

SIMON JENKO IN LIRSKA MINIATURA V NAŠIH KNJIŽEVNOSTIH 19. STOLETJA

Prispevek obravnava pojav in razvoj lirske miniature sredine in druge polovice prejšnjega stoletja v južnoslovanskih književnostih. Opozarja na njene korenine v ljudski lirski pesmi in v adaptacijah klasičnih oblik, na postopno spremenjeno vlogo narave v pesništvu, kar je pogojevalo razvoj reflektivne lirike in pejzažnih pesmi.

The contribution deals with the lyrical miniature as it appeared and developed in the second half of the previous century in the South Slavic literatures. It traces its roots back to the folk lyric poetry and to the adaptations of classical forms as well as to the gradually changed picture of the nature in poetry — and this change has significantly influenced the development of the reflective and landscape-picturing poetry.

Lirska miniatura kot izrazit žanrski pojav lirskega pesništva v obdobju poznega romantizma je značilna v vseh tedaj se razvijajočih književnostih pri Južnih Slovanih, zlasti pri Srbih, Hrvatih in Slovencih. Romantika je gojila druge pesniške žanre zaradi posebne vloge vsake izmed teh književnosti v začetnih desetletjih XIX. stol. Pri Hrvatih se pojavlja v vlogi narodnega preroda, tj. ilirskega kulturnega in narodnopolitičnega gibanja. Poezija je tu izraziteje pripovedno naravnana in goji daljše oblike, metrično in izrazno zvečine oprte na ljudsko pesem in na dubrovniško izročilo. Bolj lirskega značaja so ode domoljubne vsebine, tako imenovane davorije. Ker ostaja narodni prerod s svojimi težnjami v književnosti navzoč še dolgo po romantiki, srečujemo ode in podobne davorijske pesmi tudi v času realizma, ko se kot individualna umetniška stvaritev v tem žanru zlasti dviga Kranjčevićeva pesem *Moj dom*.

V srbskem romantizmu se v omenjenih desetletjih uveljavlja sožitje različnih stilov in literarnih nazorov, in sicer od racionalizma in klasicizma do romantizma bidermajerskega značaja. Vendar pa tudi tod prevladuje folklorno naravnani romantizem, nekoliko manj v pesništvu, zlasti pa v jezikovno kulturnem in širšem narodnem prizadevanju, kakor ga oblikuje ustvarjalna in organizatorska osebnost Vuka Stefanovića Karadžića. A kot izpovedna je tedaj pesem že nova stopnja v razvoju domoljubne lirike.

Slovenci imajo, kot je znano, v obdobju romantizma dve izrazito izoblikovani konceptiji: starejšo Kopitarjevo folklorno na začetku stoletja, ki je postala in ostala miselna in delovna spodbuda tudi Srbu

Vuku Karadžiću; mlajšo koncepcijo romantične literarne estetike sta v tridesetih letih 19. stol. izoblikovala Matija Čop in France Prešeren. Ta smer je prerasla in prekrila folklorni romantizem in je prevladovala vse do sredine stoletja. Slovenska poezija je v času romantizma dosegla raven evropskega pesništva tudi zaradi tega, ker so Slovenci narodno prebujali in zlasti narodni prerod v širšem okviru ljudskih množic dokaj močno razvijali že v obdobju razsvetljenstva druge polovice 18. stol., zlasti pa zaradi Prešernovega opusa vrhunskih estetskih vrednot. Prešernova pesem ohranja »trden oblikovni red, strogo kompozicijo, obrise klasične hierarhije žanrov in klasičnega razločevanja njihovih slogovnih ravnin. V njem ostaja jasno razviden tudi humanistični red vrednot« (B. Paternu).

Glede na poprejšnji slovenski pesniški razvoj je Prešeren slovensko pesništvo zelo naglo prignal do vrhunske stopnje dozorelosti po vsebinski, miselni in po estetski strani. Z njim se pri južnoslovanskih kulturah nove dobe prvič in v celoti potrjuje resnica, da je estetsko popolna oblika zvezana s popolnostjo njene vloge. France Prešeren je slovensko poezijo v 20-ih in 30-ih letih 19. stol. oblikoval vzporedno izrazilom in oblikam evropske romantike in je hkrati ohranjal bistvene prvine klasične in renesančne poetike. Njegova poezija je v vseh temeljnih kategorijah pesništva zgoščena združitev večstoletnih estetsko oblikovalnih dosežkov evropskega, zlasti sredozemskega kulturnega prostora. Tako je razumljivo, da se pri Prešernu le mimogrede in poredkoma pojavlja lirska miniatura, ker zanjo tudi ni globljih funkcionalnih potreb, pač pa je privedel slovensko pesništvo na stopnjo, ki je v drugih južnoslovanskih književnostih še dolgo, nekaj desetletij, po zatonu romantizma ni moč zaslediti. Docela razvidno je, da je to dosegel ravno s klasičnim redom miselnih in oblikovnih prvin in vrednot ter z njihovo medsebojno estetsko pogojenostjo.

