

ENCIKLOPEDIJA ŽIVIH

Marko Juvan

Sonet, avtoreferencialnost in parodičnost

I Konotativna semiotika soneta

V genološkem razpravljanju imajo eni sonet zgolj za stalno pesemsko obliko, ki predpisuje verzno merilo in kitično zgradbo z vzorcem rimanja, drugi pa ga obravnavajo kot pesniško vrsto ali žanr.¹ Korak k pojmovanju soneta kot literarne vrste je že postulat o zrealjenju forme sonetnega izraza v formi njegove vsebine: zunanja verzno-kitična oblikovanost naj bi čutnoznavno odsevala t. i. notranjo obliko ali tematsko zgradbo. Tudi ta naj bi namreč težila k zgoščenosti, poantiranosti in dinamični proporcionalnosti ubeseditve ter nakazovala artikulacijo govora lirskega subjekta v miselno-izpovedno dvojnost ali dvodelnost.²

Toda takoj ko skušamo te pravzaprav normativno-platonistične pred-

¹ Klaus W. Hempfer: *Gattungstheorie* (München: Fink, 1973), 147-148, 154-155. *Stih i žanr*. Ur. Svetozar Petrović (Novi Sad: Vojvodjanska akademija nauka i umetnosti, 1991); v zborniku se te problematike lotevajo Lucylla Pszczolowska (Verse and literary genre: the roots of their interdependence, 11-16), Raya Kouncheva (How the concepts genre and verse work, 31-37), Ivan Slamnig (Je li sonet žanr?, 39-42) in Pavao Pavličić (Stih, žanr, intertekstualnost, 49-62).

² Walter Mönch: *Das Sonett: Gestalt und Geschichte* (Heidelberg: Kerle Verlag, 1955), 9, 33-40; Hans-Jürgen Schlütter: *Sonett* (Stuttgart: Metzler, 1979), 8-10; Michael R. G. Spiller: *The development of the sonnet: an introduction* (London - New York: Routledge, 1992), 2-9.

stave o generičnem "eidosu" soneta morfološko preverjati z razčlenbo širšega korpusa sonetnih besedil, naletimo na težave. Zdi se, da proti njegovi književnovrstni naravi govori najprej neverjetna pestrost tematik (snovi, motivov) sonetnih besedil.¹ Velika je tudi variantnost v makrostrukturnem razvijanju tematik,² saj – kot se lahko prepričamo na primer že samo v opusu Alojza Gradnika – lirski subjekt v sonetih fikcijsko inscenira zdaj pripovedni, zdaj dramsko-dialoški ali čisto izpovedni položaj, ponekod opisuje, drugod zgoščeno pripoveduje ali argumentira. Vsej tej raznorodnosti se pridružuje še paleta etoloških modalnosti in slogovnih leg sonetopisja, ki zmore tako burleskno komiko, ironijo, satiro in grotesko kot tragiko, elegičnost, patetiko ali cinično distanco in čisto depersonalizacijo; če se ti tipi sonetnega izražanja stabilizirajo, lahko govorimo o sonetnih podvrstah, žanrih.³

Sonet po svoji tematsko-modalni pestrosti vendarle ne kaže ravno usodnih primanjkljajev glede na nekatere druge literarne vrste (na primer roman, novelo, dramo, pesnitev); za nameček je sodobna verzologija zmogla 'zunanjo formo' pesništva (veržno-kitični vzorec, strofično sestavo besedila) osvetliti v njeni pomenski funkcionalnosti, pač glede na tematiko, etologijo in stile, ki so se z njo v izročilu najpogosteje ali najopazneje povezovali – gre za t. i. metametrični vidik verznihi vzorcev

¹ Te segajo od vsakršnih erotično-ljubezenskih doživljanjev do večnostnih religioznih, moralnih, družbenozgodovinskih in metafizičnih refleksij ter zajemajo tako mitološko-zgodovinske in biografske zgodbe, doživetja fascinantnih ali spoštovanih umetnin, kozmične in epohalne vizije kot krajinske vtise, izseke iz vsakdanjika, priložnostne poklone, družabne igre ter aktualne literarne, umetniške oziroma politične programe in satirične puščice, v formo soneta pa tkejo tudi nesmiselne, zgolj jezikovne domislice, asociacije, znakovne igre, absurdistične privide in montaže raznorodnih, tudi nepesniških okruškov ter poznajo – ne nazadnje – zrcaljenje samega pesništva, soneta in sonetopisja. – W. Mönch: n. d., 42–44; Clive Scott: *The limits of the sonnet: towards a proper contemporary approach*, 244. *Revue de littérature comparée* 50/3 (1976), 237–250; Antonio García-Berrio: *A text-typology of the classical sonnets*. *Poetics* 8/5 (1979), 435–458.

² Scott: n. d., 244; Spiller: n. d., 5–7.

³ Prim. Heinz Miltacher: *Moderne Sonettgestaltung* (Leipzig: Universitätsverlag, 1932), 72, 80–99.

in vrstno konotativnost verzno-kitične kompozicije.¹ Že Wellek in Warren sta bila ravno "stalnim oblikam", kakršna je sonet, bolj od zgolj snovno-motivnih klasifikacij pripravljena priznati status literarne vrste; nedvomno so oblike vsaj pri sonetu konstitutivno in po navadi takoj razvidno določilo njegove vrstne identitete.²

Z oznako sonet je res težko misliti samo nekakšen zunanjeoblikovni kalup in nič več. Če moramo poleg paradigmatičnih treh 'nacionalnih' sonetnih pratipov (Petrarkovega, Shakespearovega in Ronsardovega) priznati še vse njegove različice – od tistih šestnajst iz že kar ludistično kombinatoričnega kataloga Antonia da Tempa (1332), med katerimi so podvojeni, razpolovljeni, repati, večmetrični in večjezični sonet,³ do, recimo, takšnih avantgardističnih izzivov, kakršen je *Sonet* (1935) Daniila Harmsa (absurdistično in neritmizirano prozno besedilo v osmih odstavkih) –, postane teoretična oznaka soneta kot "stalne pesemske oblike" toliko bolj vprašljiva. Kot v polemiki s konservativnejšimi, še vedno normativnimi opredelitvami dokazuje Erika Greber, je namreč ravno variantnost že od vsega začetka "žanrska invarianta soneta". Sonet je izrazito "kombinatorična oblika", ki svojo vitalnost dolguje tudi permutiranju in transformiranju tekstualnih prvin (zlasti rimanja, verzni vzorcev, kitične sestave) ter njihovih številčnih proporcev.⁴ 'Platonistični' sonetologi, kakršen je Mönch, že v nerimanih sonetih vidijo "contradictio in adiecto" in s tem tudi večini modernizirajočih sonetnih

¹ Ta vidik izpostavljajo v op. 1 citirani prispevki iz zbornika *Stih i žanr*. Podobno tudi Tone Pretnar: Med sonetomanijo in ljudskostjo v slovenskem pesništvu zdajšnjega časa, 55. V: *III. srečanje slovenskih pesnikov*, Kranj 1984 (Kranj, 1984), 55–62.

² Kouncheva: n. d., 31–32; Hempfer: n. d., 155.

³ Mönch: n. d., 16–26.

⁴ Erika Greber: Wortwebstühle oder: Die kombinatorische Textur des Sonetts. Thesen zu einer neuen Gattungskonzeption. V: *Zeichen zwischen Klartext und Arabeske*. Ur. S. Kotzinger, G. Rippl (Amsterdam, 1994), 57–80. O hibridni naravi soneta, ki posreduje forme, celo lastne variante, razmišlja podobno tudi C. Scott v n. d.

različic od Baudelaira naprej odrekajo genološki predikat 'sonet'. Prenekateri sonetne različice (ali že kar sonetoidi) lahko 'normalni' sonet ("sonettus simplex/consuetus") zaradi odstopanj in permutacij resda samo še evocirajo, ne da bi jih z njim sploh še družila kakšna strukturna invarianta. Kljub temu pa so bile v književnem življenju kot sonetne vendarle deklarirane in/ali dojete, četudi predvsem zaradi kontekstualnih, paratekstualnih ali metatekstualnih podpor, kakršne so naslovi ali podnaslovi besedil, ciklov, zbirk, izborov in antologij. Tako lahko na primer Tauferjevo karnevalizacijsko *Povzdigovanje*, ki ima 15 kitično nerazčlenjenih dolgih in kratkih svobodnih verzov, šele prek umestitve v izbor *Sonetje* (1979) identificiramo kot primer posmehljive idiosinkrazije "stalne oblike" – repati sonet.

Pomemben je v prvi vrsti evokativni potencial vsakokratnega sonetnega oziroma sonetoidnega besedila ter njegovih oblikovnih in tematskih sestavin. Ne glede na vrstni ali oblikovni status soneta je odločilna njegova konotativna semiotika,¹ torej to, da je besedilo v bralcu zmožno – tudi z zunanjo podporo okoliščin literarnovrstne prezentacije izjave – sprožiti medbesedilne asociacije na tiste sonetne variante, ki v neki kulturi in ob aktualnih literarnoestetskih vodilih (še) veljajo kot 'normalne', vzorčne.

Generične narave soneta potemtakem ne gre iskati toliko v zgradenih in/ali tematskih invariantah sonetnih besedil od pramojstra Giacomina da Lentinija (ok. 1230) do, recimo, polimetričnih, ritmično sinkopiranih *Šepavih sonetov* Milana Dekleve (1995). Zakoreninjen je prej v literarno- in družbenokulturnem položaju ter vlogi, ki so jo dobili nekateri magistralni sonetni opusi v književnem razvoju zadnjih 750 let: zlasti Petrarkov, Shakespeareov, Ronsardov, Camoesov, da Vegov, Augusta Wilhelma Schlegla, Baudelairov, Mallarméjev, parnasovski, Valéryjev, Rilkejev, na Slovenskem pa seveda Prešernov. V žanrski zavesti ustvarjalcev, bralcev, komentatorjev idr. so te kanonizirane uresničitve variacijskega sonetnega polja postale nosilci konotativne semiotike soneta: včasih bolj kot pesniške vrste s prepoznavnim diskurzom (postavitev lir-

¹ Prim. Hempfer: n. d., 101–104.

skega subjekta, tematski repertoar in členitev, modalna perspektiva, stil, figurativnost), drugič bolj kot izjavljalno nevtralnejše **oblike**.

S procesi kanonizacije izbrane in tradicijsko ohranjane diskurzne, slogovno-tematske uresničitve sonetne oblike so – podobno kot se je to dogajalo pri epu, elegiji, odi, tragediji ali noveli – postale generične matrice, ki so pomenile izhodišče medbesedilnega oblikovanja, vrževanja in revidiranja vrstne tradicije.¹ Iz njih so bili izpeljani meta-tekstualni opisi in predpisi "stalne oblike" v poetologiji, izročilo sonetopisja pa se je nanje citacijsko navezovalo s slogovno-tematskim imitiranjem (tudi parodičnim), aludiranjem ter avtoreferencialnostjo; temu se da najbolje slediti ob petrarkizmih in neopetrarkizmih.

