

IDENTITETA IN POMEN PREŠERNOVE LIRIKE V PERSPEKTIVI TEMELJNE INKOMPATIBILNOSTI PREDIKACIJSKIH SESTAVIN

Pričujoči sestavek si prizadeva razkriti temeljne strukturne elemente Prešernove osebnostne in poetične arhitekture. Pri tem se opira na dognanja moderne stilistike, na njihovi osnovi pa, upošteva relevantnost oksimoroničnih konstrukcij v njegovi pesmi, Prešernovo delo in osebnost postavlja v prostor najintenzivnejšega evropskega romantizma.

The paper attempts to uncover the fundamental structural elements of Prešeren's personal and poetic architecture. Basing its analysis upon the findings of modern stylistics and taking into consideration the relevance of oxymoronic constructions in Prešeren's poetry, it places Prešeren's work and personality in the realm of European high romanticism.

*C'est plus que l'image, c'est le simulacre, et dans le
simulacre, il y a du spectre.*

Victor Hugo

*Prends garde, femme de vertu! recule devant cet abime,
laisse le dans mon sein...*

Francois-Rene de Chateaubriand

*Struktura paradoksa ... temeljna struktura Prešernovega
dojemanja in izražanja sveta.*

Boris Paternu, France Prešeren

in njegovo pesniško delo

Bistva romantizma ne gre iskati zgolj v nujni opoziciji s klasicistično literaturo; tudi ne gre njegovih najbolj očitnih manifestacij pojmovati v smislu izključne in hkrati integralne paradigme celotnega gibanja.¹ V zvezi s tem in za potrebe našega

¹ Uvodni, motivacijski del pričujočega sestavka si prizadeva vzpostaviti polemično razmerje do nekaterih poglavitnih tez, ki jih je oblikovala (frankofona) komparativistična šola, t. i. šola »univerzitetne« kritike. Prvi odstavek tako kontrastirano povzema temeljne ugotovitve o romantizmu, kot jih predstavlja Paul Van Tieghem v svoji knjigi *Le Romantisme dans la littérature européenne*, predvsem na mestih, ki govorijo o notranjih, imanentnih lastnostih tega gibanja. Tisto, kar na konkretnih razdelkih (221–254) Tieghem označuje kot najgloblje notranje lastnosti, je pravzaprav zgolj zunanje izhodišče, s katerega je šele »krenila« pot slehernega romantičnega umetnika (1). Še bolj pa je Tieghem neobjektiven pri celostnem ocenjevanju romantizma v Evropi, pri navajanju njegovih najpomembnejših nosilcev. Tako se Franceta Prešerna takorekoč izogne, navede ga le kot »kuriozum« z evropskega obrobja, ki naj bi bil nekako korelativen Njogošu. Ta zgolj politično-geografski kriterij, ki je pavšalen in znanstveno močno nezadosten, (nenazadnje je Njogoš najprej razsvetljeni vladika, šele potem – in pogojno – tudi tvorec epskih stihov, na noben način pa estetsko-inovativno primerljiv Prešernu), seveda ne more reči ničesar o resničnem mestu prvega slovenskega romantika znotraj celote gibanja. Četudi se na tem mestu lahko zadovoljimo le z apriorno sodbo, izhajajočo iz akomparativne analize določenih delov njegove lirike, pa vseeno napotujemo na delo J. Kosa (*Prešeren in evropska romantika*, Ljubljana, DZS, 1970), v katerem avtor navaja nekaj značilnosti, ki Prešerna znotraj evropskega romantizma močno individualizirajo. Tako J. Kos sodi, da je Prešeren zgradil svojo poezijo ob le bežnem upoštevanju temeljnih silnic evropske romantike, nadalje, da ključni predstavnik gibanja (Hugo, Lamar-

tine, Puškin, npr.) nanj takorekoč niso delovali. Prešernova poezija, tako J. Kos, bi bila zaradi tega veliko bolj samonikla in popolna, kot bi se na prvi pogled utegnilo zdeti. – Morda je pavšalnost Van Tieghemove ocene še najbolj razvidna tam, kjer kot eno dominantnih lastnosti romantikov predvideva »kult jaza« sklicujoč se na Pascalovo maksimo »Le moi est haïssable«. Slednja naj bi po njegovem označevala prav kontrapod romantične ideje o jazu in romantiki, po njegovem, *ne contempt et cultivent que leur moi* (ibid., 229), kar bi vodilo do tega, da romantik *à l'égoïsme /.../ lie l'orgueil* (ibid., 230). Kako pavšalna in neresnična je taka ocena, se odkrije že pri tistih romantikih, ki izhajajo iz Tieghemovega jezikovnega območja. Pri vseh je namreč narcizem (zavest edinstvene vrednosti lastne osebe), če o tem sploh lahko govorimo, povezan predvsem z družbenim položajem, bodisi tistim, ki so ga prejeli po krvi (aristokracija), bodisi tistim, do katerega so se v življenju prebili, bodisi s spojem obeh. Tako sta A. Lamartine in R. Chateaubriand – če se omejimo na najpomembnejše – zasedla prav najvišja mesta v politični hierarhiji (oba nekajkratna poslanca, eden zunanji minister in ključni tvorec mednarodne podobe Francije po Napoleonovih vojnah) in bi bilo takšno ali drugačno pomembnost njune osebe nujno povezovati zgolj s tem. Zasebno, v poeziji, pa sta oba težila k občosti, Chateaubriand jo je priznaval krščanstvu (njegova romantika je v bistvu izvedena iz duhovno najintenzivnejšega obdobja človeštva, iz srednjega veka), drugi pa je krščanstvo spajal s panteističnimi prvini (prim. zaključek znane poeme *L'Occident et Méditations poétiques et religieuses: À toi, grand Tout, /.../ Flux et reflux divin de la vie universelle, / Vaste océan de l'Être où tout va s'engloutir.*). Oba sta si tako prizadevala priti iz subjektivnosti v objektivnost, to pa ipso facto pomeni, da sta »štartala« prav iz Pascalove maxime. Še bolj očitni primer pa je A. de Vigny, ki se v življenju ni »obnesel« (svojo poklicno kariero je namreč končal kot nepomembni častnik garnizona v zaledju). Vse njegovo delo je moč povzeti v tezo o odrekanju, preseganju sebe, stoicizmu. To velja v prvi vrsti za njegova »vojaška« dela (temeljni pojem zbirke *Servitude et Grandeur militaires* je prav ab-negatio(n), za-nikanje sebe), najbolj črna plat pa se odkrije pri znani Volčji smrti (*La Mort du loup*), ki je v bistvu apoteoza tako žrtve za drugega kot slepega vztrajanja v takem položaju). Francosko romantiko (z eno izjemo seveda, tj. V. Hugoja) bi se tako težko opredeljevalo glede na imanentni narcizem njenih protagonistov. Izrazita naravnost nase je opazna šele v dobi, ki pomeni že njen razkroj oz. prehod v novo romantiko (tako npr. v romanih zaostrenega esteticizma, pri junakih, ki se ukvarjajo izključno in zgolj s sabo (tako *À rebours: Des Esseintes*), tj. v dobi, ko je metafizično ogrodje sveta popustilo in se je pozornost iz objektivne slike preusmerila na subjektivno, na subjekt sam. France Prešeren kot romantik pa bi bil dvakratno zanikanje Van Tieghemove predstave. Najprej s stališča metaobjektivitete, ki je v njegovem delu, vsaj v bistvenih segmentih, nezaznavna, in drugič s stališča imanentnega »egotizma«, katerega sledov bi ne odkrili prav nikjer. Čeprav se zdi, da bi vprašanje o Prešernovem videnju in vrednotenju sebe zaslužilo razdelavo na posebnem mestu, pa tu lahko tvegamo vsaj zasilni odgovor: Prešeren je sebe vsega prenašal v objekt svoje pesmi, prvenstveno v žensko, pa tudi na narod ali kar na pesem samo (v kolikor je pač povzdigovala oboje). Njegov jaz se je do konca sublimiral v vsakokratni od predstavljenih tem, bil je takorekoč zgolj medij njihovega ponavzočevanja. Dokazi v tej smeri bi poleg ostalega bile tudi direktne reference na avtorja samega, razsejane po njegovi poeziji. Vse namreč pričajo za njegovo absolutno sekundarnost v odnosu do snovi. V tej smeri je zanimivih nekaj mest, morda najbolj sonet Marskteri romar gre v Rim, v Kompostelje, v katerem se avtor »zapostavi« na način, ki predstavlja inovacijo v najširšem smislu. Če začne sonet z orisom metafizičnega hrepenenja po Bogu in njegovih rečeh (simbolih), z romanjem, pa se v odseku, ki konkretizira izhodiščno podobo, v taisti vlogi znajde pesnik sam. On sam je romar, vendar ne k večnim rečem (prva stopnja) niti ne k dekletu (druga stopnja), temveč k slikarju, ki izdeluje njen portret (tretja stopnja). Zapostavitve, katere intenzivnost je takšna, da je pripravljena tvegati celo bizariteto, bolje kakofonijo. Le tako si je moč tudi razložiti denotat zveze *Ukaz želj vleče v tvoje domovanje* (prvi verz zadnje tercete), ki presenetljivo spet ni primarni objekt inspiracije, temveč je to slikar Langus, kateremu velja celo akrostih (!). – Pomenljiva pa so tudi druga mesta, tista, kjer Prešeren direktno posega v svoje besedilo. Povsod najdemo iste položaje kot v sonetu Marskteri romar, četudi niso tako zaostreni. Tu je klasični *naj pevec drug vam srečo popisuje*, (Krst pri Savici, deseta oktava), ki je eksplicitno indiciranje lastne nemoči, nezmožnosti in nesreče, tu je niz samopomilujočih podob iz povenčnih sonetov. Prešeren se je nekoliko »postavil« le v skrajno obrobni pesmi iz časa, ko je njegova umetniška potencia doživljala nagel upad. Če smemo verjeti literarni hermenevtiki, se je to zgodilo v pesmici *Un dan si začela* (France Prešeren, *Zbrano delo*, cit. zgoraj, 219), in sicer v verzu »skrijev te pozdravi /z kanclije gospod« (peta kitica). Ta meščanski »gospod«, prikazan v hierarhičnem kontrastu do malomestnih, trških figur (»škrice«, »oficirček«), naj bi bil namreč po ugotovitvah literarne vede pesnik sam. V splošnem pa Prešernovo samozanranje in samooocenjevanje sovпада s temeljnim sporočilom njegove pesmi, ki pa je daleč od kipeče samozavesti in objektivnega optimizma.

sestavka je hkrati ugotovitev, da tudi romantikov z evropskega »obroja« ne gre presojati po onem modelu, ki v obveznem premosorazmerju kvalitativno vrednoti literarno-duhovno osebnost avtorjev glede na bližino oz. oddaljenost od mondenih centrov.²

Romantizem je v prvem, najbolj neposrednem radiju, ki ga preveličanega povzema marsikatera literarnozgodovinska šola, res bizaren revolt literarne aristokracije zoper dozdevno okostenelost, uniformiranost pogleda na svet in besedo³ (v