Dva pesniška oblikovalca pa sta v mejah svoje nadarjenosti in svojega doživljanja in poetičnih nazorov ter vzorov že ob Prešernu in po njem skušala svoji književnosti pomikati v smeri romantizma manj poudarjene narodno prerodne funkcionalizacije, ki je sicer tu prevladovala. Oba sta mlajša od Prešerna, Stanko Vraz le desetletje, Branko Radičević pa skoraj četrt stoletja.

Stanko Vraz in Branko Radičević sta že bliže pozni romantiki sredine preteklega stoletja. Pri obeh srečujemo tiste pojave, ki nas v okviru lirske miniature tu zanimajo. Ko se Prešeren v vzponu slovenske romantike ne posveča lirski miniaturi, marveč je velik del svojega pesništva po vzoru poetike romantizma zasnoval v večjih celotah, ciklih, se kot

temeljne oblike pojavljajo sonet, stanca, gazela. A vendarle vsaka pesem teh celot nastopa tudi sama zase. Oblikovalca Vraz in Radičević pa se že najdeta pred 'poetično nalogo', kakršno na primer v tem času opravlja Heine. Mimo in nasproti pesnitvi (das Gesang) visoke romantike se pri Heineju jame uveljavljati pesem — popevka (das Lied, poem), torej značilen pojav pozne romantike in svojevrstna stopnja v razvoju lirski pesmi druge polovice 19. stol. oziroma stilno razvojno na poti od romantizma večinoma mimo realizma pa vse tja do impresionizma.

Ker je tudi pri Vrazu in Radičeviću pesniško oblikovanje še vedno v znamenju narodno prerodnega zanosa in potreb, je razumljivo, da svojih ljubezenskih čustev in njihovih pesniških izpovedovanj ne hipostazirata izraziteje iz osebno ontoloških, ampak narodnozgodovinskih in narodnobivanjskih vidikov in jo povezujeta z nacionalnim čustvovanjem. Čeravno to ni novost, pa je očitno, da je pri tem domača pokrajina v vlogi omenjene miselne razsežnosti; ne pojavlja se posplošena in zgolj zaradi pejzažnosti kot estetske in doživljajsko izraževalne kategorije same po sebi. Slovanstvo kot primarno miselno in narodno čustveno določnico poleg pesniškega subjekta označuje tudi pesnikova metrična izbira, torej pesniška oblika.

Vraz, ki je med hrvaškimi ilirci gotovo najbolj razgledan po zahodnih in slovanskih književnostih (uporabljal je sonetno obliko, gazelo, stanca in druge, prvi je opozoril, da jambski enajsterec ne ustreza trohejski naravi srbohrvaškega jezika in ga njegova naravna prozodija izključuje), prav Vraz je prvi pri nas začel negovati ritem in kitico poljsko-slovaško-ukrajinske ljudske pesmi, ritem in kitico krakovjaka. S tem se je odločno začel oddaljevati od ritma elegičnih davorij in je zlasti v zbirki *Dulabije*, v štirih ljubezensko-rodoljubnih lirskih ciklih (1836-41) nanizal domala štiristo lirskih miniaturo, vse v dvokitičnih štirivrstičnicah in v ritmu krakovjaka. Oblikovni in ritmični vzor je pesnik pokazal že na začetku z motom, poljsko narodno pesmijo:

Dolina, dolina,
w dolinie potoczek —
Nie mogę zapomnieć
dziewki czarnych oczek.

Tudi moto tretjega cikla je poljska ljudska pesem:

Już się jesień kończy,
liście z drzewa leci: —
gdzie się dwoje kocha,
niepotrzebny trzeci. —

Vraz je s temi cikli in z njihovo ljubezensko in rodoljubno motivno ubeseditveno osnovo bolj kot tekmovati s Prešernovimi sonetnimi cikli skušal razbremenjevati ljubezensko izpovedovanje težkih klasičnih oblik in tudi z ritmom in kitico utemeljevati soodvisnost in zvezo obeh temeljnih motivnih in čustveno motivacijskih osnov. Hkrati pa je z dvokitičnostjo izrazilo uveljavljajmo možnost pesniškega ubeseditvenja in razvrščanja svojih doživljajskih trenutkov. Pomembno je torej, da je Vrazov ritmično-metrični premik konec tridesetih let minulega stoletja povezan s slovansko ljudsko pesmijo. To iskanje končno tudi Prešernu v tem času ni bilo tuje, le da je ta segal v slovensko ljudsko izročilo, še zlasti v lirski pesmi. Velja tudi omeniti, da se je krakovjak kot lahkotnejši in razgiban pevni slovanski ljudski pesniški ritem v teh desetletjih širše uveljavljajmo v poznoromantičnem oblikovanju na stičišču slovanskih in sosednjih kultur. Srečamo ga na primer tudi pri madžarskem romantiku Šandorju Petöfiju, kakor kaže pesem *Bagremovi vi u bašti* (prev. Danilo Kiš).