Konotativni potencial, ki ga sprožajo vrstna poimenovanja ("sonet" v podnaslovu ali naslovu), pojmovanja (eksplicitni ali implicitni pojem 'sonet' v poetologiji, kritiki, pesniških avtopoetikah) in objekti (metametrični vidiki verznega vzorca in oblikovno-tematska struktura kot sonet predstavljenega besedila),² se ne napaja samo iz kanoniziranih vodnikov oziroma utemeljiteljev sonetnega diskurza ter slavni predstavnikov njegovih verzno-oblikovnih, modalnih, slogovnih in tematskih podvrst (ljubezensko-erotične, petrarkistične, polemično-satirične, opisnofilozofske, simbolistične in parnasovske, groteskne itn.). Pretežno oblikovne konotacije, te so tudi splošnejše, zbuja besedilo namreč tudi zaradi latentnih ali razvidnih sledi spomina na geografsko-kulturni, jezikovni in družbenoslojni izvor soneta ter zaradi presoje o njegovem literarnorazvojnem mestu in estetskih, etičnih ali celo ideoloških vlogah v domači kulturi. Po svoji dvorsko-sicilski etiologiji priključuje sonet romansko miselno-jezikovno kulturo,³ povezano s stereotipi sonornosti, racionalnosti, tektonike, retorične elokventnosti, poleg tega pa zbuja

¹ Jean-Marie Schaeffer: *Literary genres and textual genericity. V: The Future of literary theory.* Ur. R. Cohen (New York in London: Routledge, 1989), 167–187.

² Termine iz razprave Skwarczynske (1966) navajam po Hempfer: n. d., 16.

³ Prim. François Jost: *Modes et modulations d'un genre: le sonnet*, 78. *Actes du VIe Congrès de l'AILC* (Stuttgart, 1975), 65–78.

asociacije na učen, umetelen, discipliniran, argumentacijsko podprt diskurz, ki ga gojijo višji oziroma uglednejši družbeni sloji.

Sonetni formi se že kar klišejsko pripisuje razumski nadzor čustev, premišljena, uravnotežena zgradba ter višja retorika, tako da je lahko že sama na sebi znak 'klasičnosti'. Razlog za to dokaj razširjeno predstavo je tudi to, da je sonetopisje eksemplaričnih sonetistov v več evropskih književnostih – dovolj očitno prav na Slovenskem – cvetelo ravno v 'klasičnih', se pravi, konstitutivnih in/ali zenitnih obdobjih narodnih literatur.¹ Kulturnozgodovinska reprezentativnost izbranih sonetnih mojstrov se je torej akumulirala v konotativni semiozi same oblike/vrste, ki zato lahko evocira tudi klasičnost, harmonično sintetiziranje nasprotij.

Konotacijsko polje soneta je bilo zlasti spričo medjezikovnih, medliterarnih ali medslojnih prenosov te oblike v zgodovini vendarle deležno zelo različnega vrednotenja. Nemara najbolj paradigmatično se je razplamtelo s 'sonetno vojsko' na pragu 19. stoletja v Nemčiji: že tudi prej so nekateri sonet cenili kot obliko, ki jo zaradi njenih omejitev, prisile k zgoščenemu, intenzivnemu in poantiranemu izražanju v nadzorovani kompoziciji zmorejo le največji mojstri, drugim pa je porajala dvome kot mučilna priprava (Prokrustova postelja) ali "sužnjevanje rimam"; krog romantikov z A. W. Schleglom je programsko, tudi z avtoreferencialnim sonetopisjem znova promoviral sonet, da bi univerzaliziral ter kultiviral domačo književnost, njihovi nasprotniki pa so v njem videli "nemškemu duhu" tujo posodo misli ali zgolj šablono, ki lahko sama vodi pero množicam skribomanov, ovira pa navdih genijev ali subjektovo izrazno svobodo; eni so častili pravilne ritmično-efvonične proporce, drugi pa jih zavračali kot nesmiselno zvončkljanje.²

2 Sonet v (sferičnem) zrealu

Ravno takšne in podobne predstave o 'sonetnem' so razlog za avto-

¹ Schlütter: n. d., 4-73.

² Schlütter: n. d., 14-20; Mönch: n. d., 181.

referencialnost (samonanašanje) in parodičnost nekaterih sonetov. Če naj bi sonet silil lirski subjekt v distanciranje od samega sebe, v nadziranje neposrednega in spontanega izpovedovanja,¹ potem je razumljivo, da lahko takšna samorefleksija doleti tudi dejanje sonetnega izrekanja in tisto, kar je v sonetu ali s sonetom izrečeno.

Sonetologija navaja številne zglede sonetov o sonetih: Pieraccio Te-daldi je že v 14. stoletju v sonetu dajal duhovita navodila za pisanje sonetov, igrivi sonetistični avtotematizem se je priljubil v Italiji in po Lopeju de Vegi tudi v Španiji; W. Wordsworth je v sonetu *Scorn not the sonnet* svaril kritike pred preziranjem te v romantiki reaktualizirane vrste, češ da stoji za njo tradicija svetovnih klasikov, takšno apologijo 14-vrstične oblike je za njim parafraziral še A. S. Puškin; A. W. Schlegel, ki je pozimi 1803/4 v Berlinu apologetsko predaval o sonetu, je v vložnični pesmi *Das Sonett* pustil do besede tej "najnežnejši in najponosnejši med pesmimi", da je sama s predavateljsko nazornostjo opisala številsko harmonične in proporcionalne vzorce rimanja ter opozorila na "skrite čare", ki jih daje občutljivemu pesniku - "visokost in polnost v tesnih mejah" ter "čisto somerje nasprotij".²

Podobno samopredstavitveno in ilustrativno vlogo daje *Sonetu o sonetu* (1991) Boris A. Novak, ki svojo poezijo v 90. letih opira na izrazito samonanašalno opomenjanje, resimbolizacijo svetovnih pesniških oblik: konotativnost oblik oziroma metametrični pomeni verzno-kitične ureditve osvetljujejo modalnost, tematiko pesmi, ta pa spet izpostavlja, interpretira ali ponazarja same oblike. *Sonet o sonetu* je Novaku, podobno kot skoraj dvesto let pred njim Schleglu, na pol didaktično ponazorilo teoretični, poetološki opredelitvi soneta v "pesmarici pesniških oblik"³ - namenjena je predvsem mladim bralcem - , ki se po istem vzorcu loteva tudi drugih

¹ Boris Paternu: Izhodišča Prešernovega sonetizma, 41-44. *Slavistična revija* 42/1 (1976), 39-55.

² Mönch: n. d., 43-44, 198. Schleglov sonet, ki sozvanja s Prešernovim uvodnim sonetom *Sonetnega venca* (gl. spodaj), objavlja W. Mönch, 15, 51.

³ Boris A. Novak: *Oblike sveta: pesmarica pesniških oblik* (Ljubljana: Mladika, 1991), 119.

pesniških form. Novakovo avtoreferencialno besedilo se z metaforičnimi predikacijami navezuje na tisti sklop konotatorjev soneta kot oblike, ki jih je ikoniziral tudi Schleglov sonet (omejenost, številčna proporcionalnost, lepota, evfonija, harmonija). V ospredje je postavil strukturno zgoščenost ("Sonet je pesniški kristal"), informacijsko nasičenost oblike ("Sonet je svet v malem"), valéryjevske zvočno-pomenske korespondence ("zunanje preobrazbe / so slike globlje glasbe"), spekularno, celo že iluzionistično reprezentiranje totalitete fizičnega in metafizičnega sveta ("Z močjo čarobnih ogledal / prikljče lica lepotic. / V njem zveni skrivnostni klic / srca, ki išče sveti Graal."), v kateri je pesniški jaz s svojo duhovnostjo in čustvenostjo vpisan le z diskretnimi simbolizacijskimi sinekdochami.

V sonetih o sonetih (pisali so jih na primer še Keats, Musset, Tieck, A. Grün, Rückert, Rossetti, Heyse, Mallarmé) so, kot poroča W. Mönch, upesnjevali razne teme: na splošno častili lepoto, veličino ali milino soneta, opevali njegovo zgradbo ter razlagali pravila, kompozicijo, upesnjevali paradoks svobodno izbrane prisile in ustvarjalnih omejitev, se ozirali v zgodovino soneta in se sklicevali na kanon sonetističnih mojstrov, opredeljevali svoje osebno doživetje te oblike/vrste, njeno pisanje.¹

Avtoreferencialnost (AR)² mi pomeni samoopazujoče se izjavljanje: besedilo se tematsko - neposredno ali tropološko, s pomenskimi prenosi - nanaša samo nase (na svojo strukturo, tematiko, stil, na postopke in procese besednega oblikovanja, pisanja, torej na tekstualno generiranje) in šele prek tega tudi na to, kako so v besedilu kot znaku komunikacijske geste reprezentirana njegova razmerja z udeleženci (avtor - naslovniki,

¹ Mönch: n. d., 44.

² Ta pojem ima v sodobni teoriji različne pomeni: semiotičnega (znak je sam svoj referent), genološkega (v avtobiografiji) in poetološkega (tehnike misen-abyme in metafikcije, zlasti v postmodernizmu). Prim. *Intertekstualnost & autoreferencialnost*. Ur. D. Oraić Tolić, V. Žmegač (Zagreb: Zavod za znanost o književnosti, 1993), zlasti mesta v prispevkih Magdalene Medarić (Ono što upućuje na sebe - prilog terminologiji autoreferencialnosti, 97), Pavla Pavličića (Čemu služi autoreferencialnost?, 105-113), Dubravke Oraić Tolić (Autoreferencialnost kao metatekst i kao ontotekst, 135-141).

bralci – kritiški in drugi obdelovalci), okoliščinami (družbenozgodovinske razmere, kulturni, vedenjski kodi, osebne posebnosti biografije) in verbalnim kontekstom izjavljanja (sodobni sestav literature in njeno izročilo, zlasti konvencije ter tradicija vrste, oblike in/ali stila, ki so za besedilo relevantne).

Sonetne avtoreferencialnosti zato ne enačim samo z njenim trdim jedrom, tj. z besedili, ki samoopazujoče govorijo o sebi kot 'individualnem' sonetu in/ali se nanašajo na 'generični', splošni sonet kot pojem, konvencijo, kod, predstavo, snop konotatorjev (takšna 'trda' AR soneta sta Schleglov in Novakov); v njen širši krog in obrobje uvrščam še 'mehke' AR sonete, na primer sonet o sonetnem vencu ali pesnitvi, ki jo sonet uvaja, sonet, ki opazuje (tudi v njem navzoča) avtorjeva poetološka načela, sporočevalne intence in strategije, pesniško pisavo ter tematizira svoje razmerje do literarne tradicije in sodobnosti, piše o hipotetičnih ali dejanskih odzivih bralstva in kritike na avtorjevo sonetiranje ... Skratka, sonetno samonanašanje je izrekanje o vsem tistem, kar v skladu s pesnikovo samorefleksijo določa naravo in podobo izrečenega v sonetu.

Takšno samonanašanje se vpisuje v sonetna besedila bodisi kot njihovo žarišče, kot izrecna, prevladujoča tema izjave bodisi – bolj zabrisano, diskretno, spremljajoče, razpršeno – kot okvir, se pravi, na način tropoloških sledi tistih predpostavk pisanja, ki izkazujejo zavest o umet(el)nosti, medialnosti, jezikovno-znakovni materialnosti ali kodiranosti besedilne reprezentacije, a se ne združujejo v koherentno in tematsko dominantno izjavljanje.

