

PROBLEM KATARZE V PREŠERNOVEM »PEVCU«

Težko bi v slovenski in morda celo v svetovni literaturi našli pesem, v kateri bi takó pomembno spoznanje o globljem življenjskem smislu poezije in pesniškega poklica dozorelo v tako lapidarno in dognano umetnino. In tudi med Prešernovimi pesmi skoroda ni dela, ki bi nam nudilo več oporišč za prodor v notranje središče njegovega človeškega ter umetniškega problema. Pesem *Pevcu* predstavlja ključni tekst, iz katerega se odpro razgledi nazaj in naprej, preko vseh bistvenih postaj v razvojnem loku Prešernove zavesti pa tudi izrazne zmogljivosti. Zato se bo naša literarna zgodovina najbrž vedno znova vračala k pozornejšemu študiju tega njegovega dela.¹ Kaj je v Prešernu prav leta 1838, kamor sodi nastanek *Pevca*, vzbudilo tako močna razmišljanja o smislu pesniškega poklica in poezije sploh?

Okoliščine, sredi katerih je pesnik živel in moral živeti že celo vrsto let, so postajale vse manj in manj spodbudne. Same po sebi niso obetale svetlih perspektiv v nobeno smer.

»V nobeni deželi hudournik revolucije in trije Napoleonovi navalni niso prešli tako brez sledu kakor v Avstriji... V nobeni deželi se fevdalizem, patriarhal-

nost in hlapčevsko filistrstvo niso pod očetovim varstvom palice obvarovali v tolikanj nedotaknjeni, popolni obliki kakor v Avstriji.« Tako je karakteriziral Engels družbene razmere in čas, ki je nam Slovencem dal Prešerna. Dežela Kranjska, pesnikov realni svet, je bila povrhu tega provinca zaostale avstrijske fevdalne monarhije, provinca province, zatohli svet nekje na robu Evrope. Prešeren je sprejel nase usodo pripadnika in pesnika majhnega, nesvobodnega, nepoznanega ter nepriznanega naroda sredi prav teh in takšnih razmer.

In kar je bilo zanj še teže, kljub mladostni nedoraslosti tudi že načetega »naroda«. Borna slovenska malomeščanska ter intelektualna plast, ki je komajda pognala iz ljudstva tlačanov, »miroljubnih poljedelcev«, bi dejal Kopitar, je včasih že postajala bolj ovira kot opora resničnega napredka, bolj strah kot up vsakršne globlje kulturne tvornosti.

Prešeren je kljub vsemu vztrajal na svoji poti. S Čopovo informatorsko pomočjo mu je tja do srede tridesetih let uspelo opraviti nenavadno, v polnem pomenu besede genialno dejanje. Premagal je stoletno zaostalost slovenske jezikovne, literarne in duhovne kulture: v nekaj letih je mojstrsko obvladal celo vrsto najbolj markantnih pesniških oblik orientalske, antične, renesančne in novejšje poezije ter ujel korak s sodobno Evropo. S temi dejanji je v resnici dosegel kulturno in humanistično osvoboditev slovenskega naroda, njegovo notranjo, idejno emancipacijo.

Toda ta veliki akt, ki ga je razmeroma lahko pretehtati danes, je v pesnikovem času ostal brez pravega zaledja ali odmeva. Neosveščeno ljudstvo je tičalo pod bremeni fevdalizma. Slovenski malomeščan je že tičal v kolesju prvotne kapitalistične akumulacije in se je moral za svoj gmotni obstoj boriti proti konkurenci rojaka, a še bolj Nemca. Bil je mnogo prešibak, da bi prerasel primitivno, kramarsko pridobitniško miselnost, ki je vselej bila in bo brez posluha za ideje ter vrednote, kakršnih ni moč pretehtati z denarjem. Tudi narodno prebujeni del povprečnih izobražencev duhovskega ali uradniškega stanu je bil idejno premalo zrel, da bi lahko dojel globljo resnico ali vrednost Prešernove poezije in ostal neomahljiv, ko se je srečal z janzenistično birokratsko gonjo proti pesniku, ki je prihajala naravnost iz cerkvenih in političnih vrhov. Čim višji položaj je imel domači intelektualci, tem vidneje se je po navadi moral vdinjati režimu Metternichovega absolutizma, opirajočega se na armado, birokracijo ter preizkušeni sistem ovaduštva. Redke izjeme so bile samo izjeme. Tisto, kar je Prešerna trdo prizadelo, je bilo prav dejstvo, da je celo Kopitar, eden izmed literarno najbolj izobraženih ter vplivnih Slovencev, brezobzirno stopil na stran nasprotnikov. Prav on je pesnikova pomembna, v najbolj plemeniti veri spočeta pesniška prizadevanja sprevrgel v banalno »svinjanje«, in to celo z uradnim aktom. Ni čudno, da je Prešeren to svoje spoznanje o tragičnem absurdu lastnih prizadevanj med Slovenci in zanje, spoznanje, da »le zavist, sovraštvo mu je plača«,

izpovedal leta 1833 v nemško pisanih *Pevčevih tožbah* (*Des Sängers Klage*). Ta sonetni cikel sodi med najbolj mračne dokumente naše kulturne zgodovine. S Čopom sta sicer ob abecednem boju dosegla blestečo zmago nad »vseh Slovanov patriarhom« in njegovemu samoljubnemu avtokratizmu prepričljivo dokazala, da »zveličanje ni samo v enem imenu«, kot pravi Prešeren v pismu Čelakovskemu 22. avgusta 1836, temveč »je apostolov več«. Vendar sta s Čopom v vsem bistvenem ostala sama, z zelo skromnim ter ustvarjalno nepomembnim krogom prijateljev. Že samó to, da je leta 1835 *Čbelica* prenehala izhajati, kaže, kako je širša literarna dejavnost začela plahneti in kako se je začel še bolj krčiti ter otopevati resonančni prostor Prešernove poezije.

Julija 1835 je prišel še nov, usodni udarec. Umrli je Čop, ki je na Slovenskem edini do kraja razumel in cenil pesnikovo delo ter stal v popolni bojni harmoniji z njegovo ogroženo tvornostjo. Teža dogodka je v Prešernovem življenju in delu pustila neizbrisno sled, ki ne potrebuje komentarja, če preberemo njegove pesmi umrlemu prijatelju. Zbral je vse svoje energije in se reševal v delo, napisal svoj največji opus, *Krst pri Savici*. A vse to mu ni nudilo prave utehe, ne odvrnilo pogledov od stvarnosti. Najširši krog bralcev, takratna duhovščina, je delo sprejela celo ugodno. Toda avtorju to ni dosti pomenilo. Vedel je, da gre spet za nesporazum, čeprav tokrat v njegovo praktično korist. Dojeli so samo zgodovinsko metaforo pesnitve, njenega bistva ne. Prezrli so dejstvo, da se je v uvodnem sonetu definitivno

poslovil od religiozne iluzije onostranske sreče, od tolažbe ponižanih in zatiranih, poslovil z rahlo elegičnim občutkom, kot nekoč od idilične Vrbe in Marka. Izvode Krsta, namenjene prijatelju Čelakovskemu, so v priloženem pismu z dne 22. avgusta 1836 spremljale tele misli o položaju slovenske književnosti in pesnikovem počutju sredi nje: »Vzrok, zakaj Vam doslej nisem pisal, ni toliko v moji lenobi, ki mi jo po navadi očitajo, kolikor v tem, da Vam nisem imel nič zanimivega sporočiti in celo od zanimivega nič razveseljivega. Še zmerom smo tam, kjer nas je našla *Kollárjeva* muza. Prazne tablice še zmerom čakajo pisala; zase se bojim, da se nam ne bi zgodilo kakor babilonskemu kralju: če naj bi nas tehtali in šteli, bi nas utegnili najti prelahke. *Kastelic* je skusil, da mu žive čebele več nesó ko literarna *Čbelica*; zato mu ni zameriti, da se rajši ukvarja s kupčijo s čebelami in medom, ko z urejanjem *Čbelice*. Čop, ki bi ga bilo obilje njegovega znanja na posled le prisililo, da bi bil dal iz sebe del svojih zakladov, nam je bil na žalost iztrgan, preden je prišla ura poroda. Jaz kot najomahljivejši trs v puščavi kranjske literature bi kakor drugi Janez povzdignil glas in oznanjal mesijo, toda farizeji in pismouki mi ne dadó do besede...« Slabo leto zatem, 5. julija 1837 sporoča Vrazu: »*Čbelica* po mojem mnenju ne bo nikoli več izletela.« Proti koncu istega leta ga je zapustil tudi Vraz, ki je, kot pravi v pismu Prešernu, »opravił s Slovenijo« in prešel v »ilirsko« jezikovno ter kulturno območje. Pesnikova osamljenost je postajala tragična. Postopoma je v njem,

kljub spodbudnemu delovnemu intermezzu s Korytkom in Smoletom (1837—1840), rasla zavest, ki jo je izpovedal leta 1843 ob izidu Bleiweisovih *Novic*: »Moje ime je v slovenskem svetu izzvenelo.«

