje« pa goreči plamen, »svitloba« — njenega imena. — In okoli te »posode«, te nežne vitke vaze, nad tistimi apoteozami, razvrščenimi po vzboklem njenem obočju, pa leži in se vije venec, »ki nosi čerke njenega imena«. Opletel, okrasil je umetnik to samótno, prej že ustvarjeno vazo pa šele kesneje z drugo umetnino, in v to položil šele — njeno ime, a ne — na vazo Gazel. Ali naj mar na obeh stoji njeno ime? Naj li na obeh žari »Primicova Julija«? — Tako sem umeval vedno ti dve umetnini, obe kot eno, kar sta tudi resnično, a — po vsebini le, ne po »črkah« njenega imena. V slikah bere se na vazi sláva njena, na vencu pa — ime njeno...«

Razlaga Žigonova drži skoro docela. Moja gre vse-kakor tako daleč, da trdi: **tudi s »posodo« Gazel so črke Julijinega imena v najtesnejši zvezi!** V tem oziru torej potrebuje njegova pravilna razlaga Gazel — dopolnila. Predno pa se lotimo tega za vso študijo kardinalnega vprašanja, je umestno, da dodamo Žigonovemu izvajanju še nekaj iz Tominškove bogate zakladnice o pomenu »posode« Gazel. To pa radi tega, ker se je končno in on prilagodil gotovim rezultatom Žigonove toli osovražene in zasmehovane analize Prešernovih umetnin.

Piše namreč: »Wir haben oben gehört, daß Prešeren sein Lied ein »Gefäß« des Namens der Geliebten benamset, ein anschauliches Bild — denn es ist natürlich nur ein bildlicher Ausspruch —, um so anschaulicher,

wenn sich der Leser vorstellt, daß nach dem folgenden Wortlaut des Gedichtes dies Gefäß als der Träger des geliebten Namens diesen Namen in unauslöschlichen, goldenen Lettern zur Schau trägt. Welchen Weg der Interpretation schlägt jedoch P. ein? Er klammert sich an das Wort »Gefäß«; statt etwa auf ähnliche (schon der Bibel bekannte) dichterische Verwendungen dieses Wortes, z. B. den Ausspruch Kassandras »schrecklich ist es deiner Wahrheit sterbliches Gefäß zu sein«, hinzuweisen, fragt er sich, was für ein Gefäß es wohl gewesen sein mag,¹¹ worauf der Dichter den Namen der Geliebten geschrieben haben will! Diese Frage führt ihn zu den griechischen — Vasen, von den Vasen kommt er auf die griechische Bau- und Bildhauerkunst zu sprechen, um sich in ermüdender Weise auch von diesem Standpunkte aus über die allbekannte Symmetrie als herrschendes Kunstgesetz der Antike auszulassen.¹²

S temi doslovnimi navedbami sem podal podlago za stvarno razmotrivanje v drugem delu. Kontrast med Žigonovo in Tominškovo razlago, če je Tominškovo čudenje sploh kaka razlaga, je na dlani. Tudi navedba osvetljuje metode in kritike naših znanstvenikov in apoloznanstvenikov. Na eni strani resna poglubitve v umetnino z vso minuciozno natančnostjo, ko interpret upošteva vsako ločilo prejšnjih in poznejših dni, vsako premenjeno besedo, misel in sliko, vsako mesto pesmi umetnine v zbirki Poezije, jasno se zavedajoč svojega estetskega načela, da mora biti umetnina organizem in zato v nji vse v medsebojnem nujnem organskem odnosu; na drugi pa opozicija zvitega diletanta, ki le »misli, da sme trditi«, in ki podtika in zavija dejstva, samo da more lopniti po neljubem — tekmeču.

Radi te take metode in pa radi dobrobiti drugega dela »Zlatih črk« je nujno, da Žigonovo in Tominškovo stališče do vprašanja »posode« Gazel in »zlatih črk« na tej posodi še enkrat na kratko ugotovimo.

Dejstva, do katerih se je Žigon dokopal z minuciozno vestnostjo literarnega zgodovinarja in pravega poznavalca umetnosti, so sledeča:

1. Gazele so ena sama umetnina; ena sama iz sedmerih malih umetnin sestavljena veleumetnina; ena iz sedmerih »posodic«, organskih enotic, sestojeca velika organska enota, ki jo veže in edini ena osnovna misel o slavi imena Julijinega.

2. »Črka« na tej »posodi« pomeni izrazilno znamenje vobče, n. pr. »verz«, »beseda« itd.

¹¹ Zl. č. I str. 31 sem v opombi izrecno naglasil, da prevzemam »tisto misel in smer, s katero je končal Žigon, ko je opozarjal pri svoji razlagi Gazel na grško vazo«. (Ib. M. Sl. 1907, str. 70.) Vestni informator Nemcev pa v celem referatu ni niti z besedico omenil Žigonove razprave, na katero sem oslonil v svojo študijo. Prav tako tudi ne, v kakšni zvezi je on z Uvodom mojih »Zlatih črk«.

¹² Ta »allbekannte Symmetrie« Tominšku leta 1908. v »Lj. Zv.«, štiri leta pred mojimi »zlatimi črkami« še ni bila znana. Tedaj se je še smejal klasičnim filologom, ki so se bili »v drugi polovici vrgli na to polje (kot Žigon, op. p.) in kar pri vseh pesnikih: lirikih, epikih in dramatikih »našli« sila simetričnosti.« Tedaj si je upal pri nas doma, kjer ga ni mogel nihče zavrniti radi očite mistifikacije, zapisati trditev: »Preteče nekaj let in sami sebi so se smejali. Kar je tiste »simetrije«, smatrati se mora le za slučajno!« V njegovem poročilu v tujem strokovnem listu si ni upal ponoviti kaj takega, ker je vsa moja knjiga s citati o tem kar — vpila!

3. Priznava odnos rodbinskega imena Julije k Sonetnemu vencu, ki res nosi črke njenegega imena kot venec okrog posode, dočim zanikava, da bi bile črke Julijinega rodbinskega imena v takem akrostičnem odnosu s posodo Gazel, češ, da jih nikjer ni videti ter da je radi tega umevati »črke« le v prenesenem, ne specificiranem pomenu, kakor pri akrostihu: »Primicovi Juliji«.

4. »Zlate« črke pomenijo toliko kot: »V lepote bogatih, ko zlato žarečih verzih« se bo brala »sláva... tvojiga iména, v lepih, poezije polnih, zanosnih besedah...«

5. »Zlate črke« na posodi Gazel ne merijo prekone tja v Sonetni venec, nego v sredino Gazel samih (str. 70).

Tominškova mnenja, trditve in čudeča se vprašanja se tičejo teh-le točk:

a) Glede »posode«: pesem posoda je le slikovita prisposoba, tem nazornejša, če si čitatelj predoči, »daß nach dem folgenden Wortlaut des Gedichtes dies Gefäß als der Träger des geliebten Namens diesen Namen in unauslöschlichen, goldenen Lettern zu Schau trägt.« Misli li Tominšek na prvo gazelico samo ali na Gazele kot eno posodo? Razvidno ni posebno!

b) O »zlatih črkah« trdi, da

1. naravni njih pomen izključuje vsako nejasnost;

2. da je v njih le preprosta posvetitev, v kateri sem le jaz hotel na vsak način odkriti nekaj velikega, svet gibajočo estetsko resnico;

3. da jih je treba umeti kot to, kar so, »nämlich als Lettern, womit der Dichter den Namen seiner Geliebten aufgeschrieben wissen will«. Kako? Odprto vprašanje!

c) O sedmici: Ker mislim jaz, da sem v »zlatih črkah« odkril število sedem, se Tominšek zato nad mojim početjem čudi,

1. ker ne razumem, kako so se mogle »zlate črke« spremeniti v zlato število 7, ker da je on z začudenjem bral na str. 146 moje knjige stavke: »Die Zahl 7 ist wahrhaftig und wirklich das Symbol der idealen Schönheit, sie ist der goldene Buchstabe«;¹³

2. ker ne vidi niti najmanjšega sledu o kakem številu v celi pesmi, še manj pa sled o magični sedmici;

3. zato s prikritim posmeškom vprašuje: »Aber was hat das mit den goldenen Lettern in unserem Gedicht und der idealen Schönheit zu tun?«

Naj takoj tu sledi še sodba dr. Ušeničnika v »Času« 1912 (str. 236) tri leta pred Tominškom:

»Teza prvega dela je po našem mnenju brezdvomno dognana. Za tezo, ki si jo je prihranil za drugi del, pa so vsekako že v tem delu dani momenti, ki jih ne bo več mogoče prezirati. Seveda je vse to, kar smo tu nakratko povzeli, v Puntarjevem delu z veliko akribijo in nemalim znanstvenim aparatom vsestransko obrazloženo in podprto.«

S temi vzporeditvami in z dodatkom Ušeničnikove stvarno mirne, nepristranske, splošno pravilne sodbe, ki je problem v bistvu pogodila in zato tudi potegnila

¹³ Takega stavka, kakor ga tu navaja T., na 146. strani ni, ker ga je kontaminiral iz dveh stavkov, a zraven marsikaj bistvenege — zatajil!

edinopravi zaključek, da je rezultat teze prvega dela z veliko akribijo vsestransko obrazložen in podprt,¹⁴ smemo preiti k vprašanju, radi katerega je nastala knjiga o zlatih črkah, kako je treba razumeti te zlate črke na posodi Gazel in v kakšnem odnosu so te zlate črke z rodbinskim imenom Primicove Julije. Dodati je treba v bistvu samo dokaz, da so črke rodbinskega imena Julije v direktnem in indirektnem, v pravem in prenesenem pomenu v zvezi z Gazelami.

V bistvu gre samo za eno vprašanje: »Kako so v zvezi?« Vse drugo je le izvajanje in razlaga, zakaj in čemu da je Prešeren uporabil isto označbo »zlatih črk« na posodi Gazel, kakor jo je iznova eno leto kasneje v epilogu Sonetnega venca.

Če se nam posreči z eno samo potezo izpopolniti in popraviti Žigonovo razlago, se bo vsa nebatična učenost dr. Tominška zgromadila na dolgo in široko v prazen nič.

V prvem delu sem si ustvaril z navajanjem estetskih nazorov bratov Schleglov o umetnini in organizmu trdno podlago za nadaljnje izvajanje, hoteč razpravo osloniti na osnovno estetsko razglabljanje romantikov o načinu in meri spojitve antične ter moderne, romantiške poezije. S tem, da sem posegel v zakone staroklasične lepote na celi črti, sem storil prvič nekaj, kar popolnoma odgovarja nazorom Augusta Wilhelma v. Schlegla, kako treba prodirati v umevanje umetnin in jih kritikovati, drugič pa sem si tudi ustvaril trdno podlago za končni zaključek, v čem je in kako je Prešeren na posodi Gazel razrešil tisto osnovno misel romantikov o spojitvi antike z romantiko.

To je glavni vidik, ki me je vodil tudi v staro umetnost, skulpturo in plastiko na eni in v poezijo na drugi strani. Razbistriť si je bilo pač treba ravno radi one romantiške zahteve po spojitvi antike z moderno umetnostjo bistvene količine vse stare umetnosti po istem Schleglovem estetskem nazoru, ki sta mu sledila oba, Čop in Prešeren; da namreč treba presojeti poet-ske umetnine — »univerzalno«.

Zakaj o tem, da sta bila Čop in Prešeren velika in izborna učenca romantiške teorije, ni ugovora. In če bi kdo dvomil, ga treba samo spomniti na dejstvo, da navaja Prešeren v svojih pesmih vse one pesniške veličine, ki jih omenja Wilhelm v svojih dunajskih »Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur« (izdanih prvič 1809—11), in da jih ima celo med svojimi knjigami v zapuščinskem aktu. To govori dovolj jasno za tistega, ki ume slediti Čopovim znanim »figam«. Še jasneje pa govori vsaj zame dejstvo, da se nahaja v Prešernovem zapuščinskem aktu knjiga, na katero sem opozoril že v prvem delu (str. 29, op.), češ, da jo hvali Wilhelm v svojih berlinskih (prav »dunajskih«) predavanjih,¹⁵ namreč Barthélemy-jeva »Voyage du Jeune Anacharsis en Grèce«.

¹⁴ Prim. tudi poročilo v D. in Sv. 1912, kjer dr. Debevec, eden naših najboljših klasičnih filologov, poroča o prvem delu Zl. č. Kje je bila — tendenca?

¹⁵ Wilhelm pravi (Böcking, 3. izd. V, str. 46): »Es fehlt noch an einem Werke, welches die gesamte poetische, künstlerisch wissenschaftliche und gesellige Bildung der

To dejstvo je tem večjega pomena za onega, ki se skuša vglobiti v Wilhelmova predavanja ravno radi one estetsko poetske poti, ki je vodila širom sveta Čopa in po njem tudi Prešerna. Zakaj to dejstvo nam priča o direktni zavisnosti Prešerna od Wilhelma. Zlasti pa priča o vplivu, ki so ga nanj imele, gotovo po posredovanju mentorja Čopa, ki »umetnosti je ljubil le« in ki mu »skrita nobéna bilâ ni zvezd poezije«, ravno omenjena dunajska predavanja o dramski umetnosti. Prav radi te direktne vezi med Prešernom in Wilhelmovimi nazori pa je nujno za vsakogar, ki hoče Prešernu resnično do estetskih korenin, da se vglobi v to Wilhelmovo delo. Merilo mu postane za presojo obeh slovenskih estetov, Čopa filologa in Prešerna poeta; morda celo spozna, da se nam treba še vedno učiti v tej šoli.

Pri umevanju Prešerna treba torej iti naravnost k virom, kjer je zajemal ali on sam ali pa po posredovanju Čopovem. In te poti sem se držal v vsem prvem delu. Zato tudi sem oslonil svoje »Zlate črke« ravno na romantiko, ker je po antiki ona učila, da je umetnina organizem, iz delov sestavljena enota.

S posebnim namenom navajam tu, izpopolnujoč v tem oziru prvi del, Wilhelmove nazore o bistvu in lastnostih dobre kritike. Značilni se mi namreč vidijo prvič zanj, drugič za mentorja Čopa ter tudi današnje naše kritike, neprijazne Žigonovemu in mojemu načinu razlage Prešernovih umetnin. Nikomur, mislim, ne bo škodilo, če jih kar tako prepisem, kakršne jih kaže Nikolaus M. Pichtos v svoji študiji, glaseči se »Die Aesthetik August Wilhelm v. Schlegels in ihrer geschichtlichen Entwicklung« (Vogt, Berlin, 1894). O vsebini prvega dunajskega predavanja pravi (str. 39 sl.):

»In der ersten Vorlesung stellt Schlegel seinen geschichtlich kritisch aesthetischen Standpunkt wie folgt auf. »Die Geschichte der schönen Künste lehrt uns, was geleistet worden, die Theorie, was geleistet werden soll. Durch welches Mittelglied ist die Verbindung beider möglich? Durch die Kritik. Die Kritik klärt Kunstgeschichte auf und macht ihre Theorie fruchtbar. Die Vergleichung und Beurteilung der vorhandenen Schöpfungen des menschlichen Geistes muß uns die Bedingungen an die Hand geben, die zur Bildung eigentümlicher und gehaltvoller Werke der Kunst er-

Griechen als ein großes harmonisches Ganzes, als ein wahres Kunstwerk der Natur, worin ein wunderwürdiges Ebenmaß der Theile herrscht, in demselben Geiste schilderte und ihre zusammenhängende Entwicklung verfolgte, wie Winckelmann es an einer Seite davon geleistet hat. Ein Versuch ist zwar gemacht worden, in einem populären Buche, das in aller Händen ist, ich meine die Reise des jungen Anacharsis. Dieß Buch ist von Seiten der Gelehrsamkeit schätzbar und kann sehr nützlich sein, um Kenntniß der Alterthümer zu verbreiten; aber, ohne noch das Verfehlt der Einkleidung zu rügen, es beweiset mehr guten Willen, den Griechen Gerechtigkeit wiederfahren zu lassen, als Fähigkeit in ihr Geist tief einzudringen. In dieser Hinsicht ist vieles nur von der Oberfläche geschöpft, ja, nach modernen Ansichten umgekleidet. Es ist nicht die Reise des jungen Scythen, sondern eines alten Parisers.« — Kdo je opozoril Prešerna na to knjigo in čemu? Za raziskovalca je en trden vir, kakor je Gottholdova metrika drugi kazipot za umevanje Prešernove umetniške poti! — »Čas« 1911, »Prešeren in antika«.

forderlich sind. Was aber ist echte Kritik? Der echte Kritiker muß Universalität des Geistes besitzen, er muß die Poesie im weitesten Sinne zu nehmen, die Kunstfähigkeit des Schönen zu ersinnen und sichtbar oder hörbar darzustellen vermögen, indem er sie als eine allen Zeiten und allen Völkern, den zivilisierten wie den Barbaren und Wilden gemeinsame Himmelsgabe betrachtet. Der echte Kritiker muß daher jede persönliche Vorliebe und blinde Gewöhnung an den Genuß schöner Künste verleugnen, darf an ein Monopol der Poesie für gewisse Zeitalter und Völker nicht glauben und muß sich von einem Despotismus des Geschmacks, welcher monopolistisch festgestellte Regeln zu verallgemeinern strebt, frei zu erhalten vermögen. Nur so wird der Kritiker im Stande sein, sich in den Mittelpunkt fremder Nationen wie entfernter Zeitalter zu versetzen und das Schöne und Große der menschlichen Natur auch unter äußerlichen Zutaten und befremdlichen Verkleidungen zu erkennen und richtig zu würdigen. Ist dies vielleicht mehr äußere Bedingung, so gibt es auch eine innere. Der echte Kritiker soll innere Vortrefflichkeit und den lebendigen Keim, welche als die Wurzel unseres Daseins Wert und Gedeihen der Kunstprodukte bedingen, nicht aber äußeren Anhang, äußere Formen bei seiner Kritik hauptsächlich beachten. Mit anderen Worten: Ist die Reproduktion der klassischen antiken Kunst unvermeidlich, so wird doch jede tote Schulübung und kalte Nachahmung fruchtlos sein. Lassen wir dagegen das Kunstprodukt in uns wiedergebären und poetisch in uns von neuem hervorgehen, dann erst steht das innere Wesen der Kunst — die Natur selbst — und in ihr der Mensch auf. — Die Welt ist so groß, daß die Kunstwerke der verschiedenen Zeitalter und Nationen nebeneinander bestehen können und eine Vorliebe für die einen oder die andern ist verzeihlich, aber die Bewunderung einer Tragödie von Sophokles darf uns niemals zur Geringschätzung eines Shakespearschen Schauspiels verleiten. Kein Kunstkenner darf bis zu einseitiger Vorliebe gehen, im Gegenteil ziemt ihm Verleugnung persönlicher Neigungen und völlig freie Haltung abweichenden Ansichten gegenüber.