Parodičnost (P) pa lahko (tudi v sonetih) razumemo kot posebno vrsto samonanašanja: izbrani besedilni ali konvencijski vzorec, iz katerega je sonetno besedilo izpeljano, je ponovljen, vendar s kritično distanco. Parodično sonetno besedilo (ali sonetna parodija) pesnikovo – zvečine ironično – refleksijo, vrednotenje predlog iz sodobnosti in izročila ikonizira s karikaturnim pretiravanjem ali s komičnim neskladjem med stari in novim, obliko in snovjo, vsebino in izrazom, tematiko in slogom,

strukturo in semantiko.¹

Pri tistih parodičnih sonetih, ki so obenem soneti o sonetih, so najpomembnejše predloge seveda sonetne. Čeprav nekateri teoretiki medbesedilnosti trdijo, da je mogoče posnemati in parodirati samo diskurz, literarnovrstni stil, ne pa oblik, pa je ravno konotativna semiotika forme, rojena in gojena v (med)kulturnih procesih, vendar lahko izhodišče za parodične osmiselitve. Ker sonet s svojim 'imidžem' oblikovne trdnosti, togosti, umetelne evfoničnosti lahko pomeni precejšnjo literarno redukcijo življenjskega okolja in trmoglav arhaizem v menjavah leposlovnih okusov, se porajajo tudi parodije, ki komizacijsko karikirajo te najsplošnejše oblikovne konotacije (na primer evociranje cingljajoče evfoničnosti, izumetničene shematičnosti pri nasprotnikih romantične sone-tomanije, J. Baggesenu, *Der Karfunkel oder Klinklingel-Almanch*, ali L. Tiecku, *Ein nett honett Sonett so nett zu drechseln*; podobno na Slovenskem leta 1966 v konservativni parodiji na račun neobvladovanja sonetnih konvencij v *Sonetu, česar pa tako ni mogoče tajiti*, ki fingira navodilo za pisanje).

Pogostejše je seveda posmehovanje kanoniziranim oziroma modnim sonetnim stilom, preživelim maniram. Tudi tu je sonet tarča, ki priteguje smešilne puščice, saj je ena izmed ključnih lastnosti te vrste, da teži k iterativnosti (načelo ponavljanja z razlikami konstituira že samo obliko): le malo je pesnikov, ki so napisali en sam sonet, tako oblikovana besedila se namreč zelo pogosto in kakor samoporajajoče povezujejo v cikle.² Poleg tega uspešni zgledi sonetov vlečejo k posnemanju tudi druge ustvarjalce, najbolj zavezujoče pač v okvirih humanistično-renesancnega načela "imitatio veterum", ki je pomagalo Petrarkov obsežni sonetni cikel ustoličiti za vzorec številnih, tudi močno revizionističnih posnemovalcev v renesansi, manierizmu, baroku in romantiki. Prvi izrazitejši val sonetne

¹ Marko Juvan: Parodija kot medbesedilna vrsta. V: 29. seminar slovenskega jezika, literature in kulture: zbornik predavanj. Ur. M. Hladnik (Ljubljana: Filozofska fakulteta, 1993), 121-143.

² Sandra L. Bermann: The sonnet: repetition with a difference. V: *Actes du 10e Congrès de l'AILC* (New York, 1985), 7-11; Mtlacher: n. d., 70-71.

parodičnosti je zato nastal ravno v okvirih antipetrarkizma 16. stoletja (na primer pri Francescu Berniju, *Sonetto alla sua donna*), ki smeši petrarkistično tematiko (skrajno filozofsko abstrahirano ženočastje), podobje in preciozno skladdenjsko figuraliko tako, da jo karikirano posnema in ji podtika neustrezne, burleskne, šaljive ali obscene vsebine.¹

Parodičnost in samonanašanje pa nista le 'posledici' sonetne vrstne identitete, zgolj odvoda distančne refleksivnosti, imitabilnosti, iterativnosti sonetizma. Vrstno identiteto, ki se spričo načelne variantnosti in kombinatoričnosti soneta stabilizira predvsem z medbesedilnim navezovanjem na klasične ali odmevne modele ter ob sekundiranju opisnih metabesedil poetologije, avtopoetik ali kritike, pomagata parodičnost in samonanašanje tudi vzpostavljati, in to v sonetnih besedilih samih. Ker z literariziranimi komentarji o poetiki, namerah in izhodiščih avtorjevega ali tujega pesnjenja sodelujeta pri spreminjanju sprejemanja, komentiranja in pisanja sonetov, sta eno poglavitnih načinov samoregulacije te vrste v literarnem sistemu in njegovih razvojnih procesih.

3 "Enak je pevec vencu poezije": Prešernov sonetizem pa njegova dediščina v AR in P sonetih

S teoretično mrežo, spleteno v 1. in 2. zaglavju, želim ob interpretacijah izrazitejših 'mehkih' in 'trdih' AR/P sonetov spod peres kanoniziranih klasičnih, modernih in postmodernih sonetistov nakazati tisto besedilno 'transcendenco', ki omogoča kategorialne nastavke za pripoved o spremembah razmerij pesniškega subjekta do konotatorjev soneta – pojmovanega kot oblika/tekst ali kot žanr (ki ima svoje idejno-tematske, slogovne registre) – ter tako tudi o modernih in postmodernih metamorfozah romantičnega (Prešernovega) pesniškega diskurza, ki velja za zarodišče tipoloških konstant književnega razvoja.²

¹ Schlütter: n. d., 31–36.

² Brez algoritmizirane obdelave več tisočev sonetov, napisanih, izdanih ali prevedenih na Slovenskem ter brez preiskav ustvarjalnih delavnic, javno in zasebno izraženih pesniških stališč, brez sistematičnega pretresa kritičnih mnenj,

3.1 Prešeren kot samorefleksiven sonetist. V slovenski literarni vedi je v novejšem času prevladalo sklepanje Avgusta Žigona, da je Franceta Prešerna navdahnili Matija Čop s prvinaми romantičnoklasične poetološke teorije bratov Schleglov. Po tej logiki je Prešeren ob Čopovi književno-publicistični podpori na začetku 30. let 19. stoletja v slovensko književnost vpeljal sonet – skupaj z oktavo, tercino, glosa, gazelo – zavestno in programsko, saj mu je pomenil prestižno, s poznosrednjeveško in z renesančno klasiko zaznamovano romansko obliko; slovensko književnost, ki je bila prej večinoma nabožna, poučna in utilitarna, je sonet zato Prešernu oziroma "Čopovi akademiji" pomagal vzpostavljati kot sodobno, avtonomno, poetično leposlovje, jo skupaj z domačim jezikom kultivirati, približati izobražencem ter univerzalistično odpirati v svet in izročila kanona 'svetovne' poezije.¹

Prešeren se je medbesedilno priključeval delom pesniških klasikov, ki so jih cenili ter si jih prisvajali tudi drugi pesniki in esteti evropskih romantik:² afiliacije Homerja, Vergila, rimskih ljubezenskih elegikov, Danteja, Petrarke, Tassa in drugih renesančnih mojstrov ter romantika A. W. Schlegla je Prešeren v svojih literarnih besedilih – pretežno tistih, ki jih je uvrščal v pravo, visoko romantično "poezijo" in jih vlival zlasti v romanske in orientalske stalne oblike – samonanašalno izkazoval z očit-

bralskih in antoloških izbir, založniških odločitev, nekaterih simptomatični sledi književnega življenja in okusa ter literarnozgodovinskih ocen je seveda sporno razglašati vehementnejše sodbe o vlogah avtoreferencialnih in parodičnih sonetov v razvojnih procesih te vrste/oblike oziroma v premikih slovenske književnosti sploh.

¹ Boris Paternu: *France Prešeren: 1800–1849* (Bled – Ljubljana: Dr. A. Kovač – Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 1995), 9, 48–61; Tone Pretnar: *Romantično tridesetletje (1818–1848) – vir slovenskega sonetizma*, 138. V: *Slowianska metryka porownawcza: V. Sonet*. Ur. L. Pszczolowska, D. Urbanska (Varšava: Instytut badan literackich, 1993), 133–161.

² Prim. helenofilijo številnih predromantikov in romantikov (Winckelmann, Goetheja, Schillerja, F. Schlegla, Hölderlina, Keatsa, Chéniera) ter zgodovinsko-tipološko razumevanje pojma romantika pri Thomasu Wartonu, Friedrichu Bouterweku in A. W. Schleglu, ki je vključeval dela Danteja, Petrarke, Ariosta, Tassa, Shakespeara in Cervantesa. – René Wellek: *Concepts of criticism* (New Haven – London: Yale univ. press, 1963), 131–137, 163–165.

nimi aluzijami na njihove biografske 'mite', značilne pesniške motive, njihovo 'prislovično' znano podobe in karakteristični etos ter z njimi vzporejal svoje življenje in pesnjenje.

S takšnim udomačevanjem klasike je zaznamoval Prešeren tudi svoj sonetizem. Tako je kranjski/slovenski izobraženi bralec, sicer ne ravno vaje pesniške zvrsti slovenščine,¹ brez težav lahko zaznal figurativno kosanje Prešerna s Petrarco in s kodi obnovljenega, romantičnega petrarkizma (na primer z alegorijo rajskega tehtanja, v sonetu, ki tematizira pesnikovo razmerje do literarnovrstne tradicije – *Sanjalo se mi je, de v svetem raji, Poezije* 1847). Razmerje med Petrarkovim vrstnim pramodelom soneta in Prešernom, njegovim pesniško močnim, izredno samorefleksivnim uvajalcem v družbenokulturno in zgodovinsko drugačno književno situacijo (poseben pečat ji je dalo moralistično onemogočanje erotične tematike), je bilo deležno posebne pozornosti.² Literarni zgodovinarji so tudi že nakazali, da je Prešeren v Ljubeznjenih sonetih, *Gazelah, Sonetnem vencu, "povenčnih sonetih" in Krstu pri Savici* sprejemal Petrarkov *Canzoniere* ter petrarkizem dialoško in 'tekmovalno': prav sta mu prišla kot oblikovno dognana, retorična, učena pesniška dikcija, ki podpira romantični projekt kultiviranja domače književnosti – pomaga ji loviti korak z drugimi narodnimi klasikami; poleg tega sta pesniku omogočila ubesedovanje eksistencialno zahtevnega, dihotomičnega dojemanja ljubezenske želje, ozkosrčnemu bralstvu in predmarčni kulturokraciji, ki sta se spotikala nad pesnikovimi življenjskimi nekonvencionalnostmi in nad ljubeznjskimi "kvantami" v poeziji, pa sta ponujala sprejemljivejšo, 'idealno' stilizirano sublimacijo erotike. Zato poleg razmeroma nevtralnega, poistovetenjskega obnavljanja petrarkovske tematike, skladenjske figuralike, kompozicije, podobja, etološke perspektive in verzno-kitične oblikovanosti (številne reminiscence in imitacije) najdemo pri Prešernu tudi izrecno, uprizarjalno paraleliziranje s

¹ Paternu (*France Prešeren*, 33) piše o skromni tradiciji slovenske umetne, zlasti učene poezije, ki se začnja šele pri Antonu F. Devu.

² Mdr. Anton Slodnjak: *France Prešeren*. Ur. F. Bernik (Ljubljana: Slovenska matica, 1984), 43–44, 260–267; Paternu: *France Prešeren*, 88–99.

Petrarkom in celo mesta, na katerih se v litotično skromnost učenca pred mogočnim svetovnim mojstrom vpisujeta reflektivna distanca in (samo)-ironija.