Tudi Prešernovo zasebno življenje se je v drugi polovici tridesetih let začelo mučno zapletati. Za seboj je imel že dve odklonjeni prošnji za advokaturo in tudi v tem obdobju ni bilo nikakršnih obetov za poklicno osamosvojitve. K vsemu naštetemu je med leti 1836 in 1837 moral sprejeti še spoznanje, da je Julija zanj dokončno izgubljena. Odločila se je oziroma odločili so jo za družbeno uglednejšega človeka. Dolgo vrsto let je pesniku pomenila živ ogenj ustvarjalnega navdiha, pa tudi medij nenavadno globoke erotične kompenzacije. Skratka, tudi pot v zasebno srečo ali vsaj smiselno sožitje z življenjskim tovarišem je bila pred njim zaprta. Mladostni vitalizem Ane Jelovškove, petnajstletne hišne pomočnice, s katero se je začel srečavati 1837—38, ga je ogrel, a mu ni obetal kaj več kot senzualno zadostitev. To srečanje je pomenilo usodno slovo od človeško celovite in smiselne, čeprav nerealizirane ljubezni do Julije in korak v novo, za obe strani, Prešernovo in Anino, okrnjeno in v bistvu uničujočo, četudi realizirano ljubezen. V ljubezen, ki je pomenila odtujevanje lastnemu, polnemu erosu, česar se je sam dodobra zavedal in si s to zavestjo okrnil še tisto skromno, trenutno srečo uspavajoče omame. Ni naključje, da si je v začetku 1837 izbral iz Mickiewicza za svoj nemški prevod prav erotično *Resignacijo*, ki se je v J. Glazarjevem slovenskem besedilu zaključuje:

*Spomina strup mu brani, da razkošje uživa,
če izzivalnih vnema ga oči grehota;*

.....

*Naj li prezira druge, naj li sebe graja?
Boji boginje se, umika zemlje hčeri
in za obema zroč, brez upa sam ostaja.*

*Srce mu je svetišče prazno, samujoče,
ki so razdjali ga viharji mnogoteri:
ljudje v njem bivati ne smejo, bogstvo noče.*

Podobno zavest ljubezenske razdvojenosti, ki pesniku zapira pot na obe strani, najdemo v *Ribiču*, nastalem v začetku 1838:

*Fant s celo močjo se v veslo upre,
ni mar skalovjá mu, viharjev ne,
nič več se na zvezdo ne ozre.*

*Naprej brez mirú svoj čoln drvi;
al' tak' za pevkami ribič hití,
kdo ve, al' sam pred seboj beži.*

*Zgubljen je, utopljen, se bojim;
kdor ljubi brez upa, ga svarim,
nikar naj ne veslá za njim! —*

Psihološko docela razumljiv izid te mučne drame v najbolj intimnem delu Prešernove osebnosti je bilo stanje notranje omrtvičenosti, praznote, katere zrcalo je *Prosto srce*:

*Sem dolgo upal in se bal,
slovo sem upu, strahu dal;
srce je prazno, srečno ni,
nazaj si up in strah želi.*

Prešernova notranja kriza oziroma stagnacija je tu dosegla svojo skrajno mejo. Citirana izpoved je izšla v *Ilirskem listu* 26. maja 1838, torej štirinajst dni pred Pevcem, in predstavlja najbolj neposreden in avtentičen pesniški dokument o takratnem stanju Prešernove zavesti.

Pesnik je torej v letih 1835 do 1838 postopoma izgubljal vse tiste zunanje in notranje opore, ki normalnemu osveščenemu človeku dajejo vero v smiselnost in znosnost bivanja. Mračna resnica o politični, kulturni in moralni fiziognomiji družbe mu ni dajala pozitivnih obetov. Nasproti njej je ostajal v glavnem sam, sam in nerazumljen ali pomilovan ali celo osovražen. Pa tudi v zasebnem življenju je ravno v tem obdobju doživljal usodne udarce in poraze. Kljub nadpovprečni intelektualni zmogljivosti se mu je možnost samostojne pravniške službe brezupno odmikala. Kljub svoji veliki ljubezenski predanosti, ki je šla v nenavadne erotične dimenzije, je na tem področju prav tako moral sprejeti popoln neuspeh. In končno je v tem obdobju definitivno izpovedal tudi slovo od tradicionalne »vere staršev«, od religiozne iluzije, ki se je njegova stopnjevana zavest ni mogla več okleniti kot neke rešitve pred bedno življenjsko stvarnostjo. Skratka, v letih 1835—38 se je v njegovem življenju zvrstila vrsta doživetij, ki so pretresla in razmajala

njegovo celotno osebnost, ogrozila njegovo bivanjsko jedro na vseh najbolj bistvenih mestih.

Izgubil je tako rekoč vse, kar bi mu moglo biti v takratnih okoliščinah realno ali imaginarno netivo življenjske volje in vere. Pot v obup take ali drugačne vrste se je pred njim odprla na stežaj. Odprla toliko bolj, ker je bil človek izredno širokih možnosti reagiranja. Iz njegovih trenutnih reakcij na hujše življenjske poraze vemo, da mu nista bila docela tuja niti brezciljni hedonizem niti anarhična revolta, ne vinska omama in ne stoična resignacija, pa tudi resna misel na samomor ne. Toda če upoštevamo osrednjo črto njegovih obvladanj življenjskih porazov ter protislovij, lahko vendarle opazimo, da naštetih ambivalentni pojavi pomenijo bolj zastranitve kot tipiko, bolj periferijo kot center Prešernove osebnosti. In to središče pesnikove narave se je moralo nazorno pokazati takrat, ko je prvič izgubil največ in ko je bil postavljen v ekstremno, idejno ogroženo situacijo. Izgubil je toliko, da je mimo vsega moral iskati potrdila za ta svet v samem sebi. Ali pa se umakniti pod težo objektivnih življenjskih nesmislov. Taka je bila dilema, sredi katere se je pesnik znašel leta 1838.

Rahel zarodek te notranje dileme med podleganjem življenjski danosti in uporom zoper njo živi že v zaključku Ribiča, le da je omejen še na ožji, erotični krog doživljanja. Izrazitejši je v Prostem srcu. Duhovna kriza je tu, kot rečeno, res dosegla neko skrajno stopnjo, prišla je do stanja notranje praznote, omrtvičenosti. Toda zadnji verz (»nazaj si up in strah

želi») kaže že nekaj bistveno novega, kaže začetek hotene negacije tega stanja. Nenavadno močna Prešernova zavest se ni izenačila ali zlila z ubijajočo emocionalno negibnostjo lastne osebnosti. Uporno je zahotela nazaj oziroma naprej v nemirno in bolečo, a zanj edino živo ter tvorno dinamiko življenja. Iz mirujočega, praznega in »prostega srca« je težil v novo razpetost upa in strahu, dveh ekstremnih ter najbolj intenzivnih stanj v človekovem doživljanju sveta, ljudi in samega sebe. Vendar je bila vse to samo volja po rešitvi, živo hotenje, ki še ni našlo kake realne vsebine ali opore za svoj upor zoper brezupno resničnost.