V 26. in 27. predavanju pa razvija svojo misel o najboljši in najslabši kritiki sledeče (po Pichtosu, str. 85/6):

»Die oberflächlichste und unvollkommenste Stufe der Kunstkritik ist, wenn man, um das Ganze zu empfehlen, die Schönheit und Erhabenheit einzelner Beschreibungen, Bilder und Ausdrücke, ganz aus dem Zusammenhange gerissen, hervorhebt, sowie der Scholastiker einen Ziegel als Probe eines Hauses herausreißt. Etwas besser ist die Kritik, die die herrschende Richtung der bisherigen Zeit war und sich auch in der Naturwissenschaft offenbarte, welche das lebendige Ganze, als bloße Anhäu-

fung toter Teile betrachtend, zerlegt, über die Einzelheiten Urteile fällt und hieraus eine Summe von total äußerlich miteinander verbundenen Schätzungen und Bewunderungen schließt. Die beste Kritik ist diejenige, welche bis zum Zentralpunkte des künstlerischen Ganzen hindurchdringt und alle Teile desselben als so viele Ausstrahlungen von daher betrachtet, innerlich mit einander verknüpfte begreift und zur Überschauung eines umfassenden Kunstwerkes sich zu erheben weiß. Sehr prosaisch und fehlerhaft ist die Kritik, wenn sie im Plane eines Stückes nur den logischen Zusammenhang von Ursachen und Wirkungen sucht und alle anderen Schönheiten des Stückes als störende Zutaten bezeichnet.«

Dasi veljajo te Wilhelmove besede kritikom dramskih umetnin, vendar se tičejo vobče vseh poetskih del. Zato so za slovenske potrebe še danes na svojem mestu. Dejstvo je namreč, da se je Žigon ravnal pri svoji analizi Prešernovih Gazel po Wilhelmovem nauku o najboljši kritiki, ki zna pronikniti do žariščne točke umetniške celote, ume vse sestavne dele zaobjeti v notranji medsebojni zvezi ter se končno dvigniti do vseobsežnega pregleda umetnine. In zopet je dejstvo, da sem se glede vseh od Žigona načetih, stvarno kritiko izzivajočih estetsko poetskih vprašanj o bistvu umetnine vobče in Prešernove posebe — skušal postaviti tudi sam na svoje lastno stališče v smislu Wilhelmove zahteve, da skušaj pravi kritik imeti »universalnost duha«, ker mu treba poezijo pojmiti v najširšem pomenu besede. Da, šel sem za Wilhelmom tudi v tem oziru, da sem se skušal vglobiti v vs o grško umetnost, skušal doumeti njene zakone vobče ter prodreti v bistvo njegove trditve, češ, da je vsa starogrška poezija in umetnost »gleichsam ein rhythmischer Nomos, eine harmonische Verkündigung der auf immer festgestellten Gesetzgebung einer schön geordneten und die ewigen Urbilder der Dinge in sich abspiegelnden Welt.«

Dr. Tominškova kritika v »Berl. philolog. Wochenschrift« nima ene ne druge pozitivne lastnosti, ampak vse one o najslabši.

Vesel sem bil, ko sem spoznal, da je šel v presojo literarnih umetnin davno pred menoj (komu se še ni pripetilo kaj tako radostnega?) Wilhelm sam, za njim pa še ta in oni izmed »višjih« v filologiji v smeri iste osnovne misli. O tej pa se glasi pri Pichtosu to-le (str. 51 sl.):

»Ist es das Verdienst Winckelmanns, eine vortreffliche Geschichte der griechischen Plastik geschrieben und dadurch den Geist griechischer Kunst unter uns wieder erweckt zu haben, so hat Schlegel hierauf weiter gebaut. Er hat einen Vergleich zwischen der bildenden Kunst und der Poesie der Alten angestellt und durch ihn nicht nur ein gegenseitiges Verhältnis zwischen denselben festgestellt, sondern auch ein treffliches Hilfsmittel zur Erläuterung beider gegeben.«¹⁶ »Das Homerische Epos,« sagt er,

¹⁶ Wilhelm sam sodi o tem tako: »Es sei mir vergönnt die obigen Betrachtungen über das Wesen der antiken Tragödie auch eine aus der bildenden Kunst entlehnte Ver-

»ist in der Poesie, was halberhabene Arbeit in der Skulptur; die Tragödie gleicht der freilebenden Gruppe.« Wie die Ilias nicht bestimmt abgeschlossen ist, sondern etwas Vorangegangenes und Nachfolgendes sich hinzudenken und dichten läßt, so ist das Basrelief ohne bestimmte Grenzen, es läßt sich vor und rückwärts weiter fortsetzen, wie bei Opferzügen, Tänzen, Kampfreihen, die sich sämtlich ins Unbestimmbare weiter ausdehnen lassen. In der freistehenden Gruppe aber will die Skulptur, wie in der Poesie die Tragödie, ein in sich geschlossenes Ganzes auf einmal vor das Auge bringen. Der Vergleich mit der alten Tragödie liegt hier um so näher, als wir wissen, daß sowohl Aeschylus wie Sophokles eine Niobe, letzterer auch einen Laokoon gedichtet hat.«

Kaj je napisal dr. Tominšek v »Berliner philolog. Wochenschrift« o tem vprašanju? Potem ko je »ljubitelj umetnosti« na svoj značilni diletantski način osmešil matematiko arhitektonikarja in povsem potvoril smisel in bistvo moje razlage Tibulovega noma II/5, nadaljuje: »Anfang und Ende und Mittelpunkt heben sich deutlich ab, die Anlage spiegelt außerdem die herrliche Siebenzahl (Neunzahl usw.) wieder. Hierbei können alle Kunstgattungen vermengt werden. Was der an die Dimensionen eines Frieses oder einer Stirnseite gebundene Bildhauer für eine Verteilung der Figuren vornimmt, mußte auch für die Dichtung gelten.«

Menim, da je odveč na dolgo se prerekati z »ljubiteljem umetnosti«, ki je a priori hotel — pred tujim sodnim stolom¹⁷ ubiti tistega, ki mu je dokazal leta 1911. v »Času« in v prvem delu »Zlatih črk«, kako se ne smejejo klasični filologi — sami sebi radi neke domišljene simetrije. Kdor se je hotel maščevati nad piscem Uvoda Zlatih črk, se je lahko na svoj način tam, kjer ne poznajo moje razprave »Prešeren in antika« v originalu ter po pismeni izjavi tedanjega urednika Fuhra ni bilo nikogar, ki bi bil več slovenščine ter zato mogel napisati nepristransko oceno. Kako je prišel do nje ravno dr. Tominšek, to je zadeva njegove vesti in časti; znanstveno stoji to, kar je izrekel Wilhelm o bistvu najslabše kritike.

Zgodilo pa se je, da je res slučajno istega leta, ko je napisal v berlinskem listu svojo pamfletsko potvoro dr. Tominšek, usodna Tyche napisala v dunajski strokovni reviji »Zeitschrift für österr. Gymnasien« 1915 Leboutonovo razpravo z naslovom »Poesie und bildende Kunst im Zeitalter des Augustus« (I. Parallelerscheinungen im Entwicklungsgange).

Da njegovo mnenje zopet doslovno prepisem, to za marsikoga ne bo odveč. Morda se nauči, če bomo s Schleglom vedno in vedno dopovedovali, da je bila vsa stara umetnost kakor »ritmični nom« in da treba zato

gleichung, die vielleicht etwas mehr ist, als ein bloß spielendes Gleichnis, anschaulicher zu machen.«

¹⁷ Samo enkrat se je oglasil od leta 1911. dalje doma, v »Dom in Svetu«, a še takrat ponižno in kratko z »Bodimo pametni!« Komodno.

komentatorju proučevati vso staro umetnost, če hoče umeti zakone poetske umetnosti posebe.

Lebouton torej piše o označenem vprašanju takole (str. 96 sl.):

»Schon der Altmeister der altklassischen Archäologie Friedrich Gottlieb Welcker hat erkannt, daß in den Äußerungen des griechischen Geistes, wie sie uns in der Poesie und in der bildenden Kunst entgegen-treten, ein gemeinsames Gesetz walte (jaz!), welches gebieterische Forderung erhebt, »in der Durchdringung beider Gebiete den griechischen Geist in seiner höheren Einheit zu fassen« (jaz). Er war der erste, der »die Äußerung des griechischen Geisteslebens als Totalität (jaz) betrachtete und in die inneren Zusammenhänge (jaz) der verschiedenen Äußerungen desselben einzudringen suchte.«

»In der künstlerischen Betrachtung und Darstellung des Aischylos fand er Analogien zu Phidias und Polygnot, Polyklet verglich er mit Sophokles, Praxiteles mit Euripides, Menander mit Lysipp.«

Da je Welcker zavisen v tem pojmovanju od Schlegla, o tem ni dvoma. Saj je učil v dobi Wilhelmovih, tedaj že znanih »Wiener dramaturgische Vorlesungen« (torej po 1809), najprej v Göttingenu, nato v Bonnu, kjer je leto poprej pričel učiti — Wilhelm sam (1818). Tako je gotovo poznal znamenita predavanja in nazore Wilhelmove. Zakaj v 6. predavanju govori Wilhelm o slogu grških dramatikov in uči (po Pichtosu str. 53):

»Der tragische Styl des Aeschylus ist groß, streng und nicht selten herb; im Style des Sophokles ist vollendetes Ebenmaß und harmonische Anmut; der Styl des Euripides ist weich und üppig, ausschweifend in seiner leichten Fülle, er opfert das Ganze an glänzenden Stellen auf. Nach den Analogien, welche die ungestörte Entwicklung der schönen Künste unter den Griechen überall darbietet, kann man die Epochen der tragischen Kunst mit denen der Skulptur vergleichen. Aeschylus ist der Phidias der tragischen Kunst, Sophokles ihr Polyklet, Euripides ihr Lysippos. Phidias schuf erhabene Götterbilder, aber er lieh ihnen die fremdartige Pracht des Stoffes; er umgab ihre majestätische Ruhe mit Abbildungen der gewaltsamsten Kämpfe in strengen Umrissen. Polyklet brachte es in den Verhältnissen zur Vollkommenheit, weshalb eine seiner Statuen die Regel der Schönheit genannt wird. Lysipp tat sich in feurigen Bildnissen hervor, aber zu seiner Zeit (Zeit Alexanders des Großen) war die Skulptur schon von ihrer ursprünglichen Bestimmung abgewichen und suchte mehr den Reiz des Lebens und der Bewegung auszudrücken, als daß sie für das Ideal der Formen noch Sinn gehabt hätte.«

Moje prepisovanje, ki se mu Tominšek roga, ima svoj namen: hoče tesno ob originalu osvetliti dobo in nazore mož, pri katerih se je učil klasični filolog Čop spoznavati zakone antične umetnosti, bodisi v skulpturi in plastiki ali v poeziji. Meni je pri tem za Wilhelmove »univerzalnost« in »najboljšo kritiko«:

meni je za Wilhelmu kongenialnega slovenskega estetskega kritika Čopa. Po njem pa seveda v prvi vrsti za Prešerna in zakone v slogu njegovih literarnih umetnin.

To je hotel pred vsem naglasiti prvi del mojih »Zlatih črk«, zlasti pa moje paralele iz pročeljne kompozicije in »nomske« poetske arhitektonike. Ako Tominšek ni mogel prodreti v globino tega, kot vidimo, mojega pravilnega naziranja, mu pač ni pomagati. Samo tiste kritike ne bi bil smel napisati v strokovnem listu.

Kolikor tiče vprašanje tudi mojih Zlatih črk, me samo veseli, ko vidim, da se mi često naknadno potrjujejo z muko pridobljeni rezultati na polju, ki zahteva ogromnega osredotočenja duševnih sil, ako hoče človek vsaj malce prodreti za zastor še vedno nam nepoznanega slovenskega esteta in filologa Čopa. Naj se komu zdi moje delo majhno in brez haska: prosto mu. Pride čas, ko bodo znali ceniti od vseh strani zbrano gradivo in notranjo rdečo nit velikopotezno zasnovanega dela.

Kdor ustvarja in piše za dnevne bralce, ustvarja iluzije s trenutno vrednostjo; kdor pa misli na trdne kulturne temelje, ta mora zagrabiti na globoko in široko, kakor sta se tega zavedala Schlegel pri Nemcih in Čop pri Slovencih. Omejeno »kopitarstvo« more biti v črkah veliko, a temeljitosti hotečemu duhu »črke« ne zadoščajo. Zakaj za črkami in hieroglifi je — božansko snujoči duh genija. To vé, kdor gre na globoko; diletant pa ostane pri črki in objeda samo pike in vejice, kakor Prešernov »Formularius«. Dokazal sem to resnico v »Času« 1919 (»Sonitus de formulario«). Upam, da dovolj temeljito.

In tako so nam, ki hočemo vsesplošne pravilne orientacije, potrebni citati, da ne pride kdo in zopet ne potvori »smejočih« se klasičnih filologov, kakor se je to že enkrat pripetilo v slučaju Žigonovih razprav v »Lj. Zvonu« 1908 in na tujem v »Berliner philologische Wochenschrift« ravno od strani nepopoljšljivega Tominška! Zato dalje za Leboutonom, ki pravi:

»Auch sonst sind Analogien in der Poesie und in der bildenden Kunst oft beobachtet worden; allein der Verdienst, diese Erscheinungen zum erstenmale in zusammenfassender Darstellung herausgehoben und in **überzeugender Weise nachgewiesen** (jaz) zu haben, gebührt Franz Winter, der Homer, die griechischen Lyriker, Pindar, Aischylos, Sophokles und Euripides zur Vergleichung mit dem Charakter gleichzeitiger Epochen der bildenden Kunst herauszog und in feinsinniger Betrachtung jenen Satz zu **unumstößlicher Gewißheit erhob, daß in den verschiedenen Äußerungen desselben Geistes Analogien nicht fehlen können.**«

Resnica! Saj sem šel po tem osnovnem, nezavisno od drugih vplivov spoznanem svojem lastnem pravcu tudi v strofično kompozicijo Ajshilovih »Koefor« ter Sofoklejeve »kiklično nomske« sedmorične arhitektonike. Nejasna prvotna misel se je polagoma razbistrila v trdno spoznanje idejnih odnosov, ki jih poskusi razjasniti drugi del »Zlatih črk«. In tako dobi svoj odgovor na svojem mestu tudi Tominškov ugovor glede »zborne pesmi« Grkov, ker trdi: »Die in einem Chor-

ljed wegen des Gesanges, der Musik und des Tanzes notwendige strophische Responsion wird ohne Bedenken auf nur zum Vortrag oder zur Lektüre bestimmte Dichtungen (auch in Hexametern und Distichen) übertragen usw.«

»Ohne Bedenken« in »nur zum Vortrag«? Ne! Zakaj dr. Tominšek bi bil tudi pri največji svoji površnosti lahko vsaj na tej ali oni strani moje knjige dobil naglašeno trditev, da je treba upoštevati pri Grkih in Rimljanih tudi kult, stroge obredne določbe in vso staro mitološko tradicijo, če hočemo umeti **svete** ples okrog tistega oltarja točno sredi — orkestre! Zakaj »ples zvezd« Grku ni bil smešna in neznana količina, kakor je Tominšku harmonija sfer in po nji posneta sveta, zlatolepa himna vsesmira, sedmerodelne veleumetnine za nazivom »kosmos«, peta v čast vsemožnemu Demiurgu-Teutu.¹⁸

Ples sedmerih zvezd, sedmerih svetov, sedmerih Park in Muz je treba, Tominšek, tudi upoštevati, kadar kdo resno hoče prodreti do dna pomenu sedmice, tega svetega, starodavnega, z romantskim žarom obdanega števila!