Parodičnost in 'mehka' avtoreferencialnost tako spremljata že samo transplantacijo soneta kot književne vrste, izvirajoče iz (neo)petrarkističnega diskurza, v slovenski jezikovno-kulturni sistem.¹ V besedilu *Kupido! ti in tvoja lepa starica* (KČ II, 1831; Poezije, 1847), ki je bilo v prvi objavi, podobno kot druga Prešernova sonetna besedila, 'promocijsko' in formalno-poetološko naslovljeno ravno z literarnovrstnim poimenovanjem (*Sonet*), spremlja ustvarjalno sprejemanje petrarkističnega slogovnega kodeksa – ki je bil za romantične poglede poetičen zaradi nadahnjenosti s historistično patino, 'idealnostjo', umet(el)nostjo in fiktivnostjo – že tudi polemična in parodična tematizacija.² Ta drža sklepa cikel Ljubeznjenih sonetov, s katerim je Prešeren v slovensko poezijo sonetno vrsto šele dobro inavguriral in pri tem petrarkistični instrumentarij obravnaval različno, zdaj še zazrt v baročno galantnost, zdaj v romantično hrepenenje in mit o odrešilni moči ljubezni.

Igrano jezljivi, anakreontsko frivolni ton in pogovorni, že kar frazeološki stilemi (na primer "Kupido! ti in tvoja lepa starica, / ne bota dalje me za nos vodila") so v parodičnem razglasju s kontekstualno degradiranimi ostanki petrarkističnega učenega mitološkega aparata. Sonet temelji na AR zavesti o razliki med pesniškim in biografskim jazom oziroma med visokoestetsko, po utrjenih obrazcih tradicije prirojeno, zgolj poetično in zato sublimirano, nestvarno, 'nekoristno' petrarkistično erotiko ter meščansko dejanskostjo 19. stol., ki tudi v erotizmu priznava predvsem ekonomijo profita, "plačila". Zato se lirski subjekt z robotimi, prav 'prozaičnimi' besedami odreka "tlaki" v dveh pomenih: služenju poddedovanemu, tradicijskemu sonetnemu obrazcu in pesniškemu služenju

¹ Predprešernovski sonet se je po l. 1818 (Jovan V. Koseski, *Potažva*) pojavljal v izvirnem in prevodnem leposlovju bolj priložnostno ter se – kot piše T. Pretnar (*Romantično tridesetletje*, 137) – ni skliceval na izvir oblike, niti ne na njen pomen in posebno nagovarjanje bralca.

² Prim. Paternu: n. d., 89–90.

'gospej', kakor ga zahteva ravno ta tradicijski obrazec, ki mu je emblematičen "siromak Petrarka".¹

Prešeren, ta "lirik z distance" (A. Žigon), ki je – kot kaže med drugim omenjeni zgled – schleglovec tudi po izraziti, gojeni in pesniško elaborirani samorefleksivnosti,² še v drugih 'mehkih' AR sonetih, napisanih v slovenščini in nemščini, izraža satirično-ironične, parodične, elegično-sentimentalne in/ali humorne metapoetske komentarje. Z ironično skromnostjo se odreka razsvetljensko klasicističnemu in narodno-prebudnemu literarnemu programu oziroma njegovim pričakovanjem (psevdo)zgodovinske, epsko retorične grandomanije ter zagovarja izbiro subjektivne, ljubezenske tematike in 'srednje' slogovne lege v svojih Ljubeznjenih sonetih (*Očetov naših imenitne dela*, KČ II, 1831).³ Izid *Sonetnega venca* (v prilogi k IB, 22. februarja 1834), ki se je poigral z "normo intimnosti",⁴ dvoumno mešaje javno poetično izrekanje ter zasebno, akrostišno ljubezensko nagovarjanje bogate in ugledne meš-

¹ Tako doslednega preloma z ljubezenskim in estetskim fevdalizmom v imenu pesniškega oglašanja hedonističnih, individualističnih življenjskih smotrov ("cel dan iz pravih koval bom rumenjake, / zvečer s prijatli praznil bom bokale") Prešeren vsaj v sonetih in pesnitvah z ljubezensko tematiko sicer nikoli ni opravil, se pa vrednostno nihanje med 'idealno' in 'stvarno', 'poetično' in 'prozaično', fikcijsko in dejansko platjo (ljubezenskega) življenja zarisuje skozi ves njegov opus kot estetsko močna ambivalenca, ki mogočo monotonijo sentimenta presega z etosi tragizma, elegizma, ironije, satire in cinizma. Nekateri njegovi sonetistični potomci, npr. Kette, Vodušek, Taufer in Jesih, so ta dispozitiv povzemali in radikalizirali.

² Tudi Paternu (*France Prešeren*, 48) poudarja pri Prešernu "uzaveščenost umetnostnih postopkov" ali t. i. "Kunstbesonnenheit".

³ Prešeren s tem aktualizira staro poetično hierarhijo. Dante je v spisu *De vulgari eloquentia* (1305) sonet približno sedemdeset let po njegovem 'izumu' uvrščal nižje od daljših pesniških žanrov (npr. "canzone"), saj so ti omogočali razkošnejše retorične figure, najvišjo slogovno raven, sonet pa je bil zaradi svoje kračine kljub prestižu v njem obravnavanih tem elokucijsko preprostejši. – Michael R. G. Spiller: *The development of the sonnet*, 8–9.

⁴ O tem pojmu prim. Maria Dąbrowska-Partyka: Norma intimiteta kao modalni okvir teksta. V: *Individualni in generacijski ustvarjalni ritmi v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi*. Ur. M. Juvan, T. Sajovic (Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 1994), 387–396.

čanke, je povzročil komunikacijski nesporazum in škandaliziranje;¹ tako Prešeren pozneje "brani in pojasnjuje svoje pojmovanje ljubezni in poezije" v t. i. povenčnih sonetih, "v katerih združuje s presenetljivo izvirnostjo in zmagovito duhovitostjo izpovedne in literarno-teoretične elemente"² oziroma premišlja o konkretizaciji ljubezenskega čustva v pesniškem prisposodabljanju.³ Metaforična antiteza med dvema vrstama svetlobe, silovito sončno in estetsko, milo-čudežno lunino, ter legendna parabola o elokventno omejenem, a iskrenem molivcu ponazarjata, kako je pesnikov erotizem v *Sonetnem vencu* in v drugih delih zgolj poetski, domišljijsko sublimiran in čist (*Ni znal molitve žlahtnič trde glave, Na jasnem nebi mila luna sveti, Poezije* 1847). Pri tem Prešernova topologija, ki kontrastira moči dveh svetlob in kaže na tosvetno 'nepragmatičnost' molitve, bralstvu ostri čut za razliko med ilokucijsko silo 'pravega' dvorjenja in fiktivno-estetsko ter de pragmatizirano govorico sonetnega ljubezenskega čaščenja. Zato tadva AR soneta učinkujeta v nastajajočem avtonomiziranem leposlovnem sestavu tudi regulacijsko: pesnik s pesniškimi besedili avtopoetično sam pomaga oblikovati osnove za estetsko in polivalenčno konvencijo, ki sta temelj pisanja, branja in vrednotenja (njegove) lepe besede.⁴

Z AR soneti pesnik upravičuje še izbiro nematerne nemščine za jezik sonetne izpovedi (z duhovito analogijo med sociolingvistično jezikovno hierarhijo in trubadursko služnostjo opevani dami, *Warum sie, wert, daß Sängler alle Zungen*, IB 1834, z vzporedjem med Ovidovo izgnansko uso-

¹ O teh okoliščinah prim. Paternu: n. d., 131-132.

² Slodnjak: n. d., 50.

³ Pretnar: *Romantično tridesetletje*, 146.

⁴ Siegfried J. Schmidt: *Grundriß der Empirischen Literaturwissenschaft*. Teilband 1 (Braunschweig - Wiesbaden: Vieweg, 1980), 92-95, 104-107, 140-141; Marko Juvan: Slovenski Parnasi in Eliziji: literarni kanon in njegove uprizoritve, 284-285, 287-288. V: *Individualni in generacijski ustvarjalni ritmi v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi: ob 10-letnici smrti Marje Boršnikove*. Ur. M. Juvan, T. Sajovic (Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 1994), 277-315.

do in občutkom kulturne osamljenosti, klerikalno-birokratske blokiranosti in osovražnosti med Slovenci, *Sängers Klage*, IB 1833), se satirično obreguje ob omejenosti Kopitarjevega vrednotenja njegovega dela (*Apel podobo na ogled postavi*, IB 1833, *Poezije*, 1847), interpretira osebni, biografski smisel svoje verzne povesti (posvetilni sonet *Matiju Čopu* pred *Krstom pri Savici*, 1836, *Poezije* 1847), komentira razkorak med svojo neuspešno, mlačno, 'neromantično' empirično osebo in svojim "pesniškim duhom" oziroma (klišejsko) podobo romantičnega pesnika (*Nicht trägt an ihm des Dichtergeists Gepräge*, Carniolia 1840) ...

Sonetna AR rabi torej predvsem korespondiranju Prešernovih poezij z obzorji pričakovanj, se pravi pesnikovemu literarnemu utiranju recepcijske poti za svojo poetiko, pesniški jezik in načela besedilne reprezentacije v razvijajoči se slovenski meščanski kulturni prostor, med duhovsko in laično inteligenco. Samonanašanje, ki pa pri Prešernu nikjer ne pride do svojega trdega jedra, do soneta o sonetu, je namenjeno obračunavanju z literarnimi in družbenimi predsodki, nerazumevanjem, nazorsko ozkosrčnostjo, kritiško-cenzurno represijo, narodno neosveščenostjo, utilitarizmom in pragmatizmom, zgrešenimi literarnoestetskimi koncepti ter, ne nazadnje, upravičevanju, razlagi in utemeljevanju svojih (sonetističnih) estetskih vodil, tematskih in oblikovnih izbir, videnju svojega lastnega družbenega položaja kot 'pesnika' in 'občana'.

Ker so v romantični metafiziki lepota, poezija in avtonomna subjektivnost vrhovne, že kar transcendentne vrednote,¹ ne preseneča, da je tudi Prešernovo delo v celoti tako zavzeto s samoopazovanjem, z (meta)-poetološkimi refleksijami (na primer *Glosa*, *Nova pisarija*, *Orglar*, *Gazele*, *Pevcu*, *Neiztrohnjeno srce*). Najbolj se je trdemu jedru avtoreferencialnosti približal Prešeren v večdelnem besedilu oziroma ciklu, ki velja za artistično vrhunsko in tematsko enciklopedično sintezo njegovega dotedanjega sonetopisja, za splet ljubezenske, narodne, pesniške in bivanjske tematike - v *Sonetnem vencu* (IB, 22. 2. 1834, priloga; *Poezije*

¹ Prim. René Wellek: n. d., 196-197, 221; Janko Kos: *Romantika* (Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1980), 30-31, 38-39, 42-49.

1847).¹ *Sonetni venec* vseskozi, posebej pa v uvodnem AR sonetu programsko razodeva, da je Prešeren konotativni potencial pesniških oblik, ki so mu kot klasičnoromantičnemu arhitektoniku rabile za razumski nadzor in strukturiranje subjektivnega izpovedovanja, obravnaval samorefleksivno, v tem primeru celo konceptistično demonstrativno: 'zunanja' oblika, povzeta po poetičkih navodilih sienskega **venca** sonetov,² funkcionira – ne brez pomoči tudi v slovenščini močno evokacijskega književnovrstnega poimenovanja – kot ikonični znak 'notranjeformalnega' **prepletanja** poglavitnih topik in vizur prešernovskega sonetnega diskurza.

