

MOTIV IN IDEJA PREŠERNOVEGA RIBIČA

Razprava se loteva analize znane Prešernove balade Ribič s primerjalnega stališča, tako da v primerjavi s pesniškimi teksti evropske predromantike in romantike (Goethe, Heine, Puškin), ki oblikujejo isti motiv, poskuša določiti vzročne zveze, podobnosti in razlike, ki povezujejo tekst z evropsko romantično poezijo. Po tej poti prihaja do spoznanja nekaterih potez, ki so značilne za duhovno-zgodovinski in literarno-estetski ustroj Prešernovega pesniškega sveta ne le v Ribiču, ampak verjetno tudi v drugih delih.

The study gives, from a comparative point of view, an analysis of the well known ballad by France Prešeren: Ribič (The Fisherman). It compares this ballad with the poetic texts of the European Pre-Romanticism and Romanticism (Goethe, Heine, Pushkin) which deal with the same motif; it tries to determine the causal connections, the similarities and differences that connect this text with the European romantic poesy. In this way the author finds some traits which are typical of the spiritual-historical and literary-esthetic structure of Prešeren's poetic world such as it can be found not only in the poem Ribič but in all probability also in his other works.

Prešeren je svojega Ribiča objavil prvič v listu Illyrisches Blatt, 5. marca 1838; v podnaslovu ga je označil za »balado«, kar ni brez pomena, saj kaže, kako na široko je jemal ta pojem in kakšno pomensko vsebino mu je pripisal. Ko je Ribiča sprejel v Poezije (1846), je podnaslov izpustil; pesem je uvrstil v razdelek »Balad in romanc«. Nova objava se je od prve razločevala z manjšimi tekstnimi popravki; razlogi zanje so bili skoraj brez izjeme jezikovni, metrični in stilni.¹ Kljub temu tudi za vsebinsko razlago nekateri teh popravkov niso brez pomena, saj pripomorejo k pravilnemu razumevanju manj jasnih mest.

V prešernoslovju Ribič doslej ni zbujal velike pozornosti; literarna kritika ga ni uvrščala med osrednje Prešernove pesmi, pa tudi ne med najbolj dognane balade; poleg tega se je zdel starejši literarni zgodovini zanimiv samo po biografsko-psihološki plati. Da bi ga genetično razložila iz Prešernovega življenjepisa, je potegnila natančne vzporednice med posameznimi biografskimi dejstvi in pa motivnimi sestavinami, ki sestavljajo zunanjo vsebino pesmi. Najdlje v tej smeri je segel Anton Slodnjak, ko je sklepal, da je Ribič »povsem iz lastnega življenja zajeta

¹ France Prešeren: Zbrano delo. Ljubljana 1965. I. knjiga. Opombe, str. 271 do 273. Citati iz teksta se ravnaajo po tej knjigi.

balada».² Po tej razlagi je potrebno podobe v pesmi razumeti dobesedno kot namig na realna dejstva Prešernovega življenja — »ribič« je pesnik sam, saj ga imenuje po domačem imenu svojega rodu, idealna zvezdovodnica je Primčeva Julija, »morska dekleta nage« so simbol za čutno ljubezen do Ane Jelovškove, s katero se je zvezal ravno v času pred nastankom *Ribiča*; celo »strelec« (v Prešernovi opombi pod pesmijo leta 1838 »Sternbild des Schützen«) je samo prispodoba za Julijinega ženina, Jožefa Scheuchenstuehla. Na ta način se pesem spremeni v razločno sporočilo o pesnikovi življenjski situaciji v letih 1837—1838; postaja torej nekakšen »Schlüsselroman« v obliki kratke balade.

Seveda ni mogoče tajiti možnosti za takšno razlago, pa tudi ne koristnosti naštetih dejstev za zunanjo genezo pesmi; pač pa lahko podvomimo o njeni daljnosežnosti, saj z ničimer ne poseže globlje v vsebinsko, duhovno ali estetsko problematiko teksta. S tem pa še ni rečeno, da bi se nekaterih dejstev iz biografsko-psihološke razlage *Ribiča* ne dalo uporabiti za globljo strukturalno raziskavo, s pogojem seveda, da jih včlenimo v širše duhovno-zgodovinske in literarno-estetske okvire.

Tudi mlajša literarna zgodovina se doslej z *Ribičem* ni kaj prida ukvarjala. Poskušala je kvečjemu določiti mesto, ki mu pripada v razvoju Prešernovega pesniškega sveta, zlasti z ozirom na njegove temeljne duhovne, eksistencialne in socialno-moralne predpostavke. S tem v zvezi je opozorila zlasti na najtesnejšo sorodnost *Ribiča* z idejo soneta *Kadar previdi učenost zdravnika*.³ Ta je izšel oktobra leta 1836, se pravi že pred epizodo z Ano Jelovškovo, kar seveda pomeni, da tudi *Ribiča* ni mogoče razlagati zgolj iz najožjih okoliščin Prešernove biografije, ampak iz najširšega konteksta njegovega duhovnega in pesniškega razvoja. Prav v tej smeri pa se balada o »ribiču« kaže kot tekst, ki je še zmeraj vreden globlje pozornosti prešernoslovja. Čeprav ga ni mogoče razglašati za eno osrednjih Prešernovih besedil, se zdi v marsikaterem pogledu tako zelo značilen, da se dajo iz ustroja celote, iz njenih vsebinskih in oblikovnih elementov razbrati poteze, ki niso bistvene samo za Prešernovo pesem, ampak kažejo k širšim, če že ne kar k temeljnim lastnostim Prešernove poezije.

Zdi se, da bo takšna raziskava *Ribiča* najuspešnejša, če bo naravnana predvsem k motivu pesmi, oziroma k ideji, ki se skriva v posebni zgrajenosti tega motiva; od tod se utegnejo odpreti tudi formalne razsežnosti teksta, predvsem forma zvrsti, ki ji pripada. Na prvi pogled je seveda videti, da motivno-idejna analiza *Ribiča* ne more biti drugačna kot pri-

² France Prešeren: Pesnitve in pisma. Uredil A. Slodnjak. Ljubljana 1962.

³ Janko Kos: Prešernov pesniški razvoj. Ljubljana 1966. Str. 126—128.

merjalna, saj že najbolj zunanja znamenja kažejo, da je Prešeren v svoji baladi oblikoval splošno znan, razširjen, mnogokrat preoblikovan pesniški motiv, tako da je prav iz primerjave Prešernove obdelave z drugimi mogoče priti do natančnejših dognanj o tem, v čem je izvirna posebnost, specifičnost, novost njegove balade. Natančneje povedano, gre za splošno znan motiv predvsem evropske predromantike in romantike, saj bi bilo tvegano domnevati, da so ga v specifični podobi, kot ga pozna romantična Evropa v Prešernovem času, izoblikovale že prejšnje pesniške smeri in obdobja. Temeljni problem, ki se odpira ob Prešernovem *Ribiču*, je torej ta, kako je povzel splošno uveljavljen motiv evropske predromantike in romantike, kako ga je spremenil, kakšno posebno idejo je vnesel vanj prek pretvorbe posameznih motivnih prvin ali celotnega ustroja, in nazadnje — kar je po svoje najpomembnejše — katere so temeljne kategorije, iz katerih je zgradil v tem tekstu svoj pesniški svet.