Kdor je predelal in se skušal zaglobiti v vse gradivo, ki sem ga znesel in prepisal od vseh strani z namenom, da dam slovenskemu kritiku v roke potrebno snov za presojo »nomskega« vprašanja Tibulove elegije II/5; kdor je pazno sledil mojim poudarkom, kako treba upoštevati tradicijo Apolonovega kulta in starodavna mitološka sporočila o tem vprašanju, ta je moral nujno priti do take misli, da pri staroklasičnih in Prešernovih umetninah (ker to »Povdó let starih čudna izročila«!) ne zadošča sama strogo filološka veda, nego da je treba na eno vprašanje osredotočiti vse polno drugih pojasnujočih ved, zlasti pa razmisliti si vseobsežni vpliv religije in kulta na staroklasične umetnine.

V tej smeri gre zadnja leta znanost svojo pot in marsikaj postaja jasnejše, česar interpreti »stare šole« niso mogli radi stare svoje samofilološke metode do-umeti, niti ne razbistrili tako, kakor je možno interpretu, ki skuša vse pomožne discipline staroklasične vede združiti v svojem, na ta način popolnem komentarju. To je nova smer interpretacije, za katero Tominšek noče vedeti radi stare svoje šole, dasi sem na to opozarjal dovolj jasno v prvem delu.

O tej novi šoli, ki pa prav za prav samo nadaljuje Schleglovo šolo, pravi dalje z že znanimi stavki o Winterjevih paralelah Lebouton (str. 98):

»Damit ist ein Problem aufgetaucht, dessen Behandlung und Lösung nicht nur für den Archäologen, sondern auch für den Philologen von hervorragendem Interesse ist; denn soll die Philologie nicht bloße

¹⁸ Zl. č. I, str. 123: »To mesto o homeričnem Apolonovem himnu je dobro pojasnilo za umevanje korične kompozicije in umno sestavljeno plesno gibanje zborovo. Friderikova misel je torej prava, ko omenja idejno zvezo med koričnim petjem in harmonijo sfer: ... »der chorische Gesang der Griechen in seiner kreisenden Bewegung den himmlischen Reigen der Gestirne nachbildet, nach der Idee eines Pythagoras oder Plato von dem Harmonienzauber der Sphären.« Tominšek je knjigo le prelistal in oddal to, kar je njemu prijalo, drugo pa ali zatajil ali pa preobrnil in zavil, da je dobil zaželjeno uničujočo obsodbo. Pričakoval sem to —

Sprachwissenschaft werden, sondern klassische Altertumswissenschaft bleiben, dann muß die Kenntnis von Poesie und Literatur durch Erforschung der Werke der bildenden Kunst ihre notwendige Ergänzung finden.»

Prav! Toda vsa stara umetnost je zavisna od svetovnega nazora Grkov,¹⁹ zlasti njihove religije, njihove mitologije in kulta. Vse to pa gre dalje na vzhod celo v kaldejsko sfero! Kaj sledi iz tega? Da si mora klasični filolog in literarni zgodovinar, ki hoče biti na višku svoje strokovne orientacije, zlasti kadar analizira in razlaga stare umetnine, biti na čistem o zvezi vseh medsebojnih vplivov idej! Hoditi mora zato tudi, če hoče vprašanjem do temelja, za Ludwichom, Roscherjem, Bollom in Weinreichom. In tako treba znati za vire Pitagorove šole, znati za Terpandrovo umetnosti početke in bistvo njegovih nomov, zavisnih od ene same velike ideje, kateri na čast so bile posvečene celo gotove stavbe. Da, tudi arhitektura je stavila po isti ideji — dom v oblake, ker je bila tudi ona ožarjena od »nebeške gloriole«. Ves stari makrokosmos in mikrokosmos sta živela od te ideje. Pitagora ji je dal izraza na svoj način, za njim zopet na svojski način Platon v Politeji, Nomih in Timaju. Kdo bi se čudil, da so tudi umetniki misleci stali pod zakonom iste gane nazora o prelepem redu, o harmoniji vseмира in ustvarjali svoje — »nome«?

Plato, filozof in socialni organizator teoretik, je upodobil svoje »nebeško kraljestvo« v državi, Poliklet, obrazitelj, pa v svojem kánonu nomu Doriforu.

Pod vplivom iste ideje o strogi urejenosti vseмира, ideje »kosma« je mislil tudi stari velemislec iz Stagire. Hirzel namreč pravi str. 290 sl. Themis, Dike und Verwandtes: »Es ist ein künstliches Werk, aber noch kein Kunstwerk im höheren Sinne, das vielmehr seinen Zweck in sich selber tragen soll. Ein solches wurde der Staat erst, wenn man, wie Aristoteles einmal tut, ihn mit einem Gemälde oder mit einem Chorreigen vergleicht²⁰ (Polit. III 13 p. 1284 b 7 ssl.). Nicht bloß die Symmetrie der Teile ergab sich hieraus, sondern auch die Forderung einer einzigen, überall durchscheinenden Idee.«

Kako je z Apolonom, graditeljem — mest? Njegovo petje, spremljano od zlate sedmerostrunske lire, ustvarja sama čuda: skale se same dvigajo in zlagajo v harmonično umetnino: poglej in pretehtaj zato sedmi sonet Venca! Smisel? Če poznaš sporočilo o Orfejevi zlati liri, boš pogodil Prešernovo, sicer ti ostane Venec zaprt — s sedmerimi pečati. In če hočeš, zasleduj »rajsko lepo« idejo od očeta Avguščina in Origena ter dalje v Danteja in Calderona, da spoznaš moč silno lepe — ideje! Če hočeš še dalje, dospeš do Prešernovega Krsta pri Savici in do vsebinsko najlepše in najodločilnejše 49. (= 7 × 7) stance:

Nebéski zór obdá oblíče mílo;
Jok, ki v očí mu síli, kómej skríje,
De ní **nebó** nad njím **se odklenílo**,
De je na svéti, kómej sí verjáme.
— **Tak** Črtómíra **tá** **pogled** prevzáme.

¹⁹ Zl. č. I, 128 sl!

²⁰ Plato primerja človeka mali črki, državo veliki!

Pod vtisom te take lepote preudari 29. in 30. stanco ter reci, če ni Prešeren romantik prve vrste! Zakaj »čudno k sebi vod' otróke ljube« tisti, ki je ustvaril vse ljudi za nebesa...

Ne meč in ne besede Bogomile, nego **lepota**, »nebeška«, milosti polna lepota je odklenila gradu trdna vrata — srca Črtomirovega! In zato se nikoli ni zaril v zemljo slovenski junak volkodlak! — So trenutki v življenju, ki jih doume le ta, ki ima dovolj težkih doživetij in polno čuta za romantiko. Kdor pozna njene poti, razume šele slovenskega poeta in umetnika. Da, ne le poeta, tudi — umetnika, Tominšek! Zakaj: »Poesie, im weitesten Sinne genommen als Fähigkeit, das Schöne zu ersinnen und es sichtbar oder hörbar darzustellen, ist eine **allgemeine Gabe des Himmels**, und selbst sogenannte Barbaren und Wilde haben Anteil daran,« uči Wilhelm. O »črki«, izrazilnem znamenju, o umetnosti pa sodi nekoliko drugače. Zakaj so Lepe Vide, a so tudi Božanske komedije!

Tako se razvija pot, glej, od misli do misli, dokler se ne ustaviš, razlučiš in ne doumeš bistvene vezi, ki vežejo in družijo gotove umetnine od Tibulove elegije II/5 preko Terpandrovega sedmerodelnega »noma« tja daleč do babilonskega stolpa z eno samo sedmerodelno mislijo o prelepem redu vsega sveta. Resnično: »Eine weltbewegende Idee«, Tominšek!

Ne za take »črke« in taka števila, ki jih zre in presoja »Nebenforscher« in »Kunstfreund«: za velike arhitektonske ideje je človeku, ki raziskuje pomen »Zlatih črk« na pesmi-posodi Prešernovih Gazel! Saj niso le stopice in verzi in kitice formalne estetske količine: za celoten organizem, za celotno, dele družee organsko telo mu je in v njem za »entelijo«, »dušo«. Kaj je poetično in kaj ni, to je vprašanje svoje vrste.

»Wodurch wird nun ein Drama poetisch?« vprašuje Wilhelm (Böcking, V, 30). »Unstreitig dadurch, wodurch es auch Werke anderer Gattungen werden. Zuerst soll es ein zusammenhängendes, in sich geschlossenes befriedigendes Ganzes sein. Allein dieß ist nur die negative Bedingung der Form eines Kunstwerkes, wodurch es von den einander verfließenden und nie ganz für sich bestehenden Erscheinungen der Natur aussondert wird. Zum poetischen Gehalte ist erforderlich, daß es Ideen, d. h. nothwendige und wahre Gedanken und Gefühle, die über das irdische Dasein hinausgehen, in sich abspiegeln und bildlich zur Anschauung bringen.«

Pravilno. Ker pa mora med idejo in njeno formo posodo vladati odnos, zato je stara estetika učila, da bodi v lepi posodi tudi lepa duša. Berite v Politeji Platonovo etiko in estetiko, ki jo Wilhelm visoko čisla, ko pravi (Böcking VI, 12): »Die philosophische Theorie der sämtlichen schönen Künste (technische Lehrbücher über jede einzelne, worin nämlich bloß von den Mitteln der Ausführung gehandelt wurde, hatten sie genug) war überhaupt bei den Alten noch wenig als besondere Wissenschaft ausgebildet. Sollte ich mir aber unter den alten Philosophen einen Führer hierin erwählen, so wäre es ohne Zweifel Plato, der die Idee des Schönen nicht durch Zergliederung, wie es

nimmer möglich ist, sondern durch anschauende Begeisterung erfaßt hatte, und in diesen Werken die Keime einer ächten Kunstlehre überall ausgestreut sind.«

Nisem kar brez namena podal drobcev te estetike v prvem delu, zlasti pri razlagi Tibulovega noma: Platonova Politeja je tudi »nomos«, a svoje vrste.

Kdor se bavi s poetskimi umetninami, mora torej ločiti dušo od telesa, če hoče umeti odnos med njima.

Moja študija raziskuje v prvi vrsti sestavo posode in njen odnos do »duše«, »ideje«, ki je vtelešena v tej posodi, prav tako kot uči Wilhelm in kakor je zrl lepoto Platon, po katerem je posnet precejšen del Schleglove estetike.

Kako je vse to treba umeti konkretno pri Gazelah, to je samo en primer, primer pa tak, da je Prešeren lahko zapisal tiste besede, da bi bilo bolj škoda pozabiti ime Julije, ko imena vseh drugih slavni opevank. Če bolj, potem mora tej idejni višini odgovarjati tudi formalna višina in dovršenost Gazel kot ene organske celote, ene same velike, iz sedem delov sestavljene celote.

Da je tako pojasnujoče delo možno le na podlagi obširnega in dolgotrajnega študija, je povsem naravno. Možno je spoznano resnico povedati v treh stavkih, včasih celo v eni sami matematični formuli, a za komentat to ni. Moja knjiga pa bodi v prvi vrsti — kažipot vsem tistim, ki hočejo Prešerna do dna, ob njem pa k tistim skrivnostnim »figam« Čopa - dihurja, žročnega noč in dan knjige, a ne le črk!

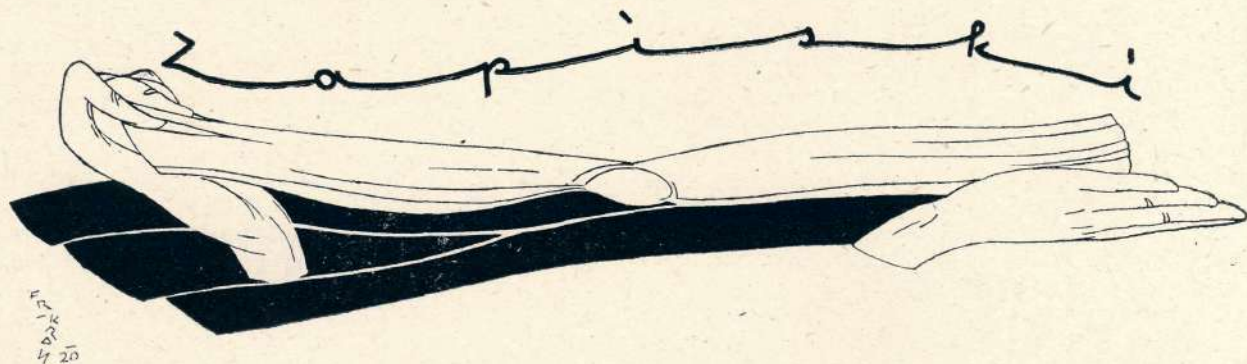
Kdor se vsega, kar sem v tem, prvi in drugi del »Zlatih črk« vežočem odstavku naglasil, dobro zaveda, bo šele doumel smer in smoter dolgega naslova, značnega — probleme. Ta pa zna prav ceniti ne le Schleglovo delo, ta ne ume samo njegovega »ritmičnega noma«; zakaj ta se gotovo ploskajoč divi veliki ideji genija, ki je znal po svoje zvezati staro misel o sedmerodelni posodi kosma z imenom sedmerih, poetu svetih in zlatih, dragih črk Primicove Julije. Ta se bo tudi s posebnim užitkom spomnil Dantejeve »Divine« in Calderonovih verzov v A. W. Schleglovi prestavi drame »Življenje sen« (La vida es sueño):

Die Verhängnisse des Himmels,
Die einst auf azurnen Tafeln
Gott mit seinem Finger schrieb,
Der zum Schreibmateriale
Sich erkor den blauen Ather,
Wo die goldnen Lettern prangen —
Täuschen nimmer, lügen nimmer.²¹

Kdor more to umeti in zvezati v eno harmonijo, ta se gotovo ne bo nič več čudil zvezi sedmerih »zlatih črk« na posodi Gazel z imenom tiste, ki ji je Prešeren spletel dva »venca« z napisom zlatih črk.

²¹ V orig. (izd. D. Juan Eugenio Hartzenbusch, Madrid 1881, str. 119):

Lo que está determinando
Del cielo, y en azul tabla
Dios con el dedo escribió,
De quien son cifras y estampas
Tantos papeles azules
Que adornan letras doradas,
Nunca engaña, nunca miente.



SLOVSTVO.

Molè Vojeslav: **Tristia ex Siberia.** »Nova knjižnica«, 6. Nova zal. v Ljubljani, 1920. Zbirka obstoja iz dveh delov. Prvi, pod naslovom »Tristia ex Siberia«, je odsev doživljajev dolgoletnega ujetništva, mračnega miljéja, v katerem smo po večini že obupali nad vrnitvijo v domovino. Tu, kakor v vsej knjigi, se neprenehoma ponavlja hrepenenje po domu in posebno po nevesti, ki samuje v domovini in ji v osamljenosti tone dan za dnem njene najlepše življenjske dobe, da se nikdar več ne vrne. Spomini na pretekle lepe dni se znova in znova prepletajo s kruto sedanostjo, ki je pesniku skrajno mučna in preko katere si pomaga s sanjarjenjem. Karakteristični za to razpoloženje sta

»dve pismi«, eno ženi, drugo O. Župančiču, vselej najprej kruta realnost, miljé, v katerem je mogoče obupati, temu se pridružuje elementarna zavest, da že nastopa jesen življenja, nato pa izzveni v hrepenenjih, spominih in fantazijah o preteklosti in bodočnosti, in v pismu Župančiču v nemali resignaciji, v kateri si želi vsaj grob v domovini. Izraz mračnega nastrojenja krute sedanosti so pesmi v antični obliki, ki so po mojem najlepše cele zbirke, posebno Hegezó, Milonska Afrodita, Thanatos. Ne vém, ali se je v naši literaturi že kdaj klasična oblika tako tesno spojila z vsebino, kakor v teh pesmih ali ne. Večni ritem usodne tragike človeškega bitja in žitja jim daje značaj težkih umerjenih pogrebnih melodij. »Sibirski soneti« so zopet odmev ujetniškega in revolucijskega miljéja, ki ga kla-

pri občem človečanstvu njegovih čuvstev in idej zabrni sedaj ta, sedaj ona struna paralelno z umetniško najbolj izrazitimi dobami človeške kulture.