Tudi zaradi takšne samonanašalne in "enciklopedične" oblikovno-tematske zasnove je *Sonetni venec* po procesih kanoniziranja Prešernovega opusa učinkoval na dva, med seboj prežemajoča se načina: 1. kot imaginarij, tj. zakladnica podob, krilatičnih formulacij, figurativnih obratov in etoloških tonalit, diskurzivno organiziranih okrog značilnega prepleta zasebnega in javnega oziroma spoja individualnih in družbenih fantazem ('mit' odrešilne, duhovno soustvarjujoče ljubezni ženske, elegična interpretacija narodove zgodovine in orfična, narodnokonstitutivna vloga poezije in pesnika); 2. kot pravzor zahtevnega, 'visokega' umetniškega oblikovanja oziroma književnovrstni prototip nove, sestavljene, iz soneta izpeljane oblike/vrste – sonetnega venca.³

V pravih sonetnega venca deluje avtopoetičnost, saj se pesnjenje

¹ Paternu: n. d., 79–80.

² Paternu: n. d., 81–82.

³ Poleg *Krsta pri Savici*, *Lepe Vide*, *Pevcu* in *Sonetov nesreče* je *Sonetni venec* v slovenski književnosti postal eno ključnih, najbolj referenčnih Prešernovih besedil, tako da so po njem pri insceniranju svojih vezi s tekstualno dediščino, ki je bistveno utemeljena v prešernovskem romantizmu, segala tudi nesonetna književna dela. Po drugi strani je Prešernova nadpesemska kompozicija zaradi svoje uspešne organizacije postala merilo za pisanje poznejših sonetnih vencev. Prav sonetnemu vencu gre na Slovenskem prestiž visoke, ambiciozne, artistične oblike, tako da je njegov ugled nesporno večji od sonetovega (že Prešeren je npr. v sonet uvajal nižji slog, ironijo in satiro, Prešernov poglavitni kanonizator, Josip Stritar, pa je v *Dunajskih sonetih*, 1872, 'degradiral' sonet v formalno posodo za publicistično-polemično, 'prozaično' angažirano sporočanje).

poraja in razrašča iz enega besedila. Iz Prešernovega magistralnega 15. soneta "zvira, vanjga se spet zlije pesem trikrat peta": iz enega soneta, ki je tudi 'fabulativna' zgostitev, synopsis celote, se porodi cikloidno besedilo besedil, kjer kompozicijsko sosledje tem poleg magistrala proizvaja še rekurzivna logika ponavljajočih se katenskih verzov, tako da se začetek in konec spletanja skleneta v zaokrožen venec (danes bi rekli Möbiusov trak). Pesnik v kvartetih prvega, uvodnega soneta samonanašalno opisuje ta avtopoetični oblikovalni postopek, pri čemer njegova dikcija s svojo številsko-geometrično evokacijo sonetne harmonije sozvanja s 'trdim' AR sonetom o sonetu (*Das Sonett*) A. W. Schlegla:

Poet tvoj nov Slovincam venec vije,
 'z petnajst sonetov ti tako ga spleta,
 de "magistrale", pesem trikrat peta,
 vseh drugih skupej veže harmonije.

Iz njega zvira, vanjga se spet zlije
 po vrsti pesem vsacega soneta;
 prihodnja v prednje koncu je začeta /.../

V skladijsko figurativni igri svojilno-dajalniških kategorij (tvoj, Slovincam, ti), ki Prešernovo sonetno izjavljanje že v samem izhodišču povede v cikcakasto prestopanje meje med javnim in zasebnim sporočanjem, se snuje tudi 'trda' avtoreferencialnost: sonetni venec se v svojem uvodnem delu s pesniško figurativnimi izrazili opisuje sam. Pesniški subjekt kot da sproti (kazalna vrednost sedanjika) in deloma s tretjeosebne distance spremlja svoje oziroma "poeta/pevca" pisanje. Razlaga svojo, 'individualno' aktualizacijo 'generične' pesniške oblike (sonetnega venca), izpričuje pa tudi zavest o njeni novosti na Slovenskem; razumljivo je, da je zato treba predstaviti njena zgradbena načela, pravila. Prek opazne kompozicijske asimetrije (primerjani del se ne začne šele s prvo terceto, temveč se napove že v zadnjem verzu druge kvartete) preide Prešeren z opisa forme na interpretiranje njenega simbolnega, vsebinskega pomena, podobno kot Schlegel v AR sonetu, a precej bolj osebno, niansirano in poetično:

enak je pevec vencu poezije:

vse misli zvirajo 'z ljubezni ene,
in kjer ponoči v spanji so zastale,
zbude se, ko spet zarja noč prežene.

Ti si življenja moj'ga **magistrale**,
glasil se 'z njega, ko ne bo več mene,
ran mojih bo spomin in tvoje hvale.¹

Terceti formi celotnega venca vnaprej metaforično pripiseta izrazito simbolno konotativnost, in to ne zgolj z nizom skladenjsko-pojasnjevalno razvejenih identifikacijskih metafor, ki enačijo pesnika (njegove misli) z njegovim sonetnim vencem, ljubljeno naslovljenko pa z magistralom, temveč jo v *Poezijah* z osupljivo gramatologijo ponazarja tudi variacijska ponovitev ključnega poetološkega termina sonetnega venca: beseda "magistrale" se v kvartetih prvič pojavi v navednicah, kot citatna, izposojena, tuja beseda, v tercetih pa je zapisana poudarjeno, brez navednic, kar kaže na njeno figurativno posvojitve v pesnikov govor, ki življenje nominalno preobraža v tekst.

Na ravni individualnega smisla tega AR soneta gre torej za samoopis oblikovnih načel sonetnega venca in za njihovo osebno-biografsko simbolizacijo: rekurzivno kroženje formalnih prvin pri pletenju venca, podprto s figurativnim kroženjem svojilnih in osebnih zaimkov ter drugih deiktik kot indikatorjev komunikacijske ambigvitete (javno – zasebno, časno – nadčasno), je metafora za pesnikovo ljubezen in za njegovo vero v krožni, neskončni čas poezije, ki presega linearnost biografskega časa. Na ravni splošnejšega razmisleka o razmerju subjekta do besedila pa se v Prešernovem najbolj AR sonetu kaže podoba romantične tekstualnosti: med subjektom in tekstom, med pesnikom in sonetom pri Prešernu ni nobenega odkritega konflikta, nobene razpoke, ampak ju organsko veže vr-

¹ France Prešeren: *Zbrano delo* 1. Ur. J. Kos (Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1965), 137. (Poslej navajam kot ZD 1.)

sta identitetnih ali ekvivalentizacijskih stavkov, ki besedilo harmonizirajo s pesniškim jazom, odstirajo analogije med teksturo in subjektivnostjo. Tako je subjekt izrazljiv s svojim tekstom, tekstualnost pa lahko opiše subjektivnost (na primer še v 4. sonetu: "Srce mi je postalo vrt in njiva, / kjer seje zdej ljubezen **elegije**.").

Boris Paternu je v interpretaciji *Sonetnega venca* pred kratkim spoznal, da je "mit poezije in njene orfejske moči" temelj, "na katerem sloni harmonična struktura pesnitve" in ki "iz ozadja spreminja ljubezensko v poetološko pesnitev", tako da ga imamo lahko "za nekakšnega glavnega junaka pesnitve, čeprav je zanj navzven razglašena Julija". Ta poudarek, ki izhaja tudi iz ugotovitve, da "poetološka tema kontinuirano živi skozi vse sonete in poleg tega zavzema obe odlični mesti ciklusa, uvodno in sklepno",¹ se ujema z vidiki, ki so se pričujočemu razpravljanju odprli ob interpretaciji prvega, AR venčnega soneta. Poleg uvodnega soneta je dejansko cel venec v prvi vrsti posvečen pesnikovi samorefleksiji. Rdeča nit avtotematizma, pesnikovega ukvarjanja z vsebino in tonom ter biografskim, družbenim in zgodovinskim kontekstom svojega lastnega pesniškega ustvarjanja se tke skozi vse sonete: pesniški subjekt upesnjuje poezijo kot spominsko sled ljubezenske biografije, jo umešča v književno in družbeno-nravstveno izročilo ter utopične projekcije (2. sonet), vztrajno pojasnjuje njeno izpovednost in petrarkistično, sentimentalno tonaliteto (3., 4., 5. in 11. sonet), elegično označuje družbenojezikovne, kulturne in narodnozgodovinske okoliščine, ki so onemogočale razcvet slovenske poezije (6., 7. in 8. sonet) ter ob orfičnem mitu utopično pledira za narodnopovezovalno, kultivacijsko vlogo poezije in pesnika (7. sonet), kar ob Ifigenijinem mitu veže še z osebno željo po bivanjski in ustvarjalni odrešitvi s soustvarjalno močjo ljubljene ženske oziroma po tem, da bi njegovo fikijsko, pesniško sporočanje pridobilo dejansko naklonjenost ljubljene naslovljenke, živeče v socialno-narodnokulturno od pesnika ločenem sloju (9., 12., 13., 14. in 15. sonet). Ljubezenska in domovinska tematika sta tako funkciji AR poetologije; edina stalna izotopija sonetov v vencu je namreč ravno pomensko polje poezije.

¹ Paternu: n. d., 85.

Zastopa ga zlasti metaforika cvetja, rož in rastja ter topika Parnasa in Orfeja. Metaforika cvetja je po eni strani motivirana čisto formalno, zgolj jezikovno-frazeološko, saj jo poraja tradicionalno žanrsko ime – sonetni venec (in venec je pač spleten iz cvetja). Po drugi strani se v njej odlično razodevata dve potezi romantične poetološke miselnosti: organska povezanost narave in človeka, estetsko vzporedje med njima¹ ter identiteta ali vsaj harmonična analogija med pesnikom in pesniškim besedilom. Podoba cvetja (bledost, redkost ali bohotnost) je v skladu s takšno kavzalno logiko odvisna od podlag v subjektu ali narodu, iz katerih rožice organsko rastejo in ju simptomalno izražajo, nič manj pa na cvetje ne vplivajo atmosferske okoliščine – te reprezentirajo Drugega (bodisi nemile zgodovinske sile bodisi sončno svetlobo idealne nagovorjenke, Primicove Julije).

Vrh *Sonetnega venca* so soneti, v katerih je elegično-sentimentalna narava Prešernove poezije ("mokrocveteče rož'ce poezije") razložen z zgoščenimi in metaforiziranimi pripovedmi o skromnosti, podrejenosti, nerazvitosti slovenske lepe književnosti zaradi tragične zgodovinske usode naroda. Historiozofsko tragiko pa skuša pesniški subjekt preseči na utopični ravni tako, da v sedmem sonetu sebe in svojo usodo vizira kot poslanstvo romantičnega Orfeja: poeziji in pesniku pripisuje narodno-združevalno moč, zmožnost kultiviranja barbarstva, ki še ni spoznalo lepote avtonomne Poezije. Poezija v sferi kulture združi in konstituira narodno občestvo. Josip Stritar je s svojim znanim esejem o Prešernu že 1866. ta romantični ideologem odločilno vgradil v kanon in nacionalni imaginarij kot t. i. prešernovsko strukturo.²

3.2 Zadnji del tega razpravljanja naj nakaže, kako se AR in/ali P soneti, značilni za moderno in postmoderno stanje, spoprijemajo z romantično estetsko-poetološko in ideološko-fantazmatsko dediščino F. Prešerna, slo-

¹ Prim. Wellek: n. d., 160–198, 220; Kos: *Romantika*, 30.