Dognanja, s katerimi poskuša sodobna literarna teorija opredeliti bistvo motiva in snovi, snovnih prvin in motivnih sklopov, se resda pogosto razhajajo.⁴ Vendar se da na podlagi najsplošnejših opredelitev s precejšnjo gotovostjo opisati temeljni motivni sklop, ki se skriva v Prešernovi baladi o »ribiču«: v središču motiva je moški junak, postavljen v bolj ali manj konkretno okolje, katerega bistvena značilnost je v slehernem primeru »vodni element«; iz tega ali pa v najožji prostorski zvezi z njim se pojavi pogubna sila, poosebljena v ženski, vendar tako, da ni zgolj nekaj zunanjega, ampak v skrivnem skladu s pogubnostjo sil v samem junaku; te ga pogubijo tako, da izgine v vodnem elementu ali pa kako drugače postane žrtev njegovih moči. Na prvi pogled je videti, da ne gre za neposredno življenjsko »snov«, ki bi jo lahko avtor zajel preprosto iz svojega življenjskega izkustva, ampak za umetelno dograjen sklop, ki se ohranja znotraj literarne tradicije in v nji doživlja nove premene. Da gre za tipičen literaren motiv, dokazuje že dejstvo, da se posamezni elementi celotnega sklopa lahko poljubno spreminjajo — junak motiva je ribič, mornar, čolnar ali pa obvodni puščavnik, vodni element je zdaj morje ali reka, drugič jezero, ribnik ali katerakoli druga vodna gmota; sila, ki junaka pogubi, bo največkrat erotična, lahko je pa seveda splošno življenjska, nagonska, eksistenčna. Tem prvinam se lahko pridružijo še druge, ki niso neposredno odvisne od motivnega jedra, prav zato pa kot nalašč, da avtor z njimi dá motivu nov pomen.

V Prešernovem *Ribiču* lahko brez težav razberemo, katere prvine je aktualiziral za svojo posebno obdelavo motiva in katere je zavrgel —

⁴ Prim. Elisabeth Frenzel: *Stoff- und Motivgeschichte*. Berlin 1966.

junak balade je »ribič«, vodni element, v katerem se giblje, je morje, pogubna sila, ki ga zvabi iz varnosti v pogubo, je izrazito erotična, personificirana je v morskih »dekletih« ali vilah. Povrh vsega je pa tu še nebo s svojimi zvezdami, zlasti z najsvetlejšo med njimi, ki ji »ribič« sledi, kot antiteza morskemu vodovju z njegovimi nevarnostmi; tako nastaja v pesmi dualizem, ki za evropski motiv pogube junaka v vodnem elementu najbrž ni obvezen in je torej za Prešerna specifičen, prav zato ga bo v interpretaciji celote potrebno pazljivo upoštevati. Vsekakor je nebo z zvezdami tista sestavina, s katero Prešeren najodločilneje spreminja splošni začetni motiva, kot ga poznamo iz evropske predromantične in romantične poezije.

V tej se motiv, iz katerega izhaja Prešernova balada, pojavlja razmeroma pogosto, tako da bi vse obdelave lahko zajela samo obširna tematska raziskava. Na tem mestu bodo upoštevane samo tri — Goethejeva balada *Der Fischer*, Heinejeva pesem o Lorelei in Puškinova balada *Rusalka*; to pa iz preprostega razloga, ker so s Prešernovim *Ribičem* v neposredni vzročni zvezi ali pa se dajo s pridom uporabiti za primerjavo, ki naj globlje osvetli njegovo izvirno posebnost. Na prvi pogled je vsak teh tekstov navezan na isto motivno podlago, vendar z značilnimi variacijami. Goethejeva balada po svojih motivnih prvinah ni daleč od Prešernove — glavni junak je ribič, vodni element je morje, iz njega vstaja vodna žena (ein feuchtes Weib) in ga zablja v pogubo; razločki s Prešernovo pesmijo so v tem, da je Goethejev ribič postavljen na breg, pogubna sila, ki ga zvabi v morje, ni erotična ali vsaj ne samo te vrste, predvsem pa seveda manjka element zvezdnatega neba z »zvezdovodnico« kot nasprotna utež razburkanemu morskemu vodovju.⁵ V precej poznejši Heinejevi baladni pesmi *Ich weiss nicht, was soll es bedeuten*, znani tudi pod naslovom *Lorelei*, je motiv s pomočjo novih prvin doživel precejšnjo pretvorbo — namesto »ribiča« je v središču pesmi mlad čolnar, morje je nadomestila reka Ren, morska dekleta ali ženo pa vila-čarodejka na samotni pečini; čolnarja pogubi njeno čarobno petje, kar je seveda v bolj ali manj jasni zvezi z erotičnimi silami, ki obvladujejo ta baladni svet.⁶ Spet drugače se je motiv spremenil v Puškinovi *Rusalki*, ki je nastala že pred Heinejevo: junak balade je to pot ostareli puščavnik, vodni element je jezero tik ob puščavniškem bivališču, sila, ki ga zvabi v pogubo, je izrazito erotična, poosebljena v goli rusalki, ki na-

⁵ Goethes lyrische und epische Dichtungen. Leipzig, Insel-Ausgabe. I, str. 206.

⁶ Heinrich Heines sämtliche Werke. Leipzig, Max Hesses Verlag. I. str. 75.

zadnje zvabi puščavnika za sabo v vodo, kot v posmeh njegovi prejšnji svetosti in veliki želji po onstranskem življenju.⁷

Primerjava Prešernovega *Ribiča* s temi teksti bi obvisela seveda v praznem, ko ne bi upoštevala vseh možnih historičnih zvez med njimi, pomembnih za razumevanje nastanka, izvirov in ustroja Prešernove balade. Na prvi pogled je videti, da je časovno prva med evropskimi obdelavami motiva »junak-vodni element-demonične sile« Goethejeva balada *Der Fischer*, saj je nastala leta 1778, bila prvič objavljena leta 1779 v knjigi *Volks- und andere Lieder* in še tega leta ponatisnjena v Herderjevi zbirki *Volkslieder*.⁸ Vendar ne gre samo za časovno prvenstvo, ampak za dejstvo, da je Goethe v tej pesmi najbrž prvi ustvaril motiv, ki je nato prek različnih pretvorb postal splošna last evropske romantike. Nekatere od sestavin je gotovo zajel iz literarne tradicije, morda celo iz antičnih bajk o vodnih božanstvih in demonih; za lik povodne žene, ki se prikaže iz morja, vsekakor velja, da ga ni ustvaril iz lastne domišljije, ampak sprejel iz ljudskega pesništva; morda velja to tudi za lik »ribiča«, ki se pojavlja tako v sredozemskih kot v severnjaških baladah in romancah, kakršnih je nekaj uvrstil tudi Herder v svojo zbirko ljudskih pesmi, seveda s čisto drugačno funkcijo kot v Goethejevem tekstu. Nova motivna podlaga za te prvine pa je po vsej verjetnosti Goethejeva last, saj poteka iz tistega, kar je starejša literarna teorija imenovala »doživljaj«; v Goethejevem primeru se dá celo natančno opisati kot prevzetost od misli, ki se mu je porodila ob utopitvi znanke in jo je v pismu gospe von Stein izrazil kot domnevo o demonični privlačnosti vodnega elementa: »Diese einladende Trauer hat was gefährlich Anziehendes wie das Wasser selbst; und der Abglanz der Sterne des Himmels, der aus beiden leuchtet, lockt uns.«⁹ Izjava se sklada z idejo Goethejeve balade, ki meri na iracionalno, skorajda demonično zvezanost človeka z naravo, pravzaprav na ukinitve individualnosti, ko preide v brezosebnost naravnega elementa.¹⁰ Takšna osrednja ideja kaže že tudi na bistveno različnost Goethejeve balade in Prešernovega *Ribiča* in je otipljiv dokaz, da se v Prešernovem primeru sprememba motiva ni izvršila samo v smeri posameznih prvin, ampak predvsem prek osrednjega smisla, ki jih povezuje v celoto. Kljub temu pa ne bo mogoče za-

⁷ A. S. Puškin: *Sobranie sočinenij*. Moskva 1959. I, str. 81–82.