² Poleg revolta bi nadrealizem z romantiko lahko povezovalo tudi nekaj čisto »ontičnih« podobnosti. Najprej gotovo geneza: nadrealizem je črpal pri »temnih plasteh« francoske poezije, predvsem pri Raimbauju, Baudelairu in Gauthieju, vsi ti pa predstavljajo srž (pozne) francoske romantike. V zvezi z logiko pričujočega sestavka pa bi lahko tudi ugotovili, da temeljno preokupacijo nadrealizma predstavlja prav tisto, kar bi lahko imenovali skrajna transpozicija temeljne romantične figuralike. Podoba, ki je središčni moment pesniške govornice, se v nadrealizmu namreč absolutno »oksimoronizira«. To je t. i. »smrt metafore«, nadrealistični postulat, da mora podoba v sebi združevati nezdružno, če naj bo pristna in estetsko učinkovita. Ta »mimohod« pomenov, ki je postal ključno formalno dejstvo nadrealistične poetike (prim. Reverdyjeve teze: *Elle (podoba op. B. T.) ne peut naître d'une comparaison mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées ter plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte – plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique.* (P. Reverdy: Nord-Sud, Flammarion, Paris, 1975, 73–75); in konkretno prim. njegove podobe: *Les milles paupières de l'eau qui dort* ali *Dans le ruisseau il y a une chanson qui coule*, cit. po Henri Béhar: *Le Surréalisme*, Paris, LGF, 1984, 356), ta mimohod pomenov torej, bi našel svoj (zgodovinski) izvor prav v skrajnih jezikovnih stanjih romantičnega pesništva. – Romantizem in nadrealizem pa seveda tudi »ontično« različna. Razlika bi izhajala predvsem iz percepcije stvarnosti, iz stopnje metodološkega dinamizma. Romantizem je prejkoslej zamejen sam vase, resda v določenih segmetnih težih k transcendenci, celo ekskluzivni, vendar to ni njegova primarna lastnost. Nadrealizem pa je ves v iskanju onstranskega; s tem je povezano tudi nenehno revidiranje temeljnih povedkov človekovega položaja v svetu, bolje odnosa do njega. Preklicevanje zgodovine, razbijanje jezika, projektiranje radikalnih, utopičnih družbenih organizmov (komunizem), vse to so obeležja visoko dinamične, alarmantne volje s totalitarnimi stremljenji. Zadnji cilj nadrealizma bi tako bil na osnovi absolutne revizije vsega, kar je kdaj bilo, doseči novo stanje, ki je toliko bolj absolutno, kolikor absolutnejša je bila metoda (in sredstvo), ki ga je vzpostavilo. In tu je tudi problem: nadrealizma namreč »zmanjka« prav v trenutku, ko se uspe osvoboditi temeljne (rescendenčne) danosti (metoda takšne osvoboditve bi bila t. i. »écriture automatique«) in vreči oko v »onkraj«. Tedaj obstane pred nujno dilemo, kako sploh definirati objekt tako doseženega absoluta. Če je to absolutno osvobodjena »absolutna misel« (la pensée absolue), v njej pa prezrcaljen celotni ontični univerz, je to model, katerega vsebina ostane prejkoslej do konca enigmatična (in neuporabljiva). Če pa bi to bilo kaj drugega (teoretična besedila nadrealizma o tem izčrpno molčijo, zato je dopuščeno ugibanje takorekoč v vse smeri), pa smo pred isto neznanko kot prej. To je najresnejša kleč nadrealizma, v naj pa se eksplicite razviduje tudi vsa zmožnost (nezmožnost) celotnega gibanja. Sicer pa za odnos romantizem : nadrealizem prim. misel H. Béharja (v *Le Surréalisme*, cit. zgoraj, 217): *Les exigences de leur démarche, autant que les circonstances, les conduisant à privilégier l'action, les surréalistes ont su éviter les dangers d'un romantisme mystique, à l'écart de la réalité, qui les aurait fait sombrer dans le nihilisme du désespoir.*

³ Romantizem bi vsaj za prve, najbolj neposredne potrebe, lahko še najbolje opredeljevali po opoziciji s klasicizmom. Če je klasicizem označevalo: uravnoteženje zmožnosti duha, absolutna premoč razuma nad domišljijo in čustvom, pri čemer je bil razum definiran substancialno, domišljija in čustvo pa kot njegovi akcideni; nadalje, splošno sprejemanje življenja in družbe, ne glede na njune pomankljivosti ter drugo, je za romantizem veljalo prav nasprotno. Še globljo diskinkicijo pa podaja – paradoksalno – eden največjih romantikov, Goethe, ko pravi, da je klasicistično tisto, kar je zdravo in romantično, tisto, kar je bolno. Opozicija med enim in drugim pa še najbolje izstopi tam, kjer se ekskluzivno romantična (»bolna«) tema cepi na ekskluzivno klasicističen (zdrav) kod doživljanja oz. izražanja. Eden najpregnantnejših primerov je gotovo Racinova Fedra, ki je po občutju sveta naravnost romantična, v konstituiranju lastnega odnosa do okolja (alias, v drugi instanci, izrazu) pa klasicistična.

tem smislu bi bil glede na kriterij literarne sociologije presenetljivo identičen nadrealizmu), vendar je to le zunanja koordinata, ki pa je za oceno celostnega ustroja neuporabna. Kot je neuporabna tudi mučna »geografsko-politična« klasifikacija, ki se v zadnji instanci izrodi v delitev romantizma na njegove nosilce na eni in sopotnike oz. epigone na drugi. Z vsemi implikacijami, ki iz tega pač obvezno sledijo.

Bistvo romantizma, nasprotno, dobimo s poglobitvijo, s projekcijo oz. intenzifikacijo vnanjih značilnosti ali »nastavkov« na jezikovno sliko konkretnih poezij, v kateri se zjedri, bolje ojača, če ne preslika zunanja struktura dogajanja. V tej perspektivi pa se tudi odkrije, da romantična poezija narodov z »obrobja« lahko doseže tako stopnjo integracije temeljnih romantičnih sestavin, kakršna je celo za najrazvitejše pesniške nacije redko dosegljiva.

Terminus communis zunanjih »nastavkov« romantizma bi lahko povzeli z izrazi nestandardizirano, metanormativno, posamično, nepredvidljivo in bizarno. Jezikovnega odraza takega »razpoloženja« pa seveda ne gre iskati v redu refleksivne logike in izomorfne semantike govornice, temveč tam, kjer prihaja do najbolj občutnih, alogičnih deformacij semantične jezikovne zgradbe.

Kot tipologizirani posrednik semantične »okvare« se v literarni teoriji, v redu figur, uveljavlja oksimoron, katerega temeljna lastnost je prav ta, da zdaj bolj zdaj manj odstopa od konvencije oz. norme. Če kot temeljno vsebino govornice nadalje pojmuje zvezo osebka s povedkom, potem lahko, upošteva gornji aksiom, rečemo, da bo oksimoron tem polnejši, čim večja bo stopnja semantične inkompatibilnosti med predikacijskimi sestavinami.

Opirajoč se na jezik formalne logike, lahko skrajno stanje semantične inkompatibilnosti tako izrazimo v formuli A je hkrati A in $\neg A$, kar lahko predstavimo tudi kot dvoje krajišč na daljici možnih pomenov in konotacij. Ob tem seveda ugotovimo, da s sestopanjem proti središču skale inkompatibilnostna napetost popušča in se v središču samem tudi definitivno izgubi oz. dá identiteto.

V jeziku formalne logike lahko tako oksimoron definiramo kot A je A in hkrati $\neg A$, upošteva sestop k središču skale pa lahko v formulo uvedemo tudi člen, ki ponazarja bolj nevtrale oblike predikacijskega druženja, tj. Z . Celotna formula se tako glasi A je hkrati A in Z . Ali drugače A in Z sta disjunktivna člena, ki se v oksimoronu povezuje v odnosu konjunkcije.

Če je oksimoron najbolj homologna preslikava romantične vizije sveta v stavčno-predikacijski vzorec, pa obstaja še nekaj figur, ki so vse v analogni zvezi z njim, četudi niso tako zaostrene. Prva je znana antiteza, ki povzema oksimoronov model, le da kvalifikacijske sestavine ne pripisuje enemu, temveč dvema subjektoma (A je Z in B je Z ali $A+/-$ ali $B+/-$). Druga pa sta hiperbola na eni in litota na drugi strani, značilnost obeh je, da kvantitativno preveličujeta kvalifikacijske sestavine, enkrat v pozitivni, drugič v negativni smeri (A je $A+$ oz A je $A-$).

Inventar figur, ki so blizu romantičnemu občutju, je s tem tipiziran, ni pa še izčrpan. Omeniti velja predvsem še tozadevni kuriozum, tj. anakolut, v katerem prihaja do zloma stavčno-pomenske konstrukcije, do suspenza, ki pa poraja niz novih pomenov (A ni več A temveč X).⁴

V tem smislu lahko tudi za celoto navedenih figur ugotovimo, da jim je tipično tisto, kar je primarna funkcija metafore v splošnem, tj. (navidezno) zagotavljanje kontigvitete, ki pa se kmalu izkaže za inkomunikabilnost dveh svetov, katerega eden je vselej nostalgija drugega. Ali kot pravi R. Barthes: *Elle* (metafora, op. B. T.) *ne rapproche nullement des objets, elle sépare les mondes*. (R. Barthes, *La Vie de Rance*, 18).

Metafora, ki je v širšem krogu skupni imenovalc celotnega spektra figur,⁵ je tako ločevalka (dveh) svetov. Ker je hkrati jezikovna podoba tega stanja, lahko v luči Hugojevega reka zaključimo, da mora biti slika, ki nam jo posreduje, naravnost strašljiva. Naša prizadevanja v nadaljevanju bodo veljala prav temu: pobujeni s »teoretičnim aparatom« si bomo prizadevali prikazati, kako strašna in boleča je bila ta slika pri prvaku naših romantikov, Francetu Prešernu. In kako globoko se je zategadelj zapisal v srce evropske romantične poezije. Nato pa bomo poskušali poiskati odgovor na vprašanje, kakšno je razmerje med enim in drugim (»normiranim in paranormiranim«) tipom figur ter kaj iz tega sledi za splošno umevanje njegove pesmi.

Prvi povedek v tej smeri, ki ga ni moč spregledati, je *Kar je, beži* (France Prešeren, *Zbrano delo*, Ljubljana, MK, 1969, 227), v kateri pesnik sumarno predstavlja svoj pogled na temeljni problem bivanja, človekov odnos do vsega v luči Boga. Predstavlja pa ga v obliki, ki zavoljo perpetuiranega zabrisovanja smisla in razvidnosti takorekoč preseže gornji model skrajnega protislovja, tj. A je A in hkrati -A. Če sta uvodna verza *Kar je, beži. / Al' beg ni Bog*, že visoko oksimoronizirana parafraza Heraklitove dileme o trajnosti zgolj-spremembe (s transcendentalnim posplošenjem, pač glede na vprašalno obliko celotne povedi: prav *beg* je *Bog*), pa je finale do skrajnosti zagonetna afirmacija popolne agnozije, skrajne nezmožnosti rešiti zastavljeno dilemo. */Kar je, kar b'lo je in kar bo*, vodi prav tisto, kar ni (*beg*, ki pa je spet tisto, kar je *Bog*) v tisto, kar ni (*ne-bo*) ali v tisto, kar edino *bo* (je), tj. v nebo.⁶ Ali drugače: */Kar je, kar b'lo je in kar bo*, je toliko kot vse. To vse pa prav tisto vse (To Pan, prim. tudi konec pisma A. Smoletu, *ibid.* 234), vodi v vse – ali pa

⁴ Model je povzet po Jean Cohen, *Théorie de la figure*, Communications, št. 16, Paris, 1970, 3–25, vendar je za potrebe pričujočega sestavka nekoliko prirejen. Tako je pri antitezi namesto faktorja Z, ki ponazarja poljubno stopnjo besednopomenske kontrastnosti, uveden simbol, pač zato, ker je antiteza po definiciji zgrajena na kontrastu, ne na kateri od njegovih oslabilih variant. V model je vključen tudi anakolut, in sicer kot forma, v kateri po zlomu habitualnega pride do novega pomena. To smo ponazorili s formulo A ni več A temveč X.