Bagremovi vi u bašti,
stabla uspomena,
oh, kako je mome srcu
draga vaša sena.

Zanimivo pa je, da se pri tem pesniku — kakor pri nekaterih naših v tem času in kasneje — poleg tako razpolovljenega trinajsterca, kot nastopa v krakovjaku, dokaj pogosto pojavlja tudi dvanajsterec; ta ni razpolovljen vrstično, ampak le s cezuro, ki jo stavčno-skladenjska narava večine verzov pogloblja do izrazite razdeljenosti. Tak primer je pesem *Tek što beše jutro* (prev. Danilo Kiš).

Tek što beše jutro, a več je tu več.
Tek proleće minu, a več stiže zima.
Tek se upoznasmo, o Julijo moja,
i več si mi žena, dugo tome ima.
Tek ocu u krilu cupkasma, a sutra
već kraj pradedova ležaće nam prah ...
Život je ko senka hitroga oblaka
u reci, il kao na zrcalu dah.

Pojav različnega razpolavljanja klasičnih verzov je poleg drugačnih prilagoditev zlasti živ v teh desetletjih in se značilno uveljavlja pri nastajanju in razvoju lirske miniature v naših književnostih. Zato je mogoče dokazovati, da je krakovjak imel pomembno začetno vlogo v razvoju lirske miniature, da pa so se pojavljajmo tudi drugačni ritmi, bodisi

kot preuredbe ustaljenih vrstičnih oblik bodisi s privzemanjem še drugih ljudskih lirskih pesniških oblik. To lahko opazamo že pri Prešernu in pri nekaterih sodobnikih, čeravno v manjšem obsegu. Tod je zaživela alpska poskočnica, ki jo je bil v času razsvetljenstva gojil Valentin Vodnik, pri Prešernu pa se pojavljajo tudi ritmi takratnih slovenskih meščanskih popevk in zbadljivk.

Nekaj podobnega srečujemo tudi pri vojvodinskem Srbu Branku Radičeviću. Poleg ljudske pesmi se v njegovi čisti lirski naravi zgodnejšega razvojnega obdobja uveljavlja verzifikacija, ki jo že dolgo časa imenujemo »srbska meščanska lirika«. Gre za pesnjenje srbskega meščanstva v naglo se razvijajočem in gospodarsko se utrjujočem trgovskem in obrtniškem okolju mladih panonskih in banatskih mest. Miselno nezahtevna in priložnostno aktualna sporočila teh lahkotnih verzifikacij so pogosto imela celo novičarsko vlogo, vsekakor pa množični zabavno občevalni značaj. Pevnost, melodičnost in tudi šaljivost so s kitičnostjo kratkovrstičnic živahno odmevale v tedanjih družabnih kolesnicah in v podobnih stičiščih in toriščih mladega vojvodinskega srbskega meščanstva. Tudi v zgodnejši Radičevićevi pesniški poti je to pesnjenje odmevalo z živahnimi, veselimi, šaljivimi in tudi posmehljivimi toni.

Ker pa je bil Radičevićev pesniški talent resničen, le da mu rana smrt ni dopustila celovitega razvoja, je pesnik umel svoja intenzivna, pogosto dramatična in zlasti tudi travmatična slutenjska občutja oblikovati na takšni estetski ravni, kakršne dotedanje srbsko pesništvo še ni bilo doseglo. — Branko Radičević je v obširnem ciklusu *Tuga i opomena* nanizal kakih šestdeset enot v obliki ottave rime, le da endekasilabo nadomešča ljudski deseterec:

Tuge moje prošla je grdoba,
sanak slatki nju je izlečio.

Očitno se tudi tu čuti dvodelnost deseterca in prav ta dvodelnost nekaj kasneje postaja metrična osnova in verzna oblika Zmajeve lirski miniaturne. Besednozvezna in stavčno skladijska struktura avtorskega srbskega deseterca je drugačna kot pregovorno pomensko navadno zgoščeni verz, ki se v ljudski baladni ali epski pesmi celovito vključuje v kolonsko nizanje stavčnih oziroma besednozveznih enot in šele obsežnejši sklopi tvorijo povedne celote. Lirska umetna pesem pa prav z zgoščeno semantiko besedja in besednih zvez prispeva k razpolavljanju deseterca. To se zlasti očitno vidi v znameniti Zmajevi pesmi *Tijo noći, moje sunce spava*:

Tijo noći,
 Moje sunce spava;
 Za glavom joj
 Od bisera grana,
 A na grani
 Ko da nešto bruji,
 To su pali
 Sićani slavuji:
 Žice predu
 Od svilena glasa,
 Otkali joj
 Duvak do pojasa,
 Pokrili joj
 I lice i grudi
 Da se moje
 Sunce ne probudi.