Največje delo poslednje dobe, pendant k Marqu Kraljeviću v prejšnji dobi, osrednja figura novega templja, o katerem sanja ta doba, je nadčloveško velik lesen Kristus na križu (sl. 10. in sl. 11.). Suho telo, sama kost in koža — posledica nadčloveškega trpljenja tega mrtveca. Glava mrtva, da je noben naturalist ne bi napravil bolj mrtve, usta razprta v smrtnem izdihu. (Sl. 11.) Noge mu je čisto nenaravno prekrižal in dosegel s tem važen ornamentalni učinek, podoben onemu, ki smo ga omenili zgoraj pri sedeči Madoni. Isti pomen imajo na križu prebite stopali. Roke imajo podaljšane prste, ki smo jih že večkrat omenili. Križ je namenjen za gledanje iz daljave, kjer bi učinkovala njegova vizionarna kontura in tu bi te roke prišle do tiste veljave, za katero so zamišljene. Ta Kristus je simbol vsega trpljenja človeškega, odrešenik od vseh preteklih, sedanjih in bodočih bolečin; če je torej njegovo trpljenje tu potencirano na najvišjo mero, je naravno. Le v času ogromne boli, kakršna je polnila svet v letih vojne, je moglo nastati delo, ki je tako grozno v izrazu trpljenja kakor ta Kristus. Po svoji formalni strani ima paralele samo v globoko vernem in verske momente res preživajočem srednjem veku. Omenjam zopet skulpture v Moissacu in sorodne iz srede 12. stoletja.

Razen teh del pa je ustvaril Meštrović še celo vrsto kapitalnih del, med temi v prvi vrsti portrete, izmed starejših na prvem mestu svoje matere, o kateri bi se lahko reklo, da je okamenela molitev. Njegova žena in Miss St. George sta originalno zamišljena ženska portreta, ki bi jima komaj našli par po osebnem akcentu, ki ju preveva. Med moškimi portreti pa je najsilnejši Rodin (sl. 12.). Monumentaliziran je do skrajnosti v svojih karakterističnih potezah: v robustnem telesu s svojo ogromno brado, z orlovskim nosom. Ako ga vidite od strani, morate misliti na sfingo ali na leva; to spojenje predstav o človeku in živalski sili, najsibo duševni ali telesni, je nedvomno srečna poteza in velik kos učinkovitosti tega portreta.

Pozabiti ne smemo nazadnje še par silnih del iz zadnje dobe. Tako v prvi vrsti vestalke, žene s čudno stožčasto frizuro, sedeče tako, da njene razkročene noge in navzgor zožujoča se kontura telesa tvorijo trikot; kompozicija sama že simbolizira večno plamtanje molitve k nebu, kar je poudarjeno še s tem, da so podplati nog nenaravno združeni, kakor v molitvi, in roke tudi predse stegnjene in sklenjene k molitvi. Duh, ki preveva ta kip, je že po svoji statični kompoziciji paralela k liku orientalskega večnega kontemplatorja Bude; ta vestalka pa je večna molitev po svoji funkciji in po svoji kompoziciji obris plamena, ki neprenehoma hrepeni k nebu.

In še eno veliko delo: Jezni, razburjeni prorok Mojzes, zagrabljen v momentanem napadu svojega razjarjenja, ko se je vrnil z goré, tako silen

i v konturi i v izraziti gesti ter v jeznem izrazu obraza, da mu pač ni para v zgodovini umetnosti.

Dokumenti ogromnega duha so se vrstili pred nami v ti razpravi. Če mi je v tem omejenem okviru uspelo vsaj malo zbuditi občudovanja in razumevanja za dela tega ogromnega človeka, ki je moral neizmerno mnogo prečuvstvovati, da je uspel toliko in vedno novega dajati, sem dosegel svoj namen. Njegovo delo, ki se osredotoča okoli ideje dveh templjev; dobi s tem še večji pomen, obenem pa se strne v enotno sliko neumornega stremjenja duha po višjem in silnejšem. In v tem, da je zamogel dati svojim delom trdno idejno hrbtnico, ni majhen del njegove veličine. Kam pojde njega nadaljnji razvoj, ni mogoče prorokovati; ali bo kdaj uresničena njegova mladostna ideja kosovskega templja, je zelo dvomljivo, ker kljub svetovni slavi mojstrovi ni gotovo, da je pri odločilnih krogih zadosti razumevanja za vso veličino in ogromni narodnozvojni pomen tega načrta. Da bi se mu kdaj uresničile sanje po drugem templju, krščanskem, v katerem bo stoloval njegov Kristus, ki je v trpljenju odrešil ves svet vseh časov, kjer bi njegova dela pela himno Madoni in pripovedovala pretresljivo tragedijo Kristusovega življenja in trpljenja, je skoraj še bolj dvomljivo. Zanimivo je, da so lansko leto sprejeli cerkveni krogi zagrebški njegovega Krista simpatično, da pa je z vso svojo avtoriteto nastopil proti njemu zastareli Iso Kršnjavi, ki ga, žal, še vedno smatrajo za nezmotljivo avtoriteto v teh vprašanjih. Lik nadčloveške muke je on nazval opico in s tem zlobnim očitkom uspel. Mogoče pa se vseeno enkrat časi izpremene in bodo njegova dela prišla v okolico, za katero so namenjena in v kateri ne bodo več fragmenti, temveč zvoki ene same harmonije.

GAZELE. DR. JOSIP PUNTAR. (ZLATE ČRKE: DRUGI DEL.)

2. DVA VENCA Z NAPISOM ZLATIH ČRK.

Più volte Amor m'avea già detto: scrivi,
Scrivi quel, che vedesti, in lettere d'oro.
Petrarca, XCIII.

Kako je skril Prešeren ime »svojega srca gospoda«, kako v posodi in na posodi Gazel ovekovečil zlate črke imena Julije? V kateri »posodici« sedmerodelne posode se nahajajo te skrivnostne črke?

Trden odgovor more prinesiti le daljša razprava, cipirajoča svoje sklepe na izjave pesnika samega, v prvi vrsti seveda na pravo pojmovanje odnosa med Sonetnim večcem in Gazelami.

Imamo tri, z Magistralom kot enoto zase pa štiri Prešernove pesmi, sklicujoče se na »ime« Julije. Te so: sonet o žlahtniču trde glave, Sonetni venec in Gazele.

Sonet o žlahtniču pripoveduje po stari legendi, kako je po smrti žlahtničevi priklila iz srca skozi grob »zala« roža z napisom zlatih črk: »Maria ave!« Prenos

tega napisa od zale rože na napis Sonetnega venca z opravičbo, češ:

De pred ko vgasnila smrt moč plamena,
Je 'z srca zrastel venec, ne zameri,
Ki nosi črke tvoji ga imena.

nam daje v roko prvo nit, ki vodi do objasnitve. Zakaj primera Sonetnega venca z »zalo rožo« z napisom zlatih črk »Maria ave« ne velja le za enačbo Venec — zala roža, nego tudi za postanek in končni rezultat, javljajoč se ravno v čudovitem nadpisu zlatih črk. Zadnji verzi soneta pričajo sami dovolj jasno, da meri akrostihida na Vencu tja na »zlati« napis imena »Maria ave« na zali roži.

Tu je vsakomur vidno, da velja napis »zlatih črk« enako za »Maria ave« kakor za akrostihido »Primicovi Jul'ji. Pomen »zlatih črk«, tikajoč se akrostihide na Sonetnem vencu, ne povzroča prevelikih težav; vse drugače pa je glede napisa na posodi Gazel, kjer ni nikjer jasnega mišljaja o kaki intimni zvezi med »zlatimi črkami« in imenom Primčeve Julije.

Žigon izrečno odklanja specialno zvezo imena Primčeve Julije z zlatimi črkami na posodi Gazel, češ, Prešeren je prej že ustvarjeno vazo šele kesneje okrasil z drugo umetnino in v to položil šele njeno ime, a ne — na vazo Gazel. In vendar čutimo, da mora biti tudi tu pri Gazelah gotov odnos, dasi neviden še in skrivnosten, med »zlatimi črkami« in imenom Julijinim. Zakaj, če po Žigonu »zlate črke« ne merijo tja v Venec, ampak so svojski izraz umetnine »Gazel«, potem imamo pač za obe umetnini, Venec in Gazele, isto označbo, toda s to razliko, da je le za eno umetnino točno in določno označen. Žigonova »široka« razlaga je sicer dober, vendar pa le preširok poskus, ker se da »ime«, s katerim je zvezana pesem pošoda Gazel, še precej točno določiti.

Kako to?

Vzporedimo najprej izraze in primere, ki nam jih nudijo Sonetni venec, sonet o zlahtniču trde glave ter Gazele. Imamo:

- a) Zala roža — Sonetni venec — »pesem ognjena«;
- b) posoda — Gazele;
- c) na zali roži napis zlatih črk — na posodi v zlatih črkah slava imena;
- č) napis zlatih črk »Maria ave« — akrostihida »Primicovi Jul'ji«;
- d) na Vencu akrostihida — na Gazelah...?

Ta vzporedni pregled nam odkriva več odnosov, ki omogočajo nekaj sklepov, kakor:

a) Sonetni venec z akrostihido je vsebinsko identičen z zalo rožo z zlatim napisom »Maria ave«. Kar je na zali roži »Maria ave«, to je na Vencu napis »Primicovi Jul'ji«.

b) Ker je »Maria ave« napisan z »zlatimi črkami«, smemo to nenavadno označbo prenesti tudi na akrostihido na Vencu: »zlate črke« pomenijo torej akrostihido samo. Črke imena Primčeve Julije so potemtakem »zlate« črke.

c) Če pa so tega imena črke »zlate črke«, katerega imena črke so pa »zlate« na posodi Gazel? Gotovo tudi — Julijinega, če so Gazele posvečene nji.

č) Med »zlatimi črkami« Venca in »zlatimi črkami« Gazel ter imenom Julije vlada gotov odnos, ki ga treba šele dognati in objasniti.

Vzemimo v roke Poezije iz l. 1846/47. Prvi pogled vanje nam priča, da o »zlatih« črkah ni sledu v njih ne na Vencu in ne na Gazelah, tudi če preštejemo črko za črko prav do zadnje pike. Enako je s prvimi natisi obeh teh umetnin in njunimi rokopisi. O »zlatih črkah« v akrostihidi ni torej niti sledu ne tu ne tam, pač pa ima prvi natis Venca iz leta 1834, v Ill. Bl. 22. febr. neko tipografsko posebnost: vsi začetni in končni verzi posamnih sonetov so enako razprto tiskani, kakor je tudi ves »Magistrale«. Ni li tu v tem načinu tiska skrit gotov kažipot? Da! Priča nam o gotovem namenu poeta in nam je zato dobrodošel komentar za dvoje: sestavo Venca in njegov postanek. Poet je hotel, zavestno nameraval opozoriti bralčevo oko, da naj išče razlog za tak tisk, naj se toliko časa pomudi ob začetkih teh verzov, dokler se mu ne pokaže vanje položena skrivnost —.

To je vse, a o »neizbrisnih« »zlatih črkah« — nobene sledu! Ker pa ni zlatih začetnic imena Primčeve Julije ne na Vencu in ne na Gazelah, potem moramo »zlate črke« umevati drugače: ne tako »naravno« kot dr. Tomišek, nego v prenešenem pomenu ali metaforično.

Z »naravno« razlago »zlatih črk« imena torej ni nič; tem manj, čim upoštevamo še legendarno tradicijo, ki se kaj rada poslužuje metafor, alegorij in simbolov, kadar hoče v podobah ali na slikovit način izraziti gotov odnos do resnice.

Mimogrede lahko navedemo v dokaz Simrock-ove verze, ker je baje pri njem dobil¹ Prešeren snov o zlahtniču trde glave. V pesmi »Das Ave Maria« (Gedichte, Stuttgart, 1863, Cotta) se končuje sedma kitica (str. 282) z opisom lilije:

Und auf den lichten Blütenblättern
Lass man in goldenschönen Lettern:
»Gegrüßt seist du Maria!«

Očito je, da je moral vir obeh pesnikov² imeti sporočilo o napisu zlatih črk »Maria ave«, ker o tem

¹ V Lj. Zv. 1881, str. 441, piše Levstik: »Simrock je pripovedovalno pesen, zvano 'Das Ave Maria', sestavljal v osmih kiticah, izmed katerih ima vsaka po 7 gránesov, zato je vsa pesen vkupe 56 gránesov. Od tod je Prešeren vzprejel samo sámcato gradivo ter ga do konca po svoje »potrébil v znanem, le 14 gránesov beročem sonetu: 'Ni znal molitve zlahtnič trde glave.'«

² Za Levstikom je L. Pintar v Lj. Zv. 1889, str. 305/6, opozoril na legendo pri Juliju Hammerju (1810—1862), češ, da sicer ne more dokazati, da bi se bil pri njem Prešeren seznanil z legendo, pač pa da le sumi o tem, »četudi je seveda mogoče, da sta jo oba zajela iz istega starejšega vira«. Urednik Levec pa v opombi pod črto meni, da sta snov oba pesnika dobila nezavisno drug od drugega v otca Cochema »eksempeljnih«. Levec obžaluje, da jih nima pri roki. — V ljubljanski licejski knjižnici so Cochemovi »eksempeljni« pod naslovom P. Martin von Cochem »Lehrreiches Histori- und Exempel-Buch, Augspurg u. Dillingen 1696.« Dočim Cochem nima med zgledi za Ave Marijo »eksempeljna« o zlahtniču in čudoviti roži z zlatim napisom »Ave Maria«, pa poje Hammerjeva o tem tako:

Eine Lilie wuchs aus seinem Munde,
Die gab vom frommen Schläfer Kunde,
In Golde glänzt auf jedem Blatt:
Ave Maria.

V Zb. S. M. IV. (1902), str. 151, pripominja Pintar, da je legenda mnogo razširjena. Tako je ohranjena tudi v neki srednjevisokonomski pesmi (Cod. pal. 341, p. 46 d). Tudi je

pripoveduje tudi Jacobus a Voragine († 1298) v svoji »Zlati legendi« (»Legenda aurea«), c. II (De annuntiatione) o žlahtniču trde glave. »Et ecce super eius tumulum speciosum excrescit liliū: et quilibet folium ave maria litteris aureis habebat inscriptum.« Enako pripoveduje o žlahtniču Thomas Cantimpratensis († 1280) v 2. knjigi svojega dela »Apiarium« (Bonum universale de apibus), c. XXIX. 9. o drevesu ignoti generis, na katerega listih je stalo zapisano v zlatih črkah »Ave Maria gratia plena«.

Dasi se na to vprašanje povrnemo v posebnem poglavju, je ugotovitev, da so »zlate črke« legendarnega značaja, vsekakor bila že tu potrebna, da se tem laže umeva njihov metaforični značaj.

Kar pa smo ugotovili za »zlate črke« na zali roži, odnosno za akrostihido na Sonetnem vencu, to mora veljati gotovo tudi za »zlate črke« na posodi pesmi eno leto poprej.

Tako bi bili ugotovili izreden in nenavaden, torej nenaraven pomen zlatih črk na pesmi posode Gazel. »Zlate« črke so poetičen izraz poeta romantiške šole, ljubeče tradicijo in uporabljajoče njen čar za svetotajno in slovesno označbo mistične lepote. Od tu do »nebeške gloriije«, o kateri govori Prešeren zlasti in Krstu, izgubljeni veri in sonetu v počast umetniške roke Matevža Langusa, je samo en korak. Te »nebeško« lepe smeri ne sme prezreti, kdor hoče umeti Prešernovo zamaknjenost v lepoto zlatih črk imena Primčevega.

po vitezovi smrti izrastla iz groba lilija, na katere vsakem listu je stalo z zlatimi črkami zapisano »Ave Maria« (Ersch-Gruber, Encyklop. I., 42, 108). Rajko Perušek pa opozarja v Lj. Zv. 1910, str. 506, v svojem referatu o dr. Lozovine knjigi »Povjest talijanske književnosti« (Hrv. Mat. 1909) na fra Bonvesino da Riva († okrog 1313). Ta menih je spisal povest »Il frate Ave Maria«, ki pripoveduje o vitezu, ki je svoje grešno mladostno življenje obžaloval v samostanu, a se ni mogel naučiti nobene molitve, le »Ave Maria« je znal na izust. Po smrti je zrastle iz njegovega groba rožno stebelce s čudovitimi rožami, ki so imele zapisane na vsakem listu »Ave Maria«. — Ta vir je zanimiv, ker govori kot Prešeren o »roži« in ne o »liliji«, kakor govori večina legendarnih prič. Kje je dobil legendo Prešeren, je še odprto vprašanje; vse kaže, da jo je imel ali iz nemške literature ali italijanskega vira. — Goedeke (Grundrisz zur Gesch. d. deutschen Dichtung, I., 2. A., 1884) poroča, str. 230, o Marijinih legendah od 12. stoletja dalje med drugim tudi to: »Vom Munde ihrer Anbeter pflückt sie die Ave wie Rosen und windet sie auf goldnem Reif zum Kranze. Auf den Lippen ihrer Diener läßt sie noch im Grabe Blumen wachsen, reine Lilien mit dem goldnen Ave Maria.« Tu je »roža« genos, »lilija« pa species. Ali bo tudi pri Prešernu istotako? »Zala roža« bi bila potemtakem istovetna z »lilijo«. — Heinrich Günter je sestavil pregled nekaterih motivov iz Marijinih legend. Med drugim navaja v knjigi »Die christliche Legende des Abendlandes« (Heidelberg, 1910), str. 39, tudi to: »In Chartres begrub man einen sittenlosen Kleriker, der von seinen Feinden erschlagen worden war, außerhalb des Gottesackers; der Tote war aber Marienverehrer gewesen; als er 30 Tage draußen gelegen hatte, erschien die hl. Jungfrau einem Kleriker und befahl die Wiederbegrabung und eine würdigere Bestattung; man fand eine wunderschöne Blume im Munde des Toten und seine Zunge, die einst Maria begrüßt hatte, unversehrt (variiert Adgar 26). Nach anderen Versionen fand sich wohl auch ein Zettel mit den Anfangsbuchstaben des Ave Maria oder einem »Salvatus est« im Munde des Toten oder die Buchstaben auf der Zunge oder auf den Blättern einer über dem Toten aufgesproßten Pflanze.«

Toda nismo pravzaprav s to ugotovitvijo podprli Žigonove »široke« razlage? Nikakor. Saj se dasta obe, naravna in metaforična razlaga, prav lepo združiti in pojasniti, ker druga drugo izpopolnujeta. Žigonovo preširoko razlago je treba približati »naravni«, Tomiškovemu omejeno pa razširiti, tako da dobimo zlato sredo, v kateri bo ustrezno eni in drugi.