Pesem Pevcu predstavlja stopnjevano in docela razvito obliko Prešernove notranje dileme iz leta 1838. Njene razsežnosti so prestopile osebno erotični problem, zajele vse plasti pesnikove idejnosti in tudi v intenzivnosti dosegle vrh ter razrešitev.

Delo je po svoji zunanji kompoziciji zgrajeno nenavadno disciplinirano in urejeno. Nič čudnega ni, da so nekateri literarni zgodovinarji našli v njej potrdilo za svoje teze o matematično natančni in simetrični arhitektoniki Prešernove poezije. Vendar nam pozorna idejna analiza pokaže izredno dinamiko ter naravnost dramatično napetost njene miselne in doživljajske strukture.

Pesem sodi v zvrst izrazito miselne lirike. Zato jo pri idejni interpretaciji lahko razstavimo na njene miselne sestavine in po poteh logike ugotavljamo njih medsebojna razmerja, čeprav pri tem umetnino

razderemo, bolj točno, iztrgamo iz nje en sam element, njeno idejno ogrodje.

Pesem je izrazito dvodelna. Prve tri kitice predstavljajo neko kompleksno idejno enoto, katere miselni tok je kljub notranji razgibanosti premočrten in se šele kasneje zaobrne v drugo smer. Temeljna idejna struktura vsake izmed teh treh kitic je v bistvu enaka. Vsakokrat gre za sorodno, čeprav variirano tezo, ki bi se v preprosti parafrazi glasile nekako takole:

a) pesnik je tisti, ki zmore premagati duhovno bedo resničnosti;

b) pesnik je tisti, ki zmore pomiriti čustveno depresijo vsakdanjosti;

c) pesnik je tisti, ki zmore odgnati mračno preteklost, prazno sedanjost, brezupno prihodnost.

Skratka, pesnik je tisti, ki zmore premagati mizerijo zunanje in notranje življenjske danosti.

Toda znotraj te odločne, vsakomur že na prvi pogled vidne in premočrtne teze o pesnikovem zmagovitem odnosu do neljube resničnosti, hkrati intenzivno živi tudi drugačno, močno nasprotno Prešernovo spoznanje. Pesnik je res v pozitivno dejavnem razmerju do mračne življenjske danosti. Toda ona sama prav tako ni v nič manj aktivnem, uničujoče aktivnem razmerju do njega. Še več. Pesnikovo obvladanje vsega hudega je samo veliko hotenje, je vera v možnost, medtem ko je ono drugo trdno, trajajoče, realno stanje. To nasprotje je zelo nazorno v glagolskih oblikah, ki jih je Prešeren izbral za oznako ene in druge aktivnosti. Poetovo dejavnost, njegove zmage

nad pezo življenja je izrazil s samimi trenutnimi, dovršnimi oblikami, toda abstrahiranimi v nedoločno, infinitivno možnost (*zna razjasnit', ve odgnati, uči izbrisat' — odvzet' — ubežati*). Aktivnost ubijajoče resničnosti pa je postavil v oblike trajajoče sedanjosti (*tare duha, kljuje srce, mori*). Tudi inverzije, preobrati v stavčni skladnji kažejo, kako se je avtorjevi svetli tezi nemudoma in v naglejšem zaporedju, kot bi bilo v običajnem, slovnično normativnem sporočanju, pridružila temna antiteza. Primer: Kdo zna razjasnit' temno noč (običajno sporočanje) — *Kdo zna noč temno razjasnit'* (Prešernova inverzija) itd. Tako srečujemo besedne inverzije najčesče na tistih mestih, koder izza teze nastopi njen kontrast, negativno stanje, pri katerem je preobrat take narave, da so v afektivno ospredje postavljeni substantivi, dejstva: noč, kragulj, brezup, praznoti. Vse to so dejstva, ki pričajo, kako močno je skozi vse tri kitice poleg pozitivne teze živo prisotna tudi nje negacija, antiteza.

Toda če bi šlo v obravnavanem kompleksu pesmi zgolj za trikratno ponavljanje ali variiranje istega, četudi notranje antitetičnega stanja, bi učinek izpovedi ostajal na isti ravnini ali bi celo padal. V resnici pa raste. Med vsebinami prvih treh kitic torej le morajo biti neke močnejše razlike, in sicer take, ki intenzivirajo našo pozornost, stopnjujejo naše doživljanje pesnikove izpovedi.

Te razlike se pokažejo pri pozornejšem opazovanju notranjega razvoja vsake posebej izmed obeh delujočih sil.

Pesnikovo aktiviteto označuje Prešeren s temile izrazi: *Kdo zna*, *Kdo ve*, *Kdo uči*. Vsi trije glagoli pomenijo v tem primeru obvladanje neke danosti. A vsak pomeni neko višjo, intenzivnejšo stopnjo obvladanja (znati, vedeti, učiti). Tudi drugi glagol, ki konkretnje določa način obvladanja negativnih sil, pridobiva na ostrini in absolutnosti (*razjasnit'*, *odgnati*, *izbrisat'*, *odvzet'*, *ubežati*). Pesnikov upor in hotenje se torej stopnjujeta, opazno naraščata ter pridobivata na svoji sugestivni moči. Njegov osamljeni, heroični upor je prikazan tudi optično. Saj je aktiviteta subjekta oziroma njegovo hotenje takoj na začetku vsake kitice tudi grafično ločena od nadaljnjih verzov.

Toda vzporedno s pesnikovo pozitivno voljo narašča akcija brezupne življenjske danosti. Najprej njene mračne sile zajamejo pesnikovo duhovnost, v drugi kitici čustvo, »srce«, nato posežejo po celotnem življenju, zajamejo preteklost, sedanjost in prihodnost. Najbolj boleč je njihov poseg po bodočnosti, saj je človekov obup nad prihodnostjo obup najhujše vrste. Ni naključje, da stoji ravno verz o »brezupu prihodnjih dni« v popolnem središču pesmi. Rast te pesimistične idejne plasti se kaže tudi v njenem kvantitativnem naraščanju, v njeni atributivni ekspanziji (*noč temna, ki tare duha — kragulj, ki kljuje srce od zora do mraka od mraka do dne — spomin nekdanjih dni, brezup prihodnjih, praznota, ki zdanje mori*). In prav tako v njeni metaforiki (*noč temna — kragulj, ki kljuje srce*), ki pa se v tretji kitici spreminja že v golo bistvo pojmov (*brezup — praznota morilka*).

Teža mračnega življenja postaja vse težja in kljub pesnikovemu zavestnemu hotenju in teznemu zmagovanju nad njo ostaja v njegovem doživetju trdno, neizbežno prisotna.

Obe sili, volja k zmagi in zavest o nepremagljivosti resnične danosti, sta dramatično stopnjevani do zadnjih možnosti. Po ekstenziteti in intenziteti se dejanska zmaga preveša celo na stran obupa.

Da je bila teža pesimistične zavesti pretežka in da je že skoraj triumfirala ali vsaj resno ogrožala pesnikovo voljo po zmagi nad stvarnostjo, je razvidno iz naslednje, četrte kitice:

Kako

*bit' hočeš poet in ti pretežko
je v prsih nosít' al' pekel al' nebo !*

Prešeren s to kitico nenadoma prekine dramatično napetost prejšnje teze in antiteze. V njem še vedno močno odmeva vihar spopada obeh sil, toda njegova zavest je že nekje drugje. Od svojega lastnega jaza, ki se je opotekal med zanosom upora in obsojenostjo v brezizgledno resničnost, se nenadoma odvrne in se v intimnem, a resnobno ukazujočem notranjem dialogu obrne nanj z novim, globljim, čeprav utišano povedanim spoznanjem. S spoznanjem, da je treba sprejeti oboje, pekel in nebo življenja. Ta nova in višja zavest o nujnosti, da umetnik sprejme nase težo življenjske danosti v vseh njenih razsežnostih — k takemu spoznanju je težil že v Prostem srcu —, je v zadnji kitici dobila docela umirjeno obliko:

Stanú

se svojega spomni, trpi brez miru! —

Prešernovi doživljajski poti iz dramatično stopnje-vane napetosti v odrešujočo pomiritev, iz antiteze v sintezo, lahko sledimo tudi v osrednji ritmični liniji pesmi. Odkrijemo jo na tistem stilnem pojavu, ki miselno izpoved prenaša tudi v naše čutne ter pod-zavestne plasti dojemanja.

