

HEINRICH HEINE IN SLOVENSKA LITERATURA

Avtor se problema Heineja in slovenske literature ne loteva s tradicionalno metodo primerjalne literarne vede, tako da bi na eno stran postavil vzore oz. izvirno poezijo, na drugo vplive in posnemanje, temveč pojmuje zastavljeno vprašanje v smislu medsebojne komunikacije in dialoga. Raziskovalna načela recepcijske estetike mu omogočajo, da odkriva stične točke in razlike med literarnimi pojavi, s tem pa tudi njihovo globlje bistvo in tipiko.

The article tackles the question of Heine and Slovene literature by understanding it in the sense of mutual communication and dialogue rather than by contrasting the models (the original poetry) with the influences (the imitation) following the traditional method of comparative literary science. The research principles of the aesthetics of reception make it possible to discover the contacts and differences among literary phenomena, and hence also their deeper essence and typicalness.

Vprašanja o Heinrichu Heineju in slovenski literaturi od prvih pojavljanj nemškega pesnika pri nas do nastopa in izživetja naše moderne literarne veda še ni raziskala, niti si ga ni zastavila. Pa tudi če bi se slovenska literarna zgodovina lotila te teme, bi bila danes njena dognanja najbrž predvsem ilustrativne vrednosti, saj tradicionalne metode primerjalne literarne vede za razrešitev zastavljenega vprašanja ne ustrezajo več. Shematično opredeljevanje izvirnosti, vzorov in vplivov na eni ter neizvirnosti oz. posnemanja na drugi strani že dolgo nima več produktivne, znanstveno zadovoljive teže. Literatura nekega avtorja običajno namreč ne nastane iz literature drugega in pri ustvarjanju literarne umetnosti sodeluje več najrazličnejših dejavnikov, pogosto težko ugotovljivih in spoznatnih. Empirično izkušenijske, mišljenjske, duhovno in družbenozgodovinske pobude pri nastanku umetnosti so racionalni analizi še najbolj dostopne, čeprav te pobude niso vse, ki sodelujejo v ustvarjalnem procesu. To pomeni, da našega problema ne moremo zožiti na poenostavljeno primerjanje, na knjigovodsko ugotavljanje vplivov in posnemanj. Preučiti je treba komunikacijo, soočanje in dialog literarnih pojavov z njihovim kontekstom ali zaledjem. V tej včasih zapleteni interakciji je treba skrbno pretehtati sugestivno moč literarnih tekstov, tudi tistih, ki naj bi bili v podrejenem položaju in izpostavljeni estetskemu vplivanju. Gre skratka za to, da se pri raziskavi prisotnosti evropskega avtorja v drugem nacionalnem okolju opremo na estetiko recepcije oz. na tiste njene vidike raziskovanja, ki so lahko uporabni pri obravnavi primerjalne tematike.

V tej zvezi je pomembno ugotoviti duhovno klimo, ki bralce oz. literarne ustvarjalce neke nacionalne književnosti vnaprej seznanja s tujim avtorjem, ustvarja o njem apriorno predstavo, neko predsodbo, skozi katero ga ti bralci oz. pesniki gledajo, preden se v resnici srečajo z njim in iz avtopsije spoznajo njegovo umetniško delo. Kakšen je bil torej ta horizont pričakovanja oz. Erwartungshorizont, če uporabimo izraz Hansa Roberta Jausa, v slovenskem kulturnem prostoru

za Heinejevega življenja, približno do takrat, ko se je s Heinejevo poezijo konkretno seznanil Simon Jenko, prvi in osrednji resonator, hkrati tudi antipod nemškega lirika pri Slovencih.

Najzgodnejše informacije o Heineju so se pojavile v avstrijskem časopisju na takratnem Kranjskem po letu 1831, torej iz pesnikovega pariškega obdobja. Prva taka vest je bila objavljena v listu *Illyrisches Blatt* leta 1834, druga v časopisu *Carinthia* pet let zatem.¹ Zanimivo je, da avtorja obeh informacij zavračata, čeprav obzirno, vendar nedvoumno Heinejevo preostro, preveč žaljivo dovtipnost, medtem ko so naslednje omembe ali citati iz Heinejeve poezije, celo ponatisi njegovih pesmi, v štiridesetih letih preteklega stoletja na Kranjskem odmevali pozitivno. Tako je takratno avstrijsko časopisje Heineja enakovredno postavljalo ob njegove sodobnike Uhlanda, Lenaua, Eichendorfa² in se je navduševalo nad pesnikovim zbadljivim humorjem.³ Pritrdilna recepcija nemškega lirika je razvidna tudi iz pogostega navajanja Heinejevih verzov, celo manj znanih in priložnostnih.⁴ Pojavila se je tudi prva objava Heinejeve pesmi v celoti. *Illyrisches Blatt* je leta 1842 ponatisnil pesem *Frühlingsgruss* iz cikla *Neuer Frühling* (1831).⁵

V petdesetih letih, približno do takrat, ko lahko zanesljivo dokažemo, da se je Simon Jenko srečal s Heinejevo poezijo, sta v slovenski javnosti in v tisti publicistiki, ki je bila Jenku dostopna, živeli dve predstavi nemškega pesnika. Prva predstava je temeljila na pisanju nekega dela avstrijskega, zlasti dunajskega časopisja. Tako je Simon Jenko v časopisu *Wiener Allgemeine Theaterzeitung*, ki ga je dokazano prebiral,⁶ lahko našel več člankov o Heinejevem življenju v zadnjem pariškem obdobju. Ta dunajski »Originalblatt für Kunst, Literatur, Musik, Mode und geselliges Leben« je zlasti veliko poročal o pesnikovi bolezni. V sestavku *Aus der literarischen Welt* beremo npr. povzetek iz knjige Fanni Lewaldove *Erinnerun-*

¹ *Die Wiener Theaterzeitung und der Schriftsteller Saphir*, *Illyrisches Blatt* 13. dec. 1834, str. 200; *Theater-Notizen*, *Carinthia* 16. nov. 1839, str. 184.

² *Literatur*, *Carniolia* 22. maja 1840, str. 28. Pseudonimi pisec: Akutus.

³ *Papierkorb des Amüsanten*, *Illyrisches Blatt* 3. okt. 1846, str. 316.

⁴ Pri nemški odi o deželi Kranjski *Jonathan Frocks Sommerepistol* nepodpisanega avtorja so za moto vzeti naslednji Heinejevi verzi:

Auf die Berge will ich steigen,
wo die stolzen Tannen ragen,
Bäche rauschen, Vögel singen,
und die dunklen Wolken jagen. (Carniolia 1842, str. 65)

V sestavku *Cabale und Liebe* s podnaslovom *Buchstäblich wahre Begebenheit, nacherzählt von Franz Wallner*, objavljenem v *Illyrisches Blatt* 4. novembra 1848, str. 354–355, navaja avtor tretjo kitico Heinejeve pesmi *Ein Jüngling liebt ein Mädchen* iz cikla *Lyrisches Intermezzo* (1822–1823). V članku *Feuilleton*, natisnjenem prav tako v *Illyrisches Blatt* 15. maja 1845, str. 80, beremo naslednje priložnostne stihe nemškega pesnika:

Der lange Schnurrbart ist eigentlich nur
der Zopftums neuere Phase!
Der Zopf, der ehemals hinten hing,
der hängt jetzt unter der Nase.

⁵ *Illyrisches Blatt* 9. jun. 1842, str. 93.