Ker se Žigonova preširoka razlaga opira zlasti na pomen besede »ime«, o katerem govori refren prve gazelice, poskusimo od te strani priti do gotovega zaključka. Govori naj v prvi vrsti Prešeren sam, zakaj njega treba umeti najprej preprosto, šele v drugi vrsti metaforično, alegorično in podobno. Najznačilnejši in neposredni dokument tiči gotovo v sonetu »Oči bile pri nji v deklet so sredi«, kjer stoji izrečno, da

Govór'le ústa le od njé so hvále,
Rok é po síli njé ime pisále.

Tu besedi »ime« in »hvala« nista istovetni, ker opravljajo usta sebi lasten posel, roke pa tudi le sebi primeren posel. Če ti roka piše vedno in vedno le eno ime, potem znači, da ti to ime ne gre in ne gre iz spomina, nego da ti je glava tako polna tega imena, da roke kar same iz notranje nuje pišejo črke imena ali na papir ali v pesek ali v lubje dreves. Kdor pozna prastaro navado vseh zaljublencev, mu tudi Prešernova izpoved ne bo delala težav, tem manj, čim pomisli na en fakt — akrostihido na Vencu. Godilo se je pač tudi njemu tako kakor že marsikateremu poetu pred njim. Če drugje ne, je spoznal to »žalostno« dejstvo lahko pri enem izmed citiranih rimskih elegikov v prvi gazelici. Psihološko umljiv in zato naravno preprosti način ovekovečanja dragocenega imena, n. pr. na klopici, mizi itd. ter pri poetih, spoznamo pozneje še bolj natančno.

Zato bomo tudi verz 9. soneta v Vencu (Poezije 1847, str. 141)

Željé rodile so prehrepénče,
De s tvójim móje bi im é slovélo,

ali po besedilu iz l. 1834:

Isdihleji in shélje hrepenézhe,
Im é deb' tvoje takrat l'he slovélo,
Ko velo bo oblzhje zdaj zvetezhe.

umevali v pravem prvotnem ožjem in ne v širšem pomenu: mesto »slava« torej kot ime — »nomen«.

Ker treba torej »ime« umeti najprej dobesedno kot pravo osebno ime in naziv, nastane takoj že novo vprašanje, katero ime naj si mislimo ali po dr. Tomiškovem nasvetu predočujemo pri verzih prve gazelice, ker ta ne kaže nič jasnega in vsakomur pojmljivega.

Na pomoč moramo pritegniti besedilo prvih dveh verzov samo, glaseče se:

Pésém mója je posóda tvójiga iména,
Mójiga sercá góspóda, tvójiga iména.

Razumeti je namreč treba ta dva verza tako: »Pesem moja je posoda tvojega imena, ki je mojega srca gospod«. Izraz »mojega srca gospod« je apozicija in pojasnilo k besedi »ime«, zato »gospod« pomeni isto kot — »ime« po svojem pomenu za pevca pesmi posode, v kateri je ime-gospod.

To dejstvo je za umevanje himniškega značaja Gazel temeljno vprašanje. A tudi za umevanje načina, kako je položeno ime-gospod v posodo Gazel. Radi tega je umestno, če primerjamo še druge verzve Prešernovih obeh umetnin, ki pričajo o ceni in višini njegovega »gospoda«.

Bistveno isto misel kot prva verzva prve gazelice namreč izraža tudi verzv uvodnega soneta v Vencu, češ

Ti si življenja mójga magistrále.

Razmerje do »gospoda« pa je še točneje označeno v četrtem sonetu, ki ga je Prešeren že v rokopisu za Čebelico dodal Sonetnemu vencu kot zaključek k »aferi« radi prve objave Venca v februarju 1834. V tem sonetu, glasečem se »Vi, ki vam je ljubeznitiranija«, stoji:

Dal v hujšhi flushnoft me je Bog s puhízo
Kakòr terpé med Túrki jo Kriřtjáni.

K vsemu temu dodajmo zdaj še verzv iz pete gazelice, izpovedujoče, da

Zdáj je Hánibal per Kánah, premagávec tvojí obraz.

V tej zvezi stoji ime-»gospod« in obraz-»Hanibal premagavec« vse jasneje pred nami. Ponižni, a ne ustrahovani podanik prevzetnega, včasih celo jeznega, vendar pa nenavadno lepega gospoda poslušaja pokorno vse »ukaze« njegove, a enega ne, — da bi pozabil nanj in njegovo ime. Verno zre v nebeško mili obraz in vse, prav vse, kar je le malo ž njim v zvezi, ceni na »nebeški« način. Klanja se celo imenu kraljice s tihim pozdravom: »Ave...!« Saj je ime najizrazitejši spremljevalec in drug človekov, dasi le zvočni namestek in hieroglifski posnetek žive podobe. Proskinezis tudi temu simbolu žive osebe! Umljivo zato, da treba ohraniti spomin nanj na posodi in na vencu pesmi, ovekovečiti ta hieroglif in proslaviti črke imena gospoda premagavca. Posvečeno bodi ime...!

Rosa mystica! »Pred dekleta so imele, al kar ti cveteš, med njimi, — Vseh lepot nobena nima nam dopasti več pravice. To pomisli, ne zameri, da kar solnce sem zagledal, — Od oči so tudi méni se vzdignile temnice.«

Prav nič se ti, poet, ne čudimo, da si hotel položiti ime svoje »rože«, ime svoje »kraljice« v posodo in na posodi ovekovečiti spomin na skrivnostno tajnega »gospoda«. Bilo ti je pač ime nad vsa druga imena, sveta in neizrekljiva tajna, ki ji ni smel tiste dni l. 1831/32 blizu nepozvani čeljarček s svojim neestetiskim merilom, ker si se bal, da ti ne bi oskrnil svetišča oltar in svetotajni zlati napis na njem¹. Tvoj »ave« je trepetal v žarečem srcu, a svetotajno ime dobro vzgojene in komaj šestnajstletne deklice še ni smelo

med zobe ljubeznivih ljubljanskih ženic — »pri kofetu!« Zato si šel in skrtil pred njimi svojega srca gospoda v pesem z apelsko svojo roko, da je iz posode tajinstveno zažarela slava zlatih črk češčenege »bogstva«.

»Magister vitae« biti komu, določati komu tek življenja, ukazovati mu — to ni mala reč. Visoka mora biti cena take osebe, da ji izročiš popolno vodstvo vsega tega, kar imenujemo »življenje«. Saj vemo, kakšno moč so imeli rimski imperatorji in kakšno čast glavni triumfatorji, kako so se klanjali podložniki srednjeveškim mogotcem (»sirventese«!), kako se klanjajo še danes orientalcí svojemu »solncu«.

Po dosedanjem izvajanju lahko trdimo, da »Gazele« slave »zlate črke« imena Julije Primič, ker je bilo tudi ime osebe in ne le njen obraz gospod premagavec srca Prešernovega enako prvič l. 1832, kakor je bilo leto kasneje iste osebe ime in obraz in vsa osebna bitnost — »magistrále«.² Ali se ne vriva kar sama po sebi misel, kako da ne bi bil mogel isti poet, ki je l. 1833 spletel čudovito lep venec v čast črkam imena svoje »oboževanke«, poprej leta 1832 isto ime zaplesti tudi v »posodo« Gazel? Ali ne spada Prešernova črkarska umetnost, ki jo kažejo, v prav isto historično vrsto, kakršno je pričela že l. 1831 ona značilna poteza v čast in slavo imena Kopitarjevega tam v »Sonitu de formulario«, jo nadaljujejo »Litterarische Scherze in August Wilhelm v. Schlegels Manier«, izpričujeta tudi za Vencem soneta v čast in počeščenje imen Langusa ter Pavška in Stelčiča?

Ravno ta enotno tekoča poteza od Kopitarjevega soneta pa do onega v čast Langusovega daje tudi naši razlagi zlatih črk v posodi Gazel trdno oporo, da upravičeno sklepamo: Izključeno ni, da ne bi bil Prešeren tudi pri Gazelah, ki so posvečene slavi imena Julijinega, mislil na zlate črke njenega imena in tem črkam v čast in počeščenje ter večni spomin zložil ravno sedmerodelni venec in posodo »Gazel«.

Da je moralo število sedem imeti pri tej sedmorični sestavi gotovo skrivnostno vlogo, o tem priča prav odločno en »slučaj« iz Prešernove prakse.

V rokopisu za Čebelico III, l. 1832, katerega leta so nastale Gazele, je bil tudi poseben venec z naslovom »Serlhenni«. O teh pa piše Prešeren iz Celovca 5. februarja 1832 v Ljubljano Čopu med drugim tudi to, da naj mu Kastelec in Jakon vzprejmeta v Čebelico vseh 20 epigramov, češ: »Es liegt mir viel an der Zahl 20, als dem Duplo der 10 Gebote Gottes.«³ Ta izjava Prešerna samega, da mu je mnogo do števila 10 kot števila božjih zapovedi, v istem letu, ko je pletel svoj sedmerodelni venec gazelic in v posodo Gazel polagal zlate črke Julijinega imena, je trdno dejstvo, ki nam izpričuje, kako je Prešeren upošteval pri sestavi svojih »ciklov« gotova pomenljiva sveta števila. Zato se smemo vprašati, da li ne obstoji med Prešernovimi Gazelami kot sedmerodelno pesmijo posodo, med

¹ Prešernove Gazele so v marsičem slične Dantejevi »Viti Nuovi«. Zanimivo je poglavje, v katerem Scherillo (Dante, La Vita Nuova, sec. ediz. Milano, 1921) razpravlja o Beatricinem imenu (»Il nome della Beatrice«). Prešeren je poznal dobro »Vito Nuovo«, še bolj pa Čop. Sonet »Matevžu Langusu« je kombinacija dveh Petrarkovih sonetov (77 in 78) ter dveh Dantejevih iz Vite Nuove (c. 40 in 41). O tem več v Dantejevem zborniku, kakor tudi o »gloriji« ter Prešernovem »dolce stil nuovo« (= »Nova pisarija«).

² »Magistrále« je italijanski izraz za: vodilen, ukazujoč, uravnavač itd.; samostalnik pomeni: gospod, mojster, vodnik. Sonet »Magistrále« pomeni torej toliko kot vodilni, glavni sonet; sonet, ki vodi in ukazuje drugim, iz njega se porodivšim. Primerjaj pozneje navedeno Žigonovo razlago Venca!

³ Lj. Zv., 1888, str. 569.

številom sedmerih gazelic in pa »zlatimi črkami« Julijinega imena neka skrivnostna vez. Ali se morda per analogiam s Sonetnim vencem in z zlatimi črkami »Primicovi Jul'ji« ne da dobiti na kakršenkoli način ta intimna vez med številom črk zlatega imena na posodi Gazel in številom sedmerih gazelic? Tisto hipotetično ime, zapisano na posodi in položeno v posodo Gazel, bi potemtakem moralo obsegati sedem črk, ker je — sedem gazelic posodic!

Tako stoji pred nami že trdno in za nadaljnje izvajanje prevažno dejstvo, da je Prešeren zavestno, da, z gotovim jasnim namenom uporabljal gotova sveta števila pri sestavi svojih pesniških umetnin. Kaj to znači, se uverimo pozneje še bolj, ko se v 3. poglavju vglobimo v »nomos« Gazel. S tako važno izjavo poeta samega smo dospeli predvsem do »vloge števila kot oblikujočega principa v pesnitvah« ali do onega vprašanja, ki ga omenja Boll v svoji kritiki Weinreichove knjige, češ, da se nahaja številčna razpredelba pesmi zlasti tam, kjer naj bi bilo v pesmi sami označeno gotovo število stvari ali oseb.

Pri Sonetnem vencu je številčna razpredelba z ozirom na število »zlatih črk« akrostihide očesu vidna in s tem tudi označba gotove osebe sama po sebi podana. Enako pa velja tudi za sestavo sedmerodelnih Gazel in z njimi tesno zvezane zlate črke imena Primčeve Julije. Zato je treba naglasiti, da je vodila ravno misel o slavi njenega imena Prešerenovo roko, tako da je iz velikega spoštovanja do črk tega imena, tega svojega »srca gospoda« napisala »zlato« ime na posodo Gazel na izreden način, kakor ga je tudi leto kasneje zopet na poseben način ovekovečila pri sestavi venca iz samih sonetov.

Da bo dokaz o pravem pomenu »zlatih črk« na pesmi posodi Gazel uverljivejši in jasneje dokazan, treba poznati vse skrivnosti, kako se je porodil, razvijal in izobličil Sonetni venec, ta klasična priča za pomen zlatih črk na vencu »sonetnih« cvetic ali kot bi lahko tudi tu rekli, sonetnih »posodic«.

O Sonetnem vencu smo danes vsled točnih Žigonovih historičnih opredelb dobro poučeni. Vemo, da je bil prvič objavljen v posebni prilogi 22. februarja 1834, dasi je nastal vsaj pol leta prej, torej 1833, kot izpričuje Žigonova »Letnica 1833«.

Dasi so za vestnega interpreta zgodovinska dejstva neobhoden predpogoj za pravo umevanje umetnine, vendar tvorijo le zunanje meje, dočim je vestnega interpreta »nove šole« najsvetejša dolžnost, da se vglubi v umetnino samo, spozna njen zakon in skuša dognati tudi notranji psihični razvoj od prvega zametka dalje. V najgloblje psihične skrivnosti rojstva umetnine se more vglobiti le redkokdaj kdo. Kdo pač more n. pr. razbrati iz mrtvih not originala vse utripe srca in vse bežne misli komponista-umetnika za tiste trenutke, ko je umetnina dobila svojo osnovno podobo? Kdo more pregledati in preceniti trud, preden je stalo delo pred proizvajalnim umetnikom, dirigentom, kot dovršeno in zaokroženo umetniško dejstvo?

Kakor svetotajni hieroglifi strme v dirigenta notni znaki s svojimi skrivnostmi. Kongenialni duh išče za temi znaki živo utripajoče srce genialnega moža. Toda

kdo mu jamči, da je prodril do zadnje tajne, ki jo je položil v umetnino ustvarjajoči duh umetnika? Ali ne zanese lahko v mrtve »črke« preveč svojega duha? Možno, a možno tudi, da privabi izza mrtvih znakov pravo živo srce in prave žive misli umetnika samega! Prav je učila šola romantikov, ko je trdila, da je umetnina neskončna. Res je: duh se ne da določiti z matematično mrtvo formulo, toda naznačiti se da vsaj približno jedro in bistvo zakonite poti, ki jo je hodil ustvarjajoči duh: po formi, po posodi, po umetnini, po »črki« in hieroglifu«, skratka po zunanjih vidnih znamenjih prodiramo v globine duhov in njihovih del. Ex ungue leonem: obraz nam je — izraz!

Umetnik je vedno ekspresiven, interpret vedno impresionist...

Psihološka analiza je radi tega prepotrebno dopolnilo historične opredelbe.

Ako opredelimo po psiholoških momentih Sonetni venec, nam to nudi trdno oporo za psihološko analizo Gazel. Poprej pa treba čuti Žigona, kako razvija bistvo arhitektonske misli Sonetnega venca. Zakaj njegovo izvajanje more biti stvari samo v dobro.

V Zb. Sl. M. 1906, str. 62 sl., piše:

»Iz oblike soneta samega pa je organsko vznikla in se razrastla — nova, višje vrste celota z novo, svojo, a v arhitektoniki svoje kali v oni sonetu samega utemeljeno, trdno in stalno arhitektoniko: »Sonetni venec«.