⁵ Metafora v prvotnem, etimološkem smislu: kot prenos pomena bolje izolacija, usposobitev za katero od specializiranih funkcij. Najbolj jasno je ta postopek viden pri epitetoni (stalni in ukrasni), pri katerih »prenos« ni drugega kot usposobitev za konkretno nalogo.

⁶ *Kar je, beži* je identično nagrobnemu napisu, ki si ga je pesnik zložil sam (prim. Janko Kos, *Neznani Prešeren*, Ljubljana, CZ, 1994, 29) in se glasi: *Tukaj počiva Franc Prešeren, / nejeveren in vendar veren*. Taka le potrjuje središčnost te preokupacije za pesnikovo misel in življenje. Ta verz pa hkrati tudi razpira zastor nad bistvenim dogajanjem v pesnikovi osebnosti, tj. nad »divjim« rejem izključujočih in protislovihih silnic, ki je iz njega napravil enega najintenzivnejših evropskih romantikov. Ob tem je še reči, da si Kosova knjiga do Prešerna prizadeva priti prav po poti ekskluzivne razpredeljenosti njegove osebnostne zgradbe, da pesnika uvideva v luči neponehnega nihanja med temeljnimi alternativami bivanja, s tem pa prešernoslovju odprira novo, recimo, dosti bistvenejšo vizijo.

spet ne. Skratka *Kar je, beži* je do skrajnosti zapleten labirint pomenov, kjer v izjemno intenzivni igri kontrastiranih metafizičnih alternativ prihaja do enkratne konfesije človekove nemoči spričo zapletenosti zadnjih vprašanj eksistence in njihove »onkrajne« podstati. Visoko artistično verodostojnost pa pesmi zagotavlja prav do konca pretanjena igra oksimoronov, katerih formalno izhodišče je formula A in hkrati Z, njihov končni domet pa že seže preko skrajnega protislovja (A je A in hkrati -A) v horizont popolne neizrekljivosti, tja, kjer si ničes podaja roko z vsem.

V ta prostor presenetljivo teži tudi najbolestnejši cikel Prešernove poezije, tj. Sonetje nesreče. Sonetje nesreče, ki jih moderna literarna znanost označuje z besedami: *daleč vidna umetnina Prešernovega peresa, poleg Krsta pri Savici njegova najpomembnejša pesnitev* (Boris Paternu: *France Prešeren in njegovo pesniško delo*, zvezek I, Ljubljana, MK, 1976, 187) hkrati pa pridaja: *Nobena Prešernova pesnitev iz bližnjega časa, pa naj ima v svojem središču ljubezensko, domovinsko ali poetološko temo, ni brez tehtnih sestavin in določil, ki prihajajo naravnost iz avtorjeve bivanjske izkušnje, pesniško formulirane v Sonetih nesreče* (Ibid.), so pretresljivo podoživljanje bivanjskih paradoksov in stisk, spisano v bolečem crescendo, ki je razširjeni analogon modelu iz *Kar je, beži*, le da ima nekolikanj drugačno strukturo. Pripovedno ogrođje Sonetov nesreče je zgodba o polomu življenjske »investicije« in neskončno bolečih poskusih, da bi se kolo sreče le zasukalo njemu v prid. Ker pa je nasledek vsakršnih tovrstnih poskusov zgolj poslabšanje že tako obupnega stanja, mora biti celoten ton cikla do skrajnosti morbiden in pesimističen, to pa pesnik uresniči na način, ki pomeni inovacijo v najširšem smislu. Namreč: zorenju liričnega subjekta (lok zgodbe začenja v rojstni Vrbi in se pomenljivo sklene na *mrtvaškimi prti*) je premoustrzna ekspanzija poetičnega prizorišča, obema pa spet popuščanje logično-konstruktivne topološke zgradbe v prid alogičnim, metakognitivnim elementom, katerih glavni posrednik je oksimoron. Le-tega najdemo v Sonetih nesreče, pa spet v zadnjih štirih sonetih (v prvih treh definitivno odsostvuje) v meri, ki je ne pozna nobeno drugo mesto v njegovi poeziji. Oksimoron seveda prevaja agnozijo, poleg te pa tudi občutje, ki ga v filozofsko ubrani *Kar je, beži* ne srečamo, tj. popolno resignacijo nad usodnostjo življenja, boleč krik jalovosti najplemenitejših stremljenj. Kot predhodno je tudi tu oksimoron namenjen »demontaži«, razbitju optimalizacijske logične sheme in ravnanju poezije v nova neznana prostorja.

V tem smislu opazimo, da lok Sonetov začenja v svetlu Marka, v Vrbi, koder prevladuje pričakovanje »sladkih obetov« za prihodnost, v smislu ustaljenega zakona, trdnosti domačije, naklonjenosti vaškega »penata« sv. Marka, folklorne idilike nasploh. Temu ustrezna je tudi obsežnost poetičnega prizorišča, ki ga je toliko, kot ga v svojem neizkuš(a)nem srcu zaobseže kmečki otrok: domačija, oče, vaška skupnost, zavezništvo v sosedu, kot nevarnost pa – pogibel toče in ognja. Vendar že tu presenečajo grobe kontrapolarne podobe (druga kitica), ki jih pesnik stavi kot polno antinomijo idilično ubranemu tonu pesmi. Te podobe so v neposredni zvezi s formulacijo, ki tudi sicer v interpretacijah te poezije zavzema pomembno mesto, tj. *mi ne bila bi vera v sebe vzeta* (drugi verz, druga kitica).⁷ »Vero v sebe vzeto« pa gre pojasnjevati kot prvi indeks izgubljanja racionalnega uvida v tek stvari, njihove

kontrole, hkrati pa je takšna konstrukcija signal za eksistencialni preplah, naznanja sovražne moči, ki si lastijo človekovo eksistenco. V tej formulaciji se zato krije temeljna orientacijska točka pesmi v ciklu, kajti v nadaljevanju smo priča dvema, vzporednima procesoma: stopnjevanju človekove nesreče in širjenju poetičnega prostora, temu pa je korelativno vdiranje alogičnih prvin, kmalu izraženih po oksimoronu.

Da je drugi sonet Popotnik pride v Afrike pušavo radikalno drugačen od prvega, pove že sam naslov. Celotna topika »Vrbe« je preč, naprej se je prenesla le boleča izkušnja druge kitice, sumirana v drugem verzu. Lirični subjekt je tako zdaj konfrontiran z osupljivo teritorialno ekspanzijo, poetično prizorišče se je pomaknilo v daljne afriške puščave in zamrgolelo od strašljive eksotične menažerije, levov, tigrov, strupenih plazilcev in druge živadi, kar je ekspresiven simbol skrajnega roba

⁷ Formulacijo *Mi ne bila bi vera v sebe vzeta* pa lahko osvetljujemo tudi z drugih zornih kotov, predvsem s stališča njene frekventnosti v celoti Prešernove pesmi (prim. Peter Scherber: *Slovar Prešernovega pesniškega jezika*, Maribor, ZO, 1977). Najsi nam numerizirana razčlenitev Poezij predstavlja zadnji dokaz ali zgolj izhodiščno točko (njena bistvena pomankljivost je prekoslej v neintegralnosti pristopa: omejuje se namreč na Poezije in pušča drugo vnamar (7/1), dejstvo ostaja, da ustroj besedišča neke poezije tako ali drugače odraža notranje dispozicije njenega avtorja. V tej smeri naletimo tudi pri navedeni sintagmi na določen paradoks: izraz »vera« namreč Prešeren pojmuje v strogem konfesionalnem smislu, pri čemer pa izstopa dvoje: najprej, da ga ne identificira s katolicizmom, temveč ga jemlje v smislu celotnega sklopa izrazov temeljnega človekovega razpoloženja do Bistvenega, kot se je pač oblikovalo glede na različne civilizacije oz. kulture; in drugič: da ga vedno konotira z občutnim spoštovanjem, če ne s pieteto. Izraz »vera« ima tako vedno religiozno-konfesionalno obeležje (7/2), izjemi sta le dve. To je najprej že znana *Mi ne bila bi vera v sebe vzeta*, druga pa je *Življenje misli vzeti si v slepi veri*; iz osrednjih oktav Krsta (15. kitica, 5. verz). Skupni imenovalc obeh bi bila trojica osnovnih povedkov bivanja, povezana v najbolj skrajni paradigmi, kot si jo človekova izkušnja lahko sploh predstavlja. Prva tako posreduje podatek o razpadu temeljnega mehanizma, ki uravnava človekov odnos do sebe, bližnjih in sveta v splošnem, druga pa jasno izraža suicidno nameru, nastalo kot posledico prenaplajene ocene položaja, prenaplajene ocene, ki pa se kasneje izkaže še za kako utemeljeno. Odtod bi bilo zato moč sklepati, da dobiva »vera« oz. sklop njenih raznosintagmatskih zvez »absolutizirajoč« pomen prav v »relativnih« legah, v legah skrajne ogroženosti eksistence, kjer se izraz pojavlja v funkciji, ki je popoln antonim siceršnje (varnost, občutek vseobsegajoče ljubezni in metafizične naklonjenosti, »onkrajno« jamstvo sreče in zadovoljstva), na ta način pa še utrjuje spoznanje o popolni izgubljenosti človeka v svetu.

7/1 Za to po svoje priča tudi nekonsistenca med naslovom *Slovar Prešernovega pesniškega jezika* in uvodno opredelitvijo delovnega področja, kot sledi iz prvega stavka knjige: *Pričujoči slovar k »Poezijam«, poglavitnemu delu Franceta Prešerna ...»* (Ibid., VII). – V zvezah *ki vera da jo, je prešla* (Zgubljena vera) ter *Ljubezni verne ohladi mu želje* (Marskteri romar gre v Rim, v Kompostelje) so »vera« (in njeni neposredni derivativi) res vezani na izvenkonfesionalno-religiozni topos, vendar samo navidezno. Gre namreč za pesmi, v katerih je po deifikaciji objekta ljubezni oboje čustev logično poistovetenih. V Zgubljeni veri se to zgodi postopoma, ljubezen se identificira z vero najprej po zunanjih obeležjih (*svéta, čista gloriја* kot najmočnejši impulz), dokler se na kraju najintenzivnejšega, prostorsko-duhovnega stičišča tega in onega sveta, tj. oltarja, z njo tudi definitivno ne združi (prim. zaključek: *Serce je moje bilo oltar, / Pred bogstvo ti, zdaj – lepa stvar*) (razmik upošteva je faksimile Poezij, še posebej poudarja nosilce dogajanja in smer njegovega razpleta). V sonetu »Marskteri romar gre v Rim, v Kompostelje« gre razvoj obratno pot (če je ta sonet izrazito analitičen, pa je Zgubljena vera eksplicitno sintetična), do identifikacije pride že v začetku, kasneje pa se ta le pogloblja in dokazuje (opremlja s primerami).