² Marko Juvan: Preseganje romantične dediščine? Ključno besedilo narodne literature v modernizmu in postmodernizmu, 231–232. *Jezik in slovstvo* 39/6 (1993/94), 229–240.

venskega utemeljitelja soneta kot oblike in književnovrstno specifičnega diskurza. V zasnutkih dveh evolucijskih pripovedi, izhajajočih predvsem iz *Sonetnega venca*, bo vsaj deloma postalo razvidno tudi to, kako se soneti z AR in P vpisujejo v svojo lastno tradicijo, kako jo doživljajo, interpretirajo, revidirajo ter kako skušajo regulirati njen nadaljnji potek:

1. Prešeren je v uvodnem AR sonetu *Sonetnega venca* izjemoma tematiziral svoj odnos do soneta kot oblike: poudaril je konotatorje harmoničnosti ter tudi pesniški jaz – v duhu romantičnega organicizma – harmoniziral s tekstom. Prvi pripovedni osnutek bo interpretacijsko sondiral, kako se je poetološka misel zgodnjega in visokega modernizma v 'trdih' AR sonetih opredeljevala do soneta kot oblike/teksta ter njegovega reprezentacijskega razmerja s (pesniškim) subjektom. Namesto ekvivalenc med jazom, njegovim glasom in tekstom se z moderno perspektivo v 20. stol. med njimi razprejo neodpravljive razlike.

2. *Sonetni venec* je vzpostavil tudi paradigmo sonetnega diskurza, spletenega iz obnovljenega petrarkizma, romantične poetologije in prerodiljske nacionalne ideologije. Drugi pripovedni osnutek bo spremljal, kako so AR in P soneti doživljali senco kanonske figure sonetizma, se pravi, Prešerna, ki je kot utemeljitelj sonetne vrste oziroma žanrov na Slovenskem primerljiv s Petrarko. Vendar se v tem spisu ne morem spuščati v izčrpno literarnozgodovinsko predstavitev, ki bi zametke odkritega antiprešernizma, primerljive z antipetrarkizmom, odkrivala že zgodaj (1855), a samo v rokopisih: Simon Jenko se je s pomočjo P sonetov otreasal silovitega Prešernovega vpliva – sredi stoletja je prešernovskemu sonetnemu slogu sledila cela vrsta epigonov – in si gradil svojo, postromantično poetiko, v kateri se je moral sonet kot znak tektonske, visoke, idealistično stilizirane poezije umakniti folklorističnim kitičnim oblikam, evocirajočim lirski fragment, neumetelno naravnost. Jenko je v P sonetih pastišno napaberkoval visoke, čustveno nasičene prešernovske (ne le sonetne) navedke ter posnel zanj značilno retorično skladnjo in metaforične stileme, jih z romantičnoironičnim antiklimaksom prenesel s tragično-elegične, sentimentalne ljubezenske in bivanjske tematike (strastno, a poetično sublimirano ljubezensko čaščenje) na razpravljalno področje, z njimi komično neskladno – na bagatelno, napol oglaševalsko obarvano opevanje kadilske strasti (*Tobaku*); s podobnimi postopki je sprevrnil tudi

Prešernov neopetrarkistični topos večne ljubezni ter ga s kmečkohumornega vidika ozemljal, demistificiral (*Trije soneti kmetičici*).¹ Literarnozgodovinsko razčlenjevanje odmikov od prešernovskega sonetnega diskurza bi se moralo nato pomuditi vsaj še pri Dragotinu Ketteju, prvem v nizu velikih poprešernovskih sonetistov. Ta je – v nasprotju z Jenkovo skrito avtoterapijo – petrarkistične in prešernovske motivne obrazce v svojih ljubezenskih sonetih marsikje sprejemal, a jih moderniziral, približal findesièclovski psihologiji, umetnostnemu okusu in konverzacijski elokvenci ter zmoget tudi njihovo javno, ÷eravno diskretno parodiranje (na primer s kmečkohumorno in folklorizacijsko obravnavo petrarkistiènega toposa ljubezenskega vžiga v sonetu *O Jurček, Jurček*, LZ 1897, Poezije 1900). Toda tu mi ne gre za literarnozgodovinsko beleženje, ki bi moralo seči še vse do depersonalizirane, konkretistiène P transkripcije soneta (Vojin Kovač-Chubby, *memento mori*), ludistièno 'nonsensnih' kombinacij heterogenih besedišè, spojev popa in politike, karnevalizacij jezikovnih zvrsti in diskurzov, ki zapolnjujejo arhaiène, prešernovsko zveneèe sonetne kalupe (Milan Jesih, *Milijardni spomin*, 1972), ali do trdopornografske stripovske parodije Magistrala (v Mladinini seriji *Slovenski klasiki*, 1992).

Druga pripovedna nit se bo raje lotevala razmerij moderne in postmoderne poetike do Prešernovega sonetnega diskurza zgolj tako, da bo interpretacijsko sledila tistim AR in obenem tudi P sonetom, ki z medbesedilno tropologijo revidirajo prešernovsko metaforiko cvetja oziroma mitem Orfeja iz *Sonetnega venca*. Ravno s temi slikami je namreè Prešeren utemeljil dolgotrajne predstave o vlogi poezije in o poslanstvu pesnikov med Slovenci.

3.2.1 Subjekt in forma/tekst. Sredi 20. let je Sreèko Kosovel, ki je bil tedaj obenem avantgardistièni ustvarjalec kolažev in pesemskih konstrukcij, pozni impresionist-simbolist, glasnik ekspresionistiènega kata-

¹ Prim. Boris Paternu: Funkcija parodije v razvoju slovenske književnosti, 27–28. V: *XVIII. seminar slovenskega jezika, literature in kulture* (Ljubljana: Filozofska fakulteta, 1982), 25–31.

strofizma in utopij proletarske umetnosti ter, paradoksalno, eden najplodovitejših in najbolj novatorskih sonetistov, v sonetu o sonetu *Pred zimo* (ok. 1925) z gostil svoje ambivalentno razmerje do tradicionalnega oblikovnega kanona, zastopanega s sonetom. Evfoničnost in idealnost sonetne oblike, ki je pesniški jaz očarala in zapeljala ("Po vseh poteh so šle rime z menoj, /.../ tiho je v dušo lil njih napoj, / grad s stolpiči, naj stopim vanj"), se izkaže za utesnjujočo, odtujeno, kar ubeseduje Kosovel z obujanjem topične metaforike za izražanje sonetne prisile (sonet kot tesna obleka ali ječa) in s prisposodbljalnim izhodiščem hladne zime, ki sta aktualizirana s pomočjo kazalnih avtoreferenc:

Kako naj diham v **tem** tesnem sonetu,
 tu sem kakor v ječo vkovan,
 ali naj umrem v **tem** mrzlem svetu,
 čakal bi poveličanja sanj. (Podč. M. J.)

Prvoosebni lirski glas govori o sonetu nasploh ('generičnem' sonetu) torej prek "tega" soneta ('individualnega'), besedila, iz katerega njegovo tožbo razbiramo. Sonet kot podedovana, fevdalna oblika ("grad s stolpiči") po Kosovelu blokira spontano, 'naravno' življenje, izraz in ritmiko zgodnjemodernega, hipersubjektivističnega lirskega jaza (metaforizirani z dihanjem). Zato se zavzame pesnik za drugačno poetologijo, za načela polimorfne, glede na kodifikacijo transgresivne, ambivalentne, 'naravne', kaotično-dinamične moderne pisave, v kateri se stikajo robovi civilizacijskega in kozmičnega, kar izvrstno ponazarja slika (nepravilnega) vzorca streh na nočnem nebu. Toda takšna odločitev, ikonizirana s podobjem narave in kozmosa, stopa v besedilo ravno z eno izmed trdovratnih konvencij sonetne 'notranje forme' - antitezo med tercetnim oziroma sekstetnim delom in uvodnima kvartetama:

Naj živim med drevjem drevo,
 tiho, večnosti svetli lik,
 naj bom strela, svetel smeh,
 naj bom svetel in poln oblik,

naj bom kakor svetlo zvezdno nebo,
ki vanj se zariše tema streh.¹

Iz izročila AR topike soneta kot ječe črpa v *Gradu strahov* (1969)² tudi Veno Taufer, predhodnik-sopotnik ultramodernizma in neoavangard med letoma 1964 in 1975 ter pesnik, ki vztrajno novatorsko raziskuje, razdira in variira dve romanski kitični oziroma pesemski obliki, tercine in sonet. Tauferjev prvoosebni lirski glas v tem metaforiziranem, groteskiziranem in narativiziranem metabesedilu sicer ne govori izrecno o sonetu, temveč kot somnambulna literarna oseba v splošnejšem planu doživlja tropološke ('sanjske') projekcije visokomoderne tekstualnosti: "ne vem sledim neke nejasne stopinje/ ali svojo senco pogled zakrijejo stene / pisalnega stroja razveselim se odrešitve / lin a na stopnišču so neme straže črk razvrščene /.../". Kljub temu se Tauferjevo metabesedilno opazovanje sodobnih umetniških tokov zaradi sedanjiško-nedovršniške deiktčnosti nanaša tudi na pričujoče izjavljanje, na "ta" sonet, konflikt med subjektom in besedilom pa se stopnjuje ravno s prisposodljivim kompleksom utesnjujoče sonetne arhitekture, s kakršnim je dialogiziral pred njim že Kosovel, le da je nasilje oblike oziroma jezikovnih označevalcev v Tauferjevem AR sonetu uprizorjeno z veliko bolj drastičnimi izhodišči metaforizacijske zgodbe (na primer "v notranjosti male črke v čelo streljajo otroke").

Tradicionalne sonetistične AR podobe³ prepleta Taufer z metaforiko, ki jo je izzvalo njegovo dojetanje konkretnega pesništva (črke, besede, pisalni stroj, papir), v njej pa lahko vidimo tudi fikcijsko homologijo filozofskim, lingvističnim in semiotičnim diskurzom, ki so sredi 60. let, ko so tudi na Slovensko začeli pljuskati valovi 'avantgardističnega'

¹ Srečko Kosovel: *Zbrano delo* 2. Ur. A. Ocvirk (Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1974), 472.

² Izšel v zbirki *Vaje in naloge* (1969), nav. po Veno Taufer: *Nihanje molka: izbrane pesmi*. Ur. M. Kos (Ljubljana: Mladinska knjiga, 1994), 48.

³ W. Mönch (n. d., 44) kot značilno tematiko AR sonetov navaja kompleks Prokrustove postelje; z njo je primerjal sonet že Ben Jonson.

francoskega strukturalizma, vpeljevali nova pojmovanja teksta in subjekta (večravninskost in znakovna artikuliranost besedila, ki jo ponazarjajo nadstropja gradu, velike in male črke, besede, sledi/"stopinje", razcep subjekta/"senca", dvojnost znaka/črka za "krinko papirja", igra/"se love besede", "igrajo se različne igre", "igram za življenje", označevalci/"etikete", "šah", reprezentacija/"zrcalne sobane"). Te podobe razodevajo misel o ujetosti subjekta v materialnost znakov, besedila, v "igro označevalcev". Tauferjev izpovedni lirski glas se predstavlja še vedno kot izraz osebe, obstoječe tudi pred besedilom in zunaj njega, izdaja močno zaledje antropocentričnega eksistencializma. S tega zornega kota teorije o zasnovanosti subjekta v jeziku/tekstu oziroma prvenstvu dehumanizirane forme ali jezikovne materialnosti pred izpovednostjo zbuja grozo, odpor, čeprav jih je Taufer v svojih domala sočasnih ultramodernističnih pesmih tudi že sprejemal kot ustvarjalno izhodišče.