⁸ Goethes Werke. Hamburg 1949. Opombe k prvi knjigi.

⁹ L. c.

¹⁰ Na podlagi teh dejstev je nastala teorija o naravno-magični naravi nekatereih Goethejevih balad, zlasti balade *Der Fischer*. Prim. Wolfgang Kayser, *Geschichte der deutschen Ballade* (1936), poglavje o pojmu »die naturmagische Ballade«.

nikati, da obstaja med balado *Der Fischer* in Prešernovo pesmijo o »ribiču« genetična vzročna zveza, ki ima morda pomen dejanske zveze (*rapport de fait*), tj. da je Goethejev tekst eden od možnih literarnih izvirov *Ribiča*. Vprašanje sodi v širši krog vprašanj o razmerju med Goethejem in Prešernom, o tem vprašanju je pa prešernoslovje že ugotovilo, da ostaja Prešernova poezija večidel zunaj temeljne problematike Goethejeve lirske pa tudi baladne pesmi, da pa je iz Goethejevega dela vendarle zelo verjetno prešlo v posamezne Prešernove tekste več snovnih in motivnih drobcev, zlasti iz dram *Iphigenie auf Tauris* in *Torquato Tasso*, iz balade *Die Braut von Korinth*, verjetno tudi iz *Wertherja* in *Fausta*.¹¹ Zdaj je med takšne motivne izvire potrebno uvrstiti še balado *Der Fischer*. Nanjo kaže dejstvo, da jo je Prešeren skoraj gotovo poznal, kot je pač že v dijaških in študentskih letih поблиže spoznal temeljna Goethejeva in Schillerjeva dela; to velja tem bolj za njune balade, ki so že v času slovenske predromantike postale splošna last literarno izobrazenega bralstva na Slovenskem. Balada *Der Fischer* torej ni samo prva obdelava motiva, ki je v posebni obliki zaživel tudi v Prešernovi pesmi, ampak vsebuje vrsto prvin, ki so bile Prešernu neposredno literarno gradivo: naslov pesmi in opredelitev junaka kot »ribiča«, njegova postavljenost v morsko okolje, pojav morskega bitja, predvsem pa posebna kompozicijska shema celote — najprej oris »ribiča« pri njegovem vsakdanjem opravku, nato daljši nagovor povodnih vil, nazadnje nagel preobrat, ki je posledica nagovora, vodi pa naravnost v junakovo pogubo. Vse to govori — ne glede na temeljne razločke, ki bodo posebej predmet analize — v prid domneve, da je potrebno v Goethejevi baladi videti ne le splošen model motiva, ki mu sledi Prešeren, ampak tudi neposredno iztočnico za oblikovanje lastne variante.

Kaj takega ni mogoče z vso gotovostjo trditi za Heinejevo pesem o Lorelei; pač pa je zveza z njo verjetna z ozirom na dejstvo, da je Heinejeva balada nastala v letih 1823—1824 kot del cikla *Die Heimkehr*, izšla leta 1827 v zbirki *Buch der Lieder* in bila od tega leta naprej med najpopularnejšimi pesmimi pozne nemške romantike. O Heinejevem pomenu za Čopa in Prešerna je resda težko sklepati spričo dejstva, da njegovo ime v njuni korespondenci skoraj ni omenjeno; iz Čopovih pisem Saviu v dvajsetih letih je očitno, da ni bil zainteresiran za nemško poezijo mlajše romantične šole in za njene naslednike med poznimi romantiki, pa tudi sicer mu Heine s svojo mladostno poezijo ni mogel

¹¹ Janko Kos: Prešeren in evropska romantika. Ljubljana 1970. Prim. poglavje o Prešernu in predromantiki.

biti idealen primer modernega pesnika.¹² Vendar je skoraj nemogoče, da ne bi Prešeren do leta 1837 približe spoznal Heinejeve zbirke *Buch der Lieder* in v nji pesem *Ich weiss nicht, wass soll es bedeuten*, zlasti ker se je po letu 1835 sam približal nekaterim literarno-estetskim, stilnim, metričnim značilnostim mlajše romantične šole, iz katerih je izhajal tudi Heine. S tega stališča bi tudi pesem o Lorelei lahko prišteli med možne literarne izvore *Ribiča*. Po svojem splošnem motivnem očrtu in posameznih prvinah je Prešernova balada sicer bližja Goethejevi *Der Fischer*, toda s Heinejevo jo povezuje odločilna okoliščina, da je osrednja pogubna sila, ki zvabi junaka v globine vodnega elementa, erotika. Celo Heinejevi verzi, s katerimi na kratko naznači junakovo pogubo — »Ich glaube, die Wellen verschlingen am Ende Schiffer und Kahn« — so močno podobni kratkemu Prešernovemu komentarju »Zgubljen je, vtopljen, se bojim...«. Vse to pa seveda še zmeraj ni zadosten razlog, da bi *Ribiča* neposredno navezovali na Heinejev zgled; dejstva opozarjajo samo na možnost številnih vzročnih zvez, hkrati pa tudi na sorodnosti in velike razločke v Prešernovi obdelavi skupnega romantičnega motiva.

Nasprotno ob Puškinovi baladi *Rusalka* skoraj gotovo ne gre za dejansko zvezo s Prešernovo pesmijo, pač pa je tekst potrebno pritegniti v primerjavo z *Ribičem* zaradi značilnih razlik, pa tudi podobnih elementov. *Rusalka* je nastala leta 1819, toda imela je težave s cenzuro; ta je dovolila natis šele leta 1825, objavljena je bila v zbirki Puškinovih pesmi naslednje leto.¹³ V pripovedi o pobožnem starem puščavniku, ki živi samo za nebesa, pa ga nato v sivi starosti zvabi v vodo, s tem pa tudi v pogubljenje gola rusalka, je na prvi pogled teže prepoznati splošno shemo motiva »junak-vodni element-pogubne sile«, ker je preoblečen v podobo, povzeto najbrž po starih krščanskih legendah o skušnjavah puščavniškega življenja, vendar zaobrnjeno po smislu v romantično ironično antilegendo. Kljub drugačni poanti je pa osnovna motivna shema enaka. Podobno kot v Heinejevi baladi in v *Ribiču* je erotika tista pogubna moč, ki se poigra z junakom, to pa tako, da je v nji jasno zaznaven čutno demoničen, pri Puškinu že kar diabolichen moment. V zvezi s Prešernovo pesmijo zbujajo posebno pozornost še dejstvo, da je tudi Puškinova balada zgrajena na jasno začrtanem dualizmu — puščavnik je razpet med hrepenenje po nebeških višavah in pozemsko ljubezensko slo. Dejstvo je vredno upoštevanja, ker kaže, da dualizem Prešernove balade ni zgolj enkratni pojav, ki bi bil popolnoma neznan drugim

¹² Prim. Čopova pisma Saviu, objavljena v Vedi (1914).

¹³ A. S. Puškin: *Sobranie sočinenij*, I. Moskva 1959. Gl. opombo k baladi *Rusalka*.

obdelavam istega romantičnega motiva. Vendar ostaja odprto vprašanje, ali ima v Prešernovem *Ribiču* tudi enako vsebino in funkcijo kot pri Puškinu. Natančnejša analiza problema bo najbrž pokazala nekaj bistvenih razlik.