7/2 V tej združitvi, ki bi morala razrešiti prav sleherni dilemo, pa se, kot povsod drugod v Prešernovi pesmi, dogaja tudi njen suspenz. »Vera« tako služi le za antinomično zrcalo, ob katerem se razvidi sleherna podrobnost abruptno tragične podobe sveta. Gre za mehanizem, ki ni brez zveze z deveto oktavo Krsta.

geografskega horizonta, po katerem se je še lahko ogledovala zavest pesnikovih sodobnikov. Vendar take, četudi radikalne podobe, še naprej označuje racionalna predvidljivost, domnevati je celo, da jih je sočasni bralec brez težav prepoznaval v svoji kognitivni izkušnji. Tako gre resda za skrajno stopnjo, za redukcijo »ad ultimum«, toda jedro druge sonetne enote je kljub temu še vedno »tostran« možnega in realnega, še vedno v območju logičnega, spoznatnega in preverljivega. Da pa bo kmalu prišlo do prestopa v novo, strašljivo sfero, se očitno napoveduje iz finala: *Globoko brezno brez vse rešne poti* (verz 14) je namreč razumeti kot brezprizivno konstatacijo dejstva, da so moči življenja opešale v jalovem boju z usodo, da se po definitivni deziluziji (*Tako mladen'ča gledati je gnalo, – do – Zvedrila se je noč, zija nasproti / življenja gnus*, verzi 9–13) pesnik odpoveduje organiziranim poskusom obrniti tek reči sebi v prid, razumsko nadzorovati potek dogodkov. Ali: pesnik se po koncu drugega soneta življenja ne bo več »šel«, njegova pozornost in energija se začenjata preusmerjati v prostor, ki je življenju premo diametralen, k smrti, v noč, temo in nič, v nespoznatnost vsega v vsem.

Direkten odraz tega pa je poetični inventar, kot tipologizirana figura teh razpoloženj pa oksimoron. V tretjem sonetu Hrast, ki vihar na tla ga zimski trešne, se že pojavi prvi, optimalno integriran v celotni kontekst soneta. Hrast, ki vihar na tla ga zimski trešne je namreč razumeti kot intenzifikacijo popotnikove prigode v »Afrike puščavi«, preslikano skozi brezno nadlog, gnusa in stisk, katerega prelomni pomen za cikel smo spoznali. Hrast je verjetna analogija osebi popotnika v afriški pustinji, kajti obilje radoznalosti, ki žene mladeniča v drzen eksistencialni avanturizem, je jasna paralela hrastu, simbolu ekspanzije, moči in podjetnosti. Opraviti imamo torej z izenačevanjem liričnih subjektov v spremenjeni perspektivi, ki je perspektiva polne resignacije nad usodnostjo življenja, to pa temeljno določuje tudi dogajanje s hrastom. Gre za eksistenčni upad, kateremu pa ni posredi kognitivna katastrofa iz prejšnjega soneta, preprosto zato, ker je prigoda afriškega popotnika tako izrazita, da ne potrebuje povzetka, temveč le intenzificirano izpeljavo. Kot korelat slednje pa nastopi oksimoron, in sicer v samem začetku tercetnega dela, ki je v splošnem za zgradbo soneta bistven: predstavlja namreč prenos podobe iz obeh kvartet na konkreten položaj oz. izkušnjo. *Tak siromak ti v bran, sovražna sreča ! / Stoji ...* (verza 9 in 10) Denotata pojma »Sovražna sreča« seveda ni težko uganiti. Paradoksalno zvezo, ki se v Prešernovi pesmi kar nekajkrat ponovi, razumemo kot kristalizacijo iskušnje, do katere je neposredno privedla zgodba s hrastom, posredno pa se je razodevala že od druge kitice prvega soneta naprej. »Sovražna sreča« je sukus spoznanja o nesuverenosti človeka v odnosu do svojega okolja (prvenstveno seveda sebe samega, v tem smislu je izjemno logičen nasledek »vere v sebe vzete«), hkrati pa je tudi neposreden signal prekreta dogajanja oz. poetične teme in njenega prostora.⁸ V njej se jedri skrajno negativna konstatacija poraza pesnikovih optimali-

⁸ Upadanju, zoževanju oz. presnovitvi prizorišča je do neke mere korelativen tudi izbor besednjaka, ki bogato komparacijsko slikanje opušča v prid bolj skromnim upovedovalnim sredstvom. Tako na mestu, kjer se podoba »pomerja« ob konkretno izkušnjo, nastopi skop dialog v obliki ogovornega dajalnika z drugosebnim edninskim zaimkom v središču, kar občutno prispeva k izostritvi posredovane bolečine na eni ter razkrivanju njenega dejanskega nosilca na drugi strani. Za bogato igro zaimkovnih variant v Sonetih pa prim. opombo 13.

zacijskih prizadevanj, pa še več: v nekakšni retrogradni projekciji hkrati ukinja sleherni pozitivni »ton« iz predhodnih delov cikla ter utira pot morbidni, fantastično-groteskni tematiki in njenim izrazilom iz drugega dela Sonetov.⁹

Na novo stanje v četrtem sonetu opozarja že naslov: Komur je sreče dar bila klofuta, ki je skrajno zaostren, konkretiziran in boleč oksimoron, kakršnemu prav zaradi konkretizirajoče moči takorekoč ni primera v celotnem Prešernovem delu. Oksimoron je po svoji intenziteti jamstvo ključnih sprememb v ciklu, te pa zadevajo vse bistvene poetične parametre. Najbolj očitno se to odrazi pri dogodiščnem prostoru, v katerem ni prepoznati nobene konkretne koordinate več. Če je sonetni lok začel v Vrbi, se nato razširil do skrajnega obrobja geografskega horizonta, se nato za hip pomudil ob »hrastu« je v četrtem sonetu prešel v maksimalno abstrakcijo, preko nje pa v najbolj definitivno obliko suspenza poetičnega prizorišča, k smrti, bolje k mrtvaškemu aparatu.¹⁰ Drugi del cikla se namreč po nekakšni nerazločljivi logiki dosledno giblje v območju zagobja: zagrobne teme so brez izjem njegov temeljni motivni votek.

Z zagrobjem pa je logično povezan tudi formalni ustroj nadaljevanja, katerega najvidnejši odraz je prav oksimoron in pretanjena igra njegovih različnih konstrukcij. V nadaljevanju smo namreč priča ne le kvantitativno povečani prisotnosti te figure, temveč tudi svojstveni prebrzbi oz. prekvalifikaciji, potekajoči v izjemnem strukturnem crescendo.

Prvi moment oksimoroničnega niza tako predstavlja že uvodni verz četrte enote, iz katerega je pomenljivo izpeljana antiteza. Skupaj s prvim verzom zadnje tercetne enote *šele v pokoji tihim hladne hiše*, ki je po svoji globinski semantiki izjemno domišljena oksimoronična parafraza, tvorita prvi in zadnji člen, namenjen »objetu«, blokadi in anulaciji antitetičnih poskusov, ki predstavljajo najobsežnejši narativni segment soneta (tj. kdor – ta; kjer – tam; kdaj – šele). Njun neposredni učinek je izničevanje abstrahirano-podobovitih poskusov prekreta življenjske usodnosti, katerih namembnost pa je na tem mestu cikla zgolj konstituiranje opozitivnih

⁹Definitivno zaostritev oz. »bivanjski premet« razodene tudi pogled na dve sopostavljeni vrstici: na zadnji verz drugega in tretjega soneta v ciklu, ki oba razodevata sugestivno grafično komplementarnost. Če je sporočilo drugega soneta naravnano v prikaz radikalne blokade eksistence (za to izrecno priča verz *Globoko brezno brez vse rešne poti*), prihaja v zaključek tretje enote, na isto mesto, dopolnilno obvestilo v obliki hipo(tetične)taktične konstrukcije *Dokler ji reje zmanjka*, ki opozarja, da se trpljenje izteče šele v smrti, ne prej, s tem pa ipso facto naznanja spremembo topike oz. prizorišča. Opozoriti je tudi na razmerje med skromnostjo izraza v verzu (zelo ustaljena primera krhkosti življenja in plamena na stenju sveče) ter polno povednostjo vrstice, lakonično oznanjujoče, da je tudi zadnja alternativa – vztrajanje v polomu, brezupu – izčrpana, temu pa nemudoma sledi podatek o neizogibni posledici, ki ga prinese formulacija *in ugasne*.

¹⁰Tu v sporočilo temne noči niča in tesnobnega konca bi po najbolj neposredni narativni logiki morali izzveneti tudi Soneti nesreče, saj je kompleksno gradivo življenjskih spoznanj upesnjeno v celoti, v bogatem, ekspresivnem poetičnem loku, v nekakšnem verbaliziranem mrtvaškem plesu, ki se začrtuje tudi v našem pisanju. Moralo izzveneti, smo dejali, seveda v primeru, da bi ne imeli opraviti s premišljeno preslikavo konkretizirajoče »condition humaine« v zagrobje, preslikavo, katere osrednji namen je s suspenzom prostorskega in časovnega dejavnika potisniti dogajanje cikla na najbolj skrajne koordinate.

elementov, ob katerih postanejo oksimoronične konstrukcije bolj jasne in učinkovite.

Šele na osnovi popolnega zanikanja, parodije sleherne zmožnosti človekovega »upa zmage« nad lastno usodo, drugače po suspenzu antitetičnosti, pa se šele lahko Prešernov oksimoron okrepi in – preobrazi.

Nadaljevanje Sonetov namreč pokaže, da je peti sonet, Življenje ječa, čas v nji rabelj hudi tako rekoč ves napravljen iz oksimoronov, da v kvartetnem delu ni enega verz, ene podobe, ki bi ne bila eksplicite oksimoronična,¹¹ ter da so taka tudi tretna stišja, z izjemo morda zadnjega.

Ker pa bi kontinuiran oksimoron zavoljo svoje grobosti na eni ter gotove dolgoveznosti na drugi strani ne deloval estetsko, je na pričujočem mestu svojstveno preobražen oz. nadgrajen.

Ta preobrazba oz. nadgradnja je dvostopenjska. Njen prvi del so stopnjevani korelacijski pari navadno docela nezdružljivih pomenskih enot (Življenje – ječa; čas – rabelj; skrb – nevesta; trpljenje, obup – hlapca zvesta). Ti pari »količijo« življenje v smeri popolnega absurda, temu premosorazmerno pa je uvajanje smrti kot edine, odrešujoče alternative, kar je samo po sebi najtežji, najverodostojnejši absurd. In prav v trenutku, ko serija stopnjevanih oksimoronov, ki postopoma zajamejo celotno sfero človekove eksistence, pride do vrhunca (konec prve kvartete) in življenje definitivno zavrne, začenja (druga kvarteta in naprej) serija podob, ki so v prvem planu res neproblematične, v drugem, globljem pa so pravi, celo podvojeni oksimoroni. Vse podobe tega dela gre namreč razumeti in vrednotiti glede na matrico, iz katere so izvedene. Ta matrica pa je konstatacija življenja kot ekskluzivne negativitete, spričo katere (točneje njenega ekskluzivizma) se kot absolutna pozitiviteta uveljavlja prav njegov antipod, tj. smrt. Konkretno: v splošni izkušnji je najmočnejši in zadnji vseh »preganjavcev« prav smrt. Ona je tudi zadnja vseh »krivic«, tudi je največja »teža« bivanja, njegov najtežje umljivi posledek. Ali: smrt ni »postelja, poslana v črni jami«, tudi v njej ne »spi, kdor vanjo spat se uleže«, tudi ne drži, da bi ga v tem stanju več »glasni hrup nadlog ne predramil«. Resnica je pač drugačna, ob njej pa se vsi navidezni evfemizmi (ene in druge narave) izkažejo za globoke, tragično verodostojne oksimorone.