Kjer se je z grozo ustavil Tauferjev AR sonet, nadaljuje Niko Grafenauer. V zdaj že antološkem sonetu *Glasovi v gladki bisernici svita* iz parnasovsko naslovljene sonetne zbirke *Štukature* (1975) je privedel Grafenauer – v skladu z domišljeno heideggrovsko, semiotično-strukturalistično (avto)poetiko *Kritika in poetika* (1975), kjer je sledil poglavitnim spoznanjem H. Friedricha o strukturi moderne lirike – razmerje med sonetno obliko in pesniškim jazom na novo stopnjo, kjer je s temeljno samorefleksijo subjekta tudi v slovenski poeziji modernizem že doživel svoj vrh in odprl vrata postmodernemu stanju.

Sonet je bil Grafenauerju "estetsko-nazorski argument",¹ saj je v "ustvarjalni igri" njegovo tradicionalno konotativnost (strogost, normiranost oblike) postavil v kontrast s skrajno moderno, atematsko vsebino² ter ga tako uporabil kot simbol "čiste Forme". V luči heideggrovske kritike platonistične metafizike naj bi po Grafenauerjevi avtopoetiki moderna poezija dobila drugačno vlogo in podobo. Ko je po Nietzscheju

¹ Prim. Tone Pretnar: *Med sonetomanijo in ljudskostjo ...*, 56.

² Juraj Martinović: Dva tipa soneta i dva vida njegove recepcije, 66–71. V: *Sodobni slovenski jezik, književnost in kultura*. Ur. B. Paternu, F. Jakopin (Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 1988), 63–80.

poniknila metafizika kot univerzalni, sistematični, totalizacijski metakod vsakršnih diskurzov, se je moderna poezija znašla pod "prazno transcendenco". Zato se je morala vrednostno legitimirati v sebi sami, kot avtonomno področje izražanja, kar z Grafenauerjevimi besedami pomeni, da se je iz slepe ulice mimetičnosti, značilne za "filo-sofično" poezijo, rešila s preobratom v "filo-tehnično", larpurlartistično, atematsko "poésie pure". Njen smisel in estetski presežek se tako zasnavljata zgolj v njenem lastnem gradivu in izrazilih – v tekstovni aktualizaciji jezika, ki strukturalizmu ne velja več za reprezentacijo prejšnjih idealnih ali realnih reči, temveč za imanenten sistem znakov, igro razlik, potujitev, z gostitev, izigravanj redundance, kombiniranja pomenskih polj, evokacij tradicije.¹

Tako lahko pri Grafenauerju, osveščenem dediču postsymbolistične, intelektualno-racionalne, "dehumanizacijske" tradicije pesniške modernosti (od Baudelaira, Mallarméja, Valéryja, Rilkeja do Eliota, Benna, Pounda, Enzensbergerja, Guillena), zaznamo v primerjavi s Tauferjevim sonetom preobrat. Pri Grafenauerju tudi subjekt s svojimi pogledi, razmisleki, čustvi ni več oseba, vnaprej dana substanca, ki bi se lahko v formi soneta 'čutila' ujeto. Spričo zavesti o "božanskem Niču" (Baudelaire) dobi ravno ta oblika, ki "slovi po svoji šolski okostenelosti" (tako reducirano, stereotipno formalno-normativno in statično 'sonetnost' razume Grafenauer), pozitiven predznak: prav ona je tista, ki vzpostavlja koherentnost besedila in ne več ideje, oziroma tisti glas, ki jih izreka z zajemanjem od drugod – subjekt. V takšni atematski, depersonalizirani, čisti poeziji je sonet kot čista oblika (in nikakor ne kot vrsta) Grafenauerju predvsem "okvir, ki obvezuje k določenim pravilom igre", daje pa tudi možnosti za nove kombinacije v podedovanem jezikovnem in poetičnem kodu, oblikovanje ornamentalnih, statičnih "besednih slik".²

Tovrstno obknjiževno samorefleksijo s pesniškimi sredstvi razkriva

¹ Niko Grafenauer: *Kritika in poetika* (Maribor: Obzorja, 1974), 20–38, 51–67.

² Grafenauer: n. d., 133–136, 161–163.

tudi sonet o sonetu *Glasovi v gladki bisernici svita*,¹ ki ga kot takšnega ne povsem določno vzpostavlja šele poanta v zadnjem verz: "na nič od-tisnjen bakrorez soneta". V slovenski književni esejistiki je postal ta verz domala že kanonična samorefleksivna formulacija položaja moderne poezije, ki se zaveda svoje metafizične breztemeljnosti (nihilizma prazne transcendence), umetnosti, rokodelsko-tehnične reproduktivnosti, nujne zavezanosti tradiciji in formalnim matricam. Lirski glas je v tem sonetu razosebljen in razsrediščen, tako da se telesna prezenca in duhovna substanca subjekta v strukturi tropov zlivata s sestavinami jezika oziroma z drugim esteticističnim podobjem, ki evocira umet(el)nost, snovnost, tehničnost, medialnost, tradicijski spomin pesniškega izrekanja; tako se subjekt kot podlaga besedila, nosilec idej ukinja, njegove eksistencialije se razvežejo v statičnih, brezosebnih skladijskih oblikah. Forma tako kot pri Kosovelu sicer še vedno konotira hlad, ker pa je subjekt izgubil svojo telesno temperaturo ("smrt subjekta"), se hlad odpre v drugo smer konotativnosti – čisto lepoto kristalizacijskega strukturiranja pomenov, spominov.

Od srede 70. let dalje je bil po Grafenauerjevem zgledu – v visokem modernizmu tako izrazitem, vplivnem sonetnem stilu, da je zbudil tudi P odmev (Ervin Fritz, *Grafenauerski sonet*) – sonet v visokomodernistični poeziji obravnavan pretežno kot oblika, še več, kot visoko cenjeni simbol "čiste forme". AR soneti, kakršne so pisali Niko Grafenauer, B. A. Novak in pozneje Aleš Debeljak, refleksije o svojem lastnem pesniškem besedilu večinoma niso več izrekli kot jasno, v sporočevalno žarišče postavljeno temo, prevedljivo v diskurzivni jezik. Namesto avtotematizma, ki ga je vpeljal že Prešeren, se je v teh sonetih zavest o tem, da je vse, kar je napisano, le jezikovna-znakovna reprezentacija, uveljavila kot jezikovnofilozofska predpostavka. Ta okvirja izrekanje samo in se vanj razpršeno vpisuje na način metaforike teksta, knjige, umetnih obrti, slikarstva, gledališča in vizualnih medijev ter z raznimi avtoreferencialnimi deiktikami (na primer v zbirki *Stihožitje*,

¹ Nav. po N. Grafenauer: *Pesmi* (Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1977), 66.

1977, Borisa A. Novaka: "kako črka kaže navzven, v razkorak molka", "Zato je pustila svoje blede sledi le v pogledu / in svojo bledo podobo le v spominu besede; / zato se solzi rob soneta ..."). Vsi ti postopki so odpravljali trdne meje med zunajjezikovno in znotrajbesedilno realnostjo, poudarjali netransparentnost, materialnost teksta, njegovo avtotelično nemimetičnost, sprotno, poetično tkanje pomenov.

3.2.2 Pesnik in izročilo njegovega poslanstva. Iz modernega v post-moderno stanje vodi druga književnozgodovinska pripoved o sonetizmu. Loteva se AR in P metamorfoz prešernovskega podobja cvetja, spletanja vencev in orfejsstva ter spremlja revidiranje njegovega sonetnega diskurza, zlasti pojmovanj poezije in pesniškega ustvarjanja. Ta naracija se – tako kot prva, ki je spremljala predvsem spremembe oblikovnih konotacij soneta – začinja pri enem izmed začetnikov pesniškega modernizma.

Božo Vodušek, eden izmed vodilnih sonetistov med prvo in drugo svetovno vojno, je med letoma 1929 in 1934 v esejih in polemikah (*Ali so to literarni problemi?*, DS 1929, *K problemu sodobnosti v naši literaturi*, DS 1931, *Za preureditev nazora o jeziku*, Krog 1933, *Kult umetnika*, Sdb 1934 idr.) obračunaval z esteticizmom, čaščenjem jezikovne čistosti in blagoglasja, lepodušniškim individualizmom in subjektivizmom ter z nacionalnim kultom umetništva; zoper dediščino nove romantike in simbolizma je nastopal v imenu "celote pred ničimer straščega se naturalizma in borečega se idealizma", ki ga spremljajo hotena trdota, neblagoglasnost pesniškega jezika ter deromantizirana, razumska, distancirana etološka perspektiva, ki jo dobro označujejo revijalna poimenovanja njegovih pesemskih ciklov (Iz sonetov razočaranja, Iz ciničnih pesmi, Iz boja s poezijo, usodo in smrtjo), še bolj pa naslov pesniške zbirke (*Odčarani svet*).

Sonetno obliko je prevzel Vodušek na začetku 30. let, pri tem se je oziral zlasti po Baudelairu; v luči programskega protisubjektivizma, protirromantizma in protiesteticizma mu sonet ni pomenil "vidnega znamenja formalne lepote, ki poteka iz globlje, duhovne lepote notranjih form", temveč "dokaz skrajne razumske discipline, ki se ne želi vdajati muhastim potrebam romantične čustvenosti in ji zato s skoraj nasilno

samoironijo postavlja nasproti natančni sistem sonetnega tlorisa".¹ Sonet pa si je prisvajal tudi tako, da ga je parodiral:² zniževal je tradicionalno sonetno tematiko in ton (na primer *Poet v zadregi*, *Balada o pijancu*).

Svojo poetologijo (zlasti izbiro tematike, sloga in tona) je programske upesnil v zanj značilnem satirično-parodičnem, 'mehkem' AR sonetu *Roža in plevel*.³ V njem s postopki pomnožinjenja in leksikalne banalizacije cinično razvrednoti klišeizirano, izčrpano pesniško tradicijo romantiziranja, lepčnosti in subjektivizma ("Premalo za poete je vrtov, / da ne bi se ob vsakem čaru vnel / cel trop ... Čudeč se strastni vnemi teh tatov / obrabljenih devištev ..."); metabesedilni opis visoke (sonetne) tradicije je torej slogovno nizek, tako da je v P neskladju s konotatorji soneta kot 'visoke' oblike. Jezikovnoslogovno signaliziranje distance do podedovanih topik in lirskih drž se zrcali v motivni podobi tega AR soneta: Voduškova 'zgodba' nakazuje 'naturalistični' – seveda figurativni – avtoportret umazano-surovega marginalca ter njegovo odmikanje od tropa poetov, ki gojijo vneto lepотно čustvovanje (emblematsko, poenostavljeno ga metaforizirajo najtrdovratnejši lirski stereotipi – rože, vrtovi, devištvo).