⁶ Ivan Jenko, *Črtice iz S. Jenkovega življenja*, Kres 1886, str. 4–5.

gen aus dem Jahre 1848, v katerem avtorica govori o zunanji podobi pesnika, deloma tudi o neozdravljivi bolezni, ki pa pesnika ni mogla duhovno streti. V dokaz, da je Heine še v bolezni ohranil smisel za humor, navaja njegovo ironično izjavo o cenzuri iz zadnjega časa: »Schreiben! Ach, ich kann nicht mehr schreiben, ich kann nicht, denn wir haben keine Zensur! Wie soll ein Mench ohne Zensur schreiben, der immer unter Zensur gelebt hat? Aller Styl wird aufhören, die genaue Grammatik, die guten Sitten. Schrieb ich bisher etwas Dummes, so dachte ich: nun die Zensur wird es streichen oder ändern, ich verliess mich auf die gute Zensur. Aber jetzt – ich fühle mich sehr unglücklich, sehr ratlos? Ich hoffe auch immer, es ist gar nicht war und die Zensur dauert fort!«⁷ Kako so tedanji slovenski bralci navedenega odlomka razumeli Heinejevo umetnost pretvarjanja, ali so opazili pesnikovo distanciranje od povedanega, ločili videz besed od njihovega pravega sporočila, ostane odprto vprašanje. Pa tudi če Heinejeve ironije niso razumeli, navedeni odlomek ni mogel škodovati simpatični podobi pesnika, ki jo je naivnim bralcem risal dunajski časopis v svojih prispevkih. Zlasti članki o približevanju neozdravljivo bolnega Heineja krščanstvu so utegnili zbuditi večjo, čeprav morda diferencirano pozornost pri Jenkovem stricu in Jenku samem. Tako je poročal nepodpisani pisec in Heinejev domnevni prijatelj v enem od takih člankov o pesnikovi duhovni spreobrnitvi. Vsebina članka presega celo pesnikovo izjavo v *Augsburger Allgemeine Zeitung* 16. aprila 1849, v kateri se Heine odpoveduje hegeljanskim pogledom na svet, svobodomiselnosti svojih zrelih let in prekljuje trditev, da bi bil »najsvobodumnejši Nemec po Goetheju in veliki pogan številka dve«. Tu, v dunajskem gledališkem listu pa neimenovani pisec poroča že o Heinejevi veri v Boga, v božjo pravičnost in posmrtno življenje duše.⁸ Ne glede na približno natančno, celo hipotetično vrednost poročanja so ti članki oblikovali javno mnenje in pri mnogih, zlasti konfesionalnih sodobnikih spremenili odnos do Heineja v pozitivnem smislu. Takó predstavljeni pesnik v zadnjem obdobju svojega življenja bi utegnil tudi pri pesnikovem stricu patru Nikolaju pridobiti na vrednosti, morda celo pri samem Jenku, čeprav o tem lahko zgolj domnevamo. Tembolj, ker se je v slovenskem cerkvenem tisku pojavilo ob Heinejevi smrti leta 1856 povsem nasprotno, skrajno negativno mnenje o pesniku. To pa je druga predstava nemškega pesnika v naši javnosti petdesetih let, na katero moramo posebej opozoriti. Z nekaj manj kot dvomesečno zamudo je namreč katoliški verski tednik *Zgodnja danica* predstavil bralcem Heineja kot pogubljenega, od vseh zapuščenega človeka, kot pohujšljivega ateista, kar je bil odslej naprej na Slovenskem poglavitni razlog za zavračanje njegove poezije. Pri tem *Zgodnja danica* ni pozabila opozoriti pesnikovih somišljenikov pri nas in jim zagroziti s prav tako žalostno usodo: »V Parizu je umerl malopridnež in zasmehljivec svetih reči, Henrik Heine, kateri je marsikterimu vetrenjaku še bolj glavo zmešal. Ne duhovna, ne petja, ne molitve, ne žalostnice ni bilo pri njegovim truplu. Bil je grozin, leden pogreb za ledenim nejevercam, stekleno merzlo obnebje, huda sapa, vnemarni ljudje so ga spremljevali, in eden za drugim so se umikali, de bi svojih opravil ne zamudili. – Nespremišljeni občudo-

⁷ *Aus der literarischen Welt*, Wiener Allgemeine Theaterzeitung 15. maja 1850.

⁸ *Heinrich Heine auf dem Schmerzenslager*, Wiener Allgemeine Theaterzeitung 23. jun. 1850.

vavci puhlih, prevzetnih zaničevavcov svete vere, gerdih pisarij nečistih reči, kdo zmed vas bi hotel zdaj na Heine-tovim mestu biti?»⁹

Pravi recepciji Heinejeve poezije na Slovenskem v petdesetih letih minulega stoletja pa se približamo, če ugotovimo, kako so se do nemškega pesnika opredeljevali naši literarni ustvarjalci. Generacija, ki je nastopila takoj po marčni revoluciji leta 1848, je bila večidel navezana še na nemško klasiko. Janez Trdina, Matija Valjavec in Fran Jeriša so posegali kvečjemu po pesnikih švabskega kroga, zlasti po Ludwigu Uhlandu, Heineja pa so zavračali. Trdina piše npr. v svojih *Spominih*: »Uhland je zares dober pesnik, pri Rückertu sem zehal, pri Platen uaspal. Kritika, pravi, da ima Platen 'eine vollendete Form', zame je imel samo 'eine vollendete Langweile'. Freiligrath, Lenau, Heine in druga sodrga mladih Nemcev me je prepričala, da je klasična poezija na Nemškem umrla. Z Uhlandom je legel v grob zadnji pravi pesnik.« Ko Trdina govori posebej o Jeriši, ponovi trditev, da so »ugajali njemu kakor meni bolj starejši klasiki kakor Heine in ostala 'Mlada Nemčija'«. Premik v tem pogledu je nastopil šele z Levstikom, o katerem pravi Trdina, da je najprej hodil v šolo k Goetheju, potem k Heineju, katerega »čisla veliko bolj ko jaz.«¹⁰

Sodelavci literarnega rokopisnega lista Vaje so prvi na Slovenskem pozitivno sprejeli pesniško delo Heinricha Heineja in druge predstavnike Mlade Nemčije. Danes znano, čeprav skromno dokazno gradivo nas prepričuje, da so se z mladonemškim pesnikom seznanili že v šoli. Iz poročila ljubljanske gimnazije je razvidno, da so dijaki v sedmem razredu uporabljali Schollov učbenik *Geschichte der Neudeutschen Literatur in Proben und Biographien*, Stuttgart 1852.¹¹ V njem so našli življenjepisne podatke o Börneju, Heineju, Gutzkoku in Laubeju, razen tega še deset Heinejevih pesmi in nekaj proznih oz. dramskih odlomkov iz del piscev Mlade Nemčije.¹² Jenko in drugi sodelavci Vaj pa niso spoznavali Heinejeve poezije le iz šolskih učbenikov. Kot pripoveduje ohranjeno sporočilo, so bili vsi za mladonemškega pesnika »kaj vneti: vsi so ga brali, vsi slavili, Heine jim je bil nad vse«.¹³ V dokaz svoje trditve navaja avtor tega sporočila Mandelčev prevod Heinejeve pesmi *Ein Fichtenbaum steht einsam* iz cikla *Lyrisches Intermezzo*, kar omogoča nadaljnje sklepanje o prisotnosti nemškega pesnika med mladოსlovensko literarno generacijo. Glede na to, da omenjene nemške pesmi ne najdemo v Schollovem literarnozgodovinskem učbeniku, niti v Mozartovih berilih za višje razrede gimnazije, sodimo, da so jo sodelavci Vaj brali zunaj šole, bodisi v drobni knjigi *Tragödien nebst einem lyrischen Intermezzo* (1823) ali še bolj verjetno v zbirki *Buch der Lieder* (1827), ki je po odmevnosti zasenčila vse druge pesnikove knjižne

⁹ *Razgled po keršanskim svetu*, Zgodnja danica 3. apr. 1856, str. 64.

