

meri z neprimernimi odločitvami povzročili prav pravopisi, zlasti tisti iz l. 1962. V tem smislu je SSKJ pravopisno premalo usmerjevalen k optimalnim rešitvam. Vse to pa je posledica premajhne teoretične osveščenosti v pravopisnih zadevah (zlasti nekateri ustrezni uredniki so o teh pravopisnih problemih doslej pisali le malo ali nič).

Naloga novega pravopisa, ki ga je treba čim prej izdati, bi v zvezi z našo problematiko bila, da bi jasno formuliral dobra in sprejemljiva pravopisna stališča, ki so, naj so bila zavestna ali ne, uravnavala pisavo gesel v SSKJ I; pri dvojnica tega slovarja pa bi brezpogojno moral postaviti na prvo mesto tiste rešitve, ki so boljše, jezikoslovno utemeljene (ne pozabimo na slovnico, ki jo ima v sebi, četudi podzavestno, vsak, ki slovenščino govori kot materni jezik), bolj gospodarne (pravopis je predvsem stvar dogovora, še zlasti v neustaljenih zadevah) in hkrati perspektivne variante pisanja. Ker je vsak akademski slovar v bistvu ne neposredno praktične narave, temveč v tem oziru bolj podstava za bodoče praktične priročnike (npr. enojezični slovar, pravopis, stilistiko ipd.) in nekak gradivni vir informacij (zlasti tujim) slavistom za najrazličnejše jezikoslovne probleme, SSKJ I seveda ni in ne more biti normativen v tem smislu, da praktični pravopis v upravičenih primerih, kakršne smo obravnavali v tej kritiki, ne bi mogel iti mimo tega slovarja za živo jezikovno prakso, in bo uvedel nekatere optimalnejše pisne dvojnice, nekatere že uvedene pa tudi odsvetoval ali zavrgel.

(Se bo nadaljevalo)

Jože Toporišč

Filozofska fakulteta, Ljubljana

UDK 886.3.091: 92 Prešeren (048.1)

PREŠEREN IN EVROPSKA ROMANTIKA

Tak je naslov knjižne razprave, v kateri daje *Janko Kos* novo, monografsko zasnovano oznako enega temeljnih problemov naše komparativistike in slovenske literarne zgodovine sploh.* Delo je po svoji problemski teži in izvedbi toliko pomembno, da zasluži temeljito pozornost in nekoliko obsežnejši pretres.

V *Predgovoru* Kos izpoveduje temeljna metodološka načela, za katera se je odločil pri obravnavi svoje komparativistične teme. Gre predvsem za naslednja stališča: na prvem mestu je dvom v tisto primerjalno metodo, ki se izčrpa v podrobnem iskanju analognih in antitetičnih paralelizmov; takoj zatem sledi enak dvom tudi v nasprotni tip iste vede, v shematično primerjalnost, ki živi od abstraktnih spekulacij in bolj ali manj onstran preverljivih

* Janko Kos, *Prešeren in evropska romantika*, DZS, Ljubljana 1970, 298 strani. Pred leti je izšla tudi njegova knjižna razprava *Prešernov pesniški razvoj*, DZS, Ljubljana 1966, 228 strani. Ob njej je izdal še *Prešernovo Zbrano delo I in II*, DZS, Ljubljana 1965.

dejstev; nato se odloča za metodo, ki bi bila zunaj obeh skrajnosti in znotraj njunih na pravo mero omejenih postopkov. Natančneje povedano, raziskava naj bi izhajala iz trdnih empiričnih dejstev, hkrati pa ta dejstva smotrno vključevala v višje enote, se pravi v zgodovino slovstvenih tokov in procesov. To metodološko načelo je seveda toliko aksiomatične narave, da mu ni mogoče ugovarjati. Koristno utegne biti tudi zato, ker je slovenska komparativistika razmeroma močno obremenjena z obema skrajnostma, kar se nazorno pokaže že v Kosovem uvodnem historiatu problema Prešeren — evropska romantika, ki ga je v kratkem orisu zajel vse od Matije Čopa do današnjih dni. Vendar pri Kosovi zavzetosti za metodološko sredino in za početje, ki naj »ne gre predaleč ne v to ne v ono smer«, ni mogoče prezreti poudarkov, ki se prevešajo na pojme, kot so »empirična dejstva«, »empirična razčlemba vplivov«, »čimbolj historična, stvarna in kritična obravnava«, »historična smer« in podobno. Ti poudarki nekoliko presenečajo, dokler jih beremo ob historiatu problema Prešeren — evropska romantika, saj je slovenska komparativistika na tem področju pa tudi drugje v resnici mnogo bolj obremenjena z drobnjakarskim »empirizmom« kot s širokopoteznimi sintezami ali celo s pretirano tveganimi abstrakcijami. Kosovo poudarjanje historičnosti, analitičnosti in empirizma mora imeti razloge neke druge, ne v naši lit.zgod. preteklosti.

Naslednjo, nekoliko manj vidno, vendar opazno metodološko opredelitev najdemo ob vprašanju, ki zadeva razmerje med izvirnim in z vplivi pridobljenim. Kategoriji izvirnega, pa naj jo imenuje »ustroj Prešernovega duhovnega sveta« ali pa »organske težnje Prešernove pesniške osebnosti«, daje razmeroma vidno težo. Učinke vplivov namreč že vnaprej omeji v pesnikovo posebno odbiralno mero, kakršno zmore izrazita, suverena pesniška osebnost. Tako stališče ob Prešernu seveda ni in ne more biti tvegano.

Skratka, Kosov uvod o primerjalni metodi je — kljub današnji veliki teoretski razvitosti in razvejanosti te stroke v svetu — pravzaprav na ravni vsesplošne sprejemljivosti. To je njegova trezna vrlina. Seveda pa bi se na tem mestu utegnila odpreti tudi njegova problematična stran. Metodološka vprašanja primerjalne vede so namreč tu načeta le pri svojih aksiomatičnih pravilih in izhodiščih, bolj točno pri izhodišču genetične komparativistike, kar pa ni samo naključje niti zgolj avtorjeva volja. Slovenska literarna zgodovina in njena komparativistična tradicija to ne le dopuščata, temveč po svoje celo zahtevata, da ne rečemo ukazujeta. Kos je na stanje stvari pogledal preudarno, se najbrž zavestno izognil lucidnejšim teoretskim conam in smerem stroke ter si za pristop k svojemu problemu izbral enostavno, razumno in jasno primerjalno metodo, dovolj izdelano, da zaobseže marsikaj temeljnega, bistvenega in novega. Znotraj nje je ob današnjem stanju vede dovolj prostora za tehtna dognanja.

Vendar tudi najbolj stvarno merjenje raziskovalnih učinkov ne more docela mimo merjenja teoretske oziroma metodološke zasnove, ki je za njimi in ki jih omogoča, strukturira in zamejuje. In ker ima v predgovoru napovedana metoda kljub svoji preprosti notranji enotnosti ali prav zaradi nje izrazito dvojne raziskovalne postopke — empirično analitične in abstraktno shematične — skoraj ne bo mogoče mimo vprašanja: v kateri smeri je avtor zmogel več in kod je segel dlje?

V skladu z uvodnimi načeli in s poudarjenim empirizmom je avtorjeva odločitev, da je poglavje *Prešernovo literarno obzorje* izbral za prvo poglavje svoje primerjalne raziskave. Ta del razprave v prešernoslovje ne prinaša novih stvarnih podatkov ali obvestil, je pa njegova vrednost v strogi sistematiki, jasni urejenosti in zaostreni teznosti, ki jih Kos vnaša v doslej močno neuravnovešeno in slabo pregledno poglavje slovenske literarne zgodovine. Prešernovemu branju in širjenju literarnega obzorja smotno sledi po treh poteh: najprej po kronološko razvojni, to je po življenjepisni poti, zatem po omembah tujih avtorjev v pesmih in pismih, naposled pa po zapuščinskem seznamu pesnikove zasebne knjižnice, ki ga poznamo po Žigonovi objavi iz leta 1904. Izid pokaže, da so v Prešernovem literarnem obzorju obstajala tri vidnejša območja: antika (s poglobljenim odnosom do rimske poezije), renesansa in romantika s predromantiko. Novost, ki jo Kos vnaša v že znani triplastni sestav pesnikove literarne kulture, je opaziti predvsem v poskusu, dati nekaj več teže in možnosti Prešernovemu poznavanju predromantike in romantike, kar je z vidika teme čisto razumljivo. Pri tem si mora večkrat pomagati z domnevmami, vendar ohranja čut za mero, tako da nikjer ne prestopa mej možnega, razvidnega in verjetnega. Dopolnila, ki govore o Prešernovi odprtosti v smer evropske romantike, tudi niso in ne žele biti toliko poudarjena, da bi menjala dosedanji tlorski pesnikove literarne kulture ali premaknila težišče, ki ga je slovstvena zgodovina pripisala pesnikovi vraščenosti v antično poezijo. Ravno iz Prešernove vezanosti v latinsko pesniško klasiko izpeljuje, še za spoznanje bolj nazorno kot Žigon, osnovno pogojenost Prešernovega odnosa do svetovne literature sploh.

Brez dvoma je Kosov prikaz Prešernovega literarnega obzorja od vseh dosedanjih najbolj pregleden in formaliziran do naravnost zgledne mere. Seveda pa je za to shematično čistost in prosojnost stvari moralo pasti nekaj empiričnih žrtev, ki niso vedno čisto postranske. Nekaj primerov: Ali je pri obravnavi Prešernove pesniške izobrazbe in izkušnje mogoče docela mimo baroka? Ali mimo italijanske arkadijske poetike (n. pr. M. Crescimbenija, ki ga je Čop dobro poznal, ali G. Bissa), prek katere je do Fernowa in do Prešerna prispela oblika sonetnega venca, ki bi jo težko imenovali klasično renesančna ali renesančna oblika sploh? Ali docela mimo omembe Alfierija? Med pomanjkljivosti z nekoliko globljimi posledicami je treba šteti popolno opustitev problema, kako je bilo s Prešernovim poznavanjem slovenske pesniške preteklosti in razmerjem do nje. Je mar zgolj naključje, da je Prešeren svoj prvi globlji ustvarjalni stik z evropsko predromantiko navezal točno na tistem mestu, do kamor sta prispela, a ne več mogla naprej, Dev in Zois, to je ob Bürgerjevi Lenori? Ali je pri pazljivem pregledovanju Prešernove poezije mogoče prezreti zveze z baročnim pesništvom Damascena Deva, saj je stičišče med njima več in celo verz pesmi *Pod oknom* je vzet naravnost od tam? Ali ni Prešeren za svojo prvo pomembnejšo pesnitev *Povodni mož* toliko laže izbral Bürgerjev baladni amfibrah (verjetno iz *Lenarda in Blandine*) prav zato, ker ga je dodobra poznal že od Vodnika in je svoje mladostne verzifikacije večkrat ubiral prav po njem? In naposled, ali Prešernovo nenavadno močno zanimanje za antično in renesančno ljubezensko poezijo ni bilo med drugim tudi reakcija, ki jo je pri njem izzval slovenski ludo podaljšani slovstveni

»srednji vek« z nenavadno odločnim zatiranjem vsakršne ljubezenske pesmi, s pravo prohibicijo literarne erotike sploh? Skratka, poglavje o Prešernovem »branju« slovenske slovstvene preteklosti ter notranjem odzivanju nanjo ali celo o pogojenosti z njeno posebno strukturo res ne bi smelo manjkati. Pa ne zaradi formalne vestnosti ali zgodovinske izčrpnosti, temveč zaradi potrebe, ki izhaja ravno iz komparativističnih namenov te raziskave. Če namreč iščemo »globlje temelje«, ki so določali Prešernov odnos do svetovne literature in usmerjali njegovo odbiranje iz nje, bi se bilo treba ustaviti tudi tukaj. Ustroja nacionalne literature, iz katere pesnik prihaja in v katero je vključen s svojimi pritrdilnimi ali opozicijskimi nagibi, ni mogoče prezreti, kakor hitro nas zanimajo recepcijska pravila v njegovem sprejemanju tujega. Na tej točki Kosovega poglavja o Prešernovem literarnem obzorju je treba ugotoviti primanjkljaj, ki ga razmeroma šibka razvitost slovenske predprešernovske literature ne opravičuje.