Slika oksimoronov v zadnji tretjini cikla je tako dvostopenjska, v tej dvostopenjskosti pa pretresljivo popolna, nekako že zaključena.¹² Nadaljevanje zato prinaša zgolj izpeljavo in umirjanje boleznega razpoloženja, katerega zadnji izraz so bili dublirani oksimoroni. Na sekundarnost predzadnje enote (Čez tebe več ne bo

¹¹ Na prvi pogled bi bil neoksimoroniziran le verz *In k'as čuvaj, ki še nikdar ne utrudi* (konec prve kvartete). Vendar podrobnejši pogled odkrije, da temu ni tako. Verz namreč pomenljivo sklepa serijo alarmantnih podob prve kvartete, zato njegova funkcija ne more biti drugega kot »varovati« (zagotavljati kontinuiteto) takšnemu stanju. To potrdi tudi dejstvo, da se takoj za tem verzom sonet prelomi (kvarteta tako deluje kot izredno homogen blok), pride do uvedbe hipooksimorona, ki da takt celotnemu dogajanju v nadaljevanju.

¹² *Perjazna smrt* je tisti hiperoksimoron, v katerem se najjasneje odraža temeljna struktura podvojenih oksimoronov. Zato ne preseneča, da je vstavljena prav na tisto mesto, koder serija »novih« oksimoronov tudi začenja.

sovražna sreča) v ciklu najjasneje opozarja njen uvodni oksimoron, ki je pač zgolj ponovitev formulacije iz tretjega soneta. Kot ponovitev učinkuje tudi identična perspektiva osimoroniziranih podob, ki pa se v predzadnjem sonetu umirjajo, najbolj jasen refleks tega pa je tudi pripovedna plat, težeča v prikazovanje resignacije kot najučinkovitejše alternative nesmiselom življenja.

Sekundarnost predzadnje enote seveda ni ontična, bistvena, temveč zgolj funkcionalna. Funkcionalna sekundarnost pa ima, kot znano, retardativno vlogo, kajti omogoča suspenz napetosti pred končnim, katastrofičnim trenutkom, ki je zaradi tega toliko bolj poudarjen in izrazit.

Kot finalni katastrofični trenutek Sonetov razumemo njegovo zadnjo enoto, pomenljivo naslovljeno *Memento mori*. Seveda pa ima pojem katastrofičnosti v pričujočem primeru relativen pomen, preprosto zato, ker je hiperkatastrofična že celotna vsebina sama. Zato ga je razumeti predvsem v smislu eksplikacije celotne zgodbe, izkušnje Sonetov, v smislu nekakšne vidmarjevske kristalizacije tematike, v kateri se na najpregnantnejši način zjedri celotno sporočilo.¹³

V tej smeri je zadnji sonet naravnost indikativen. Najprej je tu že naslov sam, ki pomeni dosti več kot zgolj-navedek rimske fraze, izražajoče zadnji povedek življenja. Na njegovo posebno tehtnost opozarja že preprosto dejstvo besedilne organizacije, saj je v ciklu zadnji sonet edini, ki je posebej naslovljen (v celotnem Prešernovem delu sta posebej naslovljena le dva soneta, tj. pričujoči ter *Magistrale Venca*, kar je podatek, ki sam po sebi govori za ključnost *Memento*). Poseben položaj naslova tako navaja na posebno interpretacijo, ki mora dati reku bistveno globljo vsebino, kot bi bila zgolj »ultima necat«. Zato je moč reči, da je *Memento mori* bistven signal celotnega cikla, njegova vsebina pa naslednja: smrt je zadnja instanca bivanja, spričo tega pa tudi njegova najgloblja resnica. Življenje kot tako je pravzaprav smrt, s tem pa je celotni ustroj sveta preobrnjen na glavo. Pa tudi: človek si lahko za življenje še tako prizadeva, prej ali slej bo odkril, da so njegova prizadevanja jalova, da se pravzaprav trudi za smrt. Ko bo to spoznal, bo bivanje zado-bilo elementarno logiko, naobrnen svet se bo naobrnen postavil na nogo.

Naobrnenega sveta naobračanje pa ima svoj formalno-jezikovni korelat, oksimoron. Takoj za naslovom se zato pojavi prvi, v njegovem znamenju pa se »dogodi« celoten sonet. *Memento* je namreč ob jedri eksplikaciji položaja v celotnem ciklu namenjen tudi časovni intenzifikaciji, izostritvi dejstva krhkosti eksistence, kot tak pa predstavlja dodatno groteskno-fantastično variacijo v položaju, ki je že sam onkraj vsakega brezupa. Namen uvodnega oksimorona, katerega direktni ekvivalent je oksimoron iz zadnjega stiha, je namreč sopostavlja je izključujoče časovne

¹³ Ta kristalizacija seveda predpostavlja tudi poobčenje; brez tega bi je ne bilo. V smeri prenosa iz individualne v občo sfero pa je najbolj pomenljiva prav pronomininalna paradigma, katere igro lahko spremljamo že od prvega soneta naprej. Če je Vrba vsa pisana v prvi osebi ednine, pa se v *Memento* ta oblika spremeni v izrecno množinsko. Lok cikla se tako giblje od »jaz« k »mi«, vmes pa je srečati mnogo presenetljivih variacij. Omeniti je, da nastopijo vse edninske osebne oblike zaimka. Preko drugoosebnega (najjasneje v *Tak siromak ti vbran, sovražna sreča!*) do tretjeosebne, ki je prvi impulz občosti, nastopa pa v opoziciji s prvoosebnim, kar še okrepi vtis ostrine trpljenja (prim. *Kdor je prišel, ko jez, per nji v zamero*).

pojme in sheme, diskvalificirati komodno pojmovanje časa, ki raztegnjen po bolj ali manj premi daljici časa le nudi osnovo relativno optimistični (bolje meščanski) viziji človeka in sveta.

Ta oksimorona pa se navezujeta na uvodno formulacijo v 5. sonetu, *Življenje ječa, čas v nji rabelj hudi*. V tem sonetu se kot bistveno obeležje »ječe življenja« (najbolj generalne konstatacije) uveljavlja prav čas, personificiran v najbolj strašljivi prisposodbi, rablju. Čas kot rabelj pa ni samo naveden, temveč je po rimotvorni paraleli iz zadnjega verza kvartete tudi postavljen v poudarjen kontinuum. Situacija, ki jo dobimo upošteva celotno sliko kvartete je tako naslednja: življenje je brezizhodno, vendar ne samo to: najhujša muka je prav absolutna kontinuiranost te brezizhodnosti, odsotnost sleherne možnosti spremembe: čuvaj, ki varuje »ječo življenja« in rablja v njej, se preprosto ne bo nikdar »utrudil«.

Poti, ki vodita iz tako brezupnega stanja, pa sta le dve: ena je umik v življenju nasprotno alternativo, v »prijazno smrt« (splošna preokupacija nadaljevanja), druga pa je razgraditev največje muke tako koncipiranega življenja, tj. časa oz. trajanja. V tem smislu pomeni sintagma *Dolgost življenja našiga je kratka* neposreden udarec po iluzionističnem konstruiranju časa, v nadaljevanju pa jo še okrepi sklop *de kdor zdej vesel prepeva, / v mrtvaškim perti nam pred koncam dneva / Molče trobental bo »memento mori«*, sklop, ki je njena konkretizirajoča parafraza (bistvo sklopa je takorekoč oksimoronična opozicija med trenutkom »prepevanja« in »lege« na »mrtvaškem prtju«, med trenutkoma, ki sta si tako rekoč istovetna – tako kot »dolgost« in pojem »kratek«).¹⁴

Časovna izostritev dejstva krhkosti eksistence pa predstavlja kot taka izhodišče v nekaj drugega: pomeni suspenzu prostorskega parametra (preko »Afrike puščave« v fantastično zagrobno abstrakcijo, v ne-prostor) komplementarno suspendiranje časovnega parametra: čas kot ga pojmujeta uvodni in končni oksimoron, lomi klasična obeležja konvencionalnega časa, ta čas ukinja. Kot prostor Sonetov je tudi njihov čas – ne-čas.

Vendar je to mogoče le zategadelj, ker so tudi Soneti samo po svojem bistvu – »ne-soneti«. Temeljno konsekvenco retardativne enote, ki utrdi dejstvo popolne brezčutnosti spričo življenske katastrofe, verz *Strah zbežal je, z njim upanje goljivo*, je ipso facto razumeti kot izbris dveh izhodiščnih pogojev, na katerih je zasnovana tako romantično-petrarkistična pesem v splošnem kot Prešernove Poezije (in poezije) v posamičnem.¹⁵ Zgodba Prešernove pesmi je tudi v čisto kro-

¹⁴ Sovpadnost trenutkov dodatno krepijo uporabljena časovna določila, katerih prvi je momentalni »zdaj«, drugi pa »dan« oz. njegov konec.

¹⁵ V tej smeri so zelo relevantne ocene Antona Slodnjaka. Pričujoči binom tako v izdaji Poezij (F. Prešeren, *Poezije*, Ljubljana, MK, 1958) interpretira v naslednjem smislu: *.../ upanje in strah sta temeljni doživetji ljubezni, ki se navajata v pesništvu in modroslovlju vseh časov* (Ibid., 171). O njuni vlogi v Prešernovi poeziji pa meni: *In Prešernov epigram Prosto srce (1838), poznejši motto k Poezijam, kaže odločno na to, da sta bila tudi v erotiki našega pesnika vodilni doživetji: upanje in strah* (A. Slodnjak, *Prešernovo življenje*, Ljubljana, MK, 1964, 116). Zanimivo pa je, da A. Slodnjak ne potegne ostriše, logične konsekvence in na tej osnovi ne poda nove definicije Sonetov nesreče. Našo misel o »koncu poezije« v tem ciklu namreč dolgujemo prav Slodnjakovi sugestiji.

nološkem smislu namreč zgodba »upa in strahu«, up in strah jih kot take sploh vzpostavljata, zato sta tudi vložena v moto Poezija kot nostalglična tožba po časih, ki so brezprizivno minili, z njimi pa je minila tudi pesniška moč. Verz *Strah zbežal je, z njim upanje goljivo* tako predstavlja abrupten signal zloma oz. suspenza poezije kot take, Prešernove, konkretne, pa tudi njenega smisla v splošnem, ontičnem pomenu. Brez upa in strahu poezije ni, tudi življenja ne, je le morbidno-resigniran »horror vacui«, za katerega pa je pravzaprav vseeno, je ali pa ga ni.

S suspenzom prostorskega in časovnega parametra ter poezije kot take pa se celoten cikel prebija v prostor brez sleherne logike in konvencije, v prostor popolne desparatne fantastike. Soneti nesreče so s tega stališča ena najbolj jedrih izpovedi brezupa, kar jih pozna slovenska poezija, njihova artistično-doživljajska in človeška relevanca pa bi utegnili biti še večja, kot je to uvodoma navedeno.¹⁶

Skrajno zaostrenih položajev, katerih figurativni refleks je oksimoron, pa je v Prešernovi poeziji še več. Četudi na prvi pogled niso tako eksplisitni, pa ni njihova tehtnost za ustroj celotne lirike nič manjša. Nanašajoč se na prvotno skalo logične inkompatibilnosti povedkov, so to tisti, ki jih označuje formula zmanjšanega protislovja, tj. A je A in hkrati Z (ne Z).