¹⁰ Janez Trdina, *Zbrano delo II*, 1948, str. 41, 50, 89.

¹¹ *Jahresbericht und Programm des kaiserl. königl. academischen Gymnasiums zu Laibach* za šolsko leto 1854 sicer ne navaja za sedmi razred Schollovega učbenika (str. 14–15), za prejšnja leta pa je bila ta knjiga izrecno omenjena. Kljub temu sodimo, da se je v prehodnem letu 1854 še uporabljala, saj je nova učna knjiga, Mozartovo berilo za višje razrede gimnazij, III. del, navedena šele v prihodnjem letu.

¹² Večina Heinejevih pesmi je vzeta iz zbirke *Buch der Lieder* (1827), tri so iz zbirke *Neue Gedichte* (1844), ena pesem iz *Romanzera* (1851).

¹³ Ljubljanski zvon 1910, str. 574–575.

izdaje. Razen Heineja je bil mladoslovenec blizu Ludwig Börne. Jenko mu je v začetku leta 1855 napisal pesem *Löb Baruch*,¹⁴ Valentin Zarnik je v drugem zvezku Vaj, približno v istem času, vzel za moto svojega sestavka o Petru Velikem misel iz Börnejevega članka *Hamlet von Shakespeare*,¹⁵ pa tudi Mandelc je tega pesnika in publicista Mlade Nemčije večkrat imenoval v pismih Stritarju. Skratka, Jenkovo prvo srečanje s Heinejevo poezijo – skoraj zanesljivo z njegovo zbirko pesmi *Buch der Lieder* – sodi v leto 1854 ali 1855, v čas, preden je odšel v Celovec in potem na Dunaj, kjer je bila možnost seznanjanja z nemškim pesnikom seveda še veliko večja. Ta ugotovitev je upoštevanja vredna, ker vnaša večjo jasnost, večjo kronološko razvidnost v problem Jenkovega branja Heinejevih pesmi in odzivanja nanje.

Pri tem seveda ne gre za faktografsko natančnost zaradi natančnosti, temveč za to, da razkrijemo Jenkovo ustvarjalno prakso, preden se je srečal s Heinejevo poezijo, njegovo miselno afiniteto do sebi sorodnih pesnikov, njegov Erwartungshorizont.

Prav zgoraj ugotovljena kronologija nam dovoljuje sklep, da imamo že v Jenkovih zgodnjih pesmih antitetično dvojnost iluzionizma in deziluzionizma, spodbujeno po Prešernu, verjetno pa tudi pod vplivom Goetheja in Schillerja, ki ju je naš pesnik poznal in prevajal. Konfliktno doživljanje sveta je tako že zgodaj sestavni del Jenkove poezije. Treba je samo prebrati njegovi mladostni pesmi *Kdo mi da sanje?* in *Naj bo!*, da se o tem prepričamo. Privlačnost Heinricha Heineja za slovenskega pesnika torej ni bila naključna. Prav tiste njegove pesmi, ki jih postavljamo v zvezo s Heinejem, imajo namreč idejnovsebinske nastavke že v predheinejevskem času Jenkove poezije. Gre predvsem za naslednje pesmi in njihove paradigme pri Heineju: Jenkova pesem *Ptici* korespondira s Heinejevo pesmijo *Manch Bild vergessener Zeiten* (42. pesmijo Lirskega intermezza), dvokitičnica *Sanjaču* s pesmijo *Nachts in der Kajüte* (iz prvega cikla *Die Nordsee*), *Hitra sprememba* je blizu pesmi *Die Linde blühte, die Nachtigall sang* (26. pesmi Lirskega intermezza), romanca *Poezija in proza* nas spominja na pesem *Ein Jüngling liebt ein Mädchen* (43. pesem Lirskega intermezza), balada *Morski duhovi* v dunajskem zapisu na *Prolog* v *Lirski intermezzo* oziroma na 8. pesem iz cikla *Traumbilder*.

Skupna idejna vsebina navedenih Jenkovih pesmi je razkol med subjektivno resnico izpovedovalca in objektivno stvarnostjo. Osebo doživetje v teh pesmih se zato praviloma ne razvije do kraja, ne izpolnjuje pesniškega sporočila v celoti, ob njem nastopi resničnost, ki ni samo drugačna, temveč je glavnemu sporočilu

¹⁴ Pesem je nastala 22. februarja 1855. Pobudo zanjo je Jenko verjetno dobil v Börnejevi knjigi *Briefe aus Paris* (1832–34), v dogodku, ki ga avtor opisuje v 62. pismu (prim. Jenkovo Zbrano delo II, 1965, 235–236).

¹⁵ Zarnikov sestavek v Vajah II ima naslov *Nektere misli o Petru Velikem in ptujstvu na Rusovskem* (11–17). Moto je vzet iz Börnejevega članka *Hamlet von Shakespeare* in se v izvirniku glasi – besede v oklepaju je Zarnik izpustil – takole: Die genauesten Schätzer [wie die wärmsten Freunde des Dichters] haben Hamlet als ein Meisterwerk erklärt. Wir müssen die Grenzen dieser Meinung suchen. Hamlet ist nicht das bewunderungswürdigste Werk Shakespear's; aber Shakespeare ist am bewunderungswürdigsten im Hamlet (Gesammelte Schriften II. Dramaturgische Blätter. Zweite Abteilung. Zweite Auflage, Hamburg 1829, 173).

lirskega subjekta celo nasprotna. Ta disonanca se pojavlja v različnih oblikah – tako da je subjektivna čustvenost v protislovju s kontekstom, da se racionalna zavest upira intimnemu razpoloženju, da je erotično življenje dvojno, eno legitimno in javno, drugo resnično, a skrito, ali pa tako, da brezobzirna, groba realnost zanikuje ljubezenske sanje in domišljijo, kolikor že sama erotika ni zapisana razmeroma naglemu koncu. Tudi pri Heinejevih pesmih gre za romantični razkol med lirskim subjektom in objektivnim svetom, vendar je ta razkol pri nemškem pesniku izražen s stališča subjekta, njegove čustvenosti in domišljije. Nasprotno se pri Jenku, živečem v drugi polovici 19. stoletja, romantični razkol ne kaže več kot nerazrešljivo nasprotje, marveč se težišče doživljanja že prenaša s subjektivnosti na realni svet pojavov. Navzkrižje med doživljajsko vsebino in realno resničnostjo dobi zato pri obeh pesnikih različno estetsko in idejno artikulacijo. Pri Heineju se lirski subjekt do čustvene, domišljijske oz. nestvarne realnosti opredeljuje s svetoboljem, pa tudi s humorjem, predvsem z ironijo, medtem ko se pri Jenku kot nasprotje čustvenemu, sanjskemu doživetju že pojavi nadosebno, objektivno dejstvo. Pri Jenku najdemo celo pesmi, kjer za potrditev realne, od individualne volje neodvisne resničnosti sploh ni več potrebna antiteza. Vzemimo za primer pesem *Hitra sprememba* in ob njej pesem *Die Linde blühte, die Nachtigall sang* iz *Lirskega intermezza*, ki ju je slovenska tradicionalna literarna zgodovina pogosto navajala kot primer podobnosti, če ne kar enakosti.