Naslednje poglavje *Problem Čopovega posredništva* zadeva po eni strani še problematiko pesnikovega literarnega obzorja, po drugi strani pa pomeni že pristop k posebnemu vprašanju primerjalno genetičnih raziskav. Na tem področju je imel Kos opraviti z obsežno zgodovino problema, vendar se je spretno izognil obeh njenih skrajnosti: Žigonove pretirane teze o Čopovi šoli ali akademiji, katere dosleden učenec naj bi bil Prešeren, pa tudi Kidričevemu drobnjakarskemu in mestoma pretiranemu skepticizmu o globljih zvezah med Čopom in Prešernom. Odločil se je za nadaljevanje in kritično dopolnjevanje srednje, zmernejše smeri, ki ima glavno izhodišče v Prijateljevih *Duševnih profilih slovenskih preporoditeljev*. Zato je temeljno načelo, na katerem gradi, odprto v dve smeri: dopušča dokajšnjo možnost Čopovega posredovanja evropske romantike Prešernu, obenem pa je zelo previdno in skopo pri določanju Prešernove odvisnosti. Ta previdnost je povzročila, da se je problema Čop — Prešeren lotil predvsem po poti diferencialne diagnoze. Tako opozarja na celo vrsto znamenj, ki kažejo »različnost Čopovih in Prešernovih pojmovanj v območju estetike, svetovnega nazora in socialnopolitičnih teženj«. Prinaša vrsto novih in tehtnih pogledov, do katerih dosedanje prešernoslovje ni prišlo ali jih ni izreklo zadosti določno. Prepričljiva je teza o svetovnonazorski razliki, ki je obstajala med prijateljskima, se pravi med Čopovo vključenostjo v tok klasične idealistične nemške filozofije in med Prešernovo vezanostjo v tradicijo evropskega racionalističnega skepticizma, materializma in verskega kritizma; ali med Čopovo nekoliko »gosposko« zadržanostjo in Prešernovim svobodomiselnim radikalizmom. Seveda bi bilo koristno, če bi hkrati opozoril tudi na točke, kjer so se te njune razlike ujele v globoko medsebojno razumevanje. Na primer: nenaden pojav panteistične note, ki jo je Prešeren s tolikšno resnobo in pesniško prizadevnostjo položil v nemško elegijo mrtvemu prijatelju. Ali narobe: Čopov nenadni in siloviti radikalizem, s katerim je nastopil na pesnikovi strani zoper Kopitarja. V izpostavljenih položajih so se med njima pokazale globlje človeške vezi, ki so zmogle njune nazore zelo zblížati ali celo poenotiti. Zanimiva so Kosova ugotavljanja o razločkih med njunimi estetskimi pogledi, torej tudi med njunima odnosoma do romantike. Škoda je le, da se je tu zadovoljil samo z namigi, čeprav ti namigi merijo proti jedru stvari. Zadoščalo bi, če bi v Prešernovem delu iz let 1828 do 1835, ko je

snoval v Čopovi bližini, opozoril na pesnikove postopke, ki kažejo poskuse brisanja nekaterih ostrejših disonantnih pojavov znotraj lastnega pesništva, ali pa na vrsto pesnikovih izjav, ki izpričujejo močno težnjo k svetlemu in harmoničnemu tipu poezije, kar je še posebej razvidno iz *Sonetnega venca*. Po Čopovi smrti se v tem pogledu zgode bistvene spremembe, čeprav ne zaje- mejo Prešernove poezije v celoti. Ob teh menjavah, ki imajo tudi še druge razloge, in ob natančnem opazovanju Čopovih estetskih nazorov, raztresenih v pisemskih izjavah, bi Kosova opozorila lahko dobila globlje zaledje in večjo trdnost.

Poglavje *Prešeren in predromantika* pomeni vstop v središčno problematiko razprave. Kosova raziskava deleža evropske predromantike pri Prešernu je naravnana predvsem v nemški literarni prostor, pri čemer glavna pozornost zajema vplive štirih avtorjev: Herderja, Bürgerja, Schillerja in Goetheja. Preden se loti naštetih avtorjev, na hitro očisti svoj primerjalni teren vseh tistih imen, ki bi obravnavo odmaknila od osrednjih zadev. Tako že vnaprej zavrača domneve o morebitnih vplivih Matthisona, Salisa, Claudiusa, Höltija in Vossa. Postopek je razumljiv in najbrž utemeljen, vendar bi kazalo biti nekoliko bolj previden vsaj ob Höltiju. Njegov predromantični prehod od ar- tistično baročne v lirično anakreontiko bi bilo dobro pazljivo preveriti, saj je podoben prehod dovolj opazen tudi pri mladem Prešernu, na primer v *Zvezdogledih*, pa še kje drugje.

Pri obravnavi Herderjevega vpliva, predvsem kulta ljudske pesmi, Kos zelo upošteva Prešernove pridržke, njegovo močno vezanost na klasično pesniško tradicijo, hkrati pa na novejšo romantično miselnost o višji vrednosti individualnega ustvarjanja. Tako prihaja do zanesljive in večstranske oznake Prešernovega močno okrnjenega herderjanstva, ki morda komaj še zasluži to ime. Še mnogo bolj eksaktna določila pesnikovega razmerja do ljudske tvornosti pa bi omogočila raziskava pesnikove praktične estetike pri obdelavi ljudskih besedil ali motivov. Od Kosovih konkretnjših dognanj, ki jih najdemo v tem poglavju, zaslužita posebno pozornost predvsem primerjava *Nezakonske matere* s škotsko ljudsko pesmijo v Herderjevem prevodu *Wiegenlied einer unglücklichen Mutter* in pa opozorilo na zelo verjetne odmeve Herderjevih misli o razvoju narodov in kultur v Prešernovem pisemskem sporočilu Vrazu 26. oktobra 1840. Skratka, vprašanje Herderjevih vplivov je z obojnega primerjalnega zornega kota, genetičnega in tipološkega, obdelano uspešno.

Mnogo močnejše in razločnejše odzive kot Herder je v Prešernovem pesništvu pustil Bürger. To potrjujejo tudi nova Kosova dognanja, ki se od dosedanjih drobnih vplivoloških ugotavljanj, kakršne srečujemo pri Preglju, Tomincu ali Kidriču, povzpnejo k obravnavi na širših, preglednejših ploskvah. Gotovo bo obstala splošna teza, da je prvo obdobje Prešernovega baladnega pesništva (*Povodni mož*, *Ponočnjak*, *Romanca od Strmega grada*) pod razme- roma močnim Bürgerjevim vplivom, ki v drugem obdobju popusti (od *Prekopa do Neiztrohnjenega srca*). Trdne so tudi nekatere podrobnejše utemeljitve teh zvez. Vendar v sami primerjalni raziskavi in argumentaciji vzporednic in raz- ličic med pesnikoma Kos tokrat ni imel preveč srečne roke. Svojo nekdanjo izhodiščno misel, da je bilo prevajanje Lenore Prešernu »predvsem pesniško tehnična naloga« in ne kaj dosti več (*Prešernov pesniški razvoj*, 1966, s. 21),

je sicer umaknil oziroma zdaj razširil tudi z možnostjo globljih doživljajskih in miselnih stičišč s svetom Bürgerjeve balade, vendar teh notranjih stičišč in odbojev ni niti pri Lenori niti pri drugih baladah dovolj izčrpal. Precej problematična, ne dovolj razčlenjena in ne zadosti utemeljena se mi zdi teza, da je temeljni konflikt v Prešernovih baladah mnogo manj izrazit, manj dramatičen in »veliko milejši« kot v Bürgerjevih. To razlago Kos v povzetku razpravljanih še zaostri in posploši v sklep, ki tipološko oznako Prešernove balade konča takole: »...življenja ne pojmuje v podobi ostrega konflikta, ampak ga doživlja kot pomirljivo dogajanje, v katerem sile ne gredo do zadnje ostrine ena zoper drugo.« Trditev preseneča, če upoštevamo dejstvo, da je notranja morfologija Prešernovih baladnih zgodb v resnici izrazito konfliktna, polna skrajnih, usodnih leg in nazadnje tudi smrti. Pojavi humorja, igre ali čistejšega lirizma teh razdalj med nasprotnimi legami nikakor ne ukinjajo, ampak lahko celo širijo, kot na primer v *Povodnem možu*. Škoda je tudi, da se Kos ni lotil slogovne primerjave Prešernovega prevoda in Bürgerjevega izvirnika *Lenore*, pri čemer bi lahko na zelo subtilnih mestih in obenem zelo eksaktno premeril oba idejna svetova enega ob drugem. Pokazalo bi se, da je Prešeren na nekaterih mestih celo zaostрил grozljivost Bürgerjevega baladnega tona, opazno stopnjeval metaforično ekspresivnost in tudi glasovno orkestracijo verza razvil v izrazitejše in ponekod bolj ostre fonične kontraste, kot jih je zmožni Bürger. Prešeren je torej zlahka obvladal tudi idejni svet ostrejših konfliktov in kontrastov, obvladal zato, ker je bil ta svet ena izmed njegovih notranjih možnosti in nagnjenosti. Brez nje bi težko vse življenje vztrajal pri baladi, h kateri se je vračal od svojega prvega do poslednjega besedila. Napisal je znatno več sonetov, a baladi je bil mnogo bolj zvest, in sicer pretežno baladi s paradoksnim, kontrastnim obratom v tragično smer. Tu je Kos Prešerna notranje nekoliko omejil, čeprav je res, da je pesnik sam vsaj do Čopove smrti in izgube Julije zvesto težil k »milemu«, bolj harmoničnemu tipu poezije. Kos poskuša najti tudi utemeljitev za dozdevno omejeno konfliktnost ali dramatičnost Prešernovih balad. Najde jo v »izključnem erotičnem značaju njihove motivike«, v ugotovitvi, da »ostaja erotika prav do zadnjih balad edini motiv, razen v *Neiztrohnjenem srcu*, kjer se ji pridruži še motiv pesniškega poklica«, kar naj bi Prešernovo balado bistveno razločevalo od Bürgerjeve, ki je večkrat socialno motivirana in socialno konfliktna. Tu smo spet pred zožitvijo oziroma poenostavitvijo problema. Prvič: velika večina Prešernovih balad v resnici prestopa zgolj erotično vsebino in motivacijo, včasih naravnost (*Romanca od Strmega grada*, *Prekop*, *Zenska zvestoba*, *Judoosko dekle*, *Neiztrohnjeno srce*), včasih posredno (*Povodni mož*). Drugič: mera konfliktnosti in dramatičnosti ni odvisna od snovi ali teme, temveč od njene morfologije, torej od pesnikovega pristopa k njej. Povedano bolj enostavno: življenjski konflikt nima v erotiki in njenih notranjih razsežnostih prav nič manj prostora kot v »širšem socialnem ali celo političnem okviru«. Vse je odvisno od pesnika in njegovih konfliktnih dispozicij, včasih tudi od čuta za tragično. Na tem mestu je Kos skopal nekoliko pregloboke razdalje med Bürgerjem in Prešernom. Po drugi strani pa je med njima iskal in vzpostavil enakosti, kjer bi jih bilo res težko najti. Na primer v njunih kompozicijskih postopkih. *Lenora* in *Povodni mož*, kjer so stičišča med pesnikoma sicer najbolj dokazljiva, sta obenem nenavadno