Za zdaj pa že zunanja kronološka razvrstitev in primerjava Prešernove balade o »ribiču« z nekaterimi znanimi teksti evropske predromantične in romantične poezije opozarja, da moramo tekst vseskozi doumevati na ozadju širše motivne, idejne pa tudi estetske problematike. Na dnu Prešernove balade odkrivamo skupni romantični motiv, ki ga povezuje z drugimi variantami motiva v tekstih, ki so bili upoštevani, zelo verjetno bi pa v primerjavo lahko pritegnili še druga besedila. Ob tem se je že tudi izkazalo, da je splošno veljavni motiv prešel v Prešernovo balado vsaj deloma prek dejanskih vzročnih zvez s čisto določenimi teksti — predvsem z Goethejevo pesmijo *Der Fischer*, s katero ga povezuje vrsta enakih motivnih in kompozicijskih prvin, deloma pa tudi s Heinejevo balado o Lorelei, oziroma z njeno osrednjo idejo o demonični erotičnosti. Vse to pa seveda za pravo primerjalno analizo *Ribiča* še ni dovolj, ampak kvečjemu izhodišče zanjo.

Ob primerjavi z evropskimi romantičnimi baladami na isti motiv se dá najprej razmišljati o izvoru posameznih prvin, ki jih je Prešeren včlenil v celoto tako, da so na prvi pogled specifične prav za *Ribiča*. Sem seveda ne sodi niti lik »ribiča« niti podoba viharnega nočnega morja, pa tudi ne morskih deklet, ki vstanejo iz vodnih globin. Kvečjemu bi lahko domnevali, da je v Prešernovem primeru pomen vseh treh elementov, v katerih spoznavamo splošno znane prvine širšega motiva, okrepljen z reminiscencami na antično poezijo, na Homerja, Vergila, Horaca in Ovida, kjer so podobe in prispodobe morja, morskih nevarnosti, čolnarskih in ribiških brodolomov, pa tudi vodnih pošasti, božanstev in polbožanstev ne samo številne, ampak tudi literarno izrazito izoblikovane. Zlasti za »morska dekleta nagé« se zdi, da so mnogo manj kot Goethejeva »ein feuchtes Weib« ali pa Puškinova rusalka v zvezi z ljudskim pesništvom poantičnih evropskih ljudstev, saj spominjajo predvsem na antične nimfe, najade in nereide.

Zanimivejše je seveda vprašanje, od kod Prešernu podoba zvezde vodnice na nočnem nebu, ki s svojim sijem varno vodi »ribiča« skoz morske nevarnosti. Gre za motivno sestavino, ki je v Prešernovi baladi bistvena, pa tudi specifična, saj je ne najdemo v drugih variantah motiva pri Goetheju, Heineju, Puškinu in najbrž tudi ne v ostalih tekstih te vrste. Da ne gre za življenjsko izkustven element, je videti na prvi pogled, pač pa se v nji odkriva kulturno-literaren topos, ki sega

nazaj v tradicijo antike in srednjega veka; Prešeren ga je verjetno prevzel iz znane topike Marijinega kulta, ki mu je bil ne le dobro znan, ampak ga je do leta 1838 že nekajkrat izrabil za metaforiko svoje poezije (*Krst pri Savici*, soneti po *Sonetnem vencu*). Za Ribiča si je prilastil znano prisposodabljanje Marije z morsko zvezdo (*Ave, maris stella*), seveda tako, da je podobi odvzel religiozen pomen in ga do kraja prenesel na erotično motiviko. Dejstvo, da pomenita »ribičevo« hrepenenje in vdanost zvezdi-vodnici idealno ali spiritualno ljubezen, seveda še zmeraj kaže na posvečeni izvir podobe. V Prešernovi pesniški praksi tridesetih let takšno pesniško erotiziranje krščanskih motivnih prvin ni bilo nobena novost, saj ga v obilni meri najdemo v sonetih, napisanih po *Sonetnem vencu*, zlasti pa v *Krstu pri Savici*.¹⁴

Eden od razlogov, da je včlenil v motivno zgradbo balade tudi podobo »morske zvezde«, je prav gotovo tisti, ki ga navaja biografsko-psihološka razlaga Ribiča. V ustvarjalnem procesu, iz katerega se je Prešernu izoblikovala dokončna motivna zgrajenost teksta, je bila gotovo navzoča misel na možne analogije z lastno življenjsko situacijo, se pravi z razmerji pesnika do Julije, njenega ženina in Ane Jelovškove. Od tod se zdi, da je takšna biografika utegnila imeti posebno vlogo v izbiri in razporeditvi posameznih motivnih prvin, ki so se včlenile v motivno celoto Ribiča. Vendar z njenim pomenom ne gre pretiravati, saj nam ne more odkriti ničesar bistvenega o globljih načelih, po katerih je dograjen ustroj pesmi, pa tudi ne o posebnem mestu in podobi, ki so jo v njem dobile posamezne motivne sestavine. O vsem tem niso odločale bolj ali manj naključne zunanje okoliščine Prešernovega življenja v letih 1836–1838, ampak najširše osnove, iz katerih je dograjeval svoj duhovno-pesniški svet že od začetka tridesetih let. Šele od tod se dajo razumeti posebne poteze, ki jih je Prešernov Ribič vnesel v splošno veljavno evropsko motiviko, tako da so njegova izvirna, specifična last.

Bolj kot biografsko-psihološke okoliščine jih zato lahko odkriva primerjava Ribiča z evropskimi baladami, ki so bile postavljene za okvir razpravljanju o motivu in ideji Prešernove pesmi. Pozorni analizi se v tej smeri ponuja vrsta zanimivih dejstev, ki jih bo potrebno globlje premisliti, da bi se iz njih izvili zares jasni pogledi. Prvo teh dejstev je v zvezi z načinom, kako se posamezne motivne prvine povezujejo v celoto znotraj Prešernovega Ribiča in kakšno podobo so dobile že pred tem v ustreznih tekstih Goetheja, Heineja ali Puškina. Različnost je vidna na prvi pogled — v baladah *Der Fischer*, *Lorelei* in *Rusalka* se

¹⁴ Janko Kos: Prešernov pesniški razvoj. Ljubljana 1966.

snovne prvine, ki ponazarjajo motiv »junaka-vodnega elementa-pogubnih sil«, spleta jo v situacijo, ki je bolj ali manj konkretna, realna, enkratna, brez stranskih, dvojnih ali abstraktnih pomenov; nasprotno je situacija v *Ribiču* v prav posebnem smislu abstraktna, dvosmiselna in v nekaterih pogledih nerealna. Ta razlika je tem bolj vidna, ker se te balade s Prešernovo vred dogajajo v svetu, ki sam na sebi seveda ni vsakdanje izkustven, ampak napol mitičen, pravljichen ali legendaren. Kljub temu je že Goethe svojega »ribiča« postavil v tako zgrajen motivni sklop, da je njegova situacija z vsemi svojimi podrobnostmi konkretna in realna: junak balade je pravi ribič, v ospredju je njegovo delo, prikazen morske vile je v tesni vzročni zvezi s tem, da zgrablja ribič s trnkom ribe iz globin, nenadna prevzetost od skrivnih vodnih sil je morda posledica njegovega dolgotrajnega strmenja v skrivnostni morski soj; skratka, vse podrobnosti so med sabo tako zelo zvezane, da sestavljajo konkretno življenjsko celoto. V Heinejevi baladi o Lorelei je dogodek sicer še bolj potopljen v pravljичno občutje, vendar je lik čolnarja, ki ga premami petje plavalase vile, sam na sebi popolnoma konkreten in določen; takšna je tudi njegova pot po Renu, nazadnje pa njegov konec. Vse to velja seveda tudi za Puškinovo *Rusalko*, kjer je puščavnikovo življenje izrisano z vsemi naravnimi, pa tudi konvencionalnimi podrobnostmi takšne eksistence; tako ne more biti dvoma, da gre za pojav, ki je trdno vraščen v konkretni svet, kot si ga pač predstavlja pesnikova domišljija.