Die Linde blühte, die Nachtigall sang,
die Sonne lachte mit freundlicher Lust;
da küsstest du mich, und dein Arm mich umschlang,
da presstest du mich an die schwellende Brust.

Čez kratkih mesecev pet
sva videla se spet;
pobesil jaz oči,
v stran gledala si ti.

Die Blätter fielen, der Rabe schrie hohl,
die Sonne grüßte verdrossenen Blicks;
da sagten wir frostig einander; 'Lebwohl!'
Da knicktest du höflich den höflichsten Knicks.

In skor' da bi se smeh
polotil bil obeh,
ker razumela sva,
kaj misliva oba.

Oba pesnika predstavljata poljubezensko srečanje na enak in hkrati različen način. V nobenem od obeh pesniških besedil lirski subjekt ne razkriva težnje po obnovitvi čustvene zveze. Ta negativizem je skupen obema pesmima, sicer pa se pesmi močno razhajata. Opis harmoničnega ljubezenskega sožitja v preteklosti zavzema pri Heineju polovico besedila, pri Jenku manjka v celoti. Manjka nasprotje neposredni sedanjosti. Ta se zdi Jenku tako silovita, da kljub skritim, zgolj nakazanim spominom izpolnjuje vso pesem. Pri njem imata tudi moški in ženska do premagane erotične preteklosti enako odklonilno razmerje, medtem ko pri Heineju zaključna ironija, ironija v zadnjem verzu, še pušča odprto neskladnost med lirskim subjektom in žensko. Primerjava kaže torej, da je Heinejeva romantična ideja o nerešljivem nasprotju med čustveno subjektivnostjo in objektivnim svetom pojavov izzvala v Jenku aktivno odmevanje in mobilizirala v njem tak horizont pričakovanja, ki je poskušal to nasprotje razrešiti s stališča nadosebne, objektivne resničnosti.

Model stvarne oz. manj čustvene recepcije Heinejevih pesmi, spodbujen po Jenkovi mladostni liriki in posebnih družbenozgodovinskih in duhovnih razmerah

časa, je za slovenskega pesnika tako značilen, da dobiva značaj pravila. To potrjuje tudi senzualna ljubezenska poezija, pri kateri spet ne gre pozabiti, da je čutni element od vsega začetka prisoten v Jenkovi poeziji. Že njegova najstarejša danes znana pesem, sonet *Še črne zemlje prsi so ledene* iz leta 1851 izraža neko čutnočustveno razpoloženje. To razpoloženje sicer ni takoj opazno in eksplisitno povedano, temveč je skrito v samem besednem gradivu, v metaforiki. Poosebljena narava je opisana z besednimi zvezami, ki pomenijo čutnost. Pod miselnim sporočilom soneta govori jezik druge stopnje, nekoliko prikrit, po razumu nenadzi- ran jezik čutne erotike. Od omenjenega soneta naprej do srečanja s Heinejevo poezijo najdemo pri Jenku še nekaj upesnitev senzualne ljubezni. Njegova pesem *Slabo sveča je brlela* iz cikla *Obujenke* sodi zato sicer v privlačno območje nemškega pesnika, vendar jo je mogoče v primerjavi s Heinejevo vzporednico, s 53. pesmijo iz cikla *Die Heimkehr*, s pesmijo *Mädchen mit den roten Mündchen*, razumeti bolj vsestransko, kot izraz estetskih pobud od zunaj in hkrati kot izraz pesnikove ustvarjalne kontinuitete.

Mädchen mit den roten Mündchen,
mit den Äuglein süß und klar,
du mein liebes, kleines Mädchen, de-
iner denk' ich immerdar.

Lang ist heut der Winterabend,
und ich möchte bei dir sein,
bei dir sitzen, mit dir schwatzen
im vertrauten Kämmerlein.

An die Lippen wolt' ich pressen
deine kleine weisse Hand,
und mit Thränen sie benetzen,
deine kleine weisse Hand.

Slabo sveča je brlela,
zunaj dež je curkom lil,
skupaj midva sva sedela,
nama lep večer je bil.

Sladki smehi iz očesa
med solzami govoré,
telo se drži telesa,
usta pa se ust drže.

Zunaj je nevihta vila,
dež na okno je kropil,
midva pa sva se ljubila,
lep večer je nama bil.

Preseganje poznoromantične poezije je značilno tudi za Jenkove pesmi o naravi, kjer opažamo podoben proces kot pri ljubezenski liriki. Dalj časa prevladujejo pri Jenku pesmi, v katerih se lirski subjekt izraža posredno, ob naravi, z antitezo ali paralelizmom, vendar na način romantičnega subjektivizma. Take pesmi najdemo tudi pri Heineju in drugih poznoromantičnih pesnikih.¹⁶ Kar Jenka loči od takega tipa pesmi, je njegovo manj subjektivno, bolj stvarno pojmovanje narave in njene funkcije v poeziji. Pri Jenku se narava že osvobodi posredniške in podrejene vloge. Lirski subjekt se do nje sicer še vedno opredeljuje po svojih individualnih nagnjenjih, a jo sprejema že kot realno dejstvo. Narava ni več sredstvo, temveč postane predmet doživljanja, zato v Jenkovi liriki že odkrijemo nastavke poznejšega impresionističnega izražanja zunanje pojavnosti.

Do podobnih spoznanj pridemo, če razčlenimo Jenkovo razmerje do Heinejevega pesniškega sloga in jezika. Za Heinejeve pesmi je namreč značilna močno

¹⁶ Prim. pesmi *Warum sind denn die Rosen so blass* (24. pesem iz cikla *Lyrisches Intermezzo*), *Mein Herz, mein Herz ist traurig* (3. pesem iz cikla *Die Heimkehr*), cikl *Die Nordsee* itd.

razvita domišljija, bogata predstavljivost, neredko združena s pripovednim zama-hom. Podobe sanjskega sveta in iluzionizma so bistveni sestavni del umetnosti nemškega pesnika. Jenko je v tem pogledu skromnejši, v izmišljanju fantazijskih predstav manj iznajdljiv, če ne kar zavrt, nekoliko dlje kot navadno je šel samo v baladi *Morski duhovi*, pa še tukaj se plast nerealne resničnosti ne more primerjati z eksplozivno domišljijo Heinejevega cikla *Traumbilder*.

Sicer pri Jenku ne najdemo takih pesmi, ki bi v celoti spominjale na nemškega lirika, tako v motivnem pogledu kot izraznooblikovno. Največkrat gre za recepcijo posameznih podob ali prispodob in stilizmov iz zbirke *Buch der Lieder*. Ti primeri pa nedvoumno kažejo, v kakšni smeri je Jenko preoblikoval ali sploh spreminjal slogovnoizrazne pobude iz Heinejeve romantične poezije. Kažejo, da je Jenko nasproti recepciji, ki so mu jo vsiljevale Heinejeve pesmi, vidno uveljavljal svoj horizont pričakovanja.