razviden primer dveh popolnoma različnih kompozicijskih ustrojev. Na eni strani skoraj nenadzirana, podivjana razvlečenost, fragmentarnost in neporacionalnost, na drugi skrajno stroga in smotrna zgradba, prosoben tektonski red ter popolna nadziranost dogajanja kljub notranjim napetostim in strmemu dramatičnemu vrtnocu, ki se ne konča brez odtenkov tragike. Kosova končna sodba se glasi, da je Prešernova balada »mehkejša od Bürgerjeve«. S tem vtisom se dá soglašati. Ni pa mogoče soglašati z nekaterimi argumenti, ki naj bi ta vtis utemeljili in razložili, še posebej ne z domnevnimi razlogi okrnjene konfliktnosti. Mislim, da bi bilo razloge treba iskati drugje, predvsem pa v Prešernovi drugačni oblikovalni estetiki, bolj točno, v drugačni estetiki konflikta, ki se najbolj občuti v kompozicijskem ustroju njegovih balad.

Goetheja in Schillerja ter njuno pesništvo, razpeto med mladostnim viharstvom in kasnejšo weimarsko klasiko, Kos kot celoto vključuje v predromantiko oziroma v »posebno različico predromantičnega klasicizma«, kar je za primerjalno rabo ob Prešernu praktična in sprejemljiva, čeprav nekoliko poenostavljena rešitev. Domnevo o vplivu njunih balad na Prešernove poznejše, bolj refleksivne balade najprej na široko odpre, zatem pa spet naglo pripre na najmanjšo mero tveganja, tako da bralec naposled ostane bolj radoveden kot zadovoljen. Mnogo doslednejše so opredelitve Prešernovih zvez z Goethejevo in Schillerjevo liriko. Pri tem je oba tipa Goethejeve lirike, razpoloženjsko iz dobe viharstva in klasicistično iz poznejših weimarskih časov, označil za pesništvo, do kakršnega Prešeren, šolan ob rimski in renesančni klasiki, ni mogel najti globljega razmerja. Trditev je zanimiva in primerna za delovno hipotezo, ni pa iz razprave razvidno, ali je res dovolj preverjena ob gradivu. Vsekakor pa je pozornosti vredna slutnja o vplivu Fausta na nekatera osrednja Prešernova dela (*Slovo od mladosti*, *Sonetje nesreče*, *Sängers Klage*, *Pevcu*). Škoda je le, da je ta slutnja samo bežno navržena in zato nekoliko abstraktna. Mnogo temeljitejša je primerjava Schiller — Prešeren. Tu prihaja Kos do razvidno utemeljenih in zanesljivih dognanj, ki se močno vzdigujejo nad vse tisto vzporejanje, ki sta ga nekoč opravljala predvsem Pregelj in Tominec. Pred nami je tokrat vrsta dejstev ali okoliščin, ki utemeljujejo sklepanje, da je Schiller utegnil razmeroma močno vplivati na Prešerna, in sicer predvsem z mislijo o nepremostljivem nasprotju med idealom in resničnostjo (*Die Ideale* — *Slovo od mladosti*), nato z mislijo o posebni vrednosti umetniškega ustvarjanja in naposled s svojimi resignativnimi kretnjami. Hkrati pa Kos dodaja, da je Prešernu ostala popolnoma tuja Schillerjeva abstraktna, patetična in moralistična oblika izpovedi. Od tod sledi logičen sklep, da je »Prešeren pri Schillerju formulirani problem romantičnega človeka prenesel v območje racionalne in empirično skeptične miselnosti«, navezujoč pri tem na evropsko miselno tradicijo, povzeto iz antike, renesanse in razsvetljenstva. Pri obravnavi vprašanja Schiller — Prešeren se je Kosova primerjalna raziskava spet ujela v ubrano razmerje empiričnih dejstev in širokopoteznih sklepov, kar v glavnem velja tudi še za kratko obravnavo Grillparzerjevih vplivov. Žal pa se na koncu poglavja to razmerje znova zamaje ob problemu Kant — Prešeren. Tu beremo precej abstraktno tezo, da je nemški filozof na Prešerna »v širokem smislu nedvomno tudi vplival«, pri čemer ima Kos v mislih Kantov protidogmatski agnosticizem in njegovo estetiko, ki sta precej močno odmevala po tedanji

Evropi sploh. Trditev je vabljiva in neškodljiva, vendar take vrste, da je pri Prešernu z nobene strani ni mogoče zanesljivo določiti ali utemeljiti. Vsi našeti pridržki pa ne morejo in ne žele mimo dejstva, da pričujoča obravnava prinaša prvi resnično sistematičen, pregleden in v splošnem mišljenju sprejemljiv zaris deleža nemške predromantike pri Prešernu.

V središču razprave je poglavje *Prešeren in starejša romantična šola*. Problem jenske romantike in njenih vplivov na Prešerna spada med glavne probleme slovenske komparativistike že vse od njenih skromnih začetkov v prejšnjem stoletju pa do daljnosežnih Žigonovih tez o pesnikovem matematično arhitektonskem uresničevanju Schleglovega programa sinteze med klasiko in romantiko ter Kidričevih odločnih zanikanj takih možnosti. Kos se je vprašanja lotil na novo in vse kaže, da je temu problemu dal največ raziskovalnih energij. Najprej naredi pregleden zaris jenske romantike, njene osnovne dvosmernosti (na eni strani Tieck in Novalis z obnovo poezije srednjega veka in mistike, na drugi brata Schlegla s svojo vezanostjo na weimarsko klasiko, antiko in filozofijo nemškega idealizma), prikaže zatem ločitev tokov po letu 1801 in naposled prevlado mlajše heidelberške romantike, ki je sledila bolj Novalisu in Tiecku kot Schlegloma. Nadaljnja obravnava je usmerjena k Čopu, ki je od Slovencev prvi prišel v ploden duhovni stik z idejami jenskih romantikov. Natančneje kot dosedanja literarna zgodovina razčlenjuje Čopovo izbiro idej jenske šole, pri čemer njegovo zanimanje v celoti omejuje na dejavnost bratov Schleglov in deloma še na Schellingovo filozofijo. Najmočnejši poudarek daje Čopovi vezanosti na Augusta Wilhelma Schlegla (doslej je slovstvena veda močnejše naglašala Friedrichov vpliv), še posebej vezanosti na njegovo teoretično in praktično uvajanje pesniških oblik romanske renesanse v sodobno nemško poezijo, kar naj bi Čopu dalo zgled za slovensko pot v območje evropske romantične literature. Čez most Čopovega posredništva nato izpelje glavne vplive jenske romantike na Prešerna. Prihaja do ugotovitve, da je pesnik med leti 1828 in 1835, ko je živel v Čopovi bližini, v svoje literarne zasnove vključil predvsem štiri sestavine jenske romantične šole. Sem uvršča najprej odnos do ljudskega pesništva, ki se je glede na herderjansko tradicijo spremenil tako, da je višja vrednost spet pripadla umetni poeziji in njenemu artistično bolj razvitemu osebnemu ustvarjanju, od koder sledi dvom nad poskusi umetnega posnemanja ljudske poezije (tako tudi F. Schlegel v spisu *Gespräch über die Poesie*). Spor Kopitarjeve generacije s Čopovim in Prešernovim krogom je torej tudi spor herderjanske in jenske romantične šole. Druga in glavna sestavina, mimo katere pri Prešernu ni mogoče, je uvajanje romanskih pesniških oblik po A. W. Schleglovem zgledu, ki je bil hov v tem, da je romanske oblike obnavljal v prvotnejši zunanji in notranji podobi, ne pa več z razsvetlenskimi ali predromantičnimi dodatki, kot so delali njegovi nemški predhodniki. Tretje, kar spada sem, je nov, romantični odnos do poezije romanskega poznega srednjega veka in renesanse, pri čemer je značilno, da je Prešeren najprej sprejel njune zunanje oblike, a njihovo notranjost poglabljal in resnil šele postopoma. To dokazuje Kos z opozorili na notranje vsebinske spremembe, kakršne so pod Prešernovim peresom doživljale stanca, tercina, sonet in španska romanca, pa tudi z opozorili na postopen premik Prešernove pozornosti od Petrarka k Danteju, ki je jenski šoli pomenil osrednje pesniško

odkritje. Vendar Kos obenem ugotavlja, da je romansko renesanso Prešeren vključil v svoj svet na izviren način, in sicer po načelu »psihološkega, estetskega pa tudi moralnega ravnesja med racionalnimi, čustvenimi in domišljij-skimi prvinami svoje duševnosti... s pomočjo dobro vidnih elementov harmonije, proporcionalne tektonike in celo simetrije«, tako da se je v resnici »odmaknil ne le od pesništva jenskih romantikov, ampak tudi od same renesanse«. Za četrti vidnejši znak jenske šole šteje Prešernov sprejem krščanskih mitoloških prvin v pesniško metaforiko, torej sprejem nečesa, kar je klasičizem, vezan na antično mitologijo, odklanjal, predromantika uporabljala z izrazito religioznimi ali moralističnimi nameni in šele jenska romantika sprostila tudi za svobodno čustveno ali čisto estetsko rabo. Prešernov obrat od antične mitologije h krščanski Kos veže na Čopa nekoliko manj odločno kot ostale tri sestavine. Ob te glavne vplive naposled razvrsti še nekaj obrobni in bolj naključnih dotikališč s starejšo romantično šolo, predvsem z A. W. Schleglom (pojmovanje heksametra; literarni epigrami; rahla zveza s Schellingovim panteizmom itd.). Opazna je tudi misel o zvezi med Čopovo in A. W. Schleglovo teorijo epa, vendar z dvomom nad možnostjo, da bi bila Čopova teorija epa sploh vplivala na Prešernov ep.