V luči sodbe *Struktura paradoksa, ki je temeljna struktura Prešernovega dojetja in izražanja sveta, je v Sonetnem vencu kot pesnitvi upanja samo omiljena, ni pa izbrisana* (Boris Paternu, n. d., 261) ter upošteva primik na skali logične inkompatibilnosti, ugotovimo, da je tudi *najbolj artistično delo njegovega peresa* (243), tj. Venec, bistveno oznamovano s protislovnimi povedki, seveda v obveznem premosorazmerju, izhajajočem iz njegovega položaja v celoti Prešernove poezije. Oslabljen protislovje pa v Vencu zadeva prav tisti sinfunksijski sklop, katerega referenca pokriva vseh troje bistvenih tem (domovinsko, pesniško in ljubezensko), najdemo pa ga v njegovi najbolj znani sintagmi. Ta oslabljeni oksimoron je zveza *Mokrocveteče rož'ce poezije* (4. sonet), svoj polni pomen pa dobi vključen v celoto istovrstne topike, najbolj razvidne prav v Magistralu.

Mokrocveteče rož'ce poezije so v najneposrednejši semantični plasti res bizarna metafora, ki se – predvsem zavoljo ustaljenega, diktiranega branja – razvezuje v nekaj podobnega kot od nesreče prizadeto – zato od solz orošeno cvetje, simbol »negativne« inspiracije pesnika, njegove izkušnje s svetom, če pa jih poskušamo razumevati inhabitualno, zunaj vsiljenega pomenskega konteksta, pa postanejo bolj problematične. Ob direktni členitvi sestavin te sintagme namreč naletimo na stopnjevano kolizijo pomenov. Če je zveza *rož'ce poezije* docela navadna, pa se kvalificirana s pridevkom »mokrocveteč« težko zaplete, kajti temu izrazu (ali pojmu) stvarno stanje ne ustreza. Rože pač ne cvete ne »mokra« ne kako drugače, tak

¹⁶ Vendar bi kljub vsej alogiki utegnili biti z besedilno-organizacijskega stališča, kot ga izpričujejo Poezije, vseeno izjemno logični. Uvrščeni so namreč v sam konec sonetnega dela, pred Krst in sonet, posvečen Matiji Čopu. V slednjem pa se stikata dva svetova: svet zagrobnja, k kateremu se sklanja ob prijateljevi smrti užaloščeni pesnik in svet onstranskega upanja, ki ga odpira Bogomilina ljubezen. Tako je moč naslutiti dvojce: da se je bivanjski problem Sonetov nesreče ves zanesel v Krst; in drugo: da ga je pesnik ipso facto reševal na način, kot se mu je zapisal v velikem epu. S tem pa na celotno vsebino Sonetja pade pomenljiva retrogradna luč.

termin je v tej zvezi popoln tujek, njegova najbolj neposredna funkcija pa je razgrajevanje semantične kontinuitete metafore, prenos in temu sledeč zlom pomena, tj. oksimoronizacija. Ta je še toliko bolj očitna, ker v prvi izdaji, v Poezijah, zveza figurira kot dvonaglasna pridevniška zloženka, kar še dodatno krepi vtis inkompatibilne aglutinacije.

Vendar to oksimoronizacijo okolje Magistrala, v katerem se vsebina Venca rezimirira, kot taka pa okrepi, še dodatno stopnjuje. Magistrale namreč, če beremo po črki, deskripcija skrajno nenavadnih okoliščin, v katerih naj bi »odganjal« temeljni motivni kompleks Venca, tj. cvetje.¹⁷ Začeniš z verzom *Poet tvoj nov Slovincam venec vije*,« ki je prvi signal identitete sinfunkcijskega »cvetja«, preko pomenljivega zaključka uvodne kvartete *Iz serca svojo so kali pognale, / moko-cveteče rož'ce poezije* do strašljive konkretizacije teh okoliščin v središču soneta (celotni druga in tretja kitica sta opis najbolj drastičnih pogojev, v katerih naj bi rasle »rož'ce poezije«) do nenavadne formulacije iz začetka zadnje tercete (*Lej! torej je blede njih cvetje velo*), ki pa je spet v logičnem neskladju s predhodnimi verzi, vse to ni po svojem jedru drugega kot groteskno nizanje situacij, ki vsaka zase implicite onemogoča dejansko eksistenco »cvetja«. Ali: narativno plast, ki si eksplicite prizadeva količiti »summo« okoliščin nesrečne rasti »cvetja« le-ta v plasti finalnega pomena ali celokupnega sporočila implicite – razveljavlja. Konkretno: ni si mogoče misliti, da bi po podanem prikazu okoliščin, ki pomenljivo začenja s suspenzom temeljnega pogoja rasti »cvetja« (*Iz krajev niso, ki v njih sonce sije*) (podčrtal B. T.)) bilo sploh mogoče pričakovati rast česarkoli, še najmanj pa občutljivih, dekoraciji namenjenih vegetalij oz. rož. Obeležja, kot so »odsotnost blagih sap«, obdanost z utrjenimi skalami, katerih položaj je še zaostren po »viharjev jeznih mrzlih domačij«, nadalje »izdihljeji, solze« kot hranivo in še dodatno »ur temnih« kot končno obeležje, kažejo, da je takšen prostor eksistence ipso facto prostor – neeksistence, da gre v resnici za groteskno, absurdno fantazmagorijo.

Še bolj pa se to potrdi, ko poskušamo vsakega od verzov magistralnega soneta ovrednotiti glede na izhodiščni kontekst. Začeniš s temeljno metaforo »mokrocveteče rož'ce poezije« ugotovimo, da je v prvotnem okolju njena vsebina še dodatno intenzivirana v negativno smer. V koncu tretjega soneta, koder je metafora »drugič péta«, se »mokrocveteče rož'ce« pojavijo kot nosilna podoba »skrivne teže« bivanja, tj. boleti, od katere si srce več ne bo opomoglo. Prim.: *Britkost, k'od nje serce več ne počije, / odkrivajo njegove skrivne teže / Mokrocveteče rož'ce poezije*. V naslednjem sonetu pa je njihova funkcija s hladno, racionalno konstatacijo tudi definitivno, brezprizivno utemeljena (*Mokrocveteče rož'ce poezije / očitajo to, kar se v prsih skriva* (brezpomočno, h koncu naravnano bridkost)). V metaforo »mokrocveteče rož'ce poezije« je tako vložena ne le slutnja, temveč že jasno spoznanje o ničevosti vseh prizadevanj.

¹⁷ Tako koncipiran Magistrale v resnici delujejo »neharmonično«, vsaj z logično-analitičnega stališča. To disharmonijo je začutil tudi Josip Vidmar, zato je sklepnemu sonetu očital odsotnost narodnega momenta (*Dr. France Prešeren*, Ljubljana, DZS, 1954, 27). Kot rečeno, pa se »disharmonija« izkaže kot harmonija, brž ko temeljno težišče prenesemo na nosilno metaforo, na »cvetje«, in Magistrale pojasnimo prav v njihovi luči. Tedaj ugotovimo to, kar smo o Vencu predstavili zgoraj.

Enako velja tudi za ostale, izstopajoče momente Magistrala. Tak je verz, ki podaja prvo kakostno oz. okoliščinsko določitev »roč«, tj. *Iz krajov niso, ki v njih sonce sije*, verz, v katerem je že dobro razvideti vso paradoksalnost položaja (glej zgoraj). Vendar je ta še poudarjena po čisto svojevrstni hipotaktični specifikaciji, kakršni v vsem Vencu ni primere. Določevanje *krajov (...), ki v njih sonce sije* je namreč zvest povzetek modela iz Sonetov nesreče, točneje tistega dela, ki služi oksimoroničnemu apostrofiranju Smrti (tj. soneta *Življenje ječa, čas v nji rabelj hudi*). V nizu krajevnih odvisniških konstrukcij tako prihaja do slikanja velike idile, bolje do vzpostavljanja pogojev, kakršnih bi si pesnik pri svojem delu in življenju želel. Pogojev, ki pa so v drugi instanci bivanjski pogoji »cvetja« v splošnem, s tem pa tudi pogoji realnosti celokupnega projekta, kajti ob njihovi nerealizaciji je vsa hipotetika zgolj hipotetika oz. eo ipso lastna negacija.

Prav v to perspektivo pa uvodna verza Magistrala oz. njuno referenčno okolje uravnajo celoto koronalov oz. sklepnega soneta. V hipotetiki, ki je v zadnji konsekvenci dejansko negacija, izzvene namreč uvodnim verzom korespondenčne enote v vsakem od sonetov. Temu ustrezajoča so tudi formalna sredstva: na ravni verbalne paradigme gre za (irealne) glagolske konjunktive, na splošno deskriptivni ravni pa za idilizirajočo metaforiko, ki je toliko manj realna (bolj lažna), kolikor intenzivneje je zgrajena.

Že na osnovi tega se odkriva, da bi bil Magistrale ter koronalna plast Venca preko ekskluzivirajoče irealne hipotetike nagnjen v paradoks oz. absurd, vse to pa v meri, ki je nenavadna in v domači literarni zgodovini še ne evidentirana. Tudi se ob tem zdi, da je Venec temna pesnitev, v srce katere je vloženo jasno sporočilo o brezupu in porazu. Ali v drugačni terminološki alternativni: da je njegova funkcija v hipotetično-paradoksalnem razveljavljanju možnosti, ki bi preko ljubezenskega sklopa lahko konstituirale vse, kar si je pesnik v njem zaželel. Da torej prehod v črno negativno sliko, kakršna sledi iz povenčnih sonetov ter Krsta v Vencu ni implicite nakazan, temveč že eksplicite opravljen.

Glede na središčnost Venca, predvsem pa njegov Magistrale v pesnikovem delu (nekolikanj banalna koincidenca odkrije še, da je paginacija magistralnega soneta identična letu izzida Poezij (1(8)47)),¹⁸ pa lahko ob vsem tem poskusimo narediti nekaj usodnejših sklepov. Upošteva je strogo, povsod potrjeno identiteto med metaforo »roč'c« in pesnikovo ljubeznijo do Primičeve Julije, se je moč vprašati o v Vencu neposredno izpostavljeni želji po uresničitvi zveze s Primičevo Julijo. Teh pričakovanj Prešeren ni nikdar skrival, literarna zgodovina pa si je takorekoč enoglasna v oceni, da je z javno, artistično manifestacijo svoje ljubezni poskušal Julijo dejansko pridobiti na svojo stran in zase. To bi mu bilo še toliko bolj mogoče, ker je

¹⁸ Do konca pa seveda ostaja uganka, je istovetnost paginacije Magistrala in letnice izzida Poezij, naključje ali ne. Vsaj kot kuriozum pa je to dejstvo gotovo potrebno evidentirati. Da je neka globlja zveza med enim in drugim bi govorilo predvsem to, kar o Prešernovi pesmi vemo v splošnem. Vemo namreč, da je bil izredno pretanjen arhitektonik, da je sleherni, tudi najmanjšo možnost uporabljal za poglobljanje poetičnosti in pomenljivosti sporočila. Zato ni popolnoma nemogoče, da bi vsebine Magistrala poleg akrostiha ne krasila tudi pomenljiva paginacija. Vendar pa prejkoslej ostaja to le težko dokazljiva, čeprav verjetna hipoteza.

z Vencem v neposrednem estetskem smislu za celotno slovensko literaturo in za njen položaj v mednarodnem risu napravil enkratno, fascinantno potezo, po kateri sta bila njegova osebna, pesniška vrednost, s tem pa vrednost medija (jezika, slovenščine) v celoti pač bistveno pomembnejša kot poprej. Julijo bi tedaj ogovarjal renomirani pesnik naroda z močno, četudi pravkar zadobljeno kulturno identiteto, izgledi na uspeh pa bi se bili bistveno povečali. Projekt je sicer bil utopičen, ne pa nerealen. Žal pa nam prav konstruiranje Magistrala oz. prikrita oksimoronizacija temeljne večvalentne metafore v njem, govori o nasprotnem. Sklepati je namreč moč, da se je pesnik možnosti srečnega razpleta z Julijo odrekel, še predno ga je v obliki najbolj prikritega upanja vložil v Venec.