Če primerjamo npr. prvi kitici uvodne pesmi iz cikla *Obujenke* s pesmijo *Die alten, bösen Lieder*, z zadnjo pesmijo iz cikla *Lyrisches Intermezzo*, vidimo, da je slovenski pesnik sliko o pokopu, pozabljeni ljubezni in ljubezenskih spominih popreprostil, jo napravil bolj stvarno, manj domišljijsko bogato. Isto velja za 34. pesem cikla *Lyrisches Intermezzo*, pri kateri je Jenko obšel fantazijsko bogastvo podobe, in za 41. pesem cikla, kjer je dobesedno prezrl poudarjeno mehkočutnost, medtem ko mu je bila izrazno manj nabreklika slika 42. pesmi tega cikla bližja. Vse navedene nemške pesmi je tradicionalna slovenska literarna zgodovina povezovala z nastankom Jenkove uvodne pesmi iz cikla *Obujenke*.¹⁷ Podobno recepcijo kot v teh primerih odkrijemo pri pesmi *Med borovjem temnim*, ki po motivu in sporočilni vsebini močno spominja na 35. pesem cikla *Lyrisches Intermezzo*, na pesem *Ein Fichtenbaum steht einsam*, pri pozornem branju pa se nam razkrije razlika v semantični plasti obeh pesmi. Jenko tudi ne kopiči podob, osredotoči se na eno samo sliko, jo razvije in z njo izpolni lirsko sporočilo. Tako je iz dveh podob v pesmi *Aus meinen Thränen sprissen*, prav tako iz cikla *Lyrisches Intermezzo*, napisal ob svojem lastnem doživetju dve pesmi.¹⁸ Ni ju kakor Heine združil v eno

¹⁷ Podobo o pokopu ljubezni in njenih bolečin ima Heine v 69. pesmi cikla *Lyrisches Intermezzo*:

Wisst ihr, warum der Sarg wohl
so gross und schwer mag sein?
Ich legt' auch meine Liebe
und mein Schmerz hinein.

Prizor, ko mrtveci vstanejo iz grobov in zaplešejo, najdemo v 34. pesmi istega cikla:
Die Toten stehn auf, die Mitternacht ruft,
sie tanzen im lustigen Schwarme:

O tem, kako minula ljubezen ponovno vdre v zavest pesnika, poje Heine v 41. in 42. pesmi cikla *Lyrisches Intermezzo*:

Die alte Liebe erscheint,
sie stieg aus dem Totenreich;
sie setzt sich zu mir und weinet,
und macht das Herz mir weich.

Manch Bild vergessener Zeiten
steigt auf aus seinem Grab,
und zeigt, wie in deiner Nähe
ich einst gelebet hab'.

¹⁸ Prva kitica 2. pesmi iz cikla *Lyrisches Intermezzo*, ki kaže na Jenkovi pesmi *O mraku* in *Moja pesem*, se glasi:

sporočilo, razen tega tudi poudarjena čustvenost ni šla v njegov horizont pričakovanja, zato jo je deloma prezrl, deloma z razširjeno prisposodbo bistveno preoblikoval. Skupni imenovalec takega, v precejšnji meri samostojnega presajanja motivov in motivnih prvin, skupna tendenca v prikrojevanju teh elementov Jenkovi izpovedni volji je tedaj deromantizacija. Deromantizacija, ki je bila po eni strani imperativ Jenkove človeške narave, po drugi strani pa zahteva slogovnega preusmerjanja v pesniški umetnosti na začetku druge polovice 19. stoletja.

Opisane zveze Jenka s Heinejem, dinamično razmerje med Jenkovo pesniško naravnostjo in estetskim kodom Heinejeve poezije nam postane razumljivejše, če upoštevamo kronologijo pesnikov, dejstvo namreč, da se je seznanil Jenko s Heinejevo liriko šele eno, kvečjemu dve leti pred smrtjo nemškega pesnika in da je tedaj spoznal Heinejeve zgodnje pesmi, napisane v času visoke romantike, medtem ko je bil sam že močno pod vplivom postromantične estetske izkušnje. Podobno velja za druge slovenske literarne ustvarjalce in njihovo razmerje do Heineja. Pri tem je treba upoštevati še javno razpoloženje do nemškega pesnika v naši publicistiki druge polovice 19. stoletja. To razpoloženje pa je bilo skoraj izključno pogojeno po stališču, ki so ga posamezni avtorji imeli do razmerja med Heinejem in Jenkom.

Kot v petdesetih letih sta bili tudi zdaj v slovenskem tisku navzoči dve predstavi Heinricha Heineja. Pozitivna recepcija mladonemškega pesnika, ki se je opirala na opazno tradicijo, saj je prva svobodna prepesnitev Heinejeve pesmi izšla že leta 1851, prvi slovenski prevod pa deset let pozneje,¹⁹ ta recepcija je imela v svojih vrstah manj številne predstavnike naše književnosti. Naravnost osamljeni so bili glasovi, ki jih razmerje Heine–Jenko ni toliko obremenjevalo, da bi Heineja bodisi enostransko zavračali ali imeli do njega globlje zadržke. Tak je bil npr. Josip Stritar, veliki poznavalec evropskih književnosti, za katerega Heine ni bil nič manj kot eden »izmed največjih lirikov vseh časov«, pesnik, ki mu »nihče ne bo jemal genialnosti.«²⁰ Še veliko bolj navdušen nad mladonemškim pesnikom je bil Anton Aškerc. »Henrik Heine je največji nemški lirik,« je zapisal in nadaljeval: »Kar se tiče izražanja občutja, duševnega razpoloženja, se seveda niti Goethe ne more meriti z njim.« »Lahko se reče, da je ustvaril pravi lirski jezik Nemcem šele Heine. Heine ima čudovito fantazijo, bleščeč esprit, vedno svež humor in grozno satirsko žilo. Gorje mu, kogar je napadel s svojim sarkazmom!« »Heine je velik mojster v lirsko-epskem žanru, v baladi. Tudi v tej panogi pesništva prekaša Goetheja in Schillerja. Heine je pisal tudi prozo, pa kakšno prozo! On, po svoji pravi narodnosti Nenemec, Jud, je pokazal Nemcem, kako se piše v nemškem jeziku duhovito in – pikantno. Kako naravno, neposredno in pristno je znal Heine izliti svojo dušo

Aus meinen Thränen spriessen
viel' blühende Blumen hervor,
und meine Seufzer werden
ein Nachtigallenchor.

¹⁹ Miroslav (Vilhar), *Sveta gora*, Novice 25. jun. 1851, str. 125; France Zakrajšek, *Belsazar*, Novice 2. jan. 1861, str. 7. Prva pesem je svobodna predelava pesnitve *Wallfahrt nach Kevlaar* iz cikla *Die Heimkehr*. *Belsazer* je romanca iz cikla *Junge Leiden*.

²⁰ Zvon 1870, 15. april, str. 126–127.

v svoje verze, priča tudi to, da se z nobenim nemškim pesnikom niso skladatelji toliko pečali kakor baš z njim.« »Heinejeve pesmi so uglasbovali: Schubert, Mendelsohn, Brahms, Rubinstein idr. Pravijo, da je vseh kompozicij na Heinejeve besede preko 3000.«²¹ Glede na izjemno pozitivno razmerje do nemškega pesnika je Aškerc prekosil vse svoje enakomisleče, čeprav maloštevilne sodobnike. Razen njega in Stritarja so redki pri opredeljevanju do Heineja ohranili potrebno nepristranskost, med temi Fran Celestin, Anton Funtek in Karel Glaser, čeprav so tudi ti za nemškega pesnika že uporabljali oznake negativnega pomena.²²