Poglavje o Prešernovih zvezah s starejšo nemško romantiko je najbolj dognano in najbolj bogato poglavje razprave, postavljeno na trdne argumente in daljnosežne sklepe. Tu so razmeroma redka mesta, ki silijo k dopolnitvam, pomislekom ali ugovorom.

Sem se mi zdi najprej potrebno uvrstiti Kosovo razmerje do znane Zigonove teze o vplivu F. Schleglove zamisli sinteze med antiko in romantiko oziroma klasiko in moderno na Čopa in prek njega na Prešerna (spis *Gespräch über die Poesie*, 1801). Kos to tezo kar najodločneje in v celoti zavrača, pri čemer navaja naslednje argumente: najprej Kidričevega, da F. Schlegel sinteze med klasiko in romantiko sploh ni postavljaj na temelje matematične arhitektonike, kot sta to storila Žigon in Puntar; nato navaja dejstvo, da se v Čopovih pismih ideja o sintezi sploh nikjer ne pojavlja; in nazadnje dodaja še okoliščino, da se je A. W. Schlegel, Čopov glavni vzornik, kasneje odločno odvrnil od zamisli in vere v možnost take sinteze (spis *Vorlesungen über die dramatische Kunst und Literatur*). Nobeden od navedenih razlogov — ki naj bi utemeljil tezo, da niti v Čopovi teoriji niti v Prešernovi ustvarjalni zavesti ni mogla obstajati »ideja o sintezi antičnega in romantičnega pesniškega duha« — po svoji naravi ne spada med prave, neposredne dokaze, ki bi zares ovrgli možnost vplivnega pretakanja obravnavane ideje od nemškega teoretika do Čopa in Prešerna. Mislim, da je nekoliko napeto iskanje argumentov Kosa privedlo celo do občutne napake, in sicer pri razlagi Čopovih misli o epu, zapisanih v pismu Skarżyńskemu. Prezrl je namreč, da so Čopove simpatije prav na tem mestu (ob primerjavi Goethejevega *Hermana in Doroteje*, Byronovega *Don Juana* in Mickiewiczvega *Pana Tadeusza*) zelo razločno obrnjene k epu, ki bi skladno združeval psihološko vertikalo in zgodovinsko horizontalo dogajanja ter osebno in družbeno usodo junaka, pri čemer mu je »homerizacija« sodobne romantične epike poglavitna želja in estetski ideal. Če bi kje iskali potrdila za sintezo klasične in romantične estetike, bi ga morali iskati in bi ga tudi našli prav v tem Čopovem pismu, ki ga Kos nekako zlahka uvršča med razloge za prav

nasprotno misel. Po drugi strani pa tudi on ugotavlja, da v Prešernovi poeziji obstaja »načelo ravnovesja«, še več, da obstaja načelo »proporcionalne tektonike in celo simetrije«, kar se mu niti ne zdi obrobni pojav, temveč to lastnost postavlja za temeljno določilo Prešernovega pesniškega sveta ter jo vključuje, kot bomo videli kasneje, v samo središče svoje teze. Torej v resnici tudi on ne obide dejstva, da pojav sinteze med klasiko in romantiko obstaja pri Schleglu in pri Prešernu, zanika le možnost vsakršne zveze med njima in zato še posebej prizadevno zanika možnost vmesnega posredniškega člena, pojav take sinteze pri Čopu. Mislim, da gre v tem primeru za apriorno stališče, saj je več razlogov, da dopustimo možnost vplivov tudi na tem idejnem in estetskem območju Prešernove poezije, kot pa razlogov, da vnaprej zapremo možnost pretakanja misli in zgledov. Žigon je krenil v prvo smer, vendar je pri tem izgubil mero in prispel do naravnost čudaških početij, obsedenih od iskanja matematične arhitektonike, ki naj bi bila poglavitni znak urejevalne »sinteze«, povzete po Schleglovi šoli. Kidrič je ubral čisto nasprotno smer, smer vnaprejšnjega skeptičnega zanikanja, ki pa je dala mnogo manj. Kos bi storil boljše, če bi Žigonu sledil do racionalnega jedra in zelo tehtnega bistva njegove teze, kar je na tiho pravzaprav tudi storil. Kajti, kdo je v resnici bolj temeljito in bolj eksaktno dokazal, da v Prešernovi poeziji obstaja načelo »proporcionalne tektonike in celo simetrije«, kot ravno Žigon?

Nekaj pridrzkov ali vsaj dopolnil bi bilo potrebnih tudi pri uvrščanju Prešernove krščanske metaforike v vplivni krog jenske romantike. Seveda je utemeljeno in prav, da je Kos odprl raziskovalnim domnevam pot tudi v to smer, vendar pri svojih končnih sklepih ni zadosti upošteval nekaterih posebnih okoliščin. Najprej je tu dejstvo, da metaforika iz krščanskega mitološkega sveta opazneje prodre v njegovo pesništvo mnogo pozneje kot vse druge sestavine jenske romantike, celo v času (1834–1837), ko te sestavine kažejo že znake netrdnosti ali upadanja. Ta okoliščina opozarja, da so odločilni razlogi za pojav nove metaforike drugačni in nekje drugje kot razlogi za vse ostale znake jenske romantike. Pot k tem posebnim razlogom bi nam odprlo opazovanje ustroja, torej tudi notranjega razmerja metaforičnih plasti v Prešernovi poeziji. Videli bi, da je plast antične metaforike razmeroma najbolj posredna, najbolj literarna in najbolj priučena plast njegovega izraza in da se v območju globljih vsebinskih napetosti po navadi vidneje pojavlja plast krščanske in še pogostejše plast naravne, demitizirane metaforike. Če upoštevamo civilizacijsko in duhovno okolje, ki ga je pesnik doživljal vse od otroških let naprej, je lahko razumeti, da je bil medij krščanske mitologije v njem prvotnejši kot medij antične mitologije. Zato mu je bil v izpostavljenih življenjsko izpovednih položajih bližji in neposrednejši. Pretresi ob izidu *Sonetnega venca* so ustvarili položaj, ki ga je poleg vsega drugega treba upoštevati, ko iščemo razloge za tako občutne spremembe v pesnikovih izraznih plasteh, bolj točno, v njegovih premikih k prvotnejšim metaforičnim medijem, ki na eni strani kažejo v prispodobe krščanskega mita, na drugi pa v prispodobe iz sveta drastične življenjske realnosti. Janski literarni šoli bi ob taki presoji gradiva najbrž pripisovali znatno manjšo težo. In naposled, Prešernovo krščansko metaforiko bi kazalo jemati nekoliko bolj vsebinsko in manj formalno, kot sta jo jemala Kidrič ali Šifrer. Prešeren namreč podobe iz krščanskega sveta izrazito demi-

tizira, pogostoma jih napolni s tolikšno in tako erotično vsebino, da so v takratni janzenistični slovenski kulturi pomenile herezijo in provokacijo, kar so te podobe tudi bile poleg vse svoje estetične in čustvene rabe. In tu smo spet pri lastnosti, ki bi jo bilo dobro ostreje označiti, kadar gre za določanje razmerja s krščansko metaforiko jenske romantike.

Pri razpravljanju o pesnikovem odnosu do nemške romantične filozofije, še posebej Schellingove, bi kljub veliki previdnosti in notranji gibljivosti Kosovih formulacij utegnili pogrešati nekaj več posluha za panteistično razsežnost Prešernovega duhovnega sveta, ki jo je iz pesmi lahko dokazati vsaj dvakrat. Prvič v elegiji *Dem Andenken des Matthias Čop*, kjer bi analiza slogovnih sredstev, s katerimi je panteistična dimenzija izpovedana, pokazala več njenih odtenkov. Drugič v baladi *Neiztrohnjeno srce*, kjer je podobna duhovna vsebina manj prigradna, mnogo enotnejša in izražena z enovitejšimi sredstvi. Iz obeh primerov pa je kljub njuni razločkom čisto jasno (lahko bi pritegnili še elegijo Smoletu), da je bil Prešeren zmožen tudi izrazito panteističnega doživljanja narave in sveta. Seveda nam je to njegovo doživljanje dano le skozi pesniški medij, s čimer pa ni nič manj resnično in dostopno. Da pa »pojmi«, s katerimi to vsebino izraža, »nimajo precizne filozofske vsebine«, je samo po sebi umevno, saj filozofija tu ne nastopa in noče nastopati na racionalno filozofski, temveč na pesniško estetski način. Mislim, da je zaradi nekoliko premajhne odprtosti estetskim in iracionalnim stranem tega problema tu prišlo do opazne redukcije Prešernovega duhovnega sveta.

V naslednjem poglavju *Prešeren in mlajša romantična šola* Kos poskuša priti do čimbolj jasne predstave o tem, katere sestavine je v Prešernovem pesništvu pustila poznejša nemška romantika, bolj točno, tista njena smer, ki se je odvrnila od romantičnega univerzalizma bratov Schleglov, oprtega še posebej na evropsko antiko in renesanso, ter se vrnila k romantično nacionalnim ali celo pokrajinskim pogledom, uprtim nazaj v tradicijo nemškega ljudskega pesništva in srednjega veka. Prešernov odklon od evropskih renesančnih oblik po letu 1835, ki je bilo leto Čopove smrti, in njegov obrat k baladi, romanci in ljudskemu pesništvu, zlasti pa nenadna uporaba nibelunške kitice in naglasnega stiha, vse to daje dovolj razlogov za vzporejanje razvojnih lokov obeh literatur in za raziskavo njunih stičišč. Tudi tu je Kos stal pred nalogo, da dosedanjim ugotovitvam ali opozorilom, ki sta jih na tem problemskem območju prispevala predvsem Prijatelj (v zvezi z Uhlandom) in Tominec, dá popolnejšo, usklajeno, zaokroženo in v izrazitejšo tezo prirejeno zgradbo. Pri tem se je, podobno kot pri predromantiki, najprej odločil za poenoteno in poenostavljeno priredbo pojma »mlajša nemška romantika«. Vanjo namreč ni vključil samo ožjega kroga »heidelerških romantikov«, kot so Arnim, Brentano, Görres in brata Grimma, temveč še njihove naslednike in nadaljevalce pa tudi predstavnike drugih smeri. Tako pojem »mlajša romantična šola« zajema množico zelo različnih pojavov in imen, vse tja do Uhlanda na eni, Heineja na drugi, Platena na tretji ali kakšnega Grüna na četrti strani. Ta metodološka abstrakcija sicer omogoča zelo enotno podobo stvari in je očitno nastala iz posplošitve pojavnega in problemskega jedra, značilnega za premik v Prešernovi poeziji po letu 1835, tvegana pa bi utegnili biti z zornega kota nemške literarne zgodovine.