Sonetni venec zahteva torej najpoprej sonet, ki bodi v njem nekaka dispozicija vsebini nameravane nove umetnine. Misli vsega Venca leže naj že kakor v svojem semenu v tem sonetu. Sam zase pa mora ta spajati te misli v eno glavno misel, da se dá čitati ta sonet kakor vsak drugi. Ta zahteva je jako globoke važnosti: podlaga je vsebine tega soneta enotnost potem že sama po sebi enotnosti glavne ideje v vsega Venca. Zato pravimo temu sonetu, temu embriju vse umetnine, »Magistrale«; sonet-voditelj-učitelj!

Arhitektonska ideja pa, ki določa način, kako vzrasti iz te kali nova organska celota, je ta-le: Iz vsakega verza tega soneta razrasti se mora nova pesem enake vrste, kakršna je ona, katere del je dotični verz; tedaj iz vsakega verza po en, nov sonet. Kakor vsak sonet, ima tudi »Magistrale« štirinajst verzov; zato šteje Sonetni venec sam — štirinajst sonetov. Za sklep pa bodi nazadnje oni izvor vseh teh štirinajstero, ona njih »domačija«, sonet, ki je njega vsebina — dispozicija misli vsega Venca; sonet »Magistrale«, kot Venca petnajsti. Tako tedaj ni tisto število kar iz zraka zajeto, ampak v soneta bistvu določeno!

Vsaki posamni sonet pa kaže tudi jasno ter nōsi na čelu svojem, odkod je doma, kje ima svojo — »domačijo«! Zato imej prvi sonet za svoj prvi verz — prvega iz soneta »Magistrale«; saj je tu, v tem prvem verzu njega izvor. A vsaki sonet pa se tudi vrni zopet k svojemu izvoru, k sonetu »Magistrale«; zatorej imej za svoj zadnji štirinajsti verz zopet en verz iz njega, in sicer tistega, ki sledi prvi za onim, iz katerega se je porodil sam: in tako ima prvi sonet n. pr. za svoj sklep prvi verz za prvim, t. j. drugega iz soneta »Magistrale«; tedaj tistega, iz katerega vstāni drugi sonet Venca. Ta drugi sonet pa mora po prvem pravilu

nositi ta drugi verz iz »Magistrala« na čelu kot svojega prvega; tako nastopi kot naravna posledica v Vencu dejstvo, da se pričinja vsak naslednji sonet s tistim verzom, ki sklepa neposredno poprejšnjega. In tako gredó vsi soneti Venca iz enega verza Magistralovega po vrsti v drugega, neposredno za njim sledečega, ki se iz njega razvij naslednji novi sonet! Za zadnji verz 14. soneta stoji zopet prvi iz Magistrala, tisti torej, s katerim se prične naslednji 15. sonet, t. j. Magistrale sam.«

Ne samo navedene besede tvorijo za psihološko umevanje trdno podlago, marveč tudi nadaljnje izvajanje Žigonovo o izvoru in originalnosti arhitektonske ideje Venca nam more samo dobro služiti, ker pravi (str. 74 sl.):

»Eno pa je glavno, da je namreč poet že prvič naglasil, tedaj spoznal in poznal tisti sklepni sonet »Magistrale« kot embrio, kot kal, kot izvor vse arhitektonike Venčeve, spoznal tedaj bistro nje temeljno (Ž.) idejo. Gotovo da je o času Prešernovem bil Venec — že šablona ter stara tradicija (jaz). Prešeren ni sam iznašel te arhitektonike, ni sam iz sebe spočel te ideje, on kot prvi! Prevzel je to arhitektoniko kot šablono **najbrže iz laske umetnosti**, ne vemo pa, če ne morda po posredstvu nemške romantike, in sicer preko šole Schleglove (jaz). — Naj je Pre-

šeren resda prevzel si staro tradicijo, vidi se pa, da je ni prevzel kar kot golo šablono (jaz), ampak da si je te arhitektonske oblike temeljno formalno in formujočo idejo jasno razbistril, jo jasno spoznal in vedro proniknil do zadnje niti in do poslednje zakonitosti; zato je spoznal in zamogel premeriti vso logiko in vse iz nje izvirajoče zahteve te arhitektonike ter ustvarjati tedaj jasno in realizirati problem točno, kakor da si je izmislil to kompozicijo sam! Zato ni nikjer nikakega sledu tistim znakom nestrokovnjaškega umetnika-manirista v njegovem Vencu, nikjer nejasne zabrisanosti, vse do najmanjše poteze vedro ko kristal, polno tiste kristalne, belemu dnevu tako podobne bistrosti, ki je tisti značilni znak vedro se zavedajočega, arhitektonske ideje in zakonitosti jasno spoznavšega, **tvarino obvladujočega duha** v umetnosti (jaz). Odtod tu vse tako toplo v tej arhitektoniki ko živo življenje samo! Ne mogel bi pa kaj takega trditi človek o vseh Sonetnih vencih naših, ki jih premore nekaj naše slovstvo; in ne mogel tega niti o Vencih, ki so jim sicer očetje njihovi — mojstri oblike (jaz)! Imeli smo pač samó enega Prešerna, in imeli samó enkrat — Čopovo šolo, ki jo je pa Bog dal in poslal slučajno in po sreči ravno temu edinemu Prešernu našemu!«

(Dalje.)

SLOVENSKO LJUDSTVO IN SLOVENSKA KULTURA.¹

† IVAN CANKAR.

I.

Čenjeni poslušalci!

Zdaj, v tem viharnem volivnem boju, je dela veliko, časa malo. Zato mi oprostite, če to predavanje ni tako temeljito in dovršeno, kakor bi se spodobilo za tako važen predmet. Smatrajte torej to predavanje le kot poskus, morda celo kot ponesrečen poskus večjega in temeljitejšega dela. Vendar pa se mi zdi, da je ravno zdaj, ravno ob tem viharnem času potrebno govoriti o slovenskem ljudstvu in o slovenski kulturi — zakaj nikoli še kakor zdaj ni bilo toliko pridigovanja, toliko, časih jako klavrnega besedičenja o narodu in narodnosti, o ljudstvu in o kulturi! —

* * *

Dolgo je že, kar se ukvarjam s peresom; marsikatero bridko očitiranje sem preslišal v teh težkih letih, marsikatero hudo grajo in pa tudi, kar je bilo še posebno grenko, marsikatero neumno hvalo. Ampak v vsakem očitanju, v vsaki graji in v vsaki hvali se je ponavljala pesem, ki sem se tako navadil nanjo, da mora biti zapisana tudi na mojem grobu: »To ni za ljudstvo!«

Za par ljudi pišeš, za par ljudi se mučiš, za par ljudi si stradal od začetka do konca; kajti ljudstvo te ne razume, ono je tuje tebi in tvojemu delu, ti si tuj njemu in njegovemu življenju!

¹ Predavanje se je vršilo, kakor mi je sporočil g. Ivan Zorec, v Trstu na »Ljudskem odru« leta 1913.; natančnejšega datuma se ne spominja. — Op. ured.

Tako se je godilo meni, drugim pa se ne godi nič boljše.

V ljubljanskem gledališču igrajo lepo moderno ali pa tudi klasično dramo. Drugo jutro že prepevajo po Ljubljani tisto ljubeznivo pesem: »To ni za ljudstvo!«

Naše ljudstvo ne mara takih reči, naše ljudstvo ni zrelo za take reči, ne ponujajte našemu ljudstvu torte, ko je komaj žgancev vajeno! In res — moderna ali klasična drama izgine sramotno z odra, na odru pa se prikaže domača umetnost, ki ima na čelu zapisano geslo: »Ejduš' in 'ga že 'maja!« —

Tako se godi gledališču, drugim pa se ne godi nič boljše.

V Ljubljani razstavijo slovenski umetniki svoje slike in kipe. Da je njih umetnost velika in čista, tega jim živa duša ne odreka. Ampak vsi ljubljanski zvonovi zapojó takoj tisto prisrčno pesem: »To ni za ljudstvo!«

Naši umetniki ne delajo za ljudstvo, ne poznajo ga in zato jih tudi ono ne pozna. Naj torej stradajo in životarijo nadalje, kakor so stradali in životarili doslej! Naše ljudstvo ne rabi umetnosti, doslej je živelo brez nje, pa naj živi brez nje do konca! In resnično: naši umetniki so pobrali šila in kopita in so pobegnili v tujino, vsi do zadnjega, s svojo umetnostjo vred. Zakaj spoznali so v svoji modrosti, da je vendarle nekoliko prijetnejše, če stradajo v tujini, nego da bi stradali doma, kjer imajo na prežgani juhi še očitanje in zasmeh v zabelo.

Tako se godi umetnosti, znanosti pa se ne godi nič boljše.

Zigonova razlaga arhitektonske misli Venca temelji v besedilu in razvoju venca samega. Podpira jo posebno pesnikova primera Venca z »zalo rožo«; zakaj v nji je izražena misel v tesno strnjeni, organsko se razvijajoči obliki glavne zametne »rože«, »domačije« vseh sonetov — »Magistrala«. Legenda o roži s čudovitimi izrastki najvernejša slika za »Magistrale« ter iz njega razpleteneh 2×7 sonetov z napisom: »Primicovi Jul'ji«. Toda kaj je privedlo Prešerna do misli, ustvariti sonetni venec ravno po ideji »zale rože« z napisom »zlatih črk«? Da je bral »legendo«, to dejstvo samo po sebi ne zadošča. Zakaj prav ta »legenda« nas sili, da se spomnimo na že navedeno sporočilo Goedekejevo¹, kako Marija trga od ust svojih častilcev pozdrave »Ave Marija« ter jih spleta v venec na zlatem obroču. To sporočilo nam zbuja namreč misel, da je Prešeren poznal več nego le eno legendo o »rožnem vencu«. Saj je v Sonetnem vencu izražena pravzaprav misel — rožnega venca samega! Tiste nove cvetlice poetove v Sonetnem vencu so kaj sorodne »jagodam« na molku! V tej misli naš potrjujejo zlasti sledeče besede, zajete v Meyerjevem Konversationslexikonu (1907, 17, str. 151): »Wie Maria vielfach durch die Rose symbolisiert wird, soll ihr durch häufige Wiederholung des Ave ein Kranz von geistigen Ehrenrosen gewidmet werden, daher der Name« (Rosenkranz — rožni venec — rosarium).

Sonetni venec — rožni venec zakriva še vse več, kakor se na prvi hip bere. Zakaj od »bogstva« Prešernovega pa do Marije in »mistične« rože ni tako daleč; prav tako ne od akrostihide pri Henriku von Laufenbergu² pa do Prešernovega napisa »zlatih črk« na Magistralu in Vencu. Vprašanje pa je, in sicer tu za nas najzanimivejše, katera količina, psihološko historično vzeta, je prvotnejši pojav: ali misel o slavi črk dragega imena ali pa misel na formo »sonetnega« venca sploh. Sodim, da je misel na slavo črk imena »Primic« prvotnejša, kar se pokaže ob ugotovljenem rezultatu na koncu tega odstavka. Tradicija o »rožnem vencu«, ves legendarni sij ter čudovito lepi razvoj češčenja Marije Device, vse to je rodilo v Prešernu pod vplivom romantičnega češčenja Marije, pravzora ženske popolnosti, nov venec Dante-Petrarkovega takozvanega »milega novega sloga« (»dolce stil nuovo«) v počesčenju črk imena Primčeve Julije. Bila pa je slučajno ravno oblika soneta za idejo novega venca zato najprikladnejša izmed vseh poetu znanih oblik, ker se je po številu svojih sonetnih enot, 2×7 verzov, približno krila s številom črk imenskega venca. V medsebojni matematsko formalni skladnosti črk in verzov, oziroma iz verzov razrastlih se sonetnih cvetkov-sonetov, moramo iskati glavni nagib Prešernov za nje-

gov »sonetni« venec. Ta medsebojni odnos med številom črk in številom poetsko tehničnih količin pa implicitno izraža, da poet ni iskal akrostihide radi sonetne oblike, nego narobe, radi akrostihide si je izbral sonetno obliko, obsegajočo skoro isto število verzovnih enot, kot jih je zahtevalo ime.

Tradicionalno število verzov v sonetu je gotovo prvotnejši činitelj, tudi ideja sonetnega venca vobče šablonska ob času Prešernovem, toda način, kako je Prešeren znal tradicijo o rožnem vencu zvezati s šablono sonetnega venca za svoj posebn namen, to je tista njegova duhovita umetniška poteza, ki jo imamo priliko občudovati že pri sonetu o Kopitarju. Prav radi suverenosti njegove nad vsako obliko in vsakim formalnim problemom smemo trditi: zanj je bila forma Sonetnega venca poetski vsebini podrejena in ideji služeeča količina, kakor izpričuje to podrejenost na poseben, očem viden način mala, a tem bolj prepričujoča pesem »Pevcu«. K pesniški vsebini pa gotovo spada tudi slava imena Julije, ker že vemo, da »roke po sili so ime pisale«.

Vse to nas opravičuje, da trdimo: Ravno misel na slavo imena Primčeve Julije je bila prvotni psihiki pojav v umetniški zasnovi Prešernovi, sonetna oblika pa ideji podrejeno sredstvo, katero si je poet tem rajše izbral, ker je stal ravno tedaj pod posebnim vplivom Petrarke in v Čopovi poetski šoli, preiskavajoči ravno tehnično plat umetniško-pesniškega ustvarjanja.³

Pri Sonetnem vencu se v bistvu ni zgodilo nič drugega, kakor kar se je zgodilo že l. 1831., ko je hotel Cvekovečiči na poseben način ime čevljarčka esteta z eno samo popravljenno črko. Tudi tam je podredil obliko soneta in Plinijevo tradicijo svoji ideji! Sonetni venec je nudil dve leti kesneje še vse večje formalne in vsebinske posebnosti: treba je bilo izrabiti vse formalne količine, jih združiti s tradicijo in idejo »rožnega venca« ter Prešernovo lastno duševno sedanostjo, ki je stala popolnoma v odvisnosti od »gospoda« in »kraljice« ter »sence zarje unstranske glor'je« — imena Primčeve Julije.

Tako je bil radi prvotnejše misli na »sveto« ime »Primic« prvi plod umetniškega ustvarjanja Sonetnega venca sonet »Magistrale« kot sonet voditelj, sonet zakonodajalec. Iz njegovih štirinajsterih verzov je potem poet razplel štirinajst poganjkov iste oblike. Na ta način je vsaka črka imena postala voditeljica enega verza v »Magistralu«, nato pa zopet še enega celega soneta. S tem je bilo ime predrage osebe kot v starih himnih trikrat javno počaščeno; trikrat se je iz pesmi in na pesmi glasilo »ave« imenu Prešernovega ideala — bogstva. Prešeren je tako ustvaril svoj pesniški »rožni venec« v čast »Primicovi Jul'ji«...

Radi analogije z arhitektonsko idejo Venca smemo pač upravičeno sklepati, da so črke imena Primčeve Julije prav tako v prvi vrsti odločale venec galskih enotek, kakor so jih leto kesneje pri Vencu. Res je sicer, da Gazele niso pesem »trikrat peta« in da venec črk imena ni tu trikrat položen na rožni venec, nego le enkrat, toda to ideji sami, prosla-

¹ Str. 4, op. 1.

² Heinrich von Laufenberg je spesnil v 15. stoletju v čast Mariji več pesmi, med njimi tudi »Ave gekroent in himelrich«. Himna je imela 8 desetvrstičnih, 71 štirivrstičnih in 2 desetvrstični kitici, katerih vsaka se je začela z eno črko angelskega pozdravljenja: Goedeke, I.

³ Glej: »Čas«, 1919, razpravo »Sonitus de Formulario«.

vitvi imena nič ne škoduje. Zakaj tam je »duplo«, tu pa le polovica štirinajsterodelnega venca, to je le — sedem sestavnih enotek.

Če poje v Sonetnem vencu odnosno v »Magistralu« slavo imenu 2×7 enot, jih poje v Gazelah le 1×7 !

Iz tega umskega »računa« sledi, med sonetnim in gazelskim vencem je bistvena arhitektonska razlika samo v številu za venec uporabljenih enotek.

Ker je sonetni venec samo arhitektonski »duplo« Gazel, zato mora tudi venec črk imena X, o katerem slutimo, da je položen na zakrit način v posodo Gazel, imeti za polovico manj črk, kakor jih ima venec zlatih črk v akrostihidi »Primicovi Juliji«: ime X mora po tem računu imeti 7 zlatih črk!

Logični zaključek, izpeljan na podlagi primerjanja arhitektonske posebnosti Venca in arhitektonske ideje Gazel, nas je dovedel že do dokaj trdne zavesti, da ima tudi pri Gazelah, ki so po časovni opredelbi prav blizu skupini »Seršenov«, gotovo sveto število odločilen pomen na njihovo sestavo.

Odkod in čemu ta vpliv sedmice v sestavi Gazel in Sonetnega venca, to vprašanje nam deloma pojasni že ugotovitev in točna označba neznanega imena X; najgloblji pomen pa se nam odkrije šele tedaj, ko docela spoznamo pomen in idejo sedmice od davnih dni noter do Prešernovih — sedmerih »Sonetov nesreče«. Zaenkrat tu le naglašamo matematični konstruktivni element v Prešernovih umetninah.¹ S tem izpričujemo, da sloni Žigonova induktivna, analitična metoda pri razlagi umetnin na trdnih tleh, ko kaže s pomočjo matematičnih obrazcev arhitektonske ideje ali zakone Prešernove pesniške umetnosti.