To je torej 33. pesem iz 72 pesmi obsegajočega cikla *Dulići* in postala je pravi vzorec lirske miniature na širšem področju srbohrvaškega jezikovnega izraza. Hrvaškega pesnika Augusta Harambašića je še sredi osemdesetih let prejšnjega stoletja spodbudila, da je izoblikoval ciklus z značilnim naslovom *Sitne pjesme* iz 26 pesniških enot prav takega ali podobnega kratkovrstičnega ritma. Zmajevu spodbudo zlasti razkriva prva pesem Harambašićevega cikla: *Tiho noći / Moja draga sniva, / San se njojzi / Pričom ulagiva; / On joj šapće / O dalekom svijetu*, itd.

Tudi Simon Jenko je zanimiv oblikovalec ciklov lirskih miniatur. V *Obujenkah*, desetih pesmih s preprosto štirivrstičnico — znano že iz Prešerna in tudi iz slovenske meščanske zbadljivke — povezuje pesmi v ciklus čustvena in miselna vez pesnikovega osebnega sveta. Jenko se z *Obujenkami* uvršča ob prej naštetih oblikovalce lirskih ljubezenskih ciklov. Z nizom dvajsetih pesmi *Obrazi* pa je Jenko napravil pomemben razvoj. *Obujenke* so vendarle predvsem pesnikovi bolj ali šibkeje izoblikovani samogovori o dragem bitju in so po načinu tedanjega preprostega lirskega pesnjenja dikcijsko nekajkrat dialogizirani. V *Obrazih* pa je ciklus oprt zlasti na kompleksno strukturno naravo pesmi in pa na temeljni soodnos, ki se ustvarja med naravo in človekom. Ti določnici vseskozi vzdržujeta organsko koherenco in sta z rezultatom svoje soodvisnosti primarna prvina cikla. Trikitični krakovjak se kot metrično-kitična stalnica še sam včlenjuje v zapleteno strukturo *Obrazov*. Ta je v bistvu oprta na znamenito slovansko antitezo, že sicer znano iz Jenkove pesmi. Preobrazbeni poti slovanske antiteze kot strukturne osnove lahko sledimo od Jenkovih zgodnejših stvaritev, ki stopnjema označujejo to razvojno pot, zlasti s pesmimi *Po slovesu*, izrazito s pesmijo

Slika; tudi *Želja* je pomembna, seveda vključno z *Obrazi*. Slovanska antiteza sloni na domnevi in na njenem zanikanju, Jenko pa še zlasti razvija poantno miselno posplošitev. Tako se v *Obrazih* izoblikuje celovita in zahtevna tričlenska struktura, ki je povezana z zahtevnejšo vsebinsko naravo pesmi. Soodnos med človekom in naravo je torej zajet v poglobljeni intenziteti, ki izhaja iz človekovega miselnega in čustvenega odzivanja na naravo, korelativno prek nje pa na življenje sploh. Ta proces je lahko le rahlo posredno nakazan, kakor v XV. in XVI. pesmi cikla, ali pa ga pesnik zajema neposredno, kakor v XX. pesmi.

Vsebinsko strukturo v *Obrazih* pesnik dosledno povezuje in pogojuje z oblikovno: vsaka kitica je stavčno-skladenjska in pomenska enota, zvezo med njimi pa dosega z notranjo intenzifikacijo po načelu stopnjevanja ali še raje po načelu vzporejanja. Soodnos med tremi členi je domala racionaliziran in bolj zaprt kot v pesnikovi vzorčni »metrični nalogi«, v razvezani sestavi slovanske antiteze z že omenjeno pesmijo *Slika*. Trije členi, torej podoba narave, obče odzivanje pesnika in pa miselna posplošitev se opirajo na tri kitične in hkrati stavčne enote. Vendar ni čutiti poenostavljanja z vedno enakim zaporedjem členov. Pesnik preprečuje oblikovno in ritmično enoličnost oz. shematičnost. Kakor v *Obujenkah* si tudi tu pomaga z dialogom in na ta način dosega primerno razgibanost, in sicer prav s tem, ko dvogovor navadno ni formalno popoln.