Posebnost Prešernovega stika s tem delom nemške romantike je v okoliščini, da je tu treba v glavnem odšteti možnost Čopovega spodbujajočega posredništva, kar razprava primerno poudarja, saj v polni meri upošteva Čopovo vezanost na Schleglove zasnove in pesnikovo samostojno pot k virom mlajše romantike. Iz nje Kos pregledno izlušči štiri vidnejše pojave, ki so vplivali na Prešernovo delo. Prvi med njimi, ki je najbolj oprijemljiv, je uporaba nibelunške kitice in naglasnega stiha. Oboje spada med opazne lastnosti Brentanove, Uhlandove, W. Müllerjeve ali Heinejeve poezije in pomeni značilnost mlade romantične šole in njenih naslednikov. Druga lastnost, ki jo Kos veže na mlajšo romantiko, in tu se začno nova dognanja, so kompozicijske spremembe Prešernove balade od leta 1835 naprej. Po njegovem gre za očitno pomnožitev zgodbe, za razširjeni »tok dogajanja«, ki je bilo v zgodnejši baladi osredinjeno okoli enega samega dogodka. Tretja značilnost, ki jo prav tako uvrsti pod vpliv nove šole, je lirizacija in subjektivizacija Prešernove balade po letu 1835. Nazadnje pa sodi sem še sprememba v Prešernovem pojmovanju ljudskega pesništva, namreč njegovo novo mišljenje, da besedil ljudskega pesništva ne gre spreminjati ali prenašati. Tu naj bi deloval vpliv mlajše nemške romantike oziroma njene germanistike, ki je prišla do načela o potrebi historične pristnosti ljudskih besedil. Prvo po znanstvenih vidikih sestavljeno večjo zbirko ljudskih pesmi — Uhlandovo *Alte hoch- und niederdeutsche Volkslieder* (1844) je najti celo v seznamu Prešernove knjižnice.

Okoli teh štirih problemskih območij je zbrana Kosova raziskava vplivov, ki pa poleg vzporednic odkriva tudi nasprotja in z njimi izvirnost Prešernovega sprejemanja idej in pogledov mlade romantike. Sem uvršča: enotno, nespremenljivo obliko Prešernovega naglasnega stiha, ki se od sprejetega reda ni spuščal v različice; sklenjeno kompozicijo; zadržano lirizacijo, ki ni dopustila osamosvojitve v čisto razpoložensko, temveč je ostala »v mejah uravnovešenega epsko-lirskega pripovedovanja«; in nazadnje, omejevanje vsebine na osebno in ljubezensko tematiko, kar naj bi Prešernovo balado še posebej ločilo od nemške novejšje romantične balade, na primer Uhlandove, ki je včasih polna socialne in politične vsebine.

Poglavitni tok razpravljanj se giblje na ravni logičnih verjetnosti in verjetnih možnosti, vendar je na trdnih tleh samo ob prvem problemu, ob vprašanju nibelunške kitice in naglasnega stiha. Povsod drugod bi bila koristna dopolnila ali popravki.

Pri razpravljanju o zgradbi Prešernovih balad manjka ustrezno analitično zaledje. Oznake kompozicije so presplošne, prenašane in preveč navržene, da bi mogle prikazati dovolj natančen in prepričljiv kontrast med Prešernovimi poznimi in zgodnjimi baladami. Pazljivejša in večplastna razčlemba kompozicije bi pokazala, da v ustroju *Povodnega moža* obstaja na dnu isti strogo tektonski kompozicijski red kot v *Zdravilu ljubezni*, kjer si je za zunanji obrazec pesnik izbral nekoliko drugačno, folklorno tridelno. Tridelno kompozicijo, ki naj bi jo morda vzel pri mlajši romantiki, če je ni v domači ljudski poeziji, pa lahko najdemo še v celi vrsti drugih pesmi pred letom 1835 pa tudi po njem, celo v *Sonetnem vencu* ali *Krstu pri Savici*, čeprav ne po enostavnem folklornem obrazcu. Tudi za tezo o kontrastu med »tokom dogajanja« v pozni in enem samem »dogodku« v zgodnji baladi v razpravi ni za-

dostnih dokazov in mislim, da bi jih bilo težko najti. Potrebno bi bilo natančneje pregledati število pripovednih členov ali dogodkov v posameznih baladah, premeriti stopnje njihove medsebojne odvisnosti in njihove vezanosti, delne vezanosti ali nevezanosti k osrednjemu ali sklepnemu dogodku. Šele potem bi zanesljiveje vedeli, ali pripoved res »hiti od dogodka do dogodka« ali pa je »osredotočena«, se pravi, da stoji predvsem ob enem samem. In šele zatem bi Prešernove kompozicijske postopke mogli zanesljivo primerjati med seboj in pa s postopki nemških romantikov.

Med nove lastnosti, ki so pod vplivom mlajše romantike prodrle v Prešernovo balado in romanco po letu 1835, uvršča Kos tudi lirizacijo in osebno izpovednost, pri čemer poudarja, da je bila pripoved v baladah in romancih mlajših let »vseskozi objektivna«. Mislim, da gre tu spet za prenapeto oznako, ki v imenu pregledne jasnosti poenostavlja. Je mar mogoče v *Povodnem možu* ali *Učencu* ali *Dohtarju* pa tudi drugod preslišati vse tisto, čemur Kos pravi »razpoloženje«, »čustveni preliv«, »čustveni subjektivni ton« ali »mračno razviharjeni ton«, kar pa pripisuje samo pozni baladi ali romanci? Govoriti bi bilo mogoče kvečjemu o različnih stopnjah lirizacije, ki pa so različne tudi v drugem obdobju balad, ne pa o tako popolnem nasprotju. Stopnjo lirizacije bi bilo treba določati z bolj eksaktnimi postopki, kot je osebni vtis.

Pri razpravljanju o spremembi v Prešernovem pogledu na ljudsko pesništvo naša literarna zgodovina stvari že od nekdaj nekoliko preveč komplicira, za njo pa tokrat tudi Kos. Problem ima dva dokaj očitna konca, ki povesta kar dovolj. Prvi je v tem, da Prešeren ljudski motiv ali slogovni obrazec, kakor hitro ga sprejme v aktivno pesniško obdelavo, podredi sistemu svoje poetike in še posebej kompozicije, oblikuje ga po svoji potrebi kot vsako drugo od zunaj sprejeto snov. To njegovo početje je v bistvu enako pred letom 1835 kot po letu 1835 in se nikoli ne menja. Druga stran problema pa se pokaže takrat, ko ima Prešeren opraviti z zbiranjem ali z zbiralci ljudskih pesmi ali z objavami za narodopisne in ne umetniške namene. Takrat daje prav prvotnemu, primitivnemu in nepopravljenemu besedilu, se pravi bolj ali manj znanstvenemu pristopu k stvari, ki ga je spoznal vsaj že v začetku tridesetih let pri Čopu. Da se slednje načelo izraziteje pokaže v Prešernovih pisemskih izjavah šele pozneje, je razumljivo, saj je prišlo do takih potreb šele v okoliščinah, ko so načrti njegovih prijateljev zbiralcev dozoreli do prvih knjižnih zbirk, medtem ko so bile objave ljudskega blaga prej bolj ali manj priložnostne in so pesnika izzivale bolj k umetniški obdelavi kot k razmišljanjem o znanstveni pravilnosti besedila. Oba Prešernova postopka ali odnosa torej lahko uskladimo, saj je za njima v resnici eno samo in dosledno načelo, ki je toliko razvito in kultivirano, da loči narodopisno početje od osebnega umetniškega početja in ima globok smisel za oboje.

Popravek bi bil potreben tam, kjer Kos na ugotovitev, da brata Schlegla nista imela »za ljudsko poezijo nobenega smisla«, naveže še trditev, da jima je bil v tem »Čop nedvomno podoben«. To se mu je moralo samo zapisati, ker pozna Čopova pisma in ve, da bi bila na mestu bolj zadržana in bolj odprta formulacija. Isto bi veljalo za Čopov odnos do nacionalnega tona in obeležja umetne poezije. Ta odnos ni bil tako neznan ali celo odsoten, kot bi mogli

sklepati iz razprave. Iz njegovih pisem o poljski literaturi so te reči toliko razvidne, da jih ne bi smeli prezreti.

Nazadnje ni mogoče brez pripomb tudi mimo Kosove osrednje diferencialne oznake, ki želi poudariti globoko vsebinsko razliko med Prešernovo »konkretno subjektivno«, pretežno ljubezensko balado, ostajajočo zunaj »splošno veljavnih problemov in situacij nacionalnega, socialnega in moralnega življenja«, in pa balado mlajše nemške romantike, ki vse to zadnje ima. Tu gre spet za očitno zoževanje in poenostavljanje vsebine Prešernovih poznejših balad. Ali v baladi *Prekop* res ni nobene take vsebine, ki bi preseгла zgolj ljubezensko zgodbo in posegla v moralne, družbene ali celo institucijske probleme, ki zadevajo vprašanja človekovega življenja, smrti in izobčenosti? Ali v *Zenski zvestobi* ni med drugim tudi socialne motivacije? Mar *Ribič* ni pesnitev na meji dveh ljubezni, ki sta v globokem notranjem konfliktu tudi zaradi prisotnosti določene moralne kategorije? Ali je mogoče iz pesmi *Judovsko dekle* odmisliiti zelo objektivno družbeno in moralno vsebino? In iz *Neiztrohnjenega srca*, nastalega ob pripravah na izdajo Poezij, prezreti implicitno zahtevo po pravici do svobodne pesniške izpovedi? Čeprav Kos na nekaterih mestih mimogrede obide svojo glavno trditev in nakaže tudi v to smer, ostaja njegova končna, tezna oznaka pri zelo očitnem zoževanju »objektivne« in aktualistične vsebine obravnavanih balad. Postopku se čudimo toliko bolj, če pomislimo, da se prav med leti 1835 in 1845, tam od nemške elegije Čopu in *Krsta pri Savici* pa do *Zdravljice* in elegije Smoletu Prešernova družbena in politična misel močno zaostri. Mar ne bi bilo že zaradi tega dejstva bolj primerno Prijateljevo misel na pesnikove zveze s tako imenovano »švabsko šolo« oziroma njeno svobodoljubnostjo raje znova pretehtati in preveriti, kot pa na kratko zavreči.

Skratka, kljub tehtnemu jedru, ki ga ima ta del razprave, ni mogoče mimo vtisa, da je tu največ nezaključenih mest ali spodrseljajev, ki se kažejo tudi v formalni strani besedila, saj oznake niso vedno zadosti usklajene, poleg tega pa se nekatere že nekoliko utrujeno ponavljajo.