Ker AR sonet upesnjuje Voduškovo iskanje nove poetike in ločevanje od prevladujočega lirskega, tudi sonetnega izročila, ni presenetljivo, da v njem pesniški subjekt sprevrča tropologijo *Sonetnega venca*: Prešeren svoj lirski jaz v 12. venčnem sonetu identificira z bledimi rožami poezije, katerih rast duši "krdelo kropiv", Vodušek pa se izzivalno odloča prav za opevanje plevela. Obda ga sicer s celim nizom nizkih, turpiističnih prilastkov, ki pa so uperjeni bolj zoper repetitivnost in izrabljenost 'rožnate' poetičnosti ("kosmat, smrdeč, bodičast in strupen; / še neobžrt od oslov in od psov / še neovohan..."). Plevel torej metaforizira proti-

¹ Janko Kos: Božo Vodušek, 149. V: Božo Vodušek: *Pesmi*. Ur. J. Kos (Ljubljana: Mladinska knjiga, 1980), 135–166.

² Branko Rudolf: Moderna umetnost in Vodušek. *Modra ptica* 12 (1940/41), 131–139.

³ B. Vodušek: *Pesmi*, 62.

lepotno, trdo, disharmonično sonetno govorico, ki jo je romantizirajoče pesniško izročilo tabuiziralo ali preziralo.

Veno Taufer je v Slovenskih sonetih iz zbirke *Jetnik prostosti* (1962) "obnovil v modernistični obliki Voduškovu kritiko romantičnega subjekta".¹ Tako ne preseneča, da je tudi on kot kritični modernist, nastrojen proti estetsko-ideološkim bremenom tradicije, polemiziral s Prešernovim *Sonetnim vencem*. V *Jetniku prostosti*, kjer vznika njegovo revidiranje Prešerna oziroma poznejših, kanonizacijskih funkcionalizacij diskurza "največjega slovenskega pesnika", se začnejo gostiti tudi medbesedilne figure; s celim ansamblom reminiscenc, citatov, izposoj, imitacij oziroma stilizacije je nato zlasti v *Vajah in nalogah* (1969) ironiziral ali aktualiziral avtorje, dela in konvecije slovenskega Parnasa ter s tem kritično razgaljal narodno-ideološko megastrukturo slovenstva ali pa v izročilu iskal ekistencialno odprta, 'mitično' nadčasovna mesta.

Slovenski sonetje, prvi izrazitejši korak v takšno polemiko z domačo književno tradicijo, že z naslovom in cikličnostjo izzivajo 'slovenski' pomen *Sonetnega venca*. 'Mehki' AR sonet *Orfej*,² osrednje besedilo cikla, parodično-ironično sprevrača motiv iz 7. soneta Prešernovega cikla. S fokusiranjem na to ključno besedilo Taufer pravzaprav po logiki metonimije groteskno razdira razsežnejši, splošnejši diskurz - "prešernovsko strukturo", saj jo je Prešeren z orfejskim mitom iz *Sonetnega venca* utemeljil in simboliziral, Josip Stritar nato kritično-esejistično razvil in potrdil, tako da se je kot ideologem o narodnotvorni, vidčevsko-žrtveni vlogi pesnikov trdoživo zakoreninila v obzorja pričakovanj in sociokulturno obremenjevala še izjavljalni položaj Tauferjeve literarne generacije. Taufer namesto Orfejevega petja, ki je s svojo magično močjo prevzelo in kultiviralo surova ljudstva v divji, skalnati pokrajini, vpeljuje sliko tragikomičnega, ambivalentnega pevca ("poje angelsko žalostno in vražje smešno"), ki nima vidčevske vizije (poje po notah in je očitno še kratkoviden, ker jih drži narobe) in ne naredi nobenega vtisa na ljudi, ki

¹ Janko Kos: Slovenska lirika 1950-1980, 150-151. V: *Slovenska lirika 1950-1980*. Ur. J. Kos (Ljubljana: Mladinska knjiga), 133-155.

² Nav. po Veno Taufer: *Nihanje molka*, 30.

sploh niso kruti, barbarski ("ženske in otroci ga gledajo brez zlobe"). Pevec sam je problematičen, njegov glas odmeva le v njegovi glavi, ovira ga banalna, fiziološka slina v grlu. V tem sonetu pa Taufer groteskno pervertira, izprazni tudi metaforiko srca in "mokrocvetečih rožic": "njegovo srce je ujeda / izključe mu oči v lobanjo seda / v zatohli suši grebe s krepeljci za vlago".

Sodobna poezija pozna po l. 1945 več tokov ravnanj s sonetno obliko ter venčno kompozicijo.¹ *Soneti* (1989) Milana Jesiha se razlikujejo tako od zvestega nadaljevanja prešernovske norme kot od značilno modernističnega Tauferjevega sonetizma, ki se vrstnega izročila loteva predvsem z estetsko-nazorsko polemiko ali literarnim eksperimentiranjem, variacijami in destrukcijami. V Jesihovih *Sonetih* je močnejši prav žanrski spomin; s svojo razrahljano oblikovno-metrično konservativnostjo in samorefleksivno, citacijsko 'staromodnostjo' že na prvi pogled odstopajo od vsakršnih destrukcijskih eksperimentov. V nasprotju s poznejšim modernizmom N. Grafenauerja, B. A. Novaka in A. Debeljaka je Jesih reaktualiziral sonet ne le kot visoko cenjeno obliko, simbol Teksta, Forme ali Poezije, temveč tudi kot žanr, ki ima svojo prepoznavno tematiko (pretežno ljubezensko in bivanjsko, tudi pivsko, metafizično filozofsko in poetološko), modalnost (razpoloženjskost, prežemanje intimistične želje po nedosegljivem, transcendentnem s samoironičnimi korektivni; ta drža je blizu prešernovski), retorično fakturo in tradicijo (številni prešernizmi in reminiscence na slovenske in tuje sonetiste).

Po mnenju literarnih esejistov in zgodovinarjev so Jesihovi *Soneti* značilni za postmoderno razmerje do domačega in tujega književnega izročila, zlasti do motivov, figur in tropov Prešernovega sonetizma.² Iz Jesihovih poezij sta se namreč umaknila moderni kriticizem ter radikalno zanikanje 'obremenjujočih' oblik, toposov in ideologemov preteklosti; Jesih tradicijo, ki je po modernističnih dekanonizacijah izgubila avtoriteto

¹ Pretnar: *Med sonetomanijo in ljudskostjo ...*, 56.

² Matevž Kos: Sonet kot forma prebolevanja modernosti. *Literatura* 2/7 (1990), 111–120; Boris Paternu: Jesih v klasiki. V: XXVI. Seminar slovenskega jezika, literature in kulture (Ljubljana: Filozofska fakulteta, 1990), 89–100.

simbolne nosilke estetsko-ideoloških "megastruktur", sprejema z igro, s hibridizacijskim prežemanjem raznorodnih slogovnih leg in predlog, oživljenih v nostalgično-ironičnih, smiselno zaokroženih "remakih". S podegovano retoriko, ki jo preceja skozi vsakdanjostne govorne žanre, ubeseduje pesniški jaz svoje resnične ali povsem umišljene intimistične, veristične doživljaje ter razpoloženja.

Sonet je torej Jesihu "forma prebolevanja modernosti" (M. Kos): Grafenauerjev "na nič odtisnjen bakrorez soneta" je samonanašalno registriral stanje poezije, v kateri je subjekt svoj kriticizem s samorefleksijo obrnil tudi proti sebi kot nosilcu vednosti, glasu in perspektive ter se s tem odpravil; tako Jesihovemu od mrtvih vstalemu prvoosebneemu lirskemu jazu ostaja samo še "imitacija preteklih drž subjekta in podob, ki jih je ustvarjal".¹ Jesihovo nebojevito, čeprav distancirano razmerje do izročila kaže poteze t. i. pietetne parodičnosti, ki renoviranje preteklosti jemlje za nujen pogoj pesniškega izrekanja, za izhodišče nove poetičnosti.² Pesnik mora izobraženemu bralcu nekako sporočiti, da se zaveda, kako nostalgično preigrava stare postopke in teme. Ironija in samoironija sta torej kritje za oživljanje osebnega, občega, komunikativnega, tako da to kljub obrabljenosti znova lahko deluje sveže in očarljivo.

Zbirka se končuje z nekaj AR soneti (zadnji, napisan v oklepaju, ubeseduje celo vero v nedosegljivi ideal Soneta). *Kaj na cvetličnem trgu me zanima?*³ v spodmagnjenem, sodobnem, verističnem kontekstu evocira 'mitizirano' prešernovsko metaforiko cvetja in njihovega spletnja iz *Sonetnega venca*. Jesih z neprikrito litotično ironijo (pozo skromnosti) vzporeja svoje (sonetistično) pisanje z obrtjo starih cvetličark, ki na trgu ponujajo cenene pušeljce. To parodično stori ravno znotraj retorično utrjene kompozicijske sheme (eksemplarična primera in formulacija njenega prenesenega pomena), ki je vtisnila pečat prenekateremu Prešernovemu

¹ M. Kos: n. d., 117-119.

² Marko Juvan; Interesi parodij, literarni kanon in razvoj, 106-107. *Slavistična revija* 42/1 (1994), 81-109.

³ Milan Jesih: *Soneti* (Celovec: Wieser, 1989), 90.

sonetu:

/.../ Kot sam le nekaj puhljic skupaj denem
in jih ponudim v pušeljcu cenenem
(za špargelj kakšna zimzelena rima) -

tako se v rokah stare cvetličarke
poiščejo v nekako znosnem skladju
pepelne nianse zraven najbolj jarke;
saj gre, kdor je zadosti pridno vadil;

kot ona barve, jaz pomene vagam,
ona cvetlice, jaz besede zlagam. /.../

Jesih noče imponirati z izzivalnim zatikanjem bodeče-smrdečega plevela v svojo pesniško gumbnico (kakor Vodušek), niti ne menja "mrokocvetečih rožic poezije" s subverzivnimi "tihimi treski poezije", kakor V. Taufer v sonetni montaži, v kateri profanizacijsko citira rime Prešernovega Magistrala.¹ Omisli si variacijo poetičnega cvetličnega vezanja, ki ustreza postmoderni "pietas" in estetskim vodilom "remaka": novo, vendar ne stvariteljsko ali novatorsko aranžiranje rož. Ciljev si ne postavlja visoko, onkraj poezije, ne sega do obzorij prešernovskega romantičnega, nacionalnega orfeizma; namesto de pragmatiziranega, utopističnega spletnja vencev sebi, narodu in Njej se loteva preprostih pesniških šopkov, ki dajejo ugodje njemu in komur koli, ki jih hoče na umetnostnem tržišču kupiti. Strategija pesnjenja je v duhu postmodernega "homa rhetoricusa" čisto pragmatična: kar šteje, je posrečenost pesniškega govornega dejanja. V jeziku pragmatike se ji reče "felicity", po jesihovski pa - "da pušeljc Rata".

¹ V kvartetih soneta 250271, ki tako kot drugi soneti v *Podatkih* (Maribor: Obzorja, 1972) z montažo dnevnških, publicističnih in političnih fragmentov v kalup 'okostencle' oblike spominja na *dokumentarische sonette 21. juli - 3. august 1969* Gerharda Rühma, rime citirajo Prešernov Magistralc izrazito parodično: vije - hvale - pognale - poezije - sije - ščije.