

Boris Paternu

UDK 821.163.6.09-1"17/18"

Filozofska fakulteta v Ljubljani

Dve fazi baroka v slovenski poeziji

Slovenska posvetna poezija se je rodila v znamenju baroka. Na njenem vidnejšem začetku stoji redovnik Anton Feliks Dev (1732-1786), vodilni pesnik in urednik *Pisanic od lepeh umetnost* (1779-1781), periodičnega zbornika posvetnih pesmi, ki ga lahko štejemo za zanesljiv začetek novodobne slovenske književnosti. Njegovo pesnjenje kljub nekaterim izraznim negotovostim, ki so tudi posledica nerazvitosti takratnega slovenskega pesniškega jezika, spada v območje razpoznavne baročne slogovne kulture. Slovenska literarna zgodovina je zaradi svoje pretežno racionalistične in realistične usmerjenosti močno prezrla baročni artizem Devove poezije in njenega avtorja vse do današnjih dni postavljala na preveč obrobno in nepomembno raven, docela v senco njegovega mlajšega sodobnika, razsvetljskega in bolj domačega pesnika Valentina Vodnika (1758-1819).¹ Prvi, ki je za kratek čas pretrgal trajno črto te pomanjkljive literarnozgodovinske orientacije, je bil kritik in teoretik Matija Čop (1797-1835). V zgodovini slovenskega slovstva *Literatur der Winden* (1831), napisani za P. J. Šafarika, je Pisanicam izrekel priznanje, da so »prvi znani poskus kranjske učene posvetne poezije«, torej pesništva s prizadevanji za višjo in zahtevnejšo literarno kulturo. Tudi *Kranjska čbelica*, pesniški zbornik Prešernovega in Čopovega kroga, se je ob izidu prvega zvezka leta 1830 z uvodno pesmijo programsko navezal na tradicijo Pisanic. Vendar je bilo vse to samo kratka, pozornosti vredna zastranitev v literarnozgodovinski presoji prvega slovenskega pesniškega glasila in v njem seveda predvsem Devove verzifikacije.

Če bi iskali reprezentativen primer Devovega baroka, bi ga lahko našli v pesmi *Pudelbal*, ki je izšla v drugem zvezku *Pisanic* leta 1780.² V podnaslovu je Dev navedel vir svoje pesmi, šlezjskega poznobaročnega pesnika Gottfrieda Benjamina Hanckeja (1693-1739). Vendar je Koruzova primerjava pokazala, da gre pri Devu za razmeroma izvirno pesem, ki znatno presega takratne zelo svobodne norme prevajalskega prirejanja tujih besedil.³ Pa tudi v drugih pisaniških pesmih spoznamo Deva po podobnih stilnih in kompozicijskih prijemih, kot jih najdemo v *Pudelbalu*, tako da je besedilo kljub tuji predlogi primerno za spoznavanje njegove poetike.

Pudelbal je s svojim žargonskim naslovom vred (za ples v maskah ali nemško Maskenball) lahko karnevalska pesnitev, ki pa se nazadnje izteče v nelahkotno antitezo: razmislek o nekem drugem, prikritem plesu v maskah, kakršnega v resničnem, nekarnevalskem vsakdanjem življenju zganjamo vsi s svojim sprenevedanjem in prenarejanjem, s svojo večno lažjo. Pred nami je polarizacija nasprotij med karnevalskim uživaštvom in njegovim streznjenim zasukom v moralno refleksijo.

¹ B. Paternu (1974). Tematska kontinuiteta pri uvajanju novih stilov v slovensko pesništvo od baroka do moderne. V: *Pogledi na slovensko književnost*, prva knjiga. Ljubljana, str. 153.

² *Pudelball*, En posnetk iz Gottfrid Benjamina Hanketa, Skupspravljanje krajskih pisaniz od lepeh umetnost. 1780, str. 71-74. Faksimile. (Monumenta litterarum slovenicarum 14). Ljubljana, 1970.

³ J. Koruza (1993). *Pesniški zanačaj Pisanic od lepeh umetnost*. Maribor, str. 200.

Redovnik Dev je ta zasok izpeljal tako, da se le še od daleč drži pridigarškega vzorca z ekzemplom v svojem jedru. V resnici je izhodiščni vzorec daleč presegel. Na obeh koncih svoje pripovedi, v prispodobarski »zgodbi« in sklepnem »nauku« je namreč prestopil potrebe pridizne didaktike in se predal domišljijско bogatemu oblikovanju in stiliziranju, s čimer je segel globoko v območje literarnosti. Zelo značilno je že to, da se je mnogo dlje, natančneje in raje mudil pri opisovanju karnevalskih radosti, norosti in uživanj, kar zavzema kar tri četrtine besedila, kot pri moraličnem sklepu, ki zavzema skopi preostanek prostora. Tematska morfologija je taka, da ne more prikriti očitne privrženosti Devovega peresa radoživim podobam karnevalskih figur in njihovim norčavim početjem v blestečem sijaju nočne kazinske dvorane, ob spremljavi bučnih glasbil, razkošju jedi in pijači in z neizogibnim jutranjim mačkom zraven. Brez neke globinske privrženosti življenju pa bi Dev najbrž tudi ne zmogel svoje zgovorne baročne stilizacije, ki povezuje oba antitetična dela pesnitve.