Večina pa je zavzela do problema Heine–Jenko tako stališče, da je izrazila pridržke do Heineja in kritiko njegove poezije. Pri tem je samo Levstik izhajal iz načela nacionalno čiste poezije in se je v tem pogledu distanciral do nemškega lirika. Motilo ga je, da je bil Jenko preveč »zatopljen... v cvet lepot germanskih.«²³ Vsi drugi so Heineja zavračali iz razlogov verske in moralistične narave in s tem nadaljevali ideološko blokado nemškega pesnika, ki jo je v slovensko literaturo uvedla leta 1856 Zgodnja danica. Luka Svetec je npr. uvrščal Heineja med »bolehnne in neverne nemške pesnike«.²⁴ Podobno Fran Levec, ki je v sicer prijaznem življenjepisu o Jenku označil Heineja za »brezbožnega« in »brezznačajnega« pesniškega ustvarjalca.²⁵ Tudi Janko Bezjak ni čutil zadržkov, ko je Heinejev ugled imenoval »žalostno slavo«, pesnikovo ironijo »podlost«, njegova čustva »neblago in nemoško strast«, pesmi pa je preprosto ocenil kot menjavanje »najnežnejših, najblažjih in najljubkejših kitic z odstavki, polnimi največje podlosti, frivolnosti ter nenravnosti.«²⁶ Nič manj varčen s kritičnimi besedami ni bil Ivan Grafenauer, ki je Heinejevo pesniško umetnost dobesedno razvrednotil: »Heine je sentimentalni, kar je vselej, če ni frivolni in ciničen.«²⁷

Literarni ustvarjalci v drugi polovici 19. stoletja se na Heineja seveda niso odzivali tako radikalno in nasprotujoče. Tudi so z nemškim pesnikom prihajale v stik izrazite ustvarjalne osebnosti v slovenski književnosti, ne poprečni pisatelji, in to osebnosti, za katere je bila značilna svobodomiselna, protidogmatska idejna usmeritev. Jenku je v tem pogledu sledil Janko Kersnik, prvi pisatelj našega realizma v 19. stoletju, njemu pa Ivan Cankar, utemeljitelj slovenske moderne, pisatelj, ki kot sinonim moderne klasike obvladuje našo književnost vse do današnjih dni.

Tudi Janka Kersnika je, kot pred tem Jenka, v svojo orbito najbolj pritegnila Heinejeva ljubezenska poezija. V tem območju dialog slovenskega realističnega pisatelja z nemškim lirikom ni bil samo najbolj pogost, ampak tudi najbolj dolgotrajen. Od začetka sedemdesetih do konca osemdesetih let preteklega stoletja

²¹ Ljubljanski zvon 1900, str. 66–67.

²² Fran Celestin, Ljubljanski zvon 1883, str. 172; Anton Funtek, Simon Jenko, *Pesmi*, Ljubljana 1896, XII; Karel Glaser, *Zgodovina slovenskega slovstva* 1896, III, str. 184–187. Pri prvem najdemo izraza šaljiva ironija in ironija, pri drugem frivolnost, pri tretjem cinizem.

²³ Mladika 1868, str. 25.

²⁴ Novice 4. jan. 1865, str. 3–4.

²⁵ Zvon 1879, str. 258–261.

²⁶ Ljubljanski zvon 1899, str. 96.

²⁷ Dom in svet 1908, str. 457.

se pri Kersniku vztrajno, čeprav s presledki omenjajo Heinejeve erotične pesmi ter navajajo verzi in kitice teh pesmi. Nekajkrat bolj splošno, vendar navadno v zvezi z zaljubljenim junakom oz. junakinjo v leposlovnih podlistkih, kar bi kazalo na Heinejevo poudarjeno čustveno, morda kar sentimentalno liriko, ki je živel v pisateljevem literarnem spominu.²⁸ Nadalje se v Kersnikovih podlistkih, povestih in romanih pojavljajo verzi ali kitice tistih Heinejevih erotičnih pesmi, ki smo jih srečali že pri Jenku, npr. verz »Es ist eine alte Geschichte...« iz pesmi *Ein Jüngling liebt ein Mädchen*, torej izpoved deziluzionizma v ljubezenskem življenju,²⁹ ali prav tako iz konteksta Jenkove poezije znana pesem *Mädchen mit den roten Mündchen* iz cikla *Die Heimkehr*, sporočilo čustveno hrepenenjske erotike.³⁰ V nasprotju z Jenkom pa je Kersnik nekajkrat opozoril na pesem *Im wunderschönen Monat Mai*, prvo pesem iz cikla *Lyrisches Intermezzo*, in jo za širši krog slovenskih bralcev pravzaprav šele odkril. V kontekstu ljubezenskega prizora ali lirskega opisa narave je to dvokitično navajal v celoti ali samo njen prvi verz.³¹ Nedvomno najbolj značilno za Kersnika je opazno nagnjenje do druge pesmi iz cikla *Die Heimkehr*, do pesmi *Ich weiss nicht, was soll es bedeuten*, imenovane tudi *Loreley*. Našega pisatelja je močno prevzela ideja o usodno tragični moči ljubezenskega čustva. Ideja o ljubezni, ki je človeku v pogubo, je Kersnika držala vse življenje.³²

Kersnik je tudi prvi slovenski pisatelj, ki je opazil širšo, tako rekoč nadčasovno veljavnost Heinejeve ostre satire in jo nekajkrat uporabil v svojih podlistkih. Tako je s pesmijo *Mir träumt, ich bin der liebe Gott* iz cikla *Die Heimkehr* neposredno utemeljil kritiko dvolične morale staroslovenskih veljakov, drugje je svoje politične nasprotnike smešil tako, da jim je grozil z brezperspektivno, tragično erotiko, s pesmijo *Es war ein alter König* iz cikla *Neuer Frühling*.³³ Ta pesem hkrati dokazuje, da je Kersnik odprl nemškemu liriku na Slovenskem širši resonančni prostor, saj se je skliceval na verze iz druge osrednje knjige Heinejeve poezije *Neue Gedichte* (1844).

Seveda se je Kersnik srečeval s Heinejevo poezijo kot reflektivni bralec. V tem smislu se mu je kot sodobniku pozitivističnega determinizma zdela romantična razklanost med subjektom in objektivno stvarnostjo presežena, zlasti tuja mu je bila ta razcepljenost, doživljena z bolečino lirskega subjekta.³⁴ Tudi se Kersniku

²⁸ *Nedeljska pisma III* (Slovenski narod 29. junija 1873; Zbrano delo V, 1952, str. 17), *Raztreseni listi IV* (Slovenski narod 13. dec. 1874; Zbrano delo I, 1965, str. 246–247, 255).

²⁹ *Corpus juris* (Slovenski narod 13. sept. 1874; Zbrano delo I, 1965, str. 235), *Ciklamen* (Ljubljanski zvon 1883; Zbrano delo II, 1965, str. 136).

³⁰ *Lutski ljudje* (Ljubljanski zvon 1882; Zbrano delo I, 1965, str. 137).

³¹ *Raztreseni listi I* (Slovenski narod 15. nov. 1874; Zbrano delo I, 1965, str. 246–247), *Popotna pisma VI* (Slovenski narod 16. sept. 1877; Zbrano delo V, 1952, str. 114).

³² Pesmi se je spominjal v pismu materi Berti 12. februarja 1871, ko ji je omenjal »večno« sporočilo verza »Ich weiss nicht, was soll es bedeuten« (Zbrano delo VI, 1984, str. 172 in 176) ter v povesti *Rošlin in Verjanko* (Ljubljanski zvon 1889). Pavle Lukič se na Bledu takole spominja vožnje po Renu: »Povedati ni mogel, ni znal, kar je hotel; a peti je pričel ono znano Heinejevo pesem 'Loreley'...« (Zbrano delo III, 1951, str. 228).

³³ *Od Mure* (Slovenski narod 14. feb. 1874; Zbrano delo V, 1952, str. 72–73), *Nedeljska pisma VIII* (Slovenski narod 3. avg. 1873; Zbrano delo V, 1952, str. 33–34).