Pri omenjanju teh bolj ali manj znanih oziroma razvidnih dejstev se je bilo treba ustaviti zaradi poetoloških posledic, ki jih imajo v oblikovanju lirski miniaturni in v njenem nadaljnjem razvoju v naših književnostih. Jenkovi *Obrazi* so poetološko namreč utrdili dve razločevalni okoliščini: 1. Odločilna je pesnikova miselna in čustvena navzočnost, njegova neposredna udeležnost; 2. refleksija je v lirski miniaturni Jenkovega tipa hipostazirana z naravo ali s pesnikovim doživljanjem narave in življenja prek nje.

To dvoje in pa miselna in kompozicijska struktura Jenkove pesmi v ciklu *Obrazi* ustvarjajo pravi arhetip lirski miniaturni, kakršna živi nato skozi vrsto desetletij in raznih slogovnih formacij v vseh naših književnostih. Seveda ni mogoče govoriti o Jenkovem vplivu na druge književnosti, pač pa gre za temeljne oblikovalne in motivacijske okoliščine, ki so bile zelo podobne in ki so se gibale v bolj ali manj identičnem krogu. Razvojna črta Jenko—Murn—Kosovel (če naj bodo omenjeni najbolj markantni oblikovalci) se začneja z Jenkovimi pesmimi *Želja*, *Slika*, *Obrazi* in s še nekaterimi. Nanje se navezujejo Murnove *Pa ne pojdem prek poljan*, *Gozd* in pa *Nebo, nebo*, ravno tako tudi Županči-

čeva *Zvečer* in še marsikatera druga. V vseh teh primerih se pojavljajo trije strukturni členi, znani iz Jenkovega arhetipa. Seveda pesniki oblikujejo po svoji individualni podobi in po svojem umevanju ne le s tem, ko spreminjajo vrstni red členov, način ubesedovanja in ko povečujejo ali zlasti zmanjšujejo stopnjo svoje neposredne navzočnosti, ampak tudi v izraznem, verzem in v kitičnem okviru. Kar vzpostavlja živo zvezo med temi ubeseditvami in različnimi slogovnimi razvojnimi stopnjami, ko so pesmi v njih nastajale, ni zgolj povzemanje in prenašanje arhetipske Jenkove strukture, marveč je to ravno vsakokratno pesnikovo temeljno impresivno doživljanje sveta in sebe v njem ter zmožnost, da zajame in estetsko izrazi samoodzivanje na ta temeljni soodnos. Epistemološko se to naravno potrjuje z individualno stopnjo besednega estetskega oblikovanja.

Da se razvojna črta začenja pri Jenku oz. na stopnji izoblikovanosti Jenkove lirske miniature in da poteka v nakazani smeri, nas bo zlasti prepričal tudi vzporedni razvojni tok pri srbskih in hrvaških pesnikih, ki od poznoromantične lirske miniature tudi tod vodi k moderni impresionistični pejsažno zasnovani reflektivni pesmi.

Pri hrvaških pesnikih Jenkovega časa bi težje našli tipične sorodne pojave spričo nakazanih miselnih okoliščin narodno prerodnega značaja in še zlasti spričo odsotnosti močnejšega lirskega talenta. Manj izoblikovano vzporednost bi našli pri pesniku lirske miniature *Moja lada* (pri Petru Preradoviću, v njegovem ciklusu *Nočne pjesmice*). Hkrati pa imamo v poznem srbskem romantizmu konec 50-ih in v 60-ih letih pa še kasneje tako pri Jovanu Jovanoviću Zmaju, zlasti pa v temperamentnem liriku Đuru Jakšiću in v njegovem pesniškem odzivanju na svet in na življenje okoli sebe posamezne značilnosti, ki nas zanimajo iz zastavljenega vidika. Lirske miniature so pri njiju sicer manj številne, kar zlasti velja za Jakšića kljub njegovemu ciklu trikitičnih štirivrstičnic *Ljubav*. V njih se pojavljajo podobne značilnosti kot v Jenkovih Obrazih. Narava se v teh večinoma reflektivnih pesmih pojavlja kot hipostatična prvina in torej posredno izpričuje neogibno pesnikovo navzočnost. Tako je tudi pri njem narava neposredna evokacija pesnikovega čustva ter je ob doživetju osnova njenega miselnega poantiranja. Vendar pa postaja pri srbskem pesniku narava že tudi predmet pejsažnega, samozadostnega krajinarskega oblikovanja v doživljajskem zajemanju življenja. Ker pa se prav spričo pesnikovega temperamenta refleksija še naprej močno uveljavlja, se pejsažnost še ne osamosvaja do stopnje prevladujoče strukturne in s tem do primarne žanrske določnice. To se na primer kaže in potrjuje v Jakšićevih pesmih *Veče* in zlasti *Kroz ponoć*.