Ugovarjati pa bi utegnil morda sam dr. Tomišek, češ: »Vse to je prazen nič, ker o »zlatih črkah« imena govori le prva gazelica; za to o Gazelah ni govora, ker se nanaša izraz »pesem-posoda« le na to prvo gazelico ali pa na Sonetni venec.«

To bi bil petošolski ugovor in ne strokovnjaški odgovor na vse to, kar smo že ugotovili. Pričal bi pravzaprav le o tem, da protivnik nima prav nikakršnega pojma o poetsko umetniških problemih vobče, najmanj pa pri Gazelah, ki so vse v zasnovi že mišljene in spesnjene kot ena sama pesem, ena sama posoda, ena sama stavba, ena hiša s sedmerimi sobicami, v katerih je skrita po ena črka svetotajnega imena »kraljice« in »srca gospoda« Prešernovega.

Ne za del celote, ne za funkcijo enega uda, nego za funkcijo vseh delov ene umetnine nam je, za cilj

¹ Weinreich l. c., str. 111: »Im Convivio sollte, nach Dantes ursprünglichem Plan, die Siebenzahl eine Rolle spielen, die ja auch in den Geschichten von zweifelhafter Echtheit ihre Kreise zieht; es sollte 14 Kanzonen enthalten, wie Dante selbst ausspricht (Kap. 1): La vivanda di questo Convito sarà di quattordici maniere ordinata, cioè quattordici Canzoni si di amore, come di virtù materiate.« Na svojem mestu bo dana prilika, objasniti tudi pomen sedmice pri skupini Sonetov nesreče. Tu je treba le mimogrede opozoriti na važnost dejstva, da ima skupina sedmorično arhitektoniko, in sicer že l. 1831., torej tik pred Gazelami.

in smoter sedmerodelne posode, katere prvi sestavni del čitalca samo uvaja v vso stavbo. Funkcija prve gazelice je funkcija — predsobe, da govorimo v smislu Prešernovega mišljenja in izražanja, a ne le Prešernovega, nego tudi najodličnejših staroklasičnih pesnikov in retoričnih teoretikov.¹ Saj Prešeren ne citira zaman — Pindarjevo odo, katere slog in izraz je treba vsaj toliko poznati, da človek lahko sluti, koliko ironije tiči v tistem verzu 7. gazelice. Saj Gazele pravzaprav kot enota, kot en sam iz sedmero kitič-gazelic sestavljen organizem, ena sedmerokitična pesem, oda, himna pomenijo za Prešerna toliko kot ena Pindarjeva oda ali ena Tibulova elegija.

Dejstva samega, da edino prva gazelica govori o slavi zlatih črk imena X, torej ni mogoče kar brez pomisleka izrabiti proti Žigonu niti proti moji razlagi, dokazujoči, da so gazelice po svojem številu v nujni notranji zvezi s sedmerimi črkami nekega imena, ki ga treba šele odkriti in ga določiti z vsemi sredstvi. Nasprotno. Vprav prve gazelice vloga govori najbolj za nas, čim stoji trdno vse to, da so Gazele ena pesem, gazelice pa le posodo sestavljajoči deli. Kdor torej hoče uničiti logiko »arhitektonikarjev«, ta mora najprej ovreči teorijo o umetnini organizmu: Tomišek niti tega storil ne v kritiki Žigonovih analiz, niti ne v oni mojih »Zlatih črk«.

Dokaz, da Gazel kot ene umetnine ne — ume!

Ker so Gazele en sam organizem, ena sama iz delov sestavljena umetnina in ker je Sonetni venec tudi en organizem in ena iz delov sestavljena umetnina, zato imata v celotnem organizmu umetnine obe prvi podrejeni enotki svojo točno določeno funkcijo: smisel te funkcije je izražen z besedo »prolog«.

Kar je že Žigon izrekel o obeh prologih, to treba samo izpopolniti, da se končno jasno in nedvomno izkaže, kako sorodni sta si obe umetnini po arhitektonski misli in kako različni pri novi svoji vsebini in načinu zvezanosti v eno celoto.

Za sorodnost obeh umetnin, zlasti pa za osnovno predstavo o umetnini organizmu, preznačilni so verzi v prvi gazelici:

'Z nje svetloba bo gorela še takrat, ko bova
Unstran Káronovga broda, tvoježa imena,

v prvem sonetu Venca pa (po prvi izdaji):

Glalil le 's njega, ko ne bó vezh mène,
Ran mojih bó 'pominj in tvoje hvale.

Tudi epilogni sonet o žlahtniču trde glave naglašá sorodno misel, češ:

De pred, ko vgasnila smrt moč plamena,
Je 'z srca zrasel venec, ne zameri.

Značilna je v vseh treh slučajih misel na čezgrobnost slavo imena, ki jo prinese poetova pesem. Ta pesem pa je prvič l. 1832. »posoda«, l. 1833. pa »roža«, oziroma iz »zale rože razrastli se venec« cvetlic. Temu izražanju primerno je tudi, da se slava imena glasi iz

¹ O pesmi »posodi« in arhitektoniki vobče v poglavju o staroklasičnih in poznejših primerah pesmi z arhitekturnimi pojmi.

² To sem naglasil že v Uvodu IX.

»magistrala« in iz »venca«, kakor tudi, da se žari svetioba imena iz »posode«.

To enotno izražanje kaže, kako blizu sta si obe umetnini po postanku in kako živo lebdi v Prešernovem spominu še leta 1833. prvotne, ša predstava o pesmi posodi, v katero je položil »svoje ga srca gospoda«, ime »deklice prevzetne«. Ob zapovrstnem čitanju se bralcu samoposebi obudi občutek, kakor da obe umetnini izražata v svoji celoti isto idejo o slavi istega imena, da pa sta vendarle ravno v tej ideji dokaj narazen: obe sta pač v zvezi s črkami imena, a obe imata na svoj način položeno in na svoj način zapleteno v umetnino isto ime.

Še en moment priča o prav tesni zvezi obeh umetnin. To je refren v prvi gazelici: »tvoje ga imena«. Stalno ponavljanje je svoje vrste opozorilo na važnost imena, ki ga hoče poet ovekovečiti s tem, da ga na skrivnosten način veže s svojo pesmijo posodo. Z refrenom izraža v bistvu to, kar akrostihida na vencu, ne da bi izdal — črk imena samih.¹

Že žigon je iz takih vsebinskih odnosov pravilno sklepal, da sta Sonetni venec in Gazele umetnini, katerih »zlate črke« imajo sicer isto označbo, toda različen pomen. Tudi njegovo izvajanje, da »zlate črke« imena na posodi Gazel ne segajo preko Gazel samih v vsebino Sonetnega venca, je pravilno. Zakaj po njegovi historični opredelbi poedinih Prešernovih umetnin in točni logični in psihološki analizi sledi, da Gazele ne merijo s svojo vsebino prav nič tja v bodočnost, ampak samo v tisto sedanjost, ki je rodila Gazele. Saj ni še nihče dokazal, da bi bil Prešeren že takrat, ko je l. 1832. spesnil uvodno prvo gazelico, mislil tudi že na zlate črke na novi umetnini l. 1833.!

Vmislimo se le v smoter, notranjo in zunanjo »tendenco«, vsake umetnine vobče. Vsaka pesem ima svoj namen, da jo slišimo, beremo in občutimo njeno vsebinsko in formalno lepoto. Kakšen smoter pa naj ima pesem, ki sili preko same sebe tja — v drugo pesem? Kaj bi značilo to, da kaže na nekaj, kar ni v njej sami zaobseženo, nego, izraženo šele v drugi pesmi? Prav to, da ni sama v sebi zaključena enota! Vsaka dovršena in popolna umetnina pa mora biti v sebi sami zaključena organska enota. Tako je n. pr. vsaka gazelica sicer sama zase enota, a nikakor ne taka, katere vsebina ne bi iskala v drugi bližnji, izpopolnila in radi tega ne bila od nje zavisna. Zato tvorijo vse gazelice le »kyklos«, le »venec« pesmic posodic, katere skupaj šele tvorijo eno samo organsko, v sebi sami zaključeno enoto ali umetnino pesem posodo. Šele ta višjevrstna enota je v sebi zaključena po vsebini in po arhitektonski ideji, ki jo je vanjo položil poet umetnik z namenom, da vplivajo deli z ozirom na celoto. Saj je šele v celoti dosežen smoter popolnega estetskega užitka, kakršnega naj bi nudila pesem posoda, ki ji je bila posvečena in za gotov trenutek namenjena. Popoln užitek pa nudijo Gazele

šele temu, ki to umetnino občuti kot enoto, nikakor pa ne tistemu, ki uživa samo dele ne glede na smoter iz delov sestavljene enote.

Kdor torej misli ob prvi gazelici samo na nje vsebino in obliko in ne na Gazele, ta greši proti bistvu Gazel kot ene same organske enote, ene same iz sedmerih delov sestavljene umetnine. Podoben je neveščemu motrilcu, ki v pročelnem trikotu grškega svetišča uživa lepoto ene osebe, pri tem pa pozablja na zakon in idejo, ki odseva iz celotne kompozicije. In vendar je pravo in popolno le uživanje skupinske umetnine, le ono, ki zaobjemlje najprej celoto in po nji šele nudi tudi lepoto poedinih sestavnih enot zase in v odnosu do drugih enot ter z ozirom na smoter celotne umetnine. Prav tako ali pa še bolj greši proti bistvu in ideji umetnine kot iz delov sestavljene organske enote tisti, ki ob čitanju Gazel misli na zlate črke — Sonetnega venca. Zakaj ta suponira, da Gazele niso ena sama v sebi zaključena in zato popolna umetnina, nego šele v organski zvezi s Sonetnim vencem uumljiva celota. In vendar je iz bistva Prešernove pesniške tvornosti tako umevanje — zgrešeno, ker s svojo napačno sodbo greši tudi proti bistvu liričnega pesnika vobče. Saj ustvarja pravi liriki iz momenta sedanjosti ali vsaj iz refleksije in projekcije misli in čustev v — preteklost! Pesnik, ki ustvarja iz umišljenih, šene doživljenih dogodkov kar za leto naprej — ni pristen čustvenik, nego igravec z umišljenimi, neistinitimi občutki. Tak pesnik pa ni bil nikdar — Prešeren! Njegova lirika je vse prej nego umišljena in neistinita, prisiljena.

Radi tega notranjega in bistvenega znaka lirične pesmi sledi, da Prešeren l. 1832. ni mogel misliti in čutiti že za eno leto naprej! Zato tudi iz tega razloga trdim: Gazele so ena sama, sama v sebi popolnoma zaključena lirična pesem, katere vsebina ne potrebuje nobenega dopolnila v novi, eno celo leto kesneje nastali umetnini Sonetnega venca. Ker so bile Gazele dejansko vse obenem objavljene prvič l. 1833., in sicer dobrega pol leta pred Sonetnim vencem, jim je mogel biti smoter popolnoma določen po vsebini in obliki, kakor ji je bil umetnik leto poprej zliil v enoto v določeno svrhu, češ:

Jez pa tēbi sámí, drága! žēlel sim dopásti, ker

Lej tak pévec tih gazélic, ál jih béreš tí, al ne,
Al per njih sercē ledéno se ogréje, sám ne vé;
In al véš, de tí ga vnémaš, tí mu pévski ógenj dáš,
Al se smél bo razodéti sáj pozneje, sám ne vé.

Za izpoved, kakršno vsebujejo vse gazelice, posebno pa četrta žariščna, je bilo Prešernu in za ljubezensko razodetje v pesniški obliki »deklici prevzetni«, imajoči okrog sebe satelitov zbor, med katerim je bil samo eden nevaren tekmeč — iz plemenite in vplivne rodbine ljubljanske.

Za naglas pesniške moči in veljave, za pesniško umetniški ugled je bilo »v bogemu« pesniku, ko je tekmoval s čestilci za naklonjenost tiste, ki ga gleda od daleč prijazno, a prevzetno viha nos, ko mimo gre. Opozoriti je hotel na svojo moč, češ:

Da Helenina lepóta, tolkanj mož pred Trojo smrt
Ni pozabljena, pesem sama brani, — čas hiti.

¹ Važnost imena odseva tudi iz uvodnega soneta v Vencu, tam v opozorilu na »magistrale«, iz katerega se bo glasil spomin na njeno ime. Zadnja tercina epilogičnega soneta o žlahtniču pa se čuti kot zadnji odmev onega stalnega refrena v prvi gazelici: tam »tvoje ga imena« in tu »tvoje ga imena«.

Ta namen, pridobiti si naklonjenost drage sicer, a prevzetne in ponosne deklice, imajo gazelice vsaka zase, Gazele kot enota in iz sedmero enot sestavljen organizem pa arhitektonsko svojo misel, ki je v najtesnejši zvezi s slavo črk imena te »prevzetne« deklice. Zakaj vse, prav vse mora slaviti ime in osebo: vsebina, oblika in način kompozicije. Vse se mora vrteti okrog ene same misli o slavi — njenega imena.

Da je temu tako, potrjuje tudi objava Gazel sama, ker je hotel poet, da naj bi celote vtis vplival najprej na ono osebo, ki ji je poklanjal z objavo samega sebe kot poeta umetnika, čestilca njenega, zanj svetega imena »Primic«. Kakšen vtis je morala imeti Julija, če je brala z drugimi vred dne 13. julija 1833 v izredni prilogi »Gazele« tam v »Illyr. Blatt«-u? Takrat, ko o Sonetnem vencu ni bilo niti najmanjšega migljaja, nihče niti misliti ni mogel na nekaj, kar nikjer niti bilo ni niti v — zasnovi. Vsakdo je torej stal nujno samo pod vtisom objave Gazel samih; le teh in samo teh vsebina, oblika in kompozicija je mogla odločati tudi o pomenu — zlatih črk na pesmi posodi! Čitalec je mogel misliti ali na prvo gazelico, ali pa na katero izmed ostalih gazelic, morda tudi še na druge že objavljene pesmi Prešernove; na Sonetnega venca akrostihido pa prav gotovo ni mislil 13. julija 1833 prav nihče, ker je bil Sonetni venec objavljen in javno znan prvič šele 17. februarja 1834. Čitatelj Ilirskega lista je mislil vse drugače, kakor pa misli čitatelj — Poezija, katerega motijo pesmi pred Gazelami in za njimi to tem bolj, čim manj misli na historični pojav ene ali druge pesmi, čim manj misli to, da je morala pesem umetnina kot ena celota zase vplivati na sodobnike, zlasti neke določene osebe...

Če je hotel vplivati pesnik s celoto, to je z vsemi sedmerimi gazelicami kot eno sedmerodelno pesmijo posodo, imenovano »Gazele«, potem je izključeno po smislu pojma umetnine kot ene same v sebi zaključene enote, da bi bil hotel vplivati z nečim, kar še ni bilo. Saj bi bil to nesmisel, ki ga Prešernu pač ne smemo kar tako brez pomisleka naprtiti, če beremo »Poezije«, v katerih so poedine pesmi razvrščene po svoji arhitektonski ideji, ne pa po historični zaporednosti.

Iz tega nujno sledi, da so »zlate črke«, ki jih omenja prva gazelica, v zvezi ali samo s prvo gazelico ali s kako drugo ali pa z vsemi gazelicami kot eno samo sedmerodelno slavilno posodo, poklonjeno v čast predragemu imenu-gospodu prevzetne deklice. Zlate črke na posodi Gazel so torej posebnost, ki se nanaša le na eno umetnino, ki ne more biti druga kot Gazele same.

Kar je napisal dr. Tominšek o zlatih črkah in sedmici, to je nerodno jecljanje, iz katerega seva sama gola zadrega vsemodrega ničvedeža. Zakaj razlaga, kakršno je prinesel on o pomenu »zlatih črk«, češ, da jih je treba umeti le tako, kot so, namreč »als Lettern, womit der Dichter den Namen seiner Geliebten aufgeschrieben wissen will«, je prazen nič, ki je okoli kraja votel, na sredi ga pa nič ni. Ta otrok zadrege se ne more rešiti iz lastnih zadržanih niti tedaj, »wenn sich der Leser vorstellt, daß nach dem folgenden Wortlaut des Gedichtes dies Gefäß als der Träger des geliebten Namens diesen Namen in unauslöschlichen

goldenen Lettern zur Schau trägt.« Zakaj o tem, katera pesem posoda kaže v neizbrisnih »zlatih črkah« ime Prešernove drage deklice, molči njegov referat, tako da neuki čitatelj ne ve, ali naj bi zlate črke Julijinega imena iskal na prvi gazelici ali na drugi ali pa celo na — Sonetnem vencu! Kaj pa si je mislil čitatelj v »Berl. phil. Wochenschrift«, je s sedmerimi pečati zakrita uganka. Jaz si nisem mogel drugega, kot da je imel dr. Tominšek prav prozoren namen, zakriti resnico tujcem, ker si doma od marca 1912 do danes ni upal odkrito s podprtimi razlogi pobiti neljubih protivnikov — dognana dejstva. Zato je ostala in ostane njegova razlaga circulus vitiosus in prazna tavtologija, ki bi je v tujem strokovnem glasilu ne smel zagrešiti noben filološki začetnik, kaj šele — slovenski »strokovnjak« v poetiki!