Prvo, kar opazimo, je izrazita dvodelnost pesmi v tonski intenziteti. Pravilno in smiselno branje Pevca bo vselej táko, da bodo prve tri kitice kot celota, kljub notranjim padcem in stopnjevanjem, na višji tonski višini kot zadnji dve. Saj se avtor v prvem delu težno obrača navzven, pobija ugovore grozeče resničnosti, medtem ko v drugem delu bolj zamišljeno ter intimno spregovori s svojim uporom in samim seboj. Osrednja linija tonske intenzitete (potekajoča po besedah *Kdo zna, Kdo ve, Kdo uči, Kako, Stanu*) kljub naraščanju v prvem delu nato pade. Kot celota se v loku umirja, je padajoča. Če bi pri branju ali recitiranju to razmerje obrnili in dali zadnjima dvema kiticama višjo tonsko lego, potem bi vanju vnašali patetiko, ki je ne preneseta. Spremenili bi ju v nekaj, kar globine ne pogloblja, temveč jo poplitvi. Vendar lahko znotraj kitic, če jih primerjamo, odkrijemo neke bistvene razlike. V prvih treh so najbolj poudarjena mesta vsakokrat na prvem zlogu (*Kdó zna, Kdó ve, Kdó uči*), nakar intenziteta takoj pade in se v isti kitici več ne dvigne do tolikšne višine. Gre torej za padanje intonacijske črte. Prešernova

grafična akcentuacija prvih dveh besed *Kdo zná se-veda* ni pomenila premik teže poudarka iz prve besede na drugo, temveč je z njo hotel označiti nekoliko podaljšan vokal *a*. To grafično dejstvo je razložljivo samo takó in v ničemer ne spremeni izrazito padajoče intonacijske linije znotraj vsake izmed prvih treh kitic. V zadnjih dveh pa je nekoliko drugače. Začetek je vsakokrat nekoliko nižji, nakar šele sledi osrednji poudarek oziroma najvišja tonska lega (*Kakó, Stanú*). In znotraj obeh kitic se poudarek še nekajkrat občutno okrepi (*poét, pretežkó, pekèl, nebó, trpi*). V drugem delu pesmi se torej intenziteta glede na prvi del zniža in umiri, toda znotraj dveh kitic so občutno zaživela valovanja navzgor. V zaključnem verzu (*se svojega spomni, trpi brez miru*) se vidno zmanjša število nepoudarjenih zlogov in vse tri zadnje besede nosijo težo polnega akcenta, vsakokrat z enim samim vmesnim nepoudarjenim zlogom. Ritmični tok zaključka izgublja nepoudarjene zloge, se umirja, ustavlja, retardira, a pridobiva na vztrajanju v višji ravnini.

Opisana ritmika, ki je tu nakazana samo v poglavitnih obrisih, docela ustreza doživljajski vsebini pesmi: od napetosti v pomiritev, od upora in podleganja v odrešujoče spoznanje.

Pozitivna stran analitične interpretacije je ponavadi v tem, da s tovrstnimi postopki izluščimo celo vrsto sestavin, ki nam odpro razglede v notranjo zapletenost in protislovja pesniškega dela. Njena slabost pa je, da nam umetniški organizem lahko razbije na vrsto resničnih, toda amorfnih delov, iz katerih celota ter

njen bistveni obraz nista več jasno vidna. Analitični mozaik pesnikovih misli in nasprotnih misli je treba znova zlit v organsko, pregledno in sintetično podobo.

Kje je problemsko jedro Prešernovega Pevca, ni težko uganiti. Iskati ga je treba v tisti kitici, ki je po svoji idejni vsebini najbolj razsežna, ki torej vsebuje največ elementov celote; in ki je hkrati tudi najbolj samostojna ter neodvisna od drugih.

Brez dvoma je to četrta kitica:

Kakó

*bit' hočeš poet in ti pretežkó
je v prsih nosít al' pekel al' nebo!*

Že iz razčlenbe je bilo razvidno, da ta kitica vsebinsko posega na področje prvih treh kitic, saj je v njej živ še močan odmev dramatičnega spopada med tezo in antitezo. Prav tako pa pomeni odločen preokret k novi pesnikovi zavesti, k spoznanju nujnosti, da mora sprejeti oba pola svoje življenjske usode. Citirani verzi predstavljajo idejno žarišče, v katerem se začne stapljati antitetični kompleks prvega dela s sintetičnim, urejajočim zadnjega. Ugotovimo lahko tudi, da ta kitica edina izmed vseh lahko živi sama, iztrgana iz celote. Pri nobeni drugi to ni mogoče.

Posreden dokaz o središčni idejni funkciji tega mesta lahko najdemo tudi s pomočjo tekstne kritike. V avtorjevem najzgodnejšem rokopisnem tekstu pesmi, ohranjenem v Korytkovem zborniku (NUK, Rkp. 455, s. 41), je bila stava ločil, interpunkcija, precej drugačna kot v prvi objavi. Vse prve tri kitice so se zaključevale še z vprašaji, medtem ko sta četrta in

peta že tedaj imeli na koncu klicaje. To pomeni, da je bila četrta kitica oziroma njena ideja v pesniku že tedaj toliko intenzivna, da jo je izpovedal v imperativni obliki, medtem ko je prve tri kitice pustil še v vprašalni in jih šele kasneje spremenil v imperativne. Še bolj nazoren dokaz o idejni teži teh verzov pa je dejstvo, da je pesnik sam v isti najzgodnejši varianti podčrtal besedi **pekel** in **nebo**. S tem je jasno označil problemsko žarišče svoje izpovedi.

Če začnemo graditi idejno zgradbo iz tega miselnega jedra, vidimo, da obstaja med zadnjim, katarzičnim in prvim, antitetičnim delom pesmi globoka vzročna zveza, ki pomeni osrednjo idejno os celote.

To idejno črto bi mogli karakterizirati takole:

V pesniku vidi Prešeren človeka, ki ustvarja iz svoje notranje doživljajske dinamike, iz prometejsko mučne razpetosti med življenjskim »peklom« in »nebom«, to je med svetom mizerne resničnosti in svetom pomembnih človeških vrednot. V poeziji spozna orfejsko moč, ki človeka ohranja, ga osvobaja iz duhovno praznega vegetiranja ter ga dviga v svet duhovnega bogastva, lepote in prostosti. Zato odkrije v pesniškem delu smisel svojega trpljenja. V tem spoznanju so dramatično napeta in nevzdržna protislovja njegove zavesti našla rešitev, očiščenje, katarzo.

Poglavitna smer in rezultat tega procesa osveščanja sta pri njem dobila oznako, ki jo je postavil na čelo pesmi, ko jo je prvič objavil v Ilirskem listu 9. junija 1838: *Osrčenje*.

Vendar se je dodobra zavedal tudi drugega, pesimiističnega pola te svoje notranje drame. Zato je po-

mislil celo na to, da bi pesmi, že po objavi v Ilirskem listu, dal naslov *Pevca tožba*, kar priča njegov zapis pesmi na obratni strani *Zapušene* (NUK, Rkp. 471, s. 7). Toda to oznako je prečrtal in končno našel rešitev, ki ni poudarjala ne ene ne druge strani dileme, temveč zastrla in hkrati združila oboje: *Pevcu*. V tem izrazu je bilo vse.

Prešernova miselna razrešitev protislovij njegove človeške in pesniške eksistence je jasna. Toda človek, in morda še bolj pesnik, se do sveta opredeljuje tudi čustveno. In tudi po tej poti življenju podlega, se mu upira ali zmaguje nad njim.