Prav pesem *Kroz ponoć* je za naš vidik zanimiva tudi po pesniško oblikovni strani in ni le po svoji notranji naravi vzporednica Jenkovim lirskim miniaturnim. V Jakšičevi *Kroz ponoć* se namreč srečamo s svojevrstno priredbo soneta. V tradicionalni obliki z endekasilabom se v srbski in hrvaški književnosti sonet pojavlja sorazmerno redkeje, čeravno ga srečujemo že pri Vrazu in Preradoviću pa pri Radičeviću. Kot že rečeno, je sonet v navzkrižju z naravnim trohejskim ritmom prozodijsko srbohrvaškega jezika. Zato pa ostaja odločilna narava soneta, ki s svojo dvodelnostjo in notranjim soodnosom med štirivrstičnicama in trivrstičnicama pesniku omogoča, da v štirivrstičnicah zajame pesniško, miselno evokacijo. V tem času je najpogosteje pejsažne narave, a v tercinskem delu jo pesnik povezuje s svojo refleksivno mislijo. Tako srečujemo pri srbskih kot pri hrvaških pesnikih po obliki veliko različnih pesmi, ki so po omenjenih značilnostih blizu sonetni strukturi. Jakšič si tudi pomaga, morda po nekdanjem Vrazovem nasvetu, s trohejskim ritmom.

Zanimivo je, kar srečujemo pri Vojislavu Iliću, srbskem pesniku v obdobju realizma 19. stol, ko v pejsažno refleksivnih pesmih miniaturnega značaja uporablja celo elegično dvovrstičje, ki se prilega refleksivni naravi in sploh vsebini pesmi, kakršni sta *U poznu jesen*, *Sivo sumorno nebo* in druge. Da njegove pesmi omenjamo ob razvojni črti lirski miniaturni, izhaja deloma iz okoliščine, da se tudi v Ilićevi pesmi pojavljajo členi in notranji soodnosi, kakršne poznamo iz Jenkovega arhetipa lirski miniaturni. Seveda soodnosi notranjih členov Ilićevih pesmi ne težijo k večjim ali celo domala shematiziranim sorazmerjem, kakršna smo zaznavali ob Jenku ali ob podobnih Jakšičevih trikitičnih štirivrstičnicah podobnega cikla *Ljubav*. Pojavljajo pa se redno in so torej tudi tu temeljna prvina in določnica, značilna za notranjo strukturo lirski miniaturni. Izrazita bližina med zgodnejšo lirsko miniaturno in pa lirsko refleksivno pesmijo se zlasti izrazito kaže v Jakšičevem kratkem ciklu *Na Liparu*. Dela pesmi *Veče* sta oblikovana v kratkem ritmu živahne poskočnice, narava se pojavlja v svetli podobi; drugi, miselno refleksivni del te pesmi pa pesnik oblikuje v daljšem verzu in je po tej in zlasti po miselno-vsebinski strani v popolnem nasprotju s kratkim delom pesmi. Lahko bi rekli, da gre kot v pesmi B. Radičevića *Jadna draga* za specifičen poskus kontrastivnega zajemanja narave in pesnikovega čutenja. Drugi del cikla, pesem *Ponoć*, pa je spet drugačna intenzifikacija refleksije, in sicer z neposrednim vstopom avtobiografskih in doživljajskih prvin in njihovega izpovedovanja. Pesnikova motivacija oblikovanja je tu bila presilovita, da bi jo mogel zamejiti v lirsko refleksivno miniaturno.

Podobno oddaljevanje od formalnih arhetipskih razmerij poznega romantizma se zlasti stopnjuje v obdobju moderne, in sicer celo v tako zaprti obliki, kot je sonet. Hrvaški pesnik Antun Gustav Matoš v sonetih pejsažno refleksivne vsebine podreja razmerja členov strukturi naravi klasičnega soneta. V sonetu *Jesenje večje* na primer uporablja tudi enajstzložni trohejski ritem, prozodijo endekasilaba pa skuša nadoknaditi na prav izviren način — s trizložnimi besedami na koncu verza in z razširitvijo rime na vse tri zloge, pri čemer je prvi naglašen:

Olovne i teške snove snivaju
 oblaci nad tamnim gorskim stranama;
 monotone sjene rijekom plivaju,
 žutom rijekom medu golim granama.