³⁴ *Mokra poezija* (Slovenski narod 31. okt. 1875; Zbrano delo I, 1965, str. 270–276).

z etičnimi in metafizičnimi načeli filozofskega idealizma ni bilo treba več spopadati, kot se je spopadal še Heine. Prav tako sta ga motili ostra satira in ironija nemškega pesnika. »Satirični demon«, ki vlači v blato »najlepša čutila« in celo lastno nesrečo, ni ustrezal Kersnikovemu konceptu pričakovanja.³⁵ Ob pesmi *Philister im Sonntag-sröcklein* iz cikla *Lyrishes Intermezzo* je vzel v obrambo celo filistra, predmet Heinejeve satire, češ da njegovo obnašanje ne učinkuje tako komično, kot pravi pesnik »v svoji hudobni primeri«.³⁶ Ta distanca do prevladujoče sestavine Heinejeve umetnosti preseneča tembolj, ker je imel Kersnik, kot smo videli, do satire tudi pritrdilno razmerje. Globlji premislek pa nam odkrije, da je slovenski pisatelj sprejel Heinejevo satiro in ironijo predvsem za politično literaturo, v osebnem svetu lirike jo je zavračal. »Satirični demon« se mu je zdel kot mračna sila, ki uničuje »svetost poezije«.³⁷

Kersnikova recepcija Heinejeve poezije razkriva izrazito dvojnost, če ne kar neenotnost. Beri nemškega pesnika in doživljaj ga emocionalno, svetuje Kersnik slovenskemu bralcu, toda ne premišljuje njegovih besed oz. idej. To stališče, izraženo že zgodaj, je Kersnik ohranil ves čas, saj ga je ponovil še nekaj let pred smrtjo. O znani pesmi *Ein Fichtenbaum steht einsam* je npr. dejal, da je sama po sebi nesmiselna, da pa vznemirja s čustveno vsebino.³⁸ Lahko bi torej rekli, da je Kersnikova recepcija Heinejeve umetnosti na splošno utemeljena v miselnosti druge polovice 19. stoletja, sicer pa se diferencirano, tudi zelo individualno, opredeljuje do poglavitnih sestavin poezije nemškega lirika.

Razen Jenku niso v svojem času nobenemu drugemu avtorju na Slovenskem tako trdovratno očitali Heinejev vpliv kot Ivanu Cankarju. Zlasti v zgodnji mladosti in deloma tudi v poznejših letih so vztrajno ponavljali trditev o Cankarjevi odvisnosti od nemškega pesnika. Pri tem so mislili na Cankarjeve mladostne lirske pesmi, na romance in epsko-lirske pesnitve, celo na njegovo pripovedno prozo iz zrelega obdobja.³⁹ V tej zvezi lahko zanesljivo ugotovimo samo to, da je Cankar

³⁵ Nedeljska pisma VIII (Slovenski narod 5. okt. 1873; Zbrano delo V, 1952, str. 60).

³⁶ *Pomlad* (Slovenski narod 11. apr. 1875; Zbrano delo I, 1965, str. 267).

³⁷ Glej opombo 35.

³⁸ V pismu Marici Nadliškovi 2. septembra 1889: »Kako neumna je ona pesem [Ein Fichtenbaum...] sama po sebi, pa kako mehko leže človeku krog srca!« (Zbrano delo VI, 1984, str. 325–326).

³⁹ Kritika Antona Dermota v Zadrugi 30. jan. 1896 (Zbrano delo I, 1967, str. 303), Vladimir Levec v oceni *Erotike* (Slovenski narod 29. maja do 2. junija 1899; Zbrano delo I, 1967, str. 257), Fran Govekar v pismu Vladimiru Levcu konec avgusta 1899 (Zbrano delo VI, 1968, str. 378), ocena *Krpanove kobile* iz leta 1907 v Domu in svetu (Zbrano delo XV, 1972, str. 380). Vladimir Levec piše npr.: »Pesem na str. 13 [Erotike 1899] – da omenim le en slučaj – spominja npr. i v pesniški meri i po vsebini tako zelo na neko znano Heinejevo, da se nehote vprašam, ali ni samó – *prestava!* Sploh se ravno Heinejev vpliv opaža mnogokrat in ne samo v liričnem delu, tudi med romancami, recimo 'Intermezzo v nebesih'...« Govekar trdi o Cankarju: »Včasih je posnemal Dostojevskega in ga včasih še posnema; posnemal je Heineja, Verlaina, Malarméa...« Psevdonimni avtor ocene *Krpanove kobile* Notus piše: »Cankar je za sedaj brezdvomno najmarkantnejši pojav v slovenski moderni, ni pa njegov Heinejevski esprit vedno v enakem razmerju z dovršeno umetniško obliko njegovih del.«

Heinejeve pesmi bral in prevajal. Utemeljena je celo domneva, da je Heineja nameraval sloveniti še v poznejših letih.⁴⁰ O resnični vlogi nemškega pesnika v svoji umetniški izkušnji pa se je Cankar sam izjasnil sredi leta 1898. Tedaj je priznal, da je Oton Župančič najmodernejši slovenski pesnik, medtem ko je o sebi dejal tole: »Sam záse, na tihem in na skrivnem, moram priznati, da se vrnem časih od teh 'opojnih' verzov jako rad k – Heineju in Prešernu.«⁴¹ To je zapisal v času, ko je dekadenco kot nervozno senzualno doživljanja sveta zavrgel načelno, kmalu zatem pa tudi v svoji pisateljski praksi. Ta vakuum v estetski zavesti je tedaj izpolnil z romantično poezijo, s Heinejem in Prešernom. In čeprav sta oba romantična pesnika predstavljala v nekem smislu opozicijo modernim literarnim smerem ob koncu 19. stoletja ali vsaj dopolnilo njihovim najbolj skrajnim pojavnim oblikam, sta bila hkrati posredno zvezana z novo romantiko. Zato je razumljivo, da se je Cankar v tem kontekstu opredeljeval do Heineja v duhu časa, kot umetnik fin de siècle, in to na vseh ravneh.

Prvo, kar v tem pogledu opazimo, je Cankarjevo izjemno dinamično, spremenljivo, celo protislovno sprejemanje Heinejeve poezije. Vzemimo za primer najprej Heinejevo erotiko. Po eni strani odkriva Cankar v njej izpoved resničnega, nepreklicnega, naravnost usodnega čustva, tisto eksistencialno stanje človeka, ki pomeni toliko kot »popolnoma izgubiti se v ljubljenem bitju, opojiti vso svojo dušo z mislimi nanj in z vročim, strastnim hrepenenjem.«⁴² Zatem pa najde drugačnega Heineja, poezijo, v kateri nemški pesnik »ljubi ljubezen, ne ženske«. Ljubezenska fikcija torej, enaka estetski drži, ki jo je Cankar zase označil z naslednjimi besedami: »Bolj živo in bolj resnično je bilo to življenje v rimah, kakor pa ono, ki me je trdo pahnilo, kadar sem se vzdramil.«⁴³

Nemirna in ambivalentna je tudi Cankarjeva recepcija Heinejeve poezije z v-dika sentimentalnosti in njenega nasprotja. Spočetka je Cankar vztrajal pri trditvi, da Heinejeva lirika ne more biti sentimentalna, ker je smiselno, vsebinsko in izrazno utemeljena v ljudski pesmi. Pozneje je svoje stališče spremenil in govoril o Heinejevih »pocukranih verzih« ali o bolnih, telesno neprivlačnih in sentimentalnih ženskah, ki berejo Heinejeve pesmi.⁴⁴ Očitna je v navedenih primerih kljub časovni distanci skladnost, če ne kar identičnost med Cankarjevim razumevanjem Heinejeve lirike in razumevanjem njegove lastne estetske izkušnje. To pa pomeni, da se Cankar ni pasivno podredil poetski strukturi Heinejevih pesmi, temveč je pri njenem dojemanju uveljavil svoj horizont pričakovanja. Recepcijo, tudi najbolj aktivno, je zamenjal s produkcijo.