Kolikšna in kakšna je emocionalna spremljava Prešernove izpovedi?

Vsak dojemljiv bralec gotovo občuti čustveno prizadetost, ki spremlja pesnikova razumska spoznanja. Literarni zgodovinar pa je poleg tega dolžan, da svoje subjektivne vtise preveri, izmeri in dokumentira ob dejanskem gradivu, ki ga nudi avtorjev tekst. Možni so različni »notranji pristopi«, kot te postopke imenuje sodobna literarna veda. Bistveno je, da vodijo k čimbolj objektivni in splošno sprejemljivi podobi tega, subjektivnemu impresioniranju ter razpoloženjskemu odsevanju najbolj izpostavljenega področja.

Eno izmed dokaj zanesljivih, čeprav ne absolutnih znamenj pesnikove zavestne ali nezavedne, racionalne ali iracionalne, logične ali asociativne udeležbe v oblikovanju izpovedi, je na primer struktura stavčnih zvez. Podredne zveze z odvisniki ali hipotakse so ponavadi nosilke racionalno in logično bolj določenih

razmerij stvari, pojmov, pojavov, procesov življenja. Priredne zveze ali paratakse pa ponavadi kažejo racionalno manj določena razmerja in bolj omogočajo svobodno, razumsko nevezano, lirsko vibriranje čustva nad stvarmi ter njihovimi odnosi. Oglejmo si en sam primer emocionalno in asociativno svobodne lirske paratakse pri Kosovelu.

Polja.

Podrtija ob cesti.

Tema.

Tišina bolesti.

V dalji

okno svetló.

Kdo?

Senca na njem.

Nekdo gleda

za menoj,

z menoj

nepokoj

in slutnja

smrti.

Ni naključje, da pesem nosi naslov *Slutnja*, torej doživetja ali stanja, ki je mnogo bolj čustveno razpoloženjsko ter intuitivno kot miselno vrtajoče in opredeljujoče. Razmerja med stvarmi so bolj asociativna kot vzročno precizirana. Pesem je brez odvisnih veznikov, brez podredij.

V Prešernovem Pevcu so stvari čisto drugačne. Prevladujejo izrazito hipotaktične zveze, čeprav so proti koncu že vidni premiki. V vseh treh prvih kiticah

so zadnji stavki odvisniki z veznikom, ki vsakokrat predstavlja racionalno formulacijo nekih razmerij ali pojavov. V četrti kitici (*Kako bit' hočeš poet in ti pretežko...*) gre za veznik in, ki daje videz paratakse. Toda njegova resnična funkcija je protivna oziroma pogojna, saj bi namesto njega prav lahko stal veznik *a*, če upoštevamo samo pomen, ne estetskega učinka. Šele v zadnji kitici srečamo čisto obliko paratakse, čeprav je notranja odvisnost stavkov v resnici še vedno logično posledična in bi nepesnik mednju postavil besedo zato. Konstrukcije stavkov so torej racionalne, četudi se v zadnjem, intimnejšem delu iztečejo v bolj lirski, bolj emocionalni način izražanja. Vendar navedene ugotovitve same po sebi ne povedo več kot to, da gre za tip pesmi, v kateri je bila avtorjeva miselna udeležba zelo močna, kar je sploh značilno za Prešernovo ustvarjanje. Nikakor pa to še ni dokaz, ki bi pričal za okrnjenost emocionalnih plasti umetnine.

K dokazom čustvene oziroma afektivne intenzitete, ki jo ob Pevcu dobro čutimo, nam odpira pot že neko čisto zunanje znamenje. To je interpunkcija. Vsi stavki brez izjeme imajo imperativno obliko in se končujejo s klicaji, zadnjemu sledi še pomišljaj. Kot rečeno, v najzgodnejši ohranjeni varianti so se prve tri kitice končavale z vprašajem, toda tudi taka interpunkcija zaključkov je sodila med afektivno močnejše. Seveda bi nas dokazi te vrste pri slabem pesniku, npr. pri Koseskem, pustili na cedilu. Stopnjo afekta zanesljiveje kaže jezikovni način izražanja, stil v ožjem pomenu besede.

Svoj osrednji subjekt, glavnega človeka pesmi — pevca — v vseh prvih treh kiticah postavlja na najvidnejše, idejno, akcentuacijsko in optično najbolj izpostavljeno mesto (*Kdo, Kdo, Kdo*). Toda noče ga imenovati s pravim imenom, s točnim izrazom (Pevce, poet). Niti z določnim osebnim zaimkom (On), temveč z vprašalno nedoločnim *Kdo*. Prav s tem nakazovanjem ustvarja neko praznino napetega pričakovanja, zakaj nakazano pritegne našo pozornost čisto bolj kot do kraja povedano. Sklepati smemo, da je tak postopek rezultat podobne napetosti v pesniku samem, ne samo premisleka. V tekstu je z dokončno in nedvoumno besedo »poet« prišel na dan šele v drugem, umirjajočem se delu izpovedi.

Izraz stopnjevanega afekta je tudi struktura imperativov v prvih treh kiticah. Ti imperativi po svoji zunanji obliki niso direktni, trdilni, temveč vprašalni (*Kdo zna! Kdo ve! Kdo uči!*), čeprav so po svoji notranji vsebini izrazito trdilni. Prav ta razlika med pomanjševalno, litotično obliko in močnejšo vsebino stopnjuje učinek ter gotovost imperativnega vzklika. Stara poetika je take imperative imenovala retorična vprašanja. Opazimo pa lahko, da to izrazno sredstvo v zadnji kitici, kjer se pesnikova dilema umiri in čustvena napetost uravnovesi, izgine. V zadnjem imperativu se vsebina in zunanja oblika imperativa uravnata in docela pokrijeta (*Stanú se svojega spomni, trpi brez miru!* —).

Stanju in valovanju razpoloženjske linije bi mogli slediti tudi v samem izrazju. V prvih treh kiticah naletimo na primer na vrsto ostrih, absolutno per-

fektivnih glagolskih oblik, kot so: *razjasnit'*, *odgnati*, *izbristat'*, *odvzet'*. Iz idejne analize vemo, da je tu šlo za intenzivno hotenje, za trajno ponavljanje, ne za dokončno izvršeno ali opravljeno, zaključeno aktivteto. Psihološko nujno je, da tako hotenje spremlja emocionalni afekt. Učinek branja nas o tem ne pusti dvomiti. Toda značilno je, da tovrstne, ekstremne glagolske oblike v katarzičnem delu izginejo.

Moč pesnikove emocionalne udeležbe bi mogli preverjati še na druge načine. Toda intenziteta čustva sama po sebi morda niti ni toliko važna kot nje vrsta, nje narava. Ta predstavlja neprimerno pomembnejše dopolnilo idejne plasti umetnine.

Prešernovo odrešilno spoznanje o prometejskem smislu pesnikove razpetosti med »pekel« in »nebo« bi, vzeto teoretično, lahko spremljalo različno razpoloženje: vedro, radoživo, stoično resnobno, trpko itd.

Najvidnejša tezna plast pesmi je sama po sebi, ne glede na notranja nasprotja, pozitivna, res globoko osrčujoča. Vendar bo vsak dojemljivejši bralec priznal, da je čustvena atmosfera, ki spremlja Prešernovo izpoved, bolj temačna kot svetla. Resnobno mračni toni so otipljivi že v sami metaforiki in epitezonezi:

noč temna
kragulj, ki kljuje
praznota, ki mori
pekel
nebo

Šele v zadnjem delu nastopi svetlejša nebo. Razpoloženski register dobi z njim novo noto. Toda toliko

močna ta vedra, a vendar skrajno resna nota ni, da bi pomenila popoln, kvalitetni preskok emocije, temveč vnaša vanjo le uravnovešujočo, bolj umirjeno, svetlejšo luč. *Tрпи brez miru* — je zadnja misel pesnikovega monologa in njen razpoloženjski akord je kljub vsemu vse prej kot veder. Emotivna spremljava je tudi v katarzičnem delu ostala elegična.