Poglavje *Prešeren in Byron* je prvo, ki odpre prostor evropske romantike tudi z nemške strani, in prvo, kjer ima primerjalna raziskava priložnost, da se lahko skoraj v celoti usmeri k izrazito literarnim problemom. To pa zato, ker je Byron vendarle tisti pesnik evropske romantike, s katerim je Prešeren našel bolj osebni in bolj neposreden stik kot s katerikoli drugim evropskim romantikom. Že zunanji, čisto otipljivi dokazi o tem razmerju so tolikšni kot nikjer drugje. Med te dokaze sodi prevod *Parizine*, zraven pa kar dvojje temeljnih Byronovih del v seznamu pesnikove sicer dokaj skromne knjižnice: *The Selected Poetical Works* (1835) in *Don Juan* (1826).

Kos je problemu posvetil dokajšnjo pozornost in znatno več raziskovalne moči, kot bi morda sodili po razmeroma skopem prostoru, ki ga poglavje zavzema. Občutno je presegel dosedanja dognanja, čeprav je gradil iz njihovih izhodišč, predvsem iz Burianove razprave *Matija Čop kot byronist* (1940). Tu se je tudi nekoliko bolj sprostil ožini genetične komparativistike in njeni šoli dal samo toliko, kolikor ji po trezni pameti gre, hkrati pa se je svobodneje razmahnil v smer tipološke komparativistike že pri samem izhodišču primerjav. Takoj na začetek namreč postavlja opažanje, da so bile čustvene in miselne osnove Prešernovega odnosa do sveta drugačne od Byronovih in da

Prešeren angleškemu pesniku ni mogel slediti v smer skrajnega individualizma, metafizične revolte in satanizma, pač pa je sprejemal Byronov svobodomiselnost pojmovani konflikt med posameznikom in družbo ter njegovo razmerje do pesniških oblik italijanske renesanse. Čeprav bi se to vnaprejšnjo globinsko tipologijo dalo z obeh strani izdelati tudi bolj natančno in Prešernovo sprejemanje Byrona nekoliko manj vezati na Čopovo, ki je bilo gotovo manj odprto, pa je z njo vendarle postavljena sistemska, pravzaprav že strukturalno produktivna osnova, iz katere je mogoče graditi smotrne, ne več naključne primerjalne raziskave Prešernovih byronizmov.

Od teh izhodišč se je Kos skoraj v celoti usmeril in omejil na primerjalno raziskavo *Krsta pri Savici*, predvsem k vprašanju oblikovnega ustroja. Opravil je strogo analizo vzporednic in razlik med avtorjema, in sicer skozi vse glavne plasti pripovedne umetnine. Pri tem je ohranil trdno orientacijo prav zaradi jasnih strukturalno tipoloških izhodišč, ki se mu ob najrazličnejših znakih Prešernovega epa potrjujejo kar sama po sebi, kot da so notranji generator vsega. Sistem vzporednic, ki jih najde med pesnikoma, kaže k eni sami poglavitni skupni ravnini: k pojavom, ki sodijo v isti zvrstni tip, in sicer v romantično lirsko epsko pesnitev (»povest v verzih«, »verse tale«) z zelo poudarjeno individualno noto romantičnega junaka. Sistem razločkov, ki jih ugotavlja, pa pokaže, da je *Krst pri Savici* hkrati delo, v katerem byronistični romantični tip lirsko epske poeme vključuje vase »zasnovano, ki je klasično organska«. V tej Prešernovi epski sintezi klasične in romantike poskuša Kos zaslutiti izvirno slovensko podobo byronistične poeme, kakršne druge slovanske literature ne poznajo. Toda na tem mestu se začenejo zelo zahtevna vprašanja, posegajoča v tipologijo zvrsti evropske romantične epike, kjer pisec razprave kljub pomoči V. Žirmunskega ostaja v marsičem močno hipotetičen in tipajoč.

Mislím, da imajo v tem poglavju največjo vrednost Kosove zares dobre razločevalne analize, ki v Prešernovi byronistični poemi odkrivajo celo vrsto snovnih, idejnih in oblikovnih pojavov, ki se oddaljujejo od byronizma ali ga s svojo prisotnostjo spreminjajo v novo kakovost. Tu je opravil tisto delo, ki ga je pri baladah v prejšnjem poglavju obšel. Najbolje je obdelal Prešernovo kompozicijo, ki se s svojo trdno tektonsko logiko, organsko urejenostjo in osredinjenostjo — kljub uporabi byronističnih digresij — najbolj oddaljuje od Byronove atektonske in fragmentarizirane zgradbe. Tu si tudi Kos, kot doslej že vrsta literarnih zgodovinarjev, ne more kaj, da ne bi opravil matematičnega členjenja in merjenja, h kateremu vedno znova izziva Prešernova nenavadno stroga arhitektura, ugotavlja tridelnost ali tetičnost zgradbe in nazadnje pride do opažanj, da tudi v *Krstu pri Savici* »vladajo sorazmerja, proporcionalnost členov in morda celo nekakšna težnja k simetriji«. Če k vsemu temu pritegnemo še sklep, da gre za »sintezo romantične izpovedne povesti v verzih s strukturo klasičnega organizma«, nam res ni jasno, zakaj je Kos nekoliko prej s tolikšno vnemo zavrgel Žigona v celoti.

Pri natančnejšem pregledovanju teh analiz bi našli tudi slabosti, vendar ne takih, ki bi bistveno škodovale pravilni glavni smeri dognanj. Najprej je tu pomisliti na tista mesta, kjer Kos označuje Prešernovo pripoved za zložno, umirjeno in nedramatično. Morfološka analiza pripovednega odbiranja snovi bi pokazala, da je Prešernova pripoved v *Uvodu* obrnjena strogo in strmo k

samim izpostavljenim in konfliktnim položajem, v *Krstu* ta postopek najprej nekoliko popusti oziroma si dá več prostora in časa, zatem pa se (po srečanju Črtomir — Bogomila — Duhovni) spet osredini v konice konfliktnih situacij. K dramatičnosti pripovedi sodi tudi to, da izpostavljena mesta skoraj v celoti zavzemajo dialogi ali monologi in le redko opisi. Sicer pa proti koncu razpravljanj tudi Kos sam prehaja k označevanju kompozicije z izrazi klasične dramaturgije, kar pomeni, da ga je dramatična strukturiranost dela vendarle potegnila za seboj. Tudi zapis, da v Prešernovih »retrospektivah pravega zunanjega dogajanja ni«, bi ne vzdržal strožjega preverjanja. Obe »blejski zgodbi«, posebno še druga, ki govori o pokristjanjevanju ljudstva, Bogomile in njenega očeta, prinašata kar dovolj pomembno zunanje in notranje dogajanje. Celo kasnejši retrospektivni vstavek o usodi Črtomirovega očeta in matere, ni epsko prazen. Nadalje bi se dalo domnevati, da ima Kosovo razpravljanje mnogo manj globoko, včasih tudi manj zanesljivo zaledje ob Byronu kot ob Prešernu. Tako je na primer prišlo do posplošujoče trditve, da Byron časovno in prostorsko kontinuiteto dogodkov, ki jo lomi in razkrajja, nadomešča z »enotnostjo čustvenega tona in lirskega razpoloženja«. Pri Byronu pa se v resnici najdejo nešteta mesta, kjer se tudi razpoloženje ali čustveni ton lomi v ostre, drastične kontraste. Tudi to, da Byron ne pozna nagovorne oblike, kakršno uporablja Prešeren, najbrž ne bo držalo. Njegovih nagovornih oblik od patetičnih do ironičnih ali elegičnih je toliko vrst in odtenkov, da med njimi ne bi bilo težko poiskati takih, ki so Prešernovim zelo podobne, če ne enake.

Toda bolj kot te obrobnosti bi utegnili motiti Kosova predmetna zožitev primerjalne raziskave. Nekoliko prenagel se mi zdi njegov uvodni sklep, da deli *The Select Poetical Work in Don Juan*, ki ju je imel pesnik v svoji knjižnici, »za Prešernovo razmerje do Byrona kaj prida ne pomenita«. Bolje bi bilo, če bi se bil odločil za natančno preverjanje stvari. Na primer: motiv slovesa od mladosti, opremljen včasih z elegičnim tonom in še posebej z mislijo na usodno mejo ali polovico, ki jo v človekovo življenje zarežejo prav trideseta leta, je v *Don Juanu* nenavadno opazen in mestoma že kar refranski. Primerjalna raziskava tega le ne bi smela obiti, če ni obšla takih vzporednic, kot jih je najti med *Slovesom od mladosti* in pesmijo *To the Romance*. V pretres bi kazalo vzeti tudi Byronov ironični kult denarja in njegove usodne veljave v človekovem življenju, kar najbrž ni ostalo brez odmeva pri Prešernu. In morda ne bi bilo odveč v *Don Juanu* pazljivo preiskati vsa tista mesta, ki nas pri branju nehoti opozorijo na nekatere motivne sestavine nemške elegije Čopu, *Krsta pri Savici, Neiztrohnjenega srca* pa še česa drugega. Nazadnje tudi ime Lejla najdemo med glavnimi junakinjami tega Byronovega epa. Seveda bi bilo pri tem početju treba obdržati čut za mero in ostati v primernem dvomu do mikroskopskega primerjanja, ki nikamor ne vodi. Toda previdnost te vrste je le nekaj drugega kot opustitev analize, posebno če gre za knjigi, ki jih je imel pesnik pri sebi, *Don Juana* najbrž celo kot pomembno oporo svojega »freigeistovstva« tudi v najbolj drastičnih ali sarkastičnih odtenkih.

Z obravnavo Byronovih vplivov Kos zaključí proučevanje zvez med zahodno romantiko in Prešernom. Francosko romantiko je pustil ob strani, kar se dá razumeti, saj gre kvečjemu za možnost neznatnih ali zelo posrednih vplivov,

čeprav je bil Chateaubriand svoje čase že opazno pritegnjen v območje prešernoslovja in tudi o Čopu vemo, da mu francoska romantika ni bila ravno tuja. Premisleka in raziskave pa bi bil najbrž vreden vsaj en problem: morebiten vpliv francoske liberalizacije klasicističnega verza na Prešerna, seveda prek Čopovih informacij. Stvarno izhodišče bi nam mogle biti Čopove simpatije do tega pojava, ki jih je izrazil v korespondenci in sledil njihovemu tvornemu odmevu v poljskem pesništvu. Morda bi se s tem dalo nekoliko pojasniti pojav znanih ritmičnih svoboščin v *Uvodu h Krstu pri Savici*.