»Gazele« so torej ena sama umetnina, so organska enota, so iz sedmerih delov sestavljena pesem posoda, ena sama iz sedmero malih slavilnic sestavljena velika himna, oda, enkomij elegičnega značaja v čast in slavo zlatih črk imena Primčeve Julije. To je, upam, prav trdna osnova za popolno pojasnitev skrivnostne zveze med posodo Gazel in zagonetnimi zlatimi črkami na njih in v njih kot eni sami sedmerodelni pesmi posodi.

Dosegli smo trdno opredelbo, po kateri nujno sledi, da treba »zlate črke« na posodi Gazel pojmiti nekoliko drugače, nego pa jih kaže na viden način Sonetni venec, ki ni nič drugega kot predelana in pomnožena, še bolj zapletena arhitektonska enota po tistem znanem načelu Prešernovem o »duplu« njemu svetega števila sedmerih »črk« ali poetsko tehničnih enotek, ki lahko nosijo poljubno ime, n. pr. gazelska kitica ali gazelica, sonetna kitica ali sonet itd. Za celotno kompozicijo je bilo odločilno le število svetih črk, katerim je pel slavo v besedi in v sestavi celote po starih — zgledih.

Pravilnost pojmovanja, da je Sonetni venec pravzaprav samo predelana in pomnožena izdaja starejšega — gazelskega sedmerodelnega venca, izpričuje že besedilo Venca, glaseče se v prvem verzu prvega soneta l. 1834:

Pev'z nôveti zvetlice v ven'z povije
v Poezijah l. 1847, pa

Poet tvoj nôv Slovencam vénec vije.

Besedili pričata, da je poet obakrat prav izredno naglasil izraz »nove cvetlice« in »nov venec«. Ta naglas na »nov« pa kaže nekam v minulost, ko tega Venca ni bilo, pač pa že bil pred njim drug starejši venec, spleten iz drugačnih nego sonetnih cvetlic. V tem naglasu časovnega in kvalitativnega nasprotja med starejšim »Gazelskim« in novim »sonetnim« vencem pa tiči še drug naglas. Poet namreč ne razlaga le to, v čem je, nego tudi kako je venec nov in različen:

'Z petnájstsonétov ti takó ga spléta,
De »magistrále«, pésem trikrat péta,
Vsih drugih skúpej véže harmonije.
Iz njéga zvíra, vánjga se spét zlíje
Po vérsti pésem vsácíga sonéta;
Prihódnja vprédnje kóncu jé začéta.

Tako v drugem natisu l. 1847. v Poezijah, v prvem l. 1834. pa:

Petnájt fonetov táziga vesila,
De vli sazhétki drúgiga lhtevila
Verlté le 's sadniga vlih domazhije,
Ko v venzu rosha rosh'ze le ovije,
Takó kjer jenja prednja pelem mila,
Prihódnja le bó tamkej spét sbudila.

Besedilo prvega natisa je radi časovnega sobližja z besedilom prve gazelice važnejše, dočim kesnejše izpopolnuje in precizneje izraža arhitektonsko misel Sonetnega venca. Naglas namreč, ki ga polaga poet na sestavo novega organizma, sestavljenega iz petnajsterih sonetnih količin, ter vsa težkournna razlaga v prvotnem besedilu prvega soneta, kako je umetnik povil nove sonetne cvetlice v novo organsko enoto, izpričujeta, da je moral biti še pred Sonetnim vencem neki drug venec, ki ni imel a) tega števila enotek, ne b) take sonetne zunanje oblike in ne c) tolike zapletenosti organsko zvezanih sonetnih enotek.

Po žigonovih historičnih ugotovitvah imamo pred l. 1833. edino te vence: Sonete ljubezni 1830/l., Sonete nesreče 1831. (?) in Gazele 1832. Prvi cikel je peterodelen in za nas brez pomena, dočim sta oba ostala — sedmerodelna in zato tudi upoštevanja vredna. Ker Sonetje nesreče ne govore prav nič o Juliji in tudi ne spadajo radi svoje vsebine in tona v Julijino dobo, kvečjemu le tik pred njo, zato preostaja edina sedmerodelna pesem posoda z naslovom »Gazele«, ki je v historični vrsti prvi venec, slaveč Julijino ime. Iz tega pa sledi, da se omenjeni naglas in ono razlikovanje, ki ga vsebuje v prologu Venca izraz »nov venec«, oziroma »nove cvetlice«, nanaša izključno le na sedmerodelni »gazelski« venec ali Gazele. Ta edini venec ima dva novemu »sonetnemu« vencu nasprotujoča zunanja znaka, in sicer a) gazelsko obliko in b) za polovico manjše število sestavnih enotek, kakor jih ima iz Magistralovih verzov razviti venec 2 × 7 sonetov. Tretji znak je v bistvu samo rezultat obeh prvih radi posebne kombinacije novih cvetic.

Bistvena razlika obeh »vencev«, — lahko bi rekli tudi »posod«, ker sta oba izraza samo metafora za organsko sestavo umetnine, — tiči pravzaprav v podvojitvi ali kombinaciji prvotne, še pred Gazelami že Prešernu znane sedmorične arhitektonške misli. S tem pa je že določena v historičnem pogledu izredna važnost ne le sedmorične sestave Gazel, nego veliko bolj sedmerodelnih »Sonetov nesreče«, ki ravno radi te historične vloge pomenijo osnovni problem — sedmorične arhitektonike v Prešernu, o čemer pa na svojem mestu več.

Kaj moremo šele sedaj sklepati s polno upravičenostjo?

To: med številom akrostišnega venca na »Magistralu« ter zlatimi črkami na posodi Gazel in sedmerimi gazelskimi enotami mora vladati gotov odnos. Z drugimi besedami: sedmerodelnemu gazelskemu vencu mora per analogiam pripadati enako število črk nekega v posodi »skritega« imena. Ker se glasi akrostihida na »Magistralu«, ozir. »Sonetnem vencu« »Primicovi Jul'ji«, morala bi se številu Gazel pripa-

dajoča polovica črk akrostihide glasiti »P-r-i-m-i-c-o«, kar pa je očit — nesmisel!

In vendar govori vzporedba:

število sonetov Venca: 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14
zlate črke „ P-r-i-m-i-c-o-v-i-j-u-l'-j-i
število gazelic: 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7.
zlate črke Gazei: [P-r-i-m-i-c-o]?

tako jasno za to, da smo na pravi poti. Vriva se kar sama po sebi misel, da tiči v računu le neznatna napakica. Tudi sledeče razmerje:

Magistrale: Gazele = 14 verzov: 7 Gazelic = »Primicovi Jul'ji«: X = 14 črk : x črk nam priča, da bi moralo biti »zlatih črk« na posodi Gazel nič več in nič manj kot polovica onih na Sonetnem vencu, torej sedem.

Če nismo dosegli z mehansko delitvijo akrostihide in z matematično formulo popolne resnice, smo pa vsaj približno dognali vsaj trden rezultat, da mora ime X, na katero je pesnik gotovo mislil pri sestavi sedmerodelne svoje pesmi posode Gazel, imeti polovico črk akrostihide »Primicovi Jul'ji«.

Ker vzporedba in račun kažeta, da treba iskati rešitev bolj na strani rodbinskega imena »Primic«, zato treba po tej strani na tak ali tak način dospeti do gotovosti.

Nastaviti je treba zdaj nov sveder, da se nam odmakne zadnji zapaž in odpre pogled, kako je v posodo položeno sedmerodelno ime X.

Zakaj tako, kakor je Sonetni venec samo višjevrstna kombinacija ali »duplo« prvotnejše sedmorične arhitektonške misli Gazel, mora biti tudi akrostihida »Primicovi Jul'ji« le kombinacija rodbinskega in krstnega imena v eno novo celoto, v en sam nov venec črk popolnega imena Primčeve Julije.

Tu naj končno odloča moč v skalo zapisanega dokumenta na Šmihelskem pokopališču pri Novem mestu, kjer leži Julija pokopana. Ta vsakemu očesu vidni javni dokument pa se glasi:¹

Julie edle v. / Scheuchenstuel / GEB. PRIMITZ / Präsidentens-Gattin / geb. am 30. Mai 1816 / gest. am 2. Februar 1864. / Sie ruhe in Frieden.

Kaj vidimo? Rodbinsko ime se ni glasilo »Primiz«, nego »Primitz«! To ime pa ima res prav toliko

¹ Glej Časop. za zgod. 1906, str. 159, op. 1, in Dom in Svet 1921, str. 40, op. 17.

² Žigon v svoji izdaji Prešernovih Poezij (komentar str. 59) navaja Julije poročno listino pri sv. Nikolaju v Ljubljani dne 28. maja 1839. V tej listini stoji: Vater Anton Primitz, hierortiger Bürger und Handelsmann. — Braut Juliana Maria Antonia Primitz. — Dom in Svet 1921, št. 1, ima več podatkov. V opombi 17 je podatek iz obsmrtnega lista Julije: »Juliana Edle v. Scheuchenstuel geborne Primitz«; dalje 38, op. 5, po Laib, Ztg. 1816, Nro. 63, sporočilo o smrti očeta: »Hr. Anton Primitz, Handelsmann«; dalje op. 7 Laib, Ztg. 1832, Amtsblatt Nro. 41, pg. 273, o smrti Julijinega brata, oziroma sina »der Frau Juliana Primitz«. Končno še str. 36, op. 4, pozdrav ženinovega brata Antona na dan poroke 28. maja, »An das Brautpaar Joseph von Scheuchenstuel und Julie Primitz«. Vsi dokumenti brez izjeme soglašajo v imenu »Primitz«. To ime je torej trdno izpričano. Prešeren je l. 1832. mogel misliti le na venec tega imena sedmerih »zlatih« črk. Pri kombinaciji l. 1833. je brez škode izpustil »t« in pisal »Primiz«, ker je to malo korekturo zahtevalo število verzov v sonetu.

črk, kolikor smo jih bili prisodili poprej imenu X, torej sedem:

črke: P—R—I—M—I—T—Z
gazelice: 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7.

S tem smo iskano ime X ne z golo fantazijo, nego dokumentarno in res »neizbrisno« ugotovili kot odločujoč činitelj pri sestavi sedmerodelnega prvega ali »gazelskega venca«, posvečenega sedmerim črkam imena ali gospoda »Primitz«. Imamo torej trdno v roki dokaz, da je resnično **venec črk** tega imena **odločal** in **zaukazoval** l. 1831./2. **število sestavnih enotek gazelskega venca!** Poet je resnično položil in **skril** v pesem posodo ime Primitz in v nji na **simboličen** način med slovenske brate od zahoda do izhoda sladki glas in spomin svojega gospoda. Tako se je in se bo resnično tudi na pesmi posodi v »zlatih črkah« kot v zlatih posodicah, posvečenih črkam imena Primitz, brala slava od naroda do naroda. Sedmerodelna posoda Gazel izžareva v sedmerih »črkah« kot izrazilnih znamenjih po smislu Schleglove šole slavo črk Prešernu svetega imena »Primitz«.

Vsaka gazelica je liki ena posodica in ena »črka«, ki razodeva z drugimi vred število črk pesniku svetega imena.

Na posodi »zlatih črk« imena res ni v takem pomenu, kakršnega ima akrostihida na Sonetnem vencu, toda jasno je, da je skupina sedmerih gazelic v najožji zvezi s pravimi črkami imena Primčeve Julije: število gazelic poje čast in slavo sedmerim črkam imena »Primitz«, kakor poje 2×7 črkam podvojenega imena, »Primicovi Jul'ji«, 2×7 sonetov spomin in hvalo. Številu črk odgovarja število sestavnih enotek: metamorfoza, ki je dr. Tominšek ni pričakoval, je s tem ad oculos razjašnjena. Pojašnjen pa še ni — estetski pomen svetega števila sedem. To vprašanje razreši eno prihodnjih poglavij, tako da bo pojašnjen tudi naglas, ki ga je poet položil na tisti »B o l j k o Delije, Korine, Cimtije al' Lavre«.

Zaenkrat sem dokazal z razlogi in dokumenti in ne po metodi dr. Tominškovega »predstavljanja« zvezo med pesmijo posodo Gazel ter zlatimi črkami imena »Primitz«; pokazal tudi, kaj bistveno loči gazelski in sonetni venec, kako so črke imena v obeh venci kar najtesneje spojene s sestavo teh umetnin in s tem odprl za Žigonom nov pogled v Prešernovo umetnost, po nji pa v delavnico slovenskega umetnika, ki se ni zaman poskusil v »črkarski« stroki s starimi in modernimi umetniki kljub žalostni zavesti, da »tájati léd naš šè le začnè se, pomlád je drugód že« ter da sta s Čopom šele pričela orati med Slovenci literarno ledino in šele ustvarjati umetniški jezik.

Če je katero dokazovanje trdno izpričano po elementarni uvidevnosti končnega rezultata, tedaj je gotovo to, da so »zlate črke« Gazel, dasi le simbolično, vendar pa trdno zvezane s sedmerodelnim vencem ali sedmerodelno posodo Gazel. Ta uvidevnost je samoposebi najboljša priča za pravilnost sklepanja mojega in posredno tudi Žigonovega.

Gotovo ta dokaz vse trdneje drži, kakor pa v Berliner philolog. Wochenschrift dr. Tominškov referat, glaseč se: »Im letzten Jahrhundert gingen jedoch einige

Ästhetiker und Literaturhistoriker daran, durch die Art der Interpretation ihn (Prešerna: jaz!) dem Volke zu verleiden; ein Kunstforscher hatte nämlich die Schulle, in der ihm zufällig reichlich zur Verfügung gestandenen freien Zeit in den Gedichten Prešerns **justament** ein mystisches Zahlenspiel der Ästhetik aufdecken zu wollen, wonach sich die Gedichte, wenn man gewissenhaft zähle, addiere, abstrahiere usw., ohne Rest auflösen ließen. Bei solcher Zählarbeit mußte jedes Gefühl für Natürlichkeit, Echtheit und Unbefangenheit verloren gehen. Die ernstesten Kunstfreunde beobachteten denn auch das Auftauchen der im Banne der Mathematik stehenden slowenischen Gruppe mit um so größerem Bedenken, da die neue Strömung rasch Schule zu machen schien. Sie ist ja doch z. B. für den Lehrer gar bequem. Die Interpretation eines Gedichtes unter Zugrundelegung eines Zahlenschemas erfordert eine geringere Anstrengung der Geistes- und Stimmittel, hat für den schulmäßigen Betrieb den Vorteil der unmittelbaren Evidenz und läßt sich in der Schule sehr leicht abfragen.«

Odgovor leži v matematiki mojega rezultata, ki je tak, da poslej ne bo mogel nihče več tako prostaško pisati **neresnice** v tuje liste. Kljub vsemu pa leži v Tominškovem referatu marsikaj, kar treba stvarno pojasniti in utemeljiti radi vseh, ki hočejo Prešernu umetniku kar najbolj do dna. Spoznali bodo ravno v Žigonovem načinu interpretacije tisto veliko potezo, ki edina odpira pogled v kakovosti umetnin Prešernovih in po njih tudi v pesniško umetniške vrline slovenskega, doslej še vedno nedosežnega umetnika.

Zgrèšen način interpretacije ne bi mogel nikdar odkriti **zakonov** Prešernovih umetnin, ne bi mogel nikdar povzročiti »nove šole« in nikdar tudi ne posredno privedi do razložitve zlatih črk v posodi in na posodi Gazel. Zakaj nova šola ne temelji na golih domnevah in prevračanju verzov, nego na najstrožjem stališču, da je vsaka umetnina, kakršno je ustvaril genij umetnika, ena sama organska enota v taki popolnosti, da se ji ne sme niti pičice premakniti iz golega predsodka, da se prilagodi domišljiji — interpreta!

Dokumenti nove šole so vsa izrazilna znamenja, tudi vejice in pomišljaji. Zakaj tudi v teh malenkostih se javlja sila in pot in namera — duha!

Dokažite, ki se zgražate nad novo metodo razlage Prešernovih umetnin, da je delo nove šole za poeta umetnika in s tem za slovensko kulturo pogubno in sramotilno! Toda dokazati morate poprej, da Prešernove umetnine niso iz delov sestavljeni organizmi, dokazati, da jim ni vdihnil umetnik svojih zakonov prav po smislu velikih romantikov, učečih, da imej umetnina pečat po načelu »antik und modern«.

Da se to pokaže v vsej svoji veličini, treba še globlje v skrivnosti apolinske lepote po zahtevi antike, da imej umetnina v sebi utelešen estetski zakon *μετρον και ορμητρον*.