Razpoloženjsko vzdušje ustvarja tudi zvočna spremljava izpovedi, njena muzikalna zavesa, ki je prav v tej pesmi zelo učinkovita. Kljub temu, da se ne končuje z rimami, ki bi bile večzložne in vidne na prvi pogled, je glasovno barvanje do skrajnosti virtuosno in ekspresivno. Raziskava vokalnih in konzonantskih kakovosti ter njih kompozicije bi bila zanimiva, a zanjo tu ni prostora. Opozoriti kaže samo na dva bistvena pojava.

Pri smiselno pravilnem branju pesmi so tonsko najbolj poudarjena mesta na prvi besedi vsake kitice (*Kdo, Kdo, Kdo, Kako, Stanu*). Akcentuacijski vrhovi so na vokalih: *o - o - o - o - u*. Po njih teče osrednja, muzikalno najbolj poudarjena linija pesmi. Ta, akustično najbolj zaznavna črta, razpeta iz *o*-ja v *u*, je vse prej kot lahkotna ali svetla. Čeprav bi vokala, iztrgana iz teksta, sama po sebi ali v drugačnem besedilu lahko kljub svoji temni barvi sporočala tudi kako drugo, čisto drugačno razpoloženjsko vsebino. V zvezi s prav tem tekstom pa pesnikov glasovni refren poudarja elegično nastrojenje izpovedi, elegično do zadnjega verza.

Drugi najvidnejši pojav muzikalne ekspresije je zapovrstje zaključnih vokalov, o čemer je naša literarna

zgodovina že marsikaj napisala in pojav razlagala na različne načine. Zapovrstje zaključnih samoglasnikov je takole:

a - a / e - e - e / i - i - i / o - o - o / u - u.

Zaporednost *a - e - i - o - u*, ki jo poznamo iz šolskih abecednikov, bi kot tako lahko pomenilo zgolj artistično spretnost ali igrivost, kakršno kasneje lahko srečamo pri manj pomembnih verzifikatorjih, npr. pri Tomanu ali Cegnarju. Toda če pojava ne gledamo izolirano, temveč ga opazujemo v zvezi s celotnim kontekstom, idejnim in glasbenim, se nam šele odkrije njegova prava funkcija.

V prvih treh kiticah se *a - e - i* pojavijo najprej in najbolj poudarjeno na tistih besedah, ki so nosilke pesnikove zmagovite aktivitete: *zná - vé - učí*. Ti glagoli predstavljajo pozitivno nasprotje mučnemu življenjskemu stanju njegove osebnosti, njegovega subjekta, označenega z besedo: *Kdo*. Zato je barva teh glagolskih vokalov v nasprotju s statično mračno *o*-jevsko barvo subjektov (*Kdo - Kdo - Kdo*), po katerih poteka najbolj zaznavni glasbeni tok izpovedi. Oba tokova, glavni *o*-jevski in stranski *aei*-jevski, sta si v podobnem nasprotju kot notranja idejna dilema prvih treh kitic. In kot se ta idejna dilema stopnjuje, tako se stopnjuje tudi razdalja glasov med obema vokalnima linijama. V prvi kitici gre za razdaljo *o - a*, v drugi že za večjo *o - e*, v tretji pa že za močno stopnjevani razmak *o - i*. Distribucija ostalih zaključnih vokalov *a - e - i* je bila posledica te izhodiščne glasbene dileme v prvih verzih.

In kako je s temi razmerji v katarzičnem delu, kjer se osnovna idejna dilema uravnoveša in uravnovesi? Opazimo lahko, da akustična diferenca med osrednjo in stransko muzikalno črto izginja ter izgine. V tretji kitici na obeh straneh najdemo *o - o*, čeprav so znotraj verzov še močno poudarjeni *e, i, e* (*poet, nosít', pekèl*); toda ti so naravnost obkoljeni s poudarjenimi *o*-ji (*hóčeš, pretežkó, nebó*). V zadnji kitici pa gre za zlitje obeh glasovnih črt v enotni, mračno resni u (*Stanú, mirú*). Še nekaj daje sekundarni glasbeni črti *a - e - i - o - u* neko posebno, enotno funkcijo. Ta artikulacijska črta glasov, potekajoča odznotraj navzven, ustvarja vtis napetega, a hkrati skrajno premočrtnega fiziološko akustičnega procesa, ki teče skozi vse osrednje vokalne baze, a vendar tako, da se glavno artikulacijsko mesto premika iz skrajnega ozadja (*a*) do skrajnega ospredja ustnične lege (*u*). Opisani fiziološki akt ustreza vsebini in razpoloženju totalne izpovedi.

Glasovno barvanje je bilo pri Prešernu docela zavedno. Sam ali s pomočjo prijatelja Čopa je ta pojav spoznal lahko v starejših in novejših zahodnoevropskih literaturah, romanskih in germanskih. O njem so teoretizirali Klopstock, Bernhardi in A. W. Schlegel v svoji »sivi teoriji«, na kar je literarna zgodovina že opozorila. Toda bistveno je, da je teorijo glasovnega barvanja Prešeren uporabil zelo funkcionalno, ne formalistično. S tem postopkom ni storil nič drugega, kot da je prenesel osrednje doživetje in njegovo dinamiko v muzikalno spremljavo, ki bralca nevidno pritegne v svoj magični, emocionalno sub-

tilni krog. Z vokalnim slikanjem je poudaril vse bistvene idejne sestavine svoje pesmi, a najbolj njen vodilni elegični ton. Ta ton je pomenil celo razširitev idejne vsebine Pevca. Pove nam, da je Prešeren svojo prometejsko usodo kljub spoznanju o njenem smislu sprejel s trpkim, bolj otožnim kot svetlim čustvom. Če bi Pevcu izbirali ustrezno glasbeno spremljavo, bi brez zmote lahko posegli po Beethovnu. Prešeren je bil kljub svoji kómpliciranosti in globoki duhovnosti preveč poln, zdrav in zemeljski človek, da bi ga izguba realnih življenjskih vrednot in lepot ne bolela. V že citiranem pismu Čelakovskemu iz leta 1836 je z nekoliko šegavo kretnjo okarakteriziral svoj odpor do življenjske in morda tudi literarne askeze, poudarjajoč, da je človek, ki mu »koreninice in kobilice ne teknejo«.

S tem smo izčrpali poglobitno miselno in razpoloženjsko vsebino Pevca, iščoč potrdila zanjo v estetsko stilni strukturi dela. To se pravi v tistih sestavinah njegove pomembne izpovedi, ki iz nje šele konstituirajo literarno umetnino. Kajti stil je tisto, kar predstavlja način obstajanja oziroma življenja umetnine, kot ugotavlja sodobna literarna veda. In stil je hkrati tisto, kar nam omogoča prodreti v najbolj subtilno doživljajsko vsebino. Oboje je rezultat sočasnega življenjskega in ustvarjalnega procesa; izraz in vsebino loči samo analiza, naše doživetje ne. Pesem Pevcu je po svoji globini spoznanja in umetniškem izrazu toliko močna, da ne presune le današnjega razumnega bralca, temveč vzbudi pozornost in občudovanje tudi pri zahtevnejšem poznavalcu

književnosti. Vendar je res, da taka, kakršna je, danes ne bi mogla nastati in je zgodovinski pojav. Nastane vprašanje, kako naj zgodovinsko okarakteriziramo njeno idejnost in njen stil.

Vemo, da literarna zgodovina uvršča Prešerna med romantike. Izraz romantika pa je seveda izredno širok pojem, v katerem je prostora za zelo daljnosežen razpon različnih idejnih ter stilnih pojavov. Zato je pri vsaki nacionalni literaturi treba paziti na specifičnost pojavov. In prav tako pri vsakem avtorju ter delu.

Katere sestavine lahko pri Prešernu uvrstimo v romantiko?