Zadnje in najkrajše poglavje v skupini petih primerjalnih poglavij, ki zavzemajo središče knjige, ima naslov *Prešeren in slovanska romantika*. Tu je Kos največ prostora in največ svoje pozornosti posvetil Kollárjevemu vplivu. Že s tem je očitno premaknil dosednji glavni zorni kot slovenističnih razpravljanj o Prešernovem stiku s slovansko romantiko, bolj točno, ga obrnil od Mickiewicza k pesniku sonetov *Slávy dcera*. Ob Kidričevem gradivu in predvsem na podlagi Ilešičeve teze (*Prešeren in slovanstvo*, 1900; prim. tudi Petre, *Literarno ozadje Prešernovega Krsta pri Savici*, 1940) prihaja do sklepa, da je nacionalno in slovansko misel *Krsta pri Savici* z alegorično materjo Slavo vred treba razumeti kot odmev Kollárjevih idej, ki se kažejo tudi v romantičnem pogledu na svobodno slovansko preteklost, tragično zgodovino in pomembno bodočnost. Odmev istega pesnika pa poskuša ugotoviti tudi že pred letom 1855, in sicer v *Sonetnem vencu*, o čemer je Ilešič dvomil, čeprav je na motivne vzporednice že pomislil. Kos pripisuje vplivu cikla *Slávy dcera*, ki ga je Prešeren po vsej verjetnosti spoznal leta 1855 v Bowringovi angleški antologiji češke poezije, pri nastajanju in oblikovanju *Sonetnega venca* izredno veliko vlogo. V pesnitvi ugotavlja globok odmev Kollárjeve nacionalne miselnosti in sonetnega spajanja nacionalne ter ljubezenske motivike. Pri tem pa omenja tudi bistvene razlike med pesnikoma: Prešeren ni sledil abstraktnemu vseslovjanstvu, temveč je idejo prenesel v konkretno območje slovenskega nacionalnega problema; tudi se ni zadovoljil z ohlapno obliko sonetnega cikla, marveč je sestavil najstrožjo tektonsko zgradbo; v enem in drugem primeru je prerasel umetniško kakovost Kollárjevega cikla in dosegel to, česar on ni mogel doseči. Čeprav Kosovo ugotovitve v svojih skrajnih legah utegnejo biti tu pa tam nekoliko prenapete, so v glavnem dovolj trdno utemeljene. Koristne so tudi zato, ker obujajo in znova preverjajo tisto primerjalno smer prešernoslovja, ki je danes skoraj pozabljena in prezrta, četudi je objektivno nujna.

Ob veliki pazljivosti do Kollárjevega problema je težko razumeti Kosovo nenavadno zadržanost in že kar vnaprejšnje odklanjanje slehernih globljih raziskav ob problemu Mickiewicz—Prešeren, češ da »sta bila tako različna pesniška tvorca, da je med njima komajda bilo dovolj stičnih točk, potrebnih za nastanek dejanskega vpliva«. Razpravljanje omejuje samo na najbolj znane stvari (Prešernov prevod *Rezygnacije*; odmev te pesnitve v *Prostem srcu*; prevod odlomka o ljudskem pesništvu iz *Konrada Wallenroda*; prevod dveh Korytkovih pesmi) in se brez posebno razvidnih razlogov ustavlja še ob *Krimskih sonetih*. Ob najbolj zanimivem vprašanju *Konrad Wallenrod — Krst pri Savici*, kjer bi pričakovali novo raziskavo in novih ugotovitev, pa ostanemo praznih rok. Problem je odpravljen s kratko obrazložitvijo, da so vse vzporednice »lahko samo naključne« podrobnosti. Mislim, da bi bilo bolj koristno, če bi se

bil le spustil v analizo in tipologijo Mickiewiczzevega epa, saj za tako početje ni dosti manj razlogov, kot jih je bilo pri Byronovi epiki. Poleg tega mu je dobro znano, s kolikšno teoretsko zavzetostjo je o epih poljskega pesnika razpravljala Čop. Zakaj bi prav na tej točki dopuščali toliko manjšo oziroma nikakršno možnost Čopovemu posredništvu ali njegovim spodbudam? In to celo ob vprašanju epa, pesnitve, ki jo je Prešeren snoval Čopu v slovo in spomin.

Sklepno poglavje *Temelji Prešernovega odnosa do evropske romantike* je v predmetnem in metodološkem pogledu najbolj zahtevno poglavje, v katerem Kos že prestopa meje tradicionalne komparativistike, ki ji je v glavnem sledil skozi vso razpravo, in se odloča za nekatere postopke v novo smer. Izhajajoč iz opazanja, da je Prešeren vplive evropskih romantičnih tokov iz let 1770 do 1830 sprejemal organsko in suvereno, se pravi »zmeraj po meri lastne osebnosti«, njenih notranjih potreb in njenega duhovnega ustroja, si je naložil nalogo, ugotoviti prav te temelje, ki so določali način, obseg in smer pesnikovega vključevanja v evropsko romantiko oziroma sprejemanja iz nje. S tem postopkom Kos že začenja vzpostavljati neodvisno individualno ontologijo pojavov, obstoječih v pesniku samem, pripisovati tem pojavom poglobitno, lahko bi rekli generativno moč in jih postavljati v glavno os svoje raziskovalne optike. Tako se komparativistika začne sama po sebi odmikati v drugi plan pojasnjevanja stvari oziroma na raven odvisne vede, ki bi brez spoznanja ali upoštevanja temeljev enkratne osebnosti, njenega ustroja in ustroja njenih del morala ostati pri tavanju.

Kos se pri iskanju teh temeljev, ki so iz pesnikovega bistva določali razmerje do evropske romantike in vzpostavljali kriterij izbire, najprej ustavi pri plasti, ki ni zadnja ali najgloblja in katero je še vedno mogoče določiti od zunaj, celo z metodo genetične komparativistike. Gre za obstoj dveh usedlin oziroma kulturnih tradicij, ki sta že v mladem Prešernu ustvarjali podlago za kasnejši način sprejemanja pa tudi odklanjanja sestavin evropske romantike. Eno je izredno močna estetsko normativna tradicija antične, predvsem rimske poezije, drugo pa je idejna tradicija evropskega svobodomiselnega racionalizma, skepticizma in kriticisma vere. Obe plasti — na prvo je močno opozoril že Žigon, na drugo Prijatelj in Kidrič — Kos podrobneje razčlenjuje. Prisotnost rimske pesniške antike in njenega oblikovalnega racionalizma odkriva na vseh ravneh Prešernove besedne umetnosti: v samostalniškem rodilniku, v sintaktični inverziji, v objektivni povednosti, v nagovorni obliki, v tektonski in porcionalni kompoziciji, nazadnje pa tudi v motivnih in idejnih sestavinah, še posebej v pojmu usode ali »sovražne sreče«. Skratka, Prešeren je bil »romantik, ne da bi pretrgal vezi, ki so ga priklenile na idejne in formalne strukture latinske lirike«. Enako močan in trajen je bil njegov stik s svobodomiselnim evropskim idejnim izročilom, ki ga Kos še posebej utemeljuje z opozorilom na presenetljivo veliko število knjig, ki jih je s tega idejnega ali filozofskega ali naravoslovnega območja imel pesnik v svoji knjižnici.

Dognanja so jasna in prepričljiva, le ponekod bi bile morda koristne podrobnejše opredelitve ali odprtosti v več možnih razlag. Brez dvoma je na latinsko pesništvo lahko vezati Prešernovo tektonsko kompozicijo, ki je, mimogrede povedano, toliko dosledna in artistično izdelana, da je res ni mogoče

šteti za zgolj intuitiven pojav, kot je menil Kidrič in kot za njim meni Kos. Manj zanesljivo je poreklo takrat že splošno znanih sredstev poetike in retorike, ki jih ne bi bilo nujno vezati prav na rimsko liriko. Sestavine objektivne pripovednosti so pogojene tudi z nerazvitostjo dotedanjega slovenskega pesniškega sloga, saj Prešeren šele začenja z liriko v pravem pomenu besede in bi bilo pri njem težko pričakovati pojav čistega razpoloženskega lirizma, torej je pripovedni lirizem tudi posledica domače literarne strukture. Fatalizmu lahko iščemo porekla v latinski liriki, lahko pa tudi v usledinah pogostne in navadne kmečke miselnosti. Manj vprašanj vzbujajo Kosove opredelitve Prešernove svobodomiselnosti. Le tu in tam postajajo nekoliko preozke, na primer tam, kjer se celotni pesnikov notranji svet poenostavi v »skeptično stvarno, zoper vsako spekulativnost in v empirično realnost naravnano miselnost«. Če bi bile te oznake točne, bi moral biti Prešeren Balzac in ne Prešeren. Toda to so samo bežne zastranitve, ki ne sodijo v osrednjo razlagalčevo misel.

V poslednjem krogu svojih razmišljanj o temeljih Prešernovega razmerja do evropske romantike pa Kos prestopi zadnje meje zunanega določanja pesnikovega dela. Najgloblji in zadnji razlog vsega išče v posebni naravi pesnikovega duhovnega in umetniškega sveta, bolj točno, v »ustroju tega sveta samega po sebi«. S takim stališčem je že vzpostavljena hierarhija med plastmi pojavov in njihova stratifikacija sestavljena tako, da sta jedro in obod stvari jasno določena. Avtor se je zavedal, da je tu izpostavil svoj metodološki koncept celote in bistva, ki je onstran vprašanj komparativistike same. Zato se je prav na tem mestu z rahlo polemično kretnjo opredelil do vseh drugih, še posebej filozofsko naravnanih naših sodobnih metodologij, od pozitivistične mimo fenomenološke in eksistencialistične pa do heideggerjanske. Sam se je odločil za nekaj drugega, in sicer za metodo, ki jo zanimajo »historično empirične strukture« konkretnih dejstev, ki obstajajo v pesnikovem delu, za metodo, ki želi biti zunaj kakršnekoli vnaprejšnje filozofske interpretacije stvari. Kosovo načelo historično empiričnega strukturiranja, ki hoče ostati zunaj filozofskih in ideoloških polščanj — če je to na Slovenskem sploh mogoče — v današnjem položaju slovenske literarne vede že samo po sebi zasluži pozornost in priznanje. Seveda pa gre najprej za trdnost pri uporabljanju te metode, za njeno operativno moč in čistost.

Najgloblji temelj Prešernovega razmerja do evropske romantike pa tudi odnosa do antične in svobodomiselne tradicije odkriva Kos v pesnikovi »težnji k ravnotežju vseh sestavin, ki tvorijo in uravnavajo strukturo človekove duhovne in estetske resničnosti«. Na psihološki ravni sta to čustvo in razum ali domišljijaska in stvarna predstava resničnosti; na sociološki ravni posameznik in družba; na filozofski subjekt in objekt. Toda ta težnja po enotnosti, meni Kos, v resnici izhaja iz dejanske neskladnosti omenjenih dvojic, in je utemeljena prav v njihovem nenehnem medsebojnem konfliktu. V tem dualizmu in razkolu je pesniku čustvo vrednejše od razuma, domišljija od stvarnosti, posameznik od družbe, subjekt od objekta. In tako smo pri obrazcu, v katerem Kos spoznava doživljajski obrazec evropske romantike sploh, kljub temu, da je iz temeljnega konflikta iskala odrešilni absolut v najrazličnejših smereh — od byronističnega individualističnega uporništva do pohodov v metafiziko in

mistiko, značilnih za nemško romantiko. Prešernova posebnost je, da iz romantične razklanosti ni iskal absoluta, temveč ravnotežje svojih notranjih sestavin, pa tudi ravnotežje med seboj in svetom. Ker takega ravnotežja ni mogel doseči, je sledilo občutje resignacije. Utemeljitev zanjo pa je našel v pojmu usode. Usodo postavlja Kos za osrednjo kategorijo, za »ključni pojem« Prešernovega odnosa do sveta sploh. Sklepanje gre nato še naprej: Prešeren to svoje izgubljenost in v življenju nedosegljivo ravnotežje »uresničuje kot umetnik v notranjem in zunanjem stroju svojih pesniških tvorbo«. Šele tu nastaja privid in resnica ravnotežja, skladnosti, harmonije. In še končni sklep, ki iz tega sledi: vsebina in oblika Prešernovega pesništva sta v zanimivem nasprotju; vsebina te poezije govori o nerešljivem konfliktu, oblika pa uresničuje idealno zasnovano ravnotežje, ki je v resničnem življenju nedosegljivo. Tak je v Kosovi razlagi najgloblji notranji stroj Prešernovega duhovnega in estetskega sveta, ki je privedel do sprejemanja antike in romantike in njunega spajanja v posebno, zadržano varianto slovenske romantične poezije.