Glede na sinfunkcionalnost floričnega sklopa v pesnitvi pa je mogoče isto ugotoviti tudi za paralelna semantična območja, predvsem za lastna pričakovanja o narodu in pesništvu, v kolikor je to distingviranje sploh potrebno. Na osnovi vsega tega pa je moč potegniti strašljivo biografsko konsekvenco, namreč: sklepati je moč, da bi struktura Venca in njegovega magistralnega soneta v usodni premosorazmernosti razveljavljala temeljni denotat cvetličnega emblema: narodni, pesniški in ljubezenski projekt Franceta Prešerna, projekt njegove celokupne biti.

Omiljen paradoks oz. razrahljano oksimoronično konstrukcijo pa izpričuje še eno mesto v Prešernovi liriki, ki je prav tako pomenljivo pri oblikovanju celostne slike pesnikove osebnosti. V mislih imamo oksimoronizirano podobo *Ko se zlati oblakov truma blede* v sonetu Verh sonca sije soncov cela čeda, v tistem sonetu, ki je sam po sebi tudi ena najtežje umljivih – sintaktično razvezljivih – enot Prešernove poezije. Četudi oksimoroniziranost sklopa *Ko se zlati oblakov truma blede* (prvi verz druge kvartete) na prvi mah res ni očitna, pa dobro izstopi, ko celotno podobo kontekstualiziramo, vključujoč jo v celoto zagonetnih uvodnih kvartet. Ob tem opazimo najprej, da je podoba odvisna temporalna konstrukcija, uvajajoča široko komparacijo, ki zavzema vsa štiri stišja druge kitice. Komparacija služi ponazarjanju veselja »Zemlje« nad vstalim dnevom, njen korelat pa je (petrarkistično) slikanje (videnje) razmerja med izvoljenko in pesnikom. To pa je tako intenzivno, da v odvisni konstrukciji, ki ga uvaja, pride do izpada (stavčnega) subjekta, s tem pa do temeljne deformacije odvisnega stavka. Vendar je brezsubjektnost stavka glede na konfiguracijo ostalih elementov kvartetnega dela zgolj izhodišče, brez katerega prava oksimoronizacija verza ni izvedljiva. Brezsubjektnost stavka je namreč predpogoj zlomljene vidske slike tega dela pesni, ta pa šele da tisto, kar pojmuje v oksimoronu. Nosilec zlomljene vidske slike je seveda glagol »zlatiti se«, in sicer v nedovršenem vidu, ki je stvarnemu stanju neustrezen. Danitev je namreč dinamična, predvsem pa procesualna dejavnost, ki se odvija v natančno razmejenih etapah, nikdar pa ni permanentna. Taka ni niti v stvarnosti niti v drugih položajih, kot jih prikazuje Prešernova pesem. V pričujočem primeru pa je temu vsemu navkljub tako; prisojanje povedkovega dogajanja skupini »oblakov truma blede« poteka linearno, je zunaj vidskih restrikcij, kot jih odkriva tretjeosebni »se zlati«, ki bi mu še najbolje šla oznaka povratnega nedovršenega trajnika. Vrstica tako posreduje podobo zlate trume blede oblakov, zlatost je predstavljena kot njihova permanentna lastnost, to pa je paradigma, ki smo jo zgoraj izpostavili v formuli A je A in

hkrati Z. V neponehnem kvalificiranju bledih oblakov z zlato barvo se tako krije premišljen oksimoron, na vsebino celotne pesmi pa s tem pada nova luč.

Četudi sonet, v katerega je vložen pričujoči oksimoron, nima enake tehtnosti kot predhodno obravnavani, pa ima struktura prvega verza druge kvartete znotraj Prešernove lirike posebno relevanco. Alogični, boljje razpadli ustroj stavka je pomenljiv kazalec smeri, v katero se je razvijal erotični sklop njegove poezije. V celotnem delu je namreč dvoje mest, ki mu neposredno ustrezata. To je najprej sonet Na jasnem nebi mila luna sveti, ki je motivno takorekoč identičen omenjenemu Vrh sonca sije soncov cela čeda, le da v njem prihaja do nenavadnega premika, ki pa je glede na splošne okolnosti Prešernove lirike lahko razumljiv. Če sonet Vrh sonca očrtuje distinkcijo med izvoljeno in drugimi dekleti z metaforo Sonca na eni ter drugih, manjših, le ponoči vidnih nebesnih teles (Lune, zvezd) na drugi strani, pa v Na jasnem nebi funkcijo Sonca prevzema Luna, in to na način, ki še dodatno poudarja točko, na kateri se je znašla pesnikova erotika. Motiv Lune namreč sovпада s »Soncem« (je z njim identifikabilen) šele tedaj, ko je popolnoma depotiziran oz. razsimboljen, šele tedaj, ko ga ex post motrimo zgolj v luči (pesnikove) neposredne življenjske aktualnosti. Ko je brezdvomno razkrita njegova temeljna referenca, postane očitno, da je tudi drugoperspektivnost motiva (če sta simbol in njegov denotat v Vrh sonca identificirana, pa sta v Na jasnem nebi bistveno ločena, »Luna« ni več »deklica«, temveč dekor, bolje prostor dogodka, če ne že dogodek sam) zgolj način raznostopenjskega razmeščanja tvarine, alias boleč gradatio in minus Prešernove ljubezenske skušnje. Vse to se tudi premosorazmerno potrjuje v zgodbi soneta oz. nizu interpretacij, ki so z njo povezane. Sonet je sonet resignacije, vendar ne klasično prešernovske, kjer bi se resignacija neodvojljivo spajala z desperatno-fantastičnimi prvini (kot je to primer v Sonetih nesreče). Resignacija v tem sonetu je drugačne narave, njeno bistvo pa je v docela racionalnem, logično organiziranem razvidovanju položaja, njegovih vzrokov in posledic, tak pa predstavlja sonet izjemno lucidno zaključevanje pesnikove »ljubezenske avanture«. V tem smislu je v prvi vrsti signifikativen topos »Lune« same, ki »ne pali« in »je nevarna stvar na svetu«, še bolj pa direktno ogovarjanje treh ključnih akterjev pesnikove erotične odisejade. *Ne bojte pesem se, ki jih prepeva / Tvoj pevec, ti, tvoj ljubi, tvoja mati* (prvi del prve tercete), ogovarjanje, katerega edini namen je zagotoviti popolno lojalnost nastalemu položaju,¹⁹ tako v tem trenutku kot tudi vsekdar (prim. zaključek tercete *in ki jih pel do zadnjiga bo dneva*). Sonet – njegov globalni ton bi bila nekakšna svetla resignacija – tako predstavlja cilj poti, po kateri se je lovila pesnikova erotika, ta cilj pa je – kot rečeno – onkraj napetosti in strahov, ki jih ljubeč skuša človek. Pesnik je prispel v pokrajino »Lune«, mrzlega, breztežnega azura, v katerem je vse jasno, pregledno in definitivno. Njegov erotični jaz je preniknil, prav tako se je razblinil jaz objekta, ljubljene deklice. Če je Sonce v prvem sonetu še pogojno, v obliki drastičnega oksimoroničnega simulakra, osvetljevalo »oblakov trumo blede« in se je pesnik, v najbolj latentni obliki, ali celo

¹⁹ V tej smeri je zanimiva uvrstitev »zmagovalca« (Scheuchenstuela) v sam vrh »piramide«, med obe ženi, pri čemer pa se posredno nakazuje tudi vzrok »poraza« pesnikovih romantičnih prizadevanj, namreč družbena (fami-liarna) kontekstualizacija vsakršne ljubezni v tedanjem času. Primčevka ob Scheuchenstuelu namreč kaže, od kod je prišel impulz, ki je odločil o Julijini usodi, hkrati pa je njena oseba tudi garant družbene legitimitete zakonski zvezi hčerke.

per negationem, še upal manifestirati svoj erotični jaz, pa so sedaj vse te preokupacije preč. Sonet Na jasnim nebi je sonet finala, zadnjega in popolnega spoznanja, racionalne, hladne konstatacije neuspeha, nemoči, točneje nedogodka. Ali: je obrat iz poetike »Sonca« v poetiko »Lune«, iz poetike dneva v poetiko noči: prekret iz temne svetlobe v svetlo temo.

Drugo referenčno območje, korelat izhodiščni oksimoronični konstrukciji *ko se zlati oblakov truma blede*, pa prav tako najdemo v položaju »onkraj«, v Krstu pri Savici, in sicer v centralni podobi devete oktave, oktave, ki pa po sebi spet predstavlja središčni moment retrospektivne, nostalgичne vzmeti, temeljnega gibalna dogajanja v epu. Ta podoba je metafora *Ko zarija, ki jasen dan obeta, / Zarumeni podoba njena blede* (peti in šesti verz). Vendar je, kot predhodno, tudi njen pravi smisel razumljiv šele iz konteksta.

Krst je po splošno sprejeti interpretaciji namreč simbolna zgodba o junaku, ki že takoj na začetku svoje poti, ob vstopu v življenje, prestane največje izkušnje in doživi brezpriziven poraz. Le-ta ga absolutno zaznamuje do konca življenja. Tako abruptnost kot vseobsegajočnost tega poraza pa izstopita le, če sta pravilno kontrastirani ob svoje nasprotje, če je poraz sopostavljen ob svoj antinom, ob uspeh, vsaj hipotetičen ali virtualen.

In prav to se zgodi v gornji podobi. Deveta oktava je namreč srž idilizirajoče podobe ljubezni, na neki način pa stvarnosti same. Od elementov sreče in uspeha, ki bi kontradikirali napovedujoči se katastrofi, je namreč uporabljena zgolj ljubezenska idila. Vse ostale, ki bi bile glede na celotni kontekst Krsta enako nujne in logične, ne nastopajo oz. nastopajo pomenljivo presnovljene v idilo ljubezni. Črtomir, ki ga do tega mesta v epu poznamo zgolj kot bojevnika, se prelevi v zaljubljenca, tak pa se popolnoma izroči Bogomili, ki pa spet ni navadno dekle. Bogomila kot svečenica najvišje boginje tj. »Žive«, tiste, ki *présidait à la vie et entourait de sa protection la nature qui commençait une vie nouvelle au printemps* (Stanislav Jakubowski, *Bogowie Słowian (Les Dieux des Slaves)*, Krakow, 1933, 31) v ljubezni (do) Črtomira »jemlje vase« celokupnost obeležij, ki (so) ga kot takega sploh vzpostavlja(le)jo. Ali: vojaški, narodni in verski moment, vsi ti se v deveti oktavi ponavzočijo v eni točki, v »bognji Živi« oz. njeni najlepši svečenici. Svojevstvena presnovitev na videz pomembnejših motivnih sklopov v ljubezenskega pa ima globoko semantično interaktiko, ki je na prvi pogled zabrisana, ob podrobnejši členitvi pa jasno izstopi. Namreč: iz vseh mest, ki štopnjevaje uvajajo podobo maksimalne idile, kakršna se razodene v navedeni oktavi, ni docela jasno, v kakšnem smislu pesnik sploh pojmuje boginjo Živo. Če bi bilo iz sedme kitice pogojno moč sklepati na paralelo med njo in Afrodito (boginjo ljubezni), pa je iz osme kitice očitno, da gre za boginjo pomladi, panvitalizma, življenja v celoti, kar se še očitneje potrdi na mestih, ki idiličnemu klimaksu sledijo. V enajsti kitici, ki grobo in dokončno razbije privzdignjeno sliko, je tako kot vzrok konflikta, ki Črtomira nepovratno odtegne od Bogomile, prikazan napad na »božje veže«, v bran katerih vstanejo »vere ščiti«, tiste vere, ki jo je mladenič prejel od »matere svoje«, tiste vere naposled, ki ji »deklica ta služi« (vse enajsta oktava). Spričo tega bi bilo moč sklepati na neposredno identitetno razmerje v trinomičnem sklopu Bogomila – Živa

– vera, kar bi najverjetneje tudi bila zadnja resnica pesnikovega videnja »Žive«. Vendar pa je ta resnica vsaj v enem vidiku hipotetična, ta hipoteka pa je tudi osnova enigmatska vzmet osrednjih kitic prve tretjine, namreč: vsi trije elementi gornjega sklopa so bistveno oznamovani z erosom, v kolikor se nanj v zadnji instanci sploh ne zvedejo. Tako gre za izjemno poglobljeno semantično dinamiko oz. interakcijo, katere namen pa je najprej učinkovito mobilizirati kar največ konotacijskih zvez med vnanjimi plastmi Krsta (boj, kult, pleme) na eni in doživljanjem ljubezni na drugi strani, nato pa na ta način doseči enoten ton, točneje, perspektivo v epu, tj. uravnati celotno dogajanje v smislu ljubezenskega aspekta. Hkrati pa taka interakcija (in njena perspektiva) že sama po sebi govori o bistvenem: o absolutni krhkosti ljubezni v Krstu, preko nje pa o gotovem neuspehu vseh ostalih parametrov.