Nedvomno sodi sem razkol med objektivno življenjsko stvarnostjo tistega časa in pesnikovimi ideali o njej. Prešernovi družbeni, moralni in erotični vzori so bili v tistem času in v danih razmerah, pa tudi v daljni bodočnosti kot splošni življenjski princip neuresničljivi. Bili so v bistvu absolutni in so v vsakdanji življenjski praksi morali naleteti na negacijo. Ker je resničnost presojal in ne samo presojal, temveč tudi intimno doživljal skozi ta svet absolutnih vrednot, je prišel do nepomirljivega konflikta z njo. Življenjska stvarnost je grobo zavračala njegovo hierarhijo življenjskih vrednot, od katerih v svojem notranjem bistvu ni odstopil vse življenje; čeprav ga je realno bivanje kot vsakega človeka postavljalo v protislovna dejanja, ki mnogokdaj niso ustrezala njegovi globlji zavesti. Vendar mu ta protislovja realne eksistence niso zmaličila jedra njegovega odnosa do sveta. V vsakdanji resničnosti ni našel stvar-

nega, otipljivega potrdila za smisel svojega bivanja, a bil je človeško premočan, da bi se mogel sprijazniti z nesmisлом. In iskal je izhoda tudi zunaj resničnosti. Leta 1838 ga je našel v pesniškem ustvarjanju kot dejanju, ki spreminja resnično podobo stvari v višjo, popolnejšo, bolj človeško. Tako mu je poezija postala vseosmiseljujoči princip življenja, nadomestilo vere. Ta katarzična rešitev protislovij je bila izrazito romantična.

Vendar so v Prešernovem odnosu do sveta tudi sestavine, ki ga močno odtegujejo skrajnemu romantičnemu idealizmu in subjektivizmu.

Mračna podoba stvarnosti ima pri njem romantično intenziteto, toda v njegovi zavesti in izpovedih srečujemo zelo realne vzroke in utemeljitve za tak odnos do resničnosti. Prešeren je jasno povedal, da družba človeka sodi in vrednoti po imetju ter denarni veljavi, ne pa po resničnih človeških vrednotah. Da torej postavlja življenjske kriterije in merila daleč zunaj človeka. In prav tako merila umetnosti, ki je prav zato ne more razumeti ne ceniti, oziroma je dostopna zanjo le takrat, če tudi ona služi pridobitništvu take ali drugačne vrste, s čimer pa seveda preneha biti umetnost. Tu so bili pglavitni in zelo realni vzroki njegove osamljene ter težke življenjske usode, tako v družbi kot v literaturi in erotiki. Vse to je pred Pevcem povedal dokaj jasno.

Prešernovi ideali, ki jih je vzdrževal nasproti življenju, so bili res absolutni, a vendar ne toliko abstraktni, da postopoma ne bi mogli najti poti v srca in glave normalnih ljudi. Bili so: razum in etos, človeški

ponos in čast, svobodnost in demokratizem, čut za resnico in lepoto. To so bila merila, s katerimi je doživljal odnose med ljudmi, tako v najširših družbenih kot v intimno erotičnih rečeh. Pesnikovo hrepenenje ni šlo v nadčloveške, mistične ali metafizične sfere, temveč je ostalo v mejah humanizma. Dokaz za to je tudi preprosta resnica, da so vse progresivne sile in ideologije, ki so sledile Prešernovemu času, od Levstika in Trdine preko Cankarja in socialistične revolucije našle izredno moč in realno oporo prav v Prešernu. Pesnik *Pevca* in *Zdravljice* je bil utopist, toda hkrati realen utopist in radikalen kritik.

Prešernova disharmonija med idealom in stvarnostjo je bila romantična po svoji intenziteti. Toda šla ni tako daleč, da bi se notranja vez med življenjsko stvarnostjo in njegovim hrepenenjem, med resničnostjo in vizijo docela pretrgala. Oba pola, pekel stvarnosti ter vizija neba sta ostala v njem trajno prisotna, intenzivna in živa. To razpetost je na eni izmed najvišjih točk svoje življenjske preizkušnje, leta 1838, sprejel kot nujnost, kot neizogibno izhodišče svojega ustvarjanja. To v resnici ni bil beg v drugi svet, temveč nenehen boj z resničnostjo, boj, kakršnega so okoliščine omogočale. Pa ne samo boj z njo, temveč tudi nenehno zmagovanje in ohranjanje človečnosti v umetniško ustvarjalnem aktu.

Obvladanje življenjskih protislovij, njih katarzo, je Prešeren leta 1838 res postavil iz realnega v nadrealni svet, iz družbe v poezijo. V tem je bil romantik. Vendar je imela ta rešitev v sebi mnogo realistične zavesti. Saj je praktično pomenila nenehno reševanje

v trdo pesniško delo. In to v delo, ki po svoji vsebini in pomenu ni bilo zgolj Prešernova subjektivna zadeva, temveč je v poeziji videl tudi orfejsko, preobražujočo moč, delujočo navzven. Moč, ki bo iz navznotraj še nerazvitega in na zunaj nepriznanega ljudstva ustvarjala osveščene ljudi in kultiviran narod. Ta zavestni in odgovorni komunikativni princip, ki ga zasledimo v mnogih njegovih pesmih in izjavah, mu je preprečeval pohod v ekstremne romantične dimenzije, od katerih ga je odvrčal tudi Čop. O Prešernovi veri v delo za človeštvo kot najvišji vrednoti, ki daje človekovemu delu trden in realen smisel, pa najbolj neposredno priča nagrobni napis prijatelju Korytku, ki ga je izgubil leta 1839:

*Der Mensch muss untergehen;
Die Menschheit bleibt, fortan
Wird mit ihr das bestehen,
Was er für sie getan.*

*Človeka smrt požanje,
človeštva ne; naprej
z njim, kar je storil zanje,
živelo bo vselēj.*

(J. Glazer)

Da je katarzo Pevca spremljalo elegično razpoloženje, bi lahko šteli za pojav romantične nezadoščenosti.

Vendar pa prav ta idejno emocionalni moment kaže pesnikovo zavest o nezaključenosti boja, o nujnosti nenehnega nadaljevanja boja z resničnostjo. Zakaj katarza, ki bi bila do kraja izpolnjena in zaključena,

bi pomenila pristanek na absolutno ter trajno likvidacijo protislovij, pristanek na statiko, na zaprtost pred realnim življenjem. Prešernova zavest je bila premočna in vse preveč realna, da bi se ogradila pred življenjsko stvarnostjo, pred nenehnimi porazi in zmagami.

Če bi zasledovali, v katerih smereh je pesnik iskal rešitve svoji osrednji dilemi po letu 1838, bi ugotovili, da se je kljub nekaterim zastranitvam obračal k realnosti. Vrh teh iskanj predstavlja *Zdravljica* iz leta 1844, kjer je njegova katarza postavljena v družbo ter njeno revolucionarno preobrazbo. Ideali Zdravljice so bili absolutni in so še danes neuresničeni. Vendar so postali ne le idejni, temveč tudi že politični program naprednih sil današnjega sveta, ki prihaja na rob svoje skrajne preizkušnje.

Bistvena značilnost notranje idejne strukture Pevca je torej kljub romantično skrajnim v protislovjem in kljub ambivalentni razpetosti doživljanja vendarle urejajoča zavest. Prepad med pesnikom in družbo je grozljiv, prav tako med čustvom in mislijo, med mislijo ter dejanjem, med smislom in nesmisлом bivanja. Pesnikova zavest življenja v ničemer ne zožuje, sprejema ga do skrajnih polaritet. Toda hkrati ga katarzično obvlada in razumno zmaguje nad njim in njegovo pojavno absurdnostjo. Iz kaosa in paradoksa ustvarja red in smisel, iz porazov zmage.

V tem je humanistična in orfejska moč Prešernove osebnosti ter umetnosti, ki se je je pesnik 1838 zavedel. V tem je njegovo poslanstvo, ki nam je potrebno tudi danes.