Seveda je pesnik s tako razširjeno rimo in z izrazitim postavljanjem pomensko nosilnih besed in njihovo ponaglasno dolžino ustvaril razen po fonični strani izrazito ekspresivnost predvsem tudi po pomenski strani. Če bi pripomnili, da podoben primer doseganja ekspresivnosti in pomensko zasnovanega podaljševanja endekasilaba srečamo že v *XII. Dunajskem sonetu* Josipa Stritarja ali pa če bi omenili, da je s podobnimi trizložnimi rimami večinoma glagolskih besed dosegal izrazito ekspresivnost tudi že Đura Jakšić v pravkar omenjeni pesmi *Ponoć*, potem je treba tudi reči, da je poleg te možnosti uveljavljal Matoš v svojih sonetih, v svojih lirskih miniaturah še druge izvirne, s katerimi je izrazito povečeval ne samo ekspresivnost, ampak je hkrati dosegal tudi značilne sopomene, kakor npr. v prvi štirivrstičnici soneta *1909*, ki je brez glagola, pa njena povednost zato nikakor ni prizadeta:

Na vješalima. Suha kao prut.
 Na uzničkome zidu. Zidu srama.
 Pod njome crna zločinačka jama,
 Ubijstva mjesto, tamno kao blud.

Vendar pa je Matoš kot izrazit artist iznašel še druge možnosti estetske izrabe in prilagoditve soneta moderni lirski miniaturi, o čemer zlasti priča znameniti *Notturmo*, po doživljajski in po oblikovni strani svojevrsten vrh hrvaškega pesništva, vrh prav v obliki in v razsežnostih lirske miniature. V Matoševih pejsažno refleksivnih sonetih se sicer arhetipski členi še pojavljajo, a njihovi medsebojni odnosi so do kraja individualizirani in do enkratnosti estetsko pretanjeni.

Kar zadeva oddaljevanje od že ustaljene arhetipske osnove in kar zadeva iskanje novih možnosti na zakladnici tradicije, pa je šel v hrvaški

književnosti tega časa docela svojo pot Vladimir Vidrić. Njegove refleksije in sploh konotacije so svojevrstno zelo zastrte bodisi s pripovedovanjem bodisi z zgodbeno paraboliko posamezne pesemske vsebine, ali pa so, kot že pri Matošu, izrazito prekrite s pejsažnostjo. Ta stopa docela v ospredje, človeka in njegovo navzočnost pa posreduje prek svojevrstno počlovečenih oblik narave. Te pojave srečujemo tudi v sočasni Murnovi in Župančičevi pesmi, pri Srbih pa pravzaprav le pri Šantiću.

Da pa vsem tem pesnikom gre zlasti tudi za artistsko popolnost njihovega besednega oblikovanja, ki nastaja iz soodnosa strukturnih členov pesmi in njenih individualnih rešitev po ritmični strani, začeni s kolonom, z verzimi in prostimi ali klasičnimi kitičnimi enotami, to je pri umetniških uresničitvah zelo očitno. A doživetje s svojo prvinsko močjo in z resničnostjo svojega korelativnega odsvitavanja posameznikovih bivanjskih položajev ostaja tisti smisel ubeseditve, ki mu je vse drugo podrejeno. To opažamo tako že v Jenkovi pesmi *Želja* kot Jakšičevi *Ponoč*, v Murnovih lirskih miniataturah, Matoševih sonetih in v Vidrićevi pripovedni samozadostnosti posamezne pesmi in njegovega celotnega opusa ob navidezni pesnikovi odsotnosti.

Vrhunec formalne dognanosti pa nas lahko privede tudi do vprašanja, če v moderni ponekod le ne gre za artizem kot poglobitveni namen, če torej estetsko popolna oblika lirske miniature vendarle ni vedno tudi višja stopnja njene funkcionalnosti. Tak primer, hkrati tudi arhetipsko izrazito včlenljiv v razvoj lirske miniature, je pesem *Veče na školju* srbskega pesnika moderne Aleksa Šantića. Pesem je moderna uresničitev Jenkovega arhetipa, kaže pa izrazite »geometrične« oblikovalne lastnosti: prosta štirivrstičnica z notranjo rimo je arhitektonsko razvrščena in shematizirana, ko se ji podrejajo ne le rime, ampak zlasti koloni in sploh vse stavčno skladenjske enote. Te se skoraj dosledno in v vsaki kitici pojavljajo z enakimi, slovničnimi kategorijami, in sicer v treh enotah, tročlensko. Četrta kitica je sploh ponovitev prve in uokvirja 'obraz', v rimah pa se zvrste vsi vokali srbohrvaškega jezikovnega sestava. Vsekakor pa je za nas še zlasti zanimiva tematsko-motivna osnova oz. vsebinska stran pesmi, ki je čista vzporednica Jenkovega *VI. Obraza*, pač po tem naključju, kakor se ob pogledu na klečeče moleče ljudstvo porode v zavesti razmišljajočega pesnika podobne misli.