Najbolj opazna lastnost Devove stilizacije je kopičenje oznak, in to na vseh ravneh jezikovnega sporočanja: na samostalniški, pridevniški in glagolski, pri čemer je samostalniška v ospredju, pa tudi na ravnini celih povedi. Tako je že njegova uvodna predstavitev prostora karnevalskega dogajanja vse prej kot kratka, osredinjena ali zaprta. Razčlenjena in stopnjvana je v celo vrsto oznak, ki širijo nočni prostor kazine v univerzalno brezmejnost.

Vesêle! — kje sem jest? — V Benetkah al' v Parizu? —
 Sem v Koštamaji? — al' sem že cêl v Paradižu? —
 Toku na zemli ni vesel nobedn kraj;
 Elizarsku pojle je tu; tu je ta Raj.
 Katir' ga so sami Bogovi sebi zbrali
 Za kratke čas, za ples, ter so vse njemu dali,
 Kar veseli serce, kar sladnost obudi,
 Kar merzlo klavnost preč deleč odpodi.

Pravilo je jasno: nikdar ne zadošča ena sama označitev, pomnožuje se z novimi, dodatnimi in dopolnjujočimi, ki pomenijo ponavljanje, vendar tudi opazno stopnjevanje hkrati. Tudi ko Dev v svoj prostor uvede glavne osebe, to se pravi maskare ali »šeme«, kot jim pravi, njihovim slikovitim pojavam, ujetim v drastična nasprotja med človekovo resnico in masko, ki jo nosijo na sebi, zlepa ni konca.

Tam je en kmet gospud, gospud en kokušâr:
 En Imenitnek kmet, en Kniš en rešetâr.
 Tu se je Helena pod staro babo skrila:
 Tu ena babena se s Heleno zakrila;
 Tu en dimnekar lep koker en Narcis:
 Tu laže Krajnc, de je njega rodil Pariz.
 Vsak, kar se mu zdi, in kar si zvole biti:
 Vsak tak je, v kar se mu lube se spremeniti;
 En sleherne se tu, koker če veseli:
 Al' pleše, al' jegrâ, al' skače, al' sedi.
 Tam skače Harlakin, tukej Anže Klobasa
 Po žinganju teh strun, po bukanju t' ga basa;
 Tukej s Tirolarco pleše en Iderčan,
 Tam le na samemu se suče nočindan.
 Gorencu pod roko se njega Mina suče:
 V krog hitropetca se tam ena mojškra smučé.
 Po viži un vesel s petô nad pod terklâ
 Z drobno stopin'co ta za njim urnu skaklâ.

Toku ferflâ za tem ena urna Furlanka,
Tok' z unem združe se ena berhka županka ...

In tako naprej. Gre za izrazite primere razširjenega označevanja, za primere t. i. amplifikacije, ki velja za eno temeljnih značilnosti baročnega pesništva.⁴ Za barok je nadvse značilen deiktični jezik razkazovanja, obkrožujočega in ponavljalnega označevanja, čemur pravijo tudi insistirajoči jezik, ki je pravo nasprotje osredinjenemu ali iktičnemu jeziku klasicizma.

Seveda bi bila amplifikacija sama po sebi in brez soudeležbe drugih stilnih sredstev samo količinska zadeva, prispevek k širjenju sporočanja. Estetsko ali umetnostno ne more delovati osamljena, temveč v notranji povezanosti z drugimi stilnimi sredstvi. Tako sredstvo je na primer stopnjevanje njenih pomenskih členov, ki pri Devu včasih tudi nekoliko odpove, ali pa zvočno figuriranje, se pravi ekspresivno barvanje glasov (»Klangmalerei« v takratnih pesniških pravilih), ki ga je močno gojila prav poetika baroka, na primer teoretik in pesnik Philipp Harsdörffer (1607-1658) v svojem popularnem *Pesniškem lijaku* (*Poetischer Trichter*, 1653). Devovo pesništvo je bilo v glasovnem stiliziranju zelo prizadevno. Njegovo glasovno figuriranje je nenehoma na delu in onomatopojija je ena izmed najbolj opaznih lastnosti njegovega »ornatusa« tudi v Pudelbalu. Zadošča, da si ogleđamo glasovno orkestracijo samo zadnjih nekaj vrstic navedenega besedila. In nazadnje (ali predvsem) je ustroj stiha nekaj, kar deiktični tok sporočanja meče iz nevtralne ravne črte, ga ritmično in glasovno členi, s tem pa tudi semantično hierarhizira, tako da funkcijo sporočanja spreminja iz količine v kakovost.