Prešernov »ribič« je že na prvi pogled načrtan drugače, brez zares konkretnih potez svojega poklica, dela in položaja; s te plati je v nekaterih malenkostih celo nejasen ali že kar nerealen. Kako naj na primer razumemo prvi verz »Mlad ribič cele noči veslá«? Prva objava v listu *Illyrisches Blatt* je bila določnejša: »Ribič marsktéro noč veslá«, kar je pomenilo, da se »ribič« odpravlja po morju samo ponoči.¹⁵ Vendar ne v prvi ne v zadnji redakciji teksta ni povedano, kakšen je pravzaprav namen in smisel »ribičevega« morskega potovanja. Da ne gre za običajen ribiški lov, se dá razbrati iz dejstva, da ta v pesmi ni nikjer omenjen; iz pomanjkanja vsakršnih namigov v to smer se dá sklepati samo, da je z življenjsko konkretnega stališča junak balade vse prej kot natančno zarisano. S takšnega stališča bi morali celo trditi, da je samo shematičen, njegova situacija pa ne do kraja realna. In res nas že druga kitica pouči, da ga nikakor ne smemo dojemati kot običajnega ribiča, saj je glavni smisel njegove nočne vožnje po morju sledenje zvezdi-vodnici; bistvo tega početja je namreč to:

¹⁵ France Prešeren: Zbrano delo. Ljubljana 1965. I. knjiga, str. 272.

Več let mu žarki zvezde lepé
ljubezen sijajo v mlado srcé,
mu v prsah budijo čiste želje.

Tak pomen zvezde vodnice in njenih žarkov je v prvi objavi bil opisan še direktnije, docela moralistično in že kar drastično, češ da »vročo, nemirno kri mu hladé«. Opisane poteze Prešernove balade so torej zares takšne, da v primerjavi z evropskimi baladnimi teksti kažejo na nekonkretnost, nerealnost prikazanega dogajanja, kar je verjetno posebna značilnost, če že ne kar specifičnost načina, kako je Prešeren sprejel splošno veljavni motiv in mu dal svojo podobo.

Da bi te poteze res do kraja razumeli, je potrebno poseči v tisto ozadje, ki se v njih samo od sebe kaže, hkrati pa odpira razgled v globlji ustroj Prešernove pesmi. Nekonkretnost in nerealnost osrednjega lika sta samo posledica dejstva, da je celotna balada zgrajena tako, da se hkrati dogaja na dveh ravneh — na konkretni in abstraktni, slikovni in pomen-ski. Sleherni konkreten pojav v pesmi ni zgolj nekaj konkretnega, ampak skriva v sebi še splošnejši, abstrakten pomen, ki pa je bralcu že skoraj od začetka jasen, tako da ni simbolično zastrt, ampak racionalno očiten. Ribič ni samo realen ribič, ampak je predvsem podoba za idealno ljubečega moškega; zvezda, po kateri se ozira, ni samo stvarna zvezda, ampak predvsem znamenje za idealno ljubezen ali celo za osebo, ki ji je takšna ljubezen namenjena; končno pa tudi »morske dekleta nagé« niso samo čisto konkretna bitja iz pravljič ali antične mitologije, ampak poosebljenje čutnosti v človeku, njegove nagonsko spolne narave ali — povedano z besedami iz prve redakcije — njegove »vroče, nemirne krvi«. Ob tem bi se dalo govoriti ne le o posebnem razmerju med konkretnim in abstraktnim, posameznim in splošnim, ki je torej značilno za *Ribiča*, ampak že kar o posebni zvezi, ki obstaja znotraj pesmi med racionalnimi in emotivnimi prvinami, med »razumom« in »čustvom«. Tisto, kar je pravi predmet pesmi, je seveda človekova »notranjost«, tj. njegova subjektivnost, in sicer po svoji čustveno-nagonski plati, saj ji gre predvsem za erotiko; ta je — naj bo spiritualna ali čutna — po pesnikovem lastnem prepričanju stvar srca, čustev, neposrednega čutenja, ne pa razumske presoje. Kljub temu je iz celotnega dogajanja razvidno, da ima v njem precejšnjo vlogo tudi razum, saj je potek dogodkov predstavljen tako, da njegov pravi pomen ugotovimo šele s pomočjo razumskega sklepanja, ne pa iz neposredne nazornosti podob. To seveda pomeni, da gre v tem pesniškem svetu razumu drugačno mesto kot pa na primer v Goethejevi baladi *Der Fischer*, v Heinejevi *Lorelei*, pa tudi v Puškinovi

Rusalki, kjer je v središču kot neomejena sila zgolj čustvo, nagon, iracionalno v človeku, pravzaprav že kar njegova podzavest, ki se dvigne zoper šibke vezi razuma, da odpadejo s človeka, kot da jim ne gre nobena bistvena vloga. Prav zato bo potrebno natančneje presoditi vlogo in smisel razuma v Prešernovem *Ribiču*, to pa ne samo po formalni strani, ampak na osnovi najširših duhovno-zgodovinskih predpostavk, iz katerih je pesem nastala, da bi se pokazalo, kaj pomeni pravzaprav »razum« v njenem temeljnem očrtu sveta, človeka in njunih vrednot. Za zdaj je pa mogoče dognati vsaj to, da se v marsikateri podrobnosti *Ribiča* kaže navzočnost posebnega literarno-estetskega postopka, ki ga je mogoče označiti s starim pojmom alegoričnosti. Nerealnost in abstraktnost posameznih sestavin imata izvir v njihovi bolj ali manj očitni alegorični funkciji.

Od tod seveda ni mogoče sklepati, da je *Ribič* po svojem bistvu alegorija in torej v celoti alegoričen tekst. Pač pa nas navzočnost alegoričnih sestavin opozarja na bližino tiste literarne zvrsti, v kateri so takšne sestavine dejansko od nekdaj imele bolj ali manj vidno vlogo. Ta zvrst je parabola, oziroma parabolichnost kot njeno zvrstno bistvo. Pomembno dejstvo, ki ga odkriva primerjava Prešernove balade z evropskimi teksti na isti motivni sklop, je pač ta, da se v Prešernovo baladno zasnovo vrašča vrsta bistvenih potez parabole; od tod seveda ne sledi, da je tekst prava parabola, pač pa da je v njem delež parabolichnosti zelo močan, tako da bi tip balade, ki je v *Ribiču* aktualna, lahko morda imenovali parabolichna balada.