S Šantićevo pesmijo *Veče na školju* se stika krožnica, začeta s pozno-romantično lirsko miniaturo, ki so ji posamezni oblikovalci, pri nas zlasti Jenko, dali arhetipske lastnosti. Te arhetipske lastnosti neposredno odsvitajo tipologijo pesnikovega doživljanja sveta, človeka na stičišču določnic, kot so domovina in narodova preteklost, bivanjski položaji

pesnika, odnos do ljubljene bitja, odnos do ontoloških vprašanj. Bolj kot tipologija doživljanja sveta in sebe v njem se je pri pesnikih v zajetem obdobju spreminjalo umevanje in sposobnost estetskega oblikovanja, ubesedovanja ter izpovedovanja. Prav zato se je temeljna značilnost arhetipa ohranjala domala pol stoletja, pesniške ubeseditve pa so z razvojem in z napredkom formalnih prvin in jezikovnega izrazila omogočale doseganje novih stopenj v oblikovanju lirске miniature in pesništva sploh. Če se krožnica, kar zadeva tipologijo doživljanja, tu stika, pa se razvojni tok nadaljuje zlasti s tem, ko pejsažna sestavina začenja prevladovati, ko se postopno sama notranje in zunanje spreminja in bogati z mrtvo naravo in tako omogoča zajemanje novih izraznih razsežnosti. Organske korenine lirске miniature, ki poganjajo bolj iz poznoromantičnega sožitja z ljudsko lirsko pesmijo kot pa iz zgledovanja pri Heinrichu Heineju — četudi njegove navzočnosti ni niti mogoče niti treba tajiti — se torej naravno razraščajo in poženejo v posamezne stranske izrastke, zlasti pa se znova in v drugačni obliki razraščajo v obdobju po impresionizmu.

Iz manjše časovne odmaknjenosti in s stališča avantgardnega soočanja z izročilom se je včasih porodila o posameznih vprašanih razvoja naših književnosti posplošena sodba. Tako je tudi Miloš Crnjanski, srbski modernist sumatraist, v eseju *Za slobodni stih* leta 1922 zapisal: »Naša lirika je posle Vojislava (Ilića) došla sasvim pod uticaj francuske. Ne može se pobijati da je duh zadnje njene epohe često kao jedna nijansa Malarmeove, Renjiove i Noajeve versifikacije. To je ponekad visoka čast, uvek ne. Slovenačka lirika je bila sasvim u nemačkom znaku intimnog Lied-a. Hrvatska lirika je imitirala i desno i levo, i tek je Kranjčević, ali više nego iko, i po versifikaciji i po duhu izraza bio naš.« Pregled nastanka in razvoja lirске miniature, ki hkrati zajema nastanek in razvoj pejsažne lirike v naših književnostih, pa vendarle glede te vrste, korelativno pa tudi glede celotnega pesništva tega časa kaže, da je bil razvoj vendarle organičen in razmeroma samonikel.

РЕЗЮМЕ

Лирическая миниатюра появилась в южнославянских литературах в эпоху романтизма, и в творчестве поэтов Враз, Радичевича, Енко, Якшича, Й. Й. Змая и других, она выступала либо в форме циклов, либо в виде самостоятельных произведений. В ритмике и строфике они опирались на народные лирические песенные формы, и в первую очередь, на краковяк, а также на ритм короткой напевной строки тогдашнего городского романа, на иностранные образцы (Г. Гейне), или пытались приспособить классические стихотворные формы, такие, как одиннадцатисложник, тринадцатисложник и народный десетерец. Эти адаптации появляются как в начальный период, то есть в позднем романтизме 19 века, так и в период Модерна (Матош), всё более изощренные и многочисленные.

В содержательно-мотивировочной природе лирических миниатюр преобладает начало размышления о природе и личное любовное переживание, подобно тому, как это представлено в народной лирической песне (Враз, Радичевич, Змай); позднее оно уступает место (Енко, Якшич) онтологически обусловленному восприятию поэтом природы, тогда как прежде описания природы выполняли контрастивно-дополняющую функцию. Восприятие поэтом природы и отклик на неё обуславливают развитие психологической лирики; параллельно, вследствие примата природы, формируется пейзажная лирика, причины подъёма которой в импрессионизме коренятся прежде всего в традиции (Енко, Якшич, В. Илич).

Появление и распространение лирической миниатюры, и в первую очередь, в начальные периоды её развития, означают также преемственность традиции классической строгости и архитектоники стиха на подъёме романтизма и формулируют первые возможности приспособления неизвестных до тех пор стихотворных форм, внося таким образом свой вклад в процесс преобразования поэтики, который продолжается вплоть до признания свободного стиха.

Качественный диапазон источников лирической миниатюры широк: от простой напевной и шутильной песенки, через эстетически претенциозные, гражданско-ограниченные, в большинстве случаев приспособленные вокальным и инструментальным требованиям тексты, до глубоких по содержанию и выразительных по форме произведений. Последние всё чаще на рубеже веков, когда компоненты рефлексии и пейзажа формируют жанровое своеобразие лирической миниатюры.