⁴⁰ Za mladostno dobo imamo podatek, da je Cankar leta 1893 bral v Zadrugi »prevod neke Heinejeve pesmi« (Zbrano delo II, 1968, str. 364), medtem ko ga Zofka Kvedrova še aprila 1904 v pismu vprašuje, če ji bo prevedel Heineja, kakor je bil obljubil (Zbrano delo XXVIII, 1973, str. 359).

⁴¹ Zbrano delo XXVIII, 1973, str. 5.

⁴² V pismu Ani Lušinovi 29. julija 1898 (Zbrano delo XXVII, 1971, str. 269).

⁴³ *Krčma ob cesti* (Slovenski narod 12. sept. 1914; Zbrano delo XXII, 1975, str. 270).

⁴⁴ *Odgovor na Dermôtovo kritiko mojih pesmi* (Zadruga 8. feb. 1896; Zbrano delo XXIV, 1975, str. 21); *Sočutni Jakob* (Slovenski narod 13. avg. 1910; Zbrano delo XIX, 1974, str. 284), *Milan in Milena* (1913; Zbrano delo X, 1974, str. 189).

Podobno je s Cankarjevo ironijo, s prevladujočo stalnico njegovega odzivanja na zunanjo realnost in na samega sebe. In če za koga na Slovenskem, lahko za Cankarja trdimo, da je Heinejevo ironijo dojel tako v bistvu kot v odtenkih, čeprav se v tem pogledu ni ravno pogosto konkretno srečeval z nemškim pesnikom. Morda kaže omeniti le pesem *Erinnerung*, šesto pesem iz cikla *Lazarus*, njene verze je namreč Cankar rad navajal v izvirniku in prevodu.⁴⁵ S tem je dokončno priznal Heinejevi tretji knjigi pesmi *Romanzero* iz leta 1851, ki jo je omenjal sicer že Kersnik, legitimno pravico v naši literarni zavesti. Seveda je Cankar uporabljal ironijo kot izjemno učinkovito besedno sredstvo predvsem v družbenokritičnih besedilih. V tem območju duha pa njegova individualna ustvarjalnost nikoli ni bila vprašljiva. Ko je npr. v svojem političnem predavanju *Slovenci in Jugoslovani* v ilustracijo navedel Heinejevo pesnitev *Deutschland* in je njen podnaslov *Ein Wintermärchen* pravilno razumel kot ironijo, je lastno utopično vizijo in podobne vizije drugih, tudi Heinejevo iz leta 1844, komentiral z optimistično dovtipnostjo: »Utopije pa imajo že od nekdaj to čudno lastnost, da se uresničijo.«⁴⁶

Glede na povedano bi razpravljanje lahko sklenili z naslednjimi ugotovitvami:

Heinrich Heine svojim pravim sodobnikom pri nas, slovenskim romantikom, še ni bil znan. Med njim in Francetom Prešernom oz. Matijo Čopom ne zasledimo nobene komunikacije, tudi najpreprostejše informacije ne. Do prvega, morda najbolj neposrednega dialoga je prišlo šele tik pred Heinejevo smrtjo, ko se je generacija mladih literarnih ustvarjalcev navdušila za nemškega pesnika, med njimi Simon Jenko. Zanj in za naslednja dva, za Janka Kersnika in Ivana Cankarja je značilno to, da je bil dialog med njimi in velikim nemškim pesnikom izrazito dvosmeren. Kakor je namreč Heinejeva romantična, deloma postromantična poezija s svojim estetskim kodom sugestivno učinkovala na bralce, tako so se naši vrhunski pesniki in pisatelji odzivali nanjo z izdelanim, slogovno drugačnim horizontom pričakovanja: Jenko kot vodilni lirik slovenskega realizma, Kersnik kot naš najizrazitejši realistični pisatelj in Cankar kot utemeljitelj slovenske moderne. Tako se je Heine povezal s slovensko literaturo na prelomnih točkah njenega razvoja. V drugi polovici 19. stoletja, ko je njegov vpliv v Nemčiji močno upadel, je bil na Slovenskem opazno navzoč pri prodoru novih slogovnih tokov. Čeprav pri nas Heine ni bil izpostavljen antisemitizmu, pa hkrati ne moremo zatajiti negativne recepcije njegove poezije, zlasti močne blokade cerkveno moralistične ideologije v nekem delu slovenske javnosti. Kljub temu je Heinejeva poezija ostala velik izziv in vidna, morda kar bistvena sestavina našega literarnega življenja od srede 19. stoletja do konca slovenske moderne.

⁴⁵ V povesti *Popótovanje Nikolaja Nikiča* (1900) navaja prvi verz pesmi v prevodu: »Biserje temu in onemu rakev« (Zbrano delo VIII, 1968, str. 47). V črtici *Naj pojde!*, ki je morala nastati med letoma 1906 in 1909, pa navaja prvo kitico pesmi *Erinnerung* v izvirniku (Zbrano delo XXX, 1976, str. 118).

⁴⁶ *Slovenci in Jugoslovani*, predavanje v Mestnem domu v Ljubljani 12. aprila 1913 (Zbrano delo XXV, 1976, str. 231).

ZUSAMMENFASSUNG

Im slowenischen Raum blieb Heinrich Heine seinen wahren Zeitgenossen, den slowenischen Romantikern, unbekannt. Zwischen ihm und France Prešeren bzw. Matija Čop kann keine Kommunikation, nicht einmal die einfachste Information, festgestellt werden. Zum ersten, möglicherweise unmittelbarsten Dialog kam es erst kurz vor Heines Tod, als sich die Generation der jungen Literaturschaffenden, darunter Jenko, für den deutschen Dichter begeisterte. Charakteristisch für ihn, als nacher auch für Janko Kersnik und noch später für Ivan Cankar ist, daß ihr Dialog mit dem großen deutschen Dichter ausgesprochen zweigleisig verlief. So wie Heines romantische, teilweise auch postromantische Poesie mit ihrem ästhetischem Code auf die Leser eine suggestive Wirkung ausübte, reagierten die slowenischen Lyriker und Schriftsteller darauf mit einem eigenen, stilinhaltlich unterschiedlichen Erwartungshorizont: Jenko als führender Lyriker des slowenischen Realismus, Kersnik als realistischer Schriftsteller und Cankar als Begründer der slowenischen Moderne. Auf diese Weise besteht eine dichte Verbindung zwischen Heine und den kardinalen Wendepunkten in der Entwicklung der slowenischen Literatur. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, als Heines Einfluß in Deutschland deutlich abnahm, war er im slowenischen Raum beim Durchbruch neuer Stilrichtungen und sogar bei deren Etablierung, z.B. bei Jenko und Cankar, unübersehbar präsent. Obwohl Heine im slowenischen Raum nicht dem Antisemitismus ausgesetzt war, kann freilich die negative Rezeption seiner Poesie, vor allem die starke Blockade durch die kirchlich moralistische Ideologie in einem Teil der slowenischen Öffentlichkeit, nicht geleugnet werden. Trotzdem oder gerade deswegen blieb aber Heines Dichtung eine große Herausforderung und ein sichtbares, vielleicht sogar wesentliches Element in der slowenischen Literatur von der Mitte des 19. Jahrhundert bis zum Ausklang der Moderne.