Na to kažejo opisane poteze *Ribiča*, ki jih je mogoče uskladiti s splošno teorijo parabole in parabolichnosti. Ta je sicer razmeroma zapletena, neizdelana zlasti v opredeljevanju natančne meje med basnijo in parabolo, pa še v opredeljevanju različnih možnih oblik parabole. S te plati je potrebno upoštevati zlasti formalno in vsebinsko opredelitev parabole, razločevati pa je mogoče tudi med parabolo v širšem in ožjem smislu, zlasti glede na dejstvo, da nekateri teoretiki parabole ne ločujejo strogo od basni, pa tudi glede na A. Jülicherja, ki je celo v evanġeljskih prilikah odkril različne tipe pripovedi — od preproste prispodobne, na primer v zgodbi o izgubljeni ovci, prek parabole v pravem pomenu besede, kot jo predstavlja zgodba o izgubljenem sinu, pa do tako imenovane zgledne zgodbe (Beispielierzählung), ki jo najdemo v pripovedi o usmiljenem Samarijanu.¹⁶ Za problem parabolichnosti v *Ribiču* se zdita

¹⁶ Za lit. o paraboli gl.: A. Jülicher, *Die Gleichnisreden Jesu* (1910), *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte* (1966), E. Leibfried, *Fabel* (1967); od starejših avtorjev zlasti Heglovo *Estetiko*.

pomembni tako vsebinska kot formalna opredelitev parabole, pri čemer je prva odločilna za parabolo v širšem smislu besede, druga pa za ožji pojem parabole. Z vsebinskega stališča lahko velja za parabolo v nasprotju z basnijo vsak tekst, ki s pomočjo konkretnega, enkratnega primera ponazarja splošnejši ali abstrakten, racionalno določljiv smisel, in sicer tako, da pokaže idealno normo, h kateri naj realnost teži, oziroma kako empirični svet od te norme odpada — v nasprotju z basnijo, ki s posameznim primerom večidel ne prekorači izkustvenega območja v smislu ideje in se ne dvigne nadenj, ampak ostaja v realnosti, opozarjajoč samo na njene izkustvene zakone, navade in pravila. S stališča takšne vsebinske opredelitve parabole je v *Ribiču* jasno zaznavna parabolichnost v širšem smislu besede: konkreten in posamezen primer je v pesmi hkrati znamenje nečesa bolj splošnega in abstraktnega, to pa tako, da upodablja nasprotje med idealno normo, h kateri naj posameznik teži, in pa vsakdanjo nujnostjo čutnega sveta, ki ga pri tem ovira. To nasprotje je v zadnji kitici *Ribiča* izraženo celo v obliki svarila: »Kdor ljubi brez upa, ga svarim, nikar naj ne vesla za njim!«, kar seveda pomeni, da gre za racionalno določljivo spoznanje.

Vendar se zdi, da bi parabolichnost v *Ribiču* lahko prepoznali tudi s tistega stališča, ki meri na parabolo v ožjem, strogem smislu besede in zato ločuje zlasti med parabolo in zgledno zgodbo, čeprav običajno obe uvrščamo pod skupen, širši pojem parabole. Za ožji pojem parabole je v formalnem smislu potreben zlasti odnos med abstraktnim in konkretnim v smislu analogije, tako da se nam ta smisel odpre šele, ko dani primer prenesemo iz njegove konkretne enkratnosti v abstraktno splošnost; nasprotno pa v zgledni zgodbi ne gre za analogijo, ampak samo za to, da smisel enkratnega dogodka posplošimo še na vse druge možne primere, na primer, da v zgodbi o usmiljenem Samarijanu razumemo Samarijanovo ravnanje kot normo za vsako drugo človeško situacijo iste vrste. S stališča takšnega ožjega pojma parabole se izkaže, da imamo v *Ribiču* opraviti s parabolichnostjo v pravem pomenu besede. V tekstu se od začetka do konca skriva dvojnost, ki jo lahko dojamemo samo prek analogije med konkretnim in abstraktnim, ne pa zgolj tako, da posamezno posplošimo v obče.

Kljub temu bi bila pretirana teza, da je *Ribič* po svojem bistvu parabola. Vsaj toliko kot elementov parabolichnosti je v njem potez prave balade, saj se dá vseskozi obravnavati tudi kot epsko-lirski tekst, strnjen okoli enega samega dogodka, z junakom, ki se usodnostno sreča s fantastično poosebljenimi silami človeške in zunajčloveške narave, pa v dotiku z njimi pade. Tako zastavljen baladni osnutek je povrh vsega izra-

zito romantičen, njegova središčna os je vseskoz avtonomna, estetsko in moralno idealna subjektivnost. Vse to navaja na misel, da se v *Ribiču* spajajo sestavine paraboličnosti in baladnosti, kot da je Prešeren tradicionalno parabolo prilagodil romantični baladi in tako oboje združil v izvorno enoto. Morda bi prav zato lahko govorili o romantični subjektivizaciji parabole, ali pa narobe — o povezavi romantične subjektivnosti z racionalnostjo, katere nosilec je bila tradicionalna zvrst parabolične pripovedi. Na prvi pogled je videti, da je takšno spajanje starejših in novejših pesniških oblik zvezano tudi s posebnim razmerjem med racionalnimi in čustvenimi sestavinami, kot ga je bilo mogoče ugotoviti že v prvem razboru motivike *Ribiča*.

Problem ni pomemben samo za razumevanje te Prešernove pesmi, ampak se zastavlja tudi ob drugih epsko-lirskih tekstih, ki jih je Prešeren zbral v *Poezijah* pod skupnim naslovom »Balade in romance«; morda pa ne samo za te, ampak celo za nekatere na pol ali že čisto lirske tekste. Prešeren je med drugim napisal seveda tudi pravo parabolo, *Orglarja*, vendar bi sledove paraboličnosti v tistem smislu, kot jo najdemo v *Ribiču*, lahko odkrivali še v večini drugih balad in celo romanc.¹⁷ Ponekod se takšna paraboličnost podobno kot v *Ribiču* bliža pravi, ožje pojmovani paraboli — sem bi lahko prišteli zlasti balado *Neiztrohnjeno srce*, morda tudi *Prekop*. Večidel so pa v Prešernovih baladah in romancah elementi paraboličnosti navzoči v tistem širšem smislu, ki sestavlja zgledno zgodbo, se pravi pripoved o enkratnem, posameznem primeru, ki ga je treba samo posplošiti, pa že odkrijemo splošno veljavno idealno normo oziroma prestopke zoper njeno pozitivno načelo. Takšen ustroj ima že prva Prešernova balada, *Povodni mož*, kjer gre za na pol resno demonstracijo načela o iskreni, zvesti ljubezni, spričo katerega je koketnost kazni vreden prestopke. Zglednost te vrste zlahka opazimo v *Ponočnjaku*, pa tudi v *Turjaški Rozamundi*, nato pa seveda kar po vrsti v vseh Prešernovih baladah in romancah po letu 1836, med katere spada tudi *Ribič* — to so zlasti *Zdravilo ljubezni*, *Ženska zvestoba*, *Prekop*, v štiridesetih letih tudi *Judovsko dekle*. Od tod se potrjuje domneva, da je v vsej Prešernovi baladni poeziji na čisto poseben način navzoča paraboličnost v bolj ali manj podobnem obsegu in smislu, kot jo vsebuje *Ribič*. Zato bi za vse te balade lahko obveljala formula o Prešernovem romantičnem subjektiviranju parabole. Seveda bi lahko od tod posegli še v tiste tekste, ki že sodijo v liriko, in odkrivali parabolo-

¹⁷ Poseben primer Prešernove parabole je pesem V spomin Valentina Vodnika, kjer pa je potrebno upoštevati še elemente drugih zvrsti (alegorija, basen, prisposoda).

ličnost na primer v *Nezakonski materi*, v *Mornarju* in še kje, vendar je to že območje, ki sodi v okvir drugačne raziskave.