In prav v najintezivnejši ter strukturno najrelevantnejši zasutni moment Krsta, v samo srce idilizirajočega falzifikata, je vložena oksimoroniziranim podobam iz povenčnih sonetov antinomična slika *Ko zarija, ki jasen dan obeta, / Zarumeni podoba njena bleda*. Pri njej ne preseneča toliko vsebinsko-stvarna korelacija členov (povsem natančno in »logično« podan proces danitve z ustrezno vidsko sliko), tudi ne poudarjena kračina dogodka najočitnejši sporočilni indeks metafore, izražena s prefiksom trenutnosti, enkratnosti (za-), temveč predvsem dejstvo, da je metafora kar najbolj trdne semantične konstrukcije (izrazito binarna struktura zlogov, predvsem v izhodiščnem delu drugega verza notranjo statičnost krepi tudi s čisto jezikovnimi sredstvi) vložena v tisti odsek Krsta, ki je slika sreče, idile in dokončne bivanjske izpolnjenosti, kakršni niti v tem epu niti drugod v Prešernovi poeziji ni primere.

Paradoksa najverjetneje ni težko pojasniti, v kolikor se ne pojasnjuje že sam: iz navedenega na eni ter nesrečne poti življenja pri pesniku na drugi strani. Paradoks namreč ni drugega kot aktualizacija (temeljnega) oksimoroničnega razpoloženja, ki se je v Vrh sonca izrazilo v oksimoronu, v deveti oktavi Krsta pa se je skupaj s pripovednim kontekstom in motivnimi votki zgodbe preslikalo v svoje nasprotje, vendar kot tako le dodatno poglobilo podobo brezupa, nezmožnosti sreče, ljubezni ter negativne eksistenčne bilance v splošnem, skratka tem, ki so tudi sicer temeljno obeležje Prešernove pesmi in življenja.

Da pa bi ga docela razumeli, je potrebno pritegniti dodatne, konkretnejše podrobnosti.

Začeti je potrebno pri uvodni podobi epa, tj. pri sklopu verzov: *Mož in oblakov vojsko je obojno / Končala temna noč, kar svetla zarja / Zlati z rumen'mi žarki glavo trojno / Snežnikov krajskih siv'ga poglavarja!...*, v katerih središče spet prihaja glagol »zlatiti«, tokrat v nemedialni obliki, in vsaj na prvi pogled spet pomanjkljivo vidsko konstruiran.²⁰ Zdi se, da gre za aspektualno nezamejeno doga-

²⁰ Na posebno funkcijo vida pri Prešernu je bil pozoren tudi Slodnjak. Prim. njegovo interpretacijo verza *Zas'jalo sonce mi podobe zale* ter korekcije, ki jo je Prešeren opravil za zbirko *Poezija*, tj. *sijalo sonce je podobe zale* (*Prešernovo življenje*, Ljubljana, MK, 1964, 160). Gre za vidsko igro, ki je v globoki motivni zvezi s topiko, razdelano v našem sestavku.

janje, za perpetuirani proces, ki pa mu v stvarnosti ni primere. »Zlatenje« najvišjega gorskega očaka je namreč časovno določeno po vezniku, ki služi poudarjanju distance od temporalno določene točke dogodka, njegova prva značilnost pa je kontinuiranost, boljše razmikanje prostora med dvema dogodkoma.

Ta razmik pa se pojavlja v jasno določeni vlogi. Predstavlja namreč bistveno kontinuiranje hipne situacije, njen zamik takorekoč ad infinitum, skupaj s strukturo retrospektivnega segmenta Krsta (od prve do petnajste oktave) pa oblikuje tisto, kar velja za primarno specifiko pesnitve.

Krst je po svoji zasnovi namreč ekskluzivno analitičen ep, njegov razvoj pa je ves izveden prav iz uvodne časovne lokacije, iz položaja prvih verzov. Vsa široka retrospektivna freska, v katero so vzročno-logično povezani dogodki, narekujoči usodni finale, harmonično raste iz uvodnih markacij; na prelomnici, koder retrospektivni plan prestopi v prezenčnega (koder začenja razsnova) pa je uvodni motiv še enkrat povzet (seveda na ustrezno nižji »vitalizacijski« stopnji, kar je logičen nasledek implikacij iz retrospektive: razsnova bo zato katastrofa), nadaljevanje Krsta (v pripovednem smislu) pa je izpeljano prav iz tega povzetka. To z drugimi besedami pomeni, da imamo opraviti s položajem, v katerem nekontinuitetni, hipni kontinuum, kot se razviduje iz uvodne podobe, objema boljše spočenja celoto retrospektivne freske, to je za razumevanje njenega središčnega mesta, verza *Ko zarija, ki jasen dan obeta / Zarumeni podoba njena bleda* odločujoče pomembnosti.

Upošteva strogo linijo logike in nujnih implikacij, to ni drugega kot dodaten dokaz za bistveno oksimoronizacijo idilizirajoče podobe. Namreč: ne le da je oksimoronizirana središčna podoba sama, temveč je oksimoronizirano, zavrlo temporalne lokacije izhodiščne podobe,²¹ hipnega kontinuum, enkratne »kratnosti«, tudi njeno celotno okolje, spričo tega pa ep kot tak, njegova vsebinska, formalna in splošno denotacijska plast.

Krst je tako »recto« in »verso« notranje protislovna, hkrati pa visoko »desperatna« pesnitev, spričo navedenih elementov oz. njihove strukturne igre pa pomeni izjemno dragoceno aktualizacijo morbidnih stanj jezika in duha v evropskem romantizmu; pomeni artistično nalogo, ki ji je bil Prešeren kos kot malokateri evropski pesnik.

Spričo tega je ob koncu moč reči le dvoje: raziskave arhitektonike v njegovi pesmi bi morale nujno upoštevati pričujoča dejstva, upoštevati »arhitektonski psihodinamizem« njegove osebnosti, brez katerega se tudi na področju formalnih elementov in njihovih iger ni nič zgodilo. Ob tem pa bi morale prej ali slej ugotoviti, da je bil pesnik »negativni konstruktor«, da je polje »negativa« z vsemi aktualizacijskimi formami pri njem širše in globlje, kot se je to dosežaj videlo. In drugo, od tod bi morale napraviti nekaj nujnih sklepov, zadevajajočih področje njegove splošne osebnosti. Sklepov, ki smo jih nakazali zgolj implicitno, eksplicitno pa jih nismo

²¹ Vznik in zaton sonca, zora in zarja, sta med najbolj markantnimi metaforami Prešernove gorovice. Označuje pa ju prav hipnost, enkratnost, s čimer sta povezani tako ideja lepote kot minljivosti, vse pa je pomenljiva ilustracija najbolj splošnih silnic pesnikove osebe.

upali razviti. Vsaka resna biografija o pesniku bi morala – v to smo trdno uverjeni – pesnikovo doživljanje sveta bistveno bolj primakniti točki nič, mrtvi točki, osvetliti vse metastatične elemente, ki so mu ugonabljali še tako svetlo misel in up. Prešernova pesem je de facto zgodba o »ne-upanju«, »brezupu«, če ne sploh o odrekanju vsemu, še preden se je to vse kot tako sploh začelo.

Ali s parafrazo ene najbolj izzivajočih misli moderne slovenske poezije (D. Zajc): Prešeren je pisal, da bi ne pisal. Le da se natanko ne da dognati, kaj mu je bila večja muka: beseda ali njena odsotnost. Morda pa kar oboje skupaj.

POVZETEK

The paper attempts to determine the degree of illogical linguistic forms in Prešeren's poetry as well as their relevance for the immediate textual context and their broader implications in the realm of the poet's personality. The theoretical background are J. Cohen's theses (see bibliography) on the distribution of illogical segments in language as reflected in the typology of figures. It provides a new theory of oxymoron, which is particularly useful in examining the deep structure of Prešeren's lyrics, since this figure, in one or another variation, appears at all crucial points of his poetry. The paper begins with the analysis of the most extreme contradiction, expressed in the formula $A \text{ equals } A \text{ as well } -A$, which can be identified in the formulation »Kar je, beži« (see bibliography). This is a factual contradiction, and, considering the broadness of themes that it includes, it represents one of the fundamental interpretative keys when proceeding from this viewpoint. Oxymoron and contradiction as its deep structure can be observed as well in the Sonnets of Misery (Soneti nesreče). Here, oxymoron correlates with the widening of the poetic scenery, or, rather, with its transition to beyond the grave, and it develops to its full potential in the final sonnet, Memento mori. The paper attempts to demonstrate that the oxymoron is the only logical correlation to such extreme positions/situations as expressed in this cycle, and particularly in its final part. The paper proceeds with presentation of a weakened oxymoron in Sonetni venec; it shows an unweakened meaning that points in the same direction as the previous ones. Once again the oxymoron represents a negation of every optimizing effort by the poet and it is a signal of morbid resignation. Hence, the paper's conclusion is that Venec is, in fact, a dark poem, without any really optimistic tones. The next part deals with the new oxymorons as reflected in the poetry after Sonetni venec. It examines in more detail the construction »ko se zlati oblakov truma blede« from the sonnet Vrh sonca sije soncov cela čeda, and it finds its correlation in the sonnet Na jasnim nebi mila Luna sveti. The paper attempts to prove that these are two images of the same situation, that the »lunar« construction without oxymoron is just a »recto« variant of its oxymoronic model. The author finds that the same is true about the key points in Krst pri Savici, i.e., the same refined interplay of the oxymoron and its »verto« variants can be observed. Particularly noticeable is the introductory Homeric comparison and its aspectual construction. This correlates with the construction in the core of the idealized picture of reality as presented in the ninth octave of the poem. The paper points out the absolute fragility of such an idyll, with the oxymoronic aspect being its most revealing element. Based on these findings, the paper concludes that the first Slovene poet was characterized by contradictory, illogical-morbid elements, not yet recognized by literary hermeneutics. For that reason, Prešeren is of particular relevance for European romanticism, which has broader, even socio-political implications.