Priznati je treba, da je Kosova strukturalna formalizacija Prešernovega duhovnega in estetskega sveta — njen prvi zametek predstavlja že znana Stritarjeva teza iz leta 1866 — izpeljana z odlično in sugestivno logiko v nekatere ugotovitve, ki imajo trajnejšo vrednost. Tudi njegova izbira, členitev ali povezava temeljnih kategorij oziroma polarnih dvojic psihološke, sociološke, filozofske in estetske vrste mi je zelo blizu, saj sem sam enako metodo uporabil pri razboru estetskih osnov Levstikove literarne kritike. Vendar Kosova sklepna konstrukcija pri natančnejšem opazovanju pokaže tudi nekaj vprašljivih, včasih morda nekoliko preveč abstraktnih ali preveč zaprtih mest. Njena prva pomanjkljivost je, da problem »ravnotežja« kot osrednje kategorije ni tematiziran in zato ostaja docela abstrakten. Ravnotežje ne more biti samo sebi izvir in namen, temveč so zadaj bivanjski položaji in zavest, ki ima razloge pa tudi temelje za iskanje ravnotežja. Pri Prešernu se iskanje vsebinskega »ravnotežja«, če že izberemo ta izraz, dogaja v krogih ljubezenske, pesniške in družbene tematike, spopad med prisotnostjo in razpadanjem ravnotežja je v vsakem krogu drugačen in z drugačnim izidom, torej gre za obstoj idealitet, ki so glede na »ravnotežje« različno odporne in različno ranljive, ljubezenska najbolj, družbena oziroma narodna najmanj. Na primer: v štiridesetih letih bi težko nastala pesem s prividom ljubezenskega ravnotežja ali sreče, lahko pa je nastala pesem s prividom svobodnega in harmoničnega sveta pobratenih narodov; v *Sonetih nesreče* se trpljenje izteka v misel na »prijazno smrt«, ki ji ravnotežja ni videti nikjer, v *Pevcu* dobi trpljenje posebne razsežnosti smisla. Tudi postavitev usode za »ključni pojem« in za sâmo središče Prešernovega odnosa do sveta je prehuda posplošitev nekaterih leg pesnikovega notranjega položaja. Posebno še, če se pojem poenostavi v formulacije, kot je naslednja: »Usoda je kriva, da do ravnotežja ne pride in da se mora posameznik umakniti v resignacijo«; ali pa kot trditev, da Prešeren »ostaja pri brezosebnem pojmu usode, ki je etično neosmišljena, nepreklicna in neodgovorna«. Če bi bilo vse to res, bi bile razlage najglobljih pesnikovih del, kot so *Sonetje nesreče*, *Pevcu* ali *Krst pri Savici*, lahko zelo enostavne. Mar v Prešernovih najbolj izpostavljenih položajih ni poleg usode prav tako močno prisotno tudi osebno vztrajanje kot protilega usodi in še marsikaj zraven, skratka, gre za več-

smerno in polno notranjo življenjsko dinamiko, ki je sploh lahko osnova in razlog za iskanje ravnotežja. Po vsem tem se mi zdi, da se je Kosu sicer posrečilo izogniti se vnaprejšnjemu filozofskemu prirejanju Prešernove poezije, ni se mu pa posrečilo izogniti se pretirani logičnoformalni shematizaciji in s tem seveda tudi preobčutni redukciji »historično empirične« podlage stvari, kakršne v svoji obstojnosti so.

Ce bi s preverjanjem šli še dlje, bi se tudi sam pojem »ravnotežje«, kot ga uporablja in kakršno vsebino vanj abstrahira, pokazal najbrž kot ranljiv. Dejstvo namreč je, da enako ravnotežje dvojic (med čustvom in razumom, domišljijo in stvarnostjo, posameznikom in družbo ter subjektom in objektom z vsemi ustreznimi vzporednicami med konstitutivnimi sestavinami umetniškega dela) postavlja v središče svoje estetike tudi mladoheglovski teoretik F. T. Vischer, ki je v desetletju po Prešernovi smrti dal osnovo nemški realistični estetiki, ki poskuša odpraviti romantično razklanost. S primerjavo hočem povedati samo to, da je abstrahiranje v pričujoči Kosovi konstrukciji mestoma tolikšno, da Prešernov »duhovni in estetski stroj« izgublja ravno individualno in historično posebnost ter se spreminja v nadosebno in nadčasovno formulo.

Zelo zanimiva in domiselna je nato še končna teza o Prešernovem nadomestnem uresničevanju ravnotežja ali harmonije v samem formalnem stroju poezije. Tu pogrešam vsaj bežnega soočenja z novejšo teoretsko literaturo o problemih te vrste, recimo Huga Friedricha ali Gottfrieda Benna. V skrajni izostrenosti se Kosova razlaga glasi: »Forma Prešernovega pesniškega sveta je uresničenje ideala, o katerega nedosegljivosti govori njena idejna in motivna vsebina.« Tu je Prešeren postavljen skoraj v enako skrajno položaj, kot je G. Benn v svoji teoriji postavil tisto moderno poezijo, v kateri ustvarja popolno formo le še »die formfordernde Gewalt des Nichts«. Seveda ni mogoče zanikati, da je ena izmed možnih poti v skrajno harmonično obliko tudi skrajno neharmonična notranja vsebina, in da se ta proces v naši poeziji res začne že pri Prešernu, kar niti ni več čisto nova ugotovitev. Toda pojav bi bilo treba z oznako postaviti v pravo mero in obseg. Pri Prešernu se namreč konfliktna vsebina, povedano zelo preprosto, nikoli do kraja ne poslovi od harmonične vsebine; čim dlje je od nje, tem bolj je muka, kar pomeni, da še zdaleč ni osamosvojena. Torej je harmonija prisotna tudi v svoji odsotnosti ali izgubljenosti, tako da njen pojav v formi v resnici ni brez globljega vsebinskega zaledja. Zato kljub pojavom nasprotja med vsebino in obliko Prešeren še vedno ostaja v mejah klasične estetike. Sicer se pa tu začenjajo najbolj zapletena teoretska in praktična vprašanja slovstvene vede, ki ne morejo soditi več v okvir tega pisanja.

Za sklep pričujočih zapisov je treba poudariti, da Kosovo delo kljub nekaterim pomanjkljivostim pomeni velik dosežek našega novega prešernoslovja. Bolj kot katerokoli delo doslej daje jasno in pregledno podobo Prešernove vključenosti v svet evropske romantike in oznako posebne slovenske variante, ki jo je vnesel vanjo. Taka podoba stvari je plod Kosove sposobnosti za široko-potezno in sintetično obravnavo slovstvenozgodovinske problematike. Poleg

tega je razprava kompozicijsko smotrna in mojstrsko zaokrožena, tako da tudi v tem kaže redko kulturo našega znanstvenega pisanja. Najbrž so vse te vrline mnogo pomembnejše kot pa slabosti, ki jih je najti v njegovem »historično empiričnem« upoštevanju oziroma neupoštevanju nekaterih življenjskih in estetskih dejstev.

Boris Paternu

Filozofska fakulteta, Ljubljana

UDK 792 (497.12) "1867/1967": 016 (048.1)

KNJIGA O REPERTOARJU SLOVENSКИH GLEDALIŠČ

Stoletnica ustanovitve Dramatičnega društva v Ljubljani, ki je pomenila hkrati stoletnico slovenskega gledališča, je prinesla mimo gledaliških proslav in drugih slovesnosti tudi vrsto jubilejnih teatroloških publikacij. Med njimi je gotovo najbolj tehtna in pomembna knjiga Repertoar slovenskih gledališč 1867—1967. Popis premier in obnovitev, ki jo je izdal Slovenski gledališki muzej v Ljubljani (Ljubljana 1967), pripravil pa ravnatelj te ustanove Dušan Moravec s sodelavci Nevenko Gostiševo, Zoro Koprivnikovo, Janezom Logarjem, Mirkom Mahničem, Smiljanom Samcem in Dušanom Škedlom. Delo je faktografski temelj zgodovini slovenskega gledališča, prepotrben vir osnovnih informacij za tiste, ki se znanstveno ali publicistično ukvarjajo s slovenskim gledališčem, pa tudi dragocen pripomoček slovenskemu literarnemu zgodovinarju, ki ob preučevanju naše dramatike ne more mimo njene žive gledališke oblike in mimo pobud, ki jih je črpala iz uprizorjenih tujih del. Prav ta veliki pomen publikacije pa terja od ocenjevalca podrobnejši pretres njene uporabnosti, izčrpnosti in zanesljivosti.

Temeljna enota publikacije je popis soustvarjalcev posamezne gledališke uprizoritve in njena časovna določitev. Najprej je naveden avtor dramatičnega teksta, nato naslov, s katerim je bila uprizoritev naznanjena javnosti, izvirni naslov, podnaslov ali kratka označitev besedila, pri dramatizacijah avtor in morebitni drugačen naslov dramatiziranega pripovednega dela in končno pri tujih dramah še prevajalec. Popisu literarnega deleža pri uprizoritvi sledi navedba gledaliških oblikovalcev (režiserja, scenografa, kostumografa), med katerimi literarni zgodovinar manj kakor gledališki pogreša osnoyne tvorce predstave — igralce. Čeprav so sestavljavci popisa to pomanjkljivost zadovoljivo opravičili, bi vendar bilo potrebno, da bi izdajatelj vzel v svoj bližnji delovni načrt dopolnilno publikacijo s popisom igralskega deleža v slovenskem gledališču. Pri opernih in operetnih uprizoritvah je dodan in z nekoliko spremenjenim zaporedjem ustrezno poudarjen delež glasbenih ustvarjalcev. Sledi datum premiere in datumi ali število ponovitev, nato navedba gledališkega letaka ali lista ob uprizoritvi, na koncu pa še po potrebi dodatna pojasnila. — Popisi posameznih uprizoritev so razvrščeni po časovnem zaporedju v okviru posameznih gledaliških ustanov ali eksperimentalnih skupin poklicnih igralcev. Le-te so spet po kronološkem redu svojega nastanka uvrščene v mesto svojega delovanja; zadnja