Že doslejšnja primerjava *Ribiča* z evropskimi baladami, enakimi po motiviki, po svojem duhovno-zgodovinskem ustroju pa del romantike, v katero sodi tudi Prešernov *Ribič*, je opozorila na vrsto potez, ki niso značilne samo za *Ribiča*, ampak že kar za vse Prešernove balade, verjetno pa na sploh za tip romantike, ki se v njegovi poeziji realizira tako po vsebinski kot formalni strani. Zvezanost abstraktnega s konkretnim, posebna vloga razuma, parabolichnost — vse to so tako značilne posebnosti *Ribiča*, da jim je potrebno poiskati globlje osnove, iz katerih potekajo in ki šele do kraja lahko pojasnijo specifično, prav za Prešerna značilno strukturo balade. Vidik, ki ga velja premisliti, je v najširšem smislu duhovno-zgodovinski in hkrati duhovno-umetnosten. Že shematičen prerez skoz besedila Goethejeve balade *Der Fischer*, Heinejeve *Lorelei* in Puškinove *Rusalka* opozarja v primerjavi s Prešernovim *Ribičem* na globljo duhovno-zgodovinsko različnost, ki posega prav v osrčje baladnega motiva, odločilno pa vpliva tudi na njegovo idejo. V središču vseh teh tekstov je romantični subjekt s svojo subjektivnostjo, ki je v posebnem smislu avtonomna, sama sebi izvir in potrdilo, saj ji iz notranjosti ves čas prihajajo izjemno močni, značilni, estetsko vredni impulzi, čustva, razpoloženja, strasti, najgloblja občutja pa tudi naj-silnejši nagoni. Pri Goetheju in Heineju je takšna subjektivnost tudi edino, kar obstaja bodisi v samem subjektu bodisi v svetu, ki ga ta priznava za svojega. Pravzaprav se junak pri obeh realizira zares do kraja šele s tem, da se popolnoma preda svoji subjektivnosti in se odtrga od vsega, kar ga od zunaj veže. Goethejev ribič je najprej poln »hladnega« razuma, predan svojemu praktičnemu opravilu; šele nagovor morske vile ga iztrga vsakdanjemu racionalizmu in zbudi v njem iracionalne sile podzvesti, kar seveda pomeni, da ga šele to prebudi v pristno subjektivnost. Podobno se tudi Heinejev čolnar sredi svojega praktičnega opravlila zave globlje nagonke, čustvene subjektivnosti v sebi. Obakrat seveda takšno nasilno prebujenje subjektivnosti spelje junaka v pogubo; Goethe in Heine jo prikazujeta z dvoumnim občutkom, da je takšna poguba hkrati tragična in vzvišena, kot da lahko romantični subjekt doseže najvišji cilj svoje subjektivnosti, njeno popolno avtonomnost in čustveno izpolnjenost šele za ceno svoje individualnosti, se pravi s smrtjo.

Ničesar takega ni najti v Prešernovem *Ribiču*. Tudi tu je seveda v središču pesniške resničnosti subjekt s svojo subjektivnostjo, ki je polna vzvišenih doživetij, čustev, misli in teženj. Ta doživetja ji očitno

prihajajo iz nje same, iz njene posebne sposobnosti čutenja, pa tudi etičnega doživljanja in estetskega dožemanja sveta oziroma lastnega »jaza«. V tem smislu je tudi ta subjektivnost avtonomna, torej romantična. Toda ob nji obstaja v pesmi še nekaj, kar jo vendarle presega ali ji vsaj stoji nasproti. Izhodišče balade je prvotni »ribičev« položaj, ko sledi zvezdi vodnici. Ta položaj je vrednostno pozitiven, torej obraten od položaja v Goethejevi baladi, kjer je ribičeva hladna razumnost, s katero posedeva ob morju, dokaz za njegovo odtujenost sebi in svetu, svoji globlji subjektivnosti in naravi, s katero je ta subjektivnost na skrivnosten način povezana. Položaj Prešernovega »ribiča« seveda pomeni, da je notranjost junaka že od začetka podvržena nečemu, kar ni zgolj ona sama. Zvestoba zvezdi vodnici je zvestoba načelu čiste, spiritualne, idealne ljubezni, ta pa ne more biti zgolj subjektiven doživljaj, ampak je obče veljavna, objektivna vrednota. Od tod moramo sklepati, da obstaja v Prešernovi baladi poleg »ribičeve« subjektivnosti še poseben, objektivni sistem vrednot, ki ga ta subjektivnost sprejema za svojega, ga priznava in po svojih močeh poskuša realizirati. Kjer pa obstaja objektivni vrednostni sistem, mora obstajati tudi njegovo nasprotje, tj. sistem negativnih vrednot; in res se v baladi izkaže, da »ribič« potem, ko spozna nemožnost, da bi obstal v svetu jasnih, objektivnih vrednosti, nujno zapade vplivu negativnih vrednostnih sil. Vse to potrjuje domnevo, da obstaja v svetu Prešernovega *Ribiča* ne samo subjektivnost romantičnega subjekta, ampak tudi sistem objektivnih vrednot, ki jih ta subjekt priznava in se po njih ravna. S tem se seveda pojasnjuje tudi dualizem, ki ga je bilo mogoče opaziti v tekstu že ob pretresu posameznih motivnih sestavin in ki ga v evropskih variantah večidel ni bilo mogoče najti.

Tu se kajpak nehote vsiljuje primerjava še s Puškinovo *Rusalko*, kjer nedvomno obstaja dualizem v junakovem doživljanju sveta, pa tudi v njem samem. Puškinov puščavnik najprej živi v svetu objektivnih etičnih norm vere, šele nato se zbudi v njegovi subjektivnosti globlji, očitno močnejši svet njegovega nagonkega »jaza«, podzavesti in erotičnega čustva. Podobnost s Prešernovim *Ribičem* je vsaj na videz očitna, vendar je hkrati že tudi vidna razlika. Pri Puškinu se svet puščavnikovih objektivnih vrednostnih norm izkaže za navideznega, pravzaprav ničevega, za pravo resničnost pa svet človeške erotike, subjektivnosti, čustva; ustrezna temu je Puškinova ironija, ki vseskozi poudarja vzvišenost človeške subjektivnosti nad slehernim zunanjam, togim, umetnim redom. Nasprotno se v Prešernovem *Ribiču* izkaže, da je bil objektivni vrednostni sistem, iz katerega je »ribič« dobival gotovost svojega ob-

stoja, edino smiseln, odmik od njega v neurejeno nagonkost pa poguba smiselne eksistence.

Ob takšnem zarisu predpostavk, na katerih je zgrajena duhovno-zgodovinska in etična realnost Prešernovega *Ribiča*, se seveda ni mogoče izogniti vprašanju o dvoumnosti, na katero opozarja temeljni problem te resničnosti. Gre za vprašanje o tem, iz česa in na čem je pravzaprav utemeljen objektivni sistem vrednot, ki ga priznava Prešernov »*ribič*« za svojega in z njim povezuje vso svojo usodo. Na to vprašanje je mogoč dvojen odgovor. Z ene strani je ta sistem objektivnih norm prav gotovo zasnovan na sami subjektivnosti junaka, saj je ideja čiste ljubezni resnična samo, ker jo junak doživlja, jo čuti v sebi, ji daje pravo težo s silnostjo svojega etičnega in estetskega čustvovanja, kot ga neposredno čuti. Kljub temu je pa seveda nemogoče, da bi bile vrednostne norme »*ribiča*« utemeljene samo v njegovi subjektivnosti, saj bi s tem ne mogle biti zares obče veljavne, intersubjektivne, za kakršne jih spoznava pesem ne samo v svojem poteku, ampak tudi s svojim koncem, kjer je njihova splošna normativnost izrečno poudarjena. Da bi imele objektivni temelj, bi morala za človeško zavest obstajati metafizična gotovost o tem, da je svet kot tak zgrajen razumno, smiselno, pravično, tako da je objektivni vrednostni sistem ne samo mogoč, ampak docela nujen. Takšna metafizična gotovost je bila v 18. stoletju še mogoča v obliki razsvetljskega racionalizma in deizma. Vendar v Prešernovem *Ribiču* ni nikjer videti, da bi bila v njem navzoča metafizika takšne vrste. Iz drugih Prešernovih tekstov, iz pesmi, pisem in ohranjenih izjav vemo, da je bil v metafizičnem pogledu izrazit agnostik, empirik, pozitivist ali celo materialist. Zato moramo osnovni duhovno-zgodovinski položaj njegove balade zarisati v tejle podobi: objektivni vrednostni sistem za človeka obstaja, toda zanj ni nobene prave metafizične gotovosti, človek verjame vanj samo iz svoje subjektivnosti, kot mu pač govori etično in estetsko čustvo. Zato je ta vera krhka, obenem pa na prav poseben način tudi neomajna. Ker ni nobenega metafizičnega načela, ki bi jo potrjevalo, tudi ni nobenega metafizičnega dokaza, ki bi jo lahko a priori ovrgel. Začasno jo lahko porušijo samo čisto konkretne, enkratne, naključne okoliščine posameznikovega življenja. In res se v *Ribiču* nikakor ne izkaže, da je objektivni vrednostni sistem neveljaven, ampak samo, da »*ribiču*« v čisto določenem trenutku njegovega življenja ni dano, da bi živel v skladu z vrednostnimi normami. Glavni argument, ki ga odvrne od službe zvezdi vodnici, je namreč beseda morskih deklet o tem, »kak blizo strelca stoji, lepota, ki zanjo srce ti gori«. Ob subjektivnosti in njeni notranji avtonomnosti obstaja torej kot zares gotova stvarnost samo še svet kon-