Idejna struktura je pesmi določala tudi obliko in stil. Njeni poglavitni konstitutivni elementi, razum, čustvo in fantazija, so kljub veliki intenziteti in raznihosti ostali v notranje skladnem, uravnovešenem, medsebojno funkcionalnem, skratka integriranem razmerju. Podobno uravnovešenost lahko najdemo v jezikovnem izrazu. Nominalne in glagolske oblike si sledijo v skoroda enakomernem valovanju. Fantazijsko močni metaforiki sledi vrsta neposrednih, racionalno pojmovnih izrazov. In končno se tudi muzikalna spremljava kljub svoji virtuoznosti ni nikjer osamosvojilo v glasbeni artizem ali v razpuščeno, lirsko muzikalno, nezavedno dožemanje sveta. Ostala je v službi pesnikove ideje in zavestnega, čeprav emocionalno do kraja pristnega ter intenzivnega doživljanja. Najbolj otipljiv dokaz urejevalne sile, ki je delovala nad notranjimi disonancami, pa je zunanja kompozicija Pevca. Kitice so urejene skrajno domišljeno, strogo piramidalno (2 — 3 — 4 — 3 — 2). Literarna zgodovina je ugotovila, da je pobudo za tako, simetrično antitetično kompozicijo pesnik našel v Langejevi in Gottholdovi metriki, in sicer v njunem popisu aleksandrijskih metričnih igrac (*carmen figuratum*), s katerimi so pesniki hoteli dati tudi optične predstave opevanega predmeta, npr. piščalke, sekire, žrtvenika, lastovičjega jajca itd. Toda bistveno je, da je Prešeren tak tip zunanje zgradbe docela podredil lastni izpovedi in ga uporabil za ponazoritev svoje osrednje življenjske bolečine in rešitve, napetosti in pomiritve. Skratka, med osrednjo idejnostjo pesmi in njenim izrazom ter

obliko je zavladalo funkcionalno skladno razmerje. Vsebinski, vidni in slušni učinki so stopnjevani do nenavadne, takrat skrajne možne stopnje, a vendar se nobeden izmed njih ne osamosvoji, temveč ohranja funkcionalno vez z izpovednim jedrom pesmi.

Urejajoča zavest, ki je obdržala romantično disharmonijo doživljanja v notranjem ravnotežju in jo zmogla privedi do katarze, je tudi na področju oblike ter izraza povzročila integritetno, skladno razmerje sestavin. Razmerje, ki je bistveno znamenje klasične umetnosti in njenih estetsko oblikovalnih principov. Seveda se je ta klasična sinteza izraznih prvin pri Prešernu zgodila na zgodovinsko višji, takrat sodobni stopnji literarno stilnega razvoja. Zgodila se je na stopnji in v okviru tiste literarno stilne formacije, ki jo imenujemo romantiko. Pojav ni bil nekaj docela izjemnega. Podobne primere bi lahko našli zlasti v slovanskih, pa tudi zahodnoevropskih literaturah. Posebno vztrajnega teoretičnega zagovornika je našel med mladoheglovskimi literarnimi teoretiki in esteti v 50-ih letih prejšnjega stoletja, ki so zagovarjali tezo o poeziji, ki bi bila »romantična po vsebini, a klasična po obliki«. Seveda je bilo to le abstraktno geslo, ki pojava ni izčrpalo v celoti.

Ostaja še vprašanje, od kod pri Prešernu moč, da je spričo tolikih izgub realnih življenjskih opor vendarle našel vero v življenje in smisel dela.

Za seboj je imel veliki umetniški opus, katerega cene se je spričo usihanja domačega literarnega življenja začel toliko bolj zavedati. In komaj pred

dvema letoma je izdal *Krst pri Savici*, ki je pomenil zelo realno zmago v tistem trenutku, ko so ga udarci življenja skoroda podrli. Pa tudi v samem sebi je kljub komplicirani raznihanosti svojega značaja in temperamenta nosil izredno moč volje, upora ter ponosa. Poleg elegične in fatalistične note bi lahko v celi vrsti njegovih reagiranj na življenjske poraze odkrili zdravo življenjsko filozofijo vztrajanja. Naj tu opozorim samo na dva primera. Kot 24-letni dunajski študent prava, ko je imel za seboj že mučna erotična in druga spoznanja o življenju v velikem mestu, povrhu vsega pa poln domotožja, piše starešem: »Sramota, zgubljeni čas, zgubljeni perjatli, nova zamera mi branjo v Teologio nazaj jiti, in jest Vam odkritoserčno povem, da sim terdno sklenil velike težave raj prestati, in vsako reč pred skusiti, koker ta stan, v katerga sim se podal, zapustiti...« Ali pa tisto pismo ilircu Vrazu iz leta 1837: »Vendar je tudi napačno prizadevanje boljše kot apatija...« Celo v *Sonetih nesreče*, kjer je pesnikova depresivna reakcija dosegla katastrofalno mejo, zaključni verzi (*naprej me sreča gladi ali tepi, / me tnalo našla boš neobčutljivo*) kažejo neko uporno kljubovalnost.

Moč pa seveda ni bila samo zadeva njegovega karakterja in temperamenta. Izza nje so delovale tudi določene idejne sile. Prešeren in njegov ožji krog je bil osamljen, a duhovno le povezan z meščansko demokratičnim in nacionalno osvobodilnim gibanjem, ki je spodjedalo fevdalno absolutistične sisteme tedanje Evrope z Metternichovo Avstrijo vred, čeprav so prav tu šle stvari zelo počasi in z zamudnostjo

svojo pot. Iz Prešerna, ki so mu vladajoči »farizeji in pismouki« v javnosti preprečili svobodno besedo, je njegova vera v prepovedana gesla revolucije, vera v ideale enakosti, svobode in bratstva nezadržano privrela na dan v *Zdravljici* leta 1844, a tedaj delo ni moglo v javnost. Razumljivo je, da so se pesnikova napredna prizadevanja v tridesetih letih morala omejiti na še bolj literarno področje, če so sploh hotela v svet. Omejila so se na ustvarjanje umetniške poezije v narodnem jeziku. Narodna literatura je bila Metternichu prav tako neljubo dejstvo, zakaj »lomila je absolutistični birokratski centralizem in uvrščala narodne tokove v splošna demokratična gibanja«, bila je »važna rezerva revolucionarne demokracije« (E. Kardelj).

In če je Prešeren leta 1838 našel osrednji smisel svojega življenja v pesniškem ustvarjanju, to ni bila samo romantična, osebna katarza izmučenega in osamljenega umetnika, ki se je zatekel v lepoto poetične preobrazbe sveta. S poezijo je ohranjal in poglobljal tudi obstoj svojega ljudstva ter naroda.

(900 let Kranja. Spominski zbornik.
Kranj 1960.)

OPOMBE

¹ Prim.: I. Prijatelj, Drama Prešernovega duševnega življenja, Naši zapiski 1905; Izbrani eseji in razprave I. Prijatelja, 1952, 342—347. — I. Prijatelj, Duševni profili slovenskih preporoditeljev, Ljubljanski Zvon 1921; Izbrani eseji in razprave, 247—309. — J. Puntar, Prešeren in antika, Čas 1911, 269—85. — A. Žigon, France

Prešeren, poet in umetnik, 1914, XCVII—CXXV. — F. Kidrič, Prešeren 1800-1838, 1938, CCCLXXXIV-CCCLXXXVI. — E. Kardelj, Razvoj slovenskega narodnega vprašanja, 1939,¹ 1957,² 185—190, 225—226. — A. Slodnjak, Poezije doktorja Franceta Prešerna, 1946, 84. — B. Ziherl, France Prešeren, pesnik in mislec, 1949, 3—71. — M. Boršnik, Franc Celestin, 1951, 11—13. — J. Vidmar, Dr. France Prešeren, 1954, 40—41. — B. P., Petrarca pri Slovencih, Naši razgledi 1955, št. 10. — J. Toporišič, Prešernova »Pevcu«, Jezik in slovstvo 1958/59, št. 5, 135—137. — F. Trdina, Besedna umetnost 2, 958, 41—42.