kretno, naključno vsakdanje izkušnje. Morda se nad obojim razteza še višja sfera obče razumnosti, usklajenosti in smotrnosti, vendar je negotova, razkrojena, človeški subjektivnosti nedostopna, vsekakor pa ne več trdna metafizična celota. Če bi torej vseeno hoteli domnevati, da se v ozadju pesniškega sveta, iz katerega raste *Ribič*, še zmeraj skriva razsvetljenstvo, bi morali upoštevati, da je to razsvetljenstvo po svojem bistvu razkrojeno, brez osrednjega načela in temelja, saj je na njegovo mesto stopila romantična subjektivnost. Bolj kot o razsvetljenstvu bi bilo mogoče v Prešernovem primeru govoriti o romantični subjektivizaciji razsvetljenstva, ki razkraja njegovo racionalistično metafiziko in hkrati ohranja njegov objektivni, racionalno veljavni sistem vrednostnih norm.

Ta teza ima prednost, da pomaga odgovoriti na vprašanje o vlogi razuma znotraj Prešernove balade, pa tudi o njegovem razmerju s čustvom. Ta vloga je precejšnja, saj se ob čustveni subjektivnosti, ki je središče dogajanja, razum vseskozi pojavlja kot bistven dejavnik, morda celo kot usmerjevalec junakovega ravnanja. Do obrata iz »ribičeve« službe čisti ljubezni v predanost temnim nagonom pride prek razumskega spoznanja o smislu, možnostih in prihodnosti takšne ljubezni, kot ga junaku odprejo besede morskih deklet; hkrati tudi v sklepu balade ohranja razum svoj pomen kot vodilo splošne človeške izkušnje. Junakov prestop iz ene življenjske sfere v drugo se torej zgodi prek razumskega spoznanja in sklepanja. Pomembna vloga razuma v *Ribiču* se še bolj izkaže v primerjavi z Goethejevo pesmijo *Der Fischer*, kjer prav tako pride do obrata z nagovorom morske vile; toda posledica tega nagovora nikakor ni razumsko spoznanje, ampak nasprotno premik junakove zavesti v območje nezavednega, iracionalnega, nelogičnega. V Prešernovem *Ribiču* obstaja torej drugačno razmerje med razumom in čustvom kot v evropski predromantiki in romantiki; razumeti se da v zvezi z deležem, ki ga imata v tem pesniškem svetu tradicija razsvetljskega metafizičnega racionalizma in pa romantični subjektivizem. Za razsvetljenstvo je bilo bistveno, da je za človekovo bistvo razglašalo čutnost, razum pa za oporo, zagotovilo in pomoč, da se bo takó zamišljena čutnost smotrno realizirala. V svetu Prešernovega *Ribiča* je na mesto empirične čutnosti stopilo čustvo, tj. avtonomna romantična subjektivnost. Razum pa nikakor ni izginil, ampak je ohranil svojo funkcijo, saj mu je dodeljena vloga katalizatorja, usmerjevalca in urejevalca človekove eksistence, in sicer zato, da bo lahko z njegovo pomočjo spoznavala možnosti, pa tudi nemožnosti svoje na čustvu utemeljene in s čustvom potrjene težnje k sreči. Pred nami je podoba romantične subjektivnosti, ki se še zmeraj utemeljuje tudi z racionalnimi sestavinami razsvetljen-

stva, čeprav jih seveda hkrati razkraja in ne verjame več slepo v njihov metafizični temelj.

Od tod se odpira vabljivo območje vprašanj o tem, ali so očrtane poteze značilne samo za Prešernovega *Ribiča* in še za druge njegove balade, ali pa zajemajo ustroj njegove poezije v celoti. Odgovor na ta vprašanja terja širšo raziskavo, za katero je razpravljanje o motivu in ideji Prešernovega *Ribiča* lahko samo skromen nastavek.

РЕЗЮМЕ

Исходное положение статьи заключается в следующем: — Балладе «Рыбак» Ф. Прешерна прешерноведение до сих пор уделяло относительно небольшое внимание, хотя бы мотивика и идейное содержание именно этого произведения могли послужить ключом для понимания общих структурных особенностей поэзии Прешерна. Что касается мотива, то статья утверждает, что мы имеем дело с общеизвестным предромантическим и романтическим мотивным соединением, и по этой причине статья включает в сравнительный разбор стихотворения «Рыбак» самые значительные европейские обработки этого мотива в поэзии Гете («Der Fischer»), Гейне («Lorelei») и Пушкина («Русалка»). Сравнительный анализ не устанавливает лишь причинной связи баллады «Рыбак» с некоторыми упомянутыми произведениями, но и наличие ряда схожих мотивных элементов. Этим элементом в балладе «Рыбак» прибавляется ряд новых элементов и прежде всего изменяется их значение и функция; что касается основных особенностей, баллада таким образом теряет непосредственную связь с другими европейскими вариантами. Мотив героя, связанного с водным элементом, элементом, который заманивает героя в экзистенциальную гибель, в поэзии других европейских романтиков не теряет конкретности, в поэзии Прешерна он получает добавочные абстрактные, нереальные, частично аллегорические черты. Установленный факт порождает тезис, согласно которому можно в балладе Прешерна установить ярко выраженные элементы параболичности, понятой в узком и широком смысле термина парабола. Несмотря на указанное баллада «Рыбак» не является настоящей параболой, она претставляет оригинальный синтез рационализма традиционного параболического повествования и субъективизма настоящей романтической баллады. Статья допускает возможность наличия сходной параболичности и в других балладах и романсах Прешерна, а и в некоторых других его произведениях. — Ответ на вопрос о происхождении таких литературно-эстетических особенностей баллады «Рыбак» статья старается найти в духовно-исторических диапазонах текста. В сопоставлении с романтической субъективностью баллад Гете, Гейне и Пушкина устанавливается и в произведении Прешерна такой субъективный центр события, а наряду с ним и объективная система ценностей, которую субъект считает законной и которой он и руководится. Эта система не обоснована больше метафизикой, как это было в рационализме просвещения 18-го в., но оно все-таки сохраняет отдельные элементы. В связи с Прешерном можно говорить о романтической субъективизации просвещения. Указанный факт объясняет особую роль разума, который является наряду с

чувством, как центральным объектом баллады Прешерна, важным компонентом целого. Статья в итоге приходит к заключению, что описанные духовно-исторические особенности по всей вероятности являются существенными для всего поэтического творчества Прешерна, анализ баллады «Рыбак» имеет таким образом значение вводного исследования.