Devova pogostna in tudi tokratna izbira aleksandrinca ni naključna in brez zveze z baročno pesniško strukturo. Že prvi in znameniti teoretik baročne poetike Martin Opitz (1597-1639) se je odvrnil od »grškega in rimskega heroičnega verza« in heksametru postavil nasproti junaški aleksandrinec ter mu dal prvo veljavo, celo za sonet. Dobro stran aleksandrinca je Opitz spoznal tudi v njegovi razvečenosti (na dvanajst ali trinajst zlogov), ki omogoča lažje uvajanje nevezanega, prostega govora.⁵ Devu, ki neprenehoma in ne preveč uravnovešeno spaja visoke, srednje in nižje slogovne lege (z narečjem vred), je ta lastnost aleksandrinca utegnila ustrežati. Morda tudi ne bi kazalo prezreti podrobnosti, da Opitz na prvem mestu omenja žensko izglasni aleksandrinec in zatem moškega. Tudi Dev se v svojem nizanju aleksandrincev drži tega žensko-moškega zaporedja, medtem ko Hancke izbira moško-žensko sosledje. Opitz se je tudi odločno zavzel za uveljavitev naglasnega verznege sistema, kar je v svoji pesniški praksi storil tudi Dev in se v tem oddaljil od Pohlina.

Naposled se je treba ustaviti še ob metaforiki, ki je pravzaprav prva razpoznavna sestavina baroka, njegova konstitutivna osnova. Količinsko izrazje prebija metaforika s pomensko napetostjo, tako da amplifikacijsko razvezanost zbira v gostejša ekspresivna jedra. V znanem traktatu italijanske pesniške estetike 17. stoletja, v delu Emanuela Tesaura *Cannocchiale aristotelico* iz leta 1655 je na primer metafora sploh označena za »najvišjo izmed umetelnih figur, v primerjavi s katero so malo pomembne vse druge figure. Zakaj metafora je najbolj domisel in najbolj prenicljiv, najbolj nenavaden in čudovit, najbolj razveseljiv in koristen, najbolj zgovoren in ploden sad človekovega razuma.«⁶ Seveda je bila mišljena metafora v klasičnem Aristotelovem in Kvintilijanovem smislu, metafora kot skrajšana primera ali prisodobna.

Metaforizacija je tudi ena najbolj vidnih izraznih sredstev Devovega pesništva, tako da je temeljni problem njegovega sloga v območju topike, ki mu deloma konkurira le še glasovna figurativnost. Gostota Devove prisodobarske metaforike je naravnost izjemna v slovenskem pesništvu in ne le za tisti čas. Svojo skrajno stopnjevanost je dosegla v sklepnem refleksivnem delu pesnitve, kjer je

⁴ Marian Szyrocki (1968). *Poetik des Barock*. München, str. 259.

⁵ Martinii Opitii (1624). *Buch von der deutschen Poeterey*. Breslaw. *Poetik des Barok* (1968). hrsg. von M. Szyrocki. München, str. 40 sl.

⁶ Emanuele Tesaura (1685). *Cannocchiale aristotelico*. Venetia, str. 164.

osnovno misel razmnožila v celo vrsto prispevkov. V maniri baročne amplifikacije pride do kataloga istopomenskih, sinonimnih metafor, ki so nanizane okoli sklepne misli, merijo vanjo in nazadnje izginajo v njej.

Ni tudi svejt en bal? Kjer kar je le mogoče
Vsak skriti tu, kar je; vsak bit' tu, kar ni, oče.
Ni tud' tukej en vovk pod ovčjo kožo skrit?
Ni tud' en Judež tu v perjazne plajš zavit?
Ni v tu, kar gule nas, Karibdis spreminena?
Ni tu, kar zible nas, ena sladna Sirena?
Ni tu, kar liže nas, en Joabinske spak?
Ni tu, kar glade nas, en mačk, en lisjak?
Ni v tem skrit en goluf, katire nam persega?
Ni un en izdajavc, k'tir z nami v skledo sega?
Ni ta en šulc, kati' živeti nam želi?
Ni ta pod varham skrit, k'tir' v jamo nas teši?
Ni vse sprebrnenu, zagernenu, zakritu?
Ni vse tu šemastu, lažniviu in zavitu?
Al pišu vtihne mi, us pisk je nje zastal.
Zadosti sem jest pejl. Us svejt je pudelbal.

Količina sinonimnih metafor, krožečih med uvodno in sklepno mislijo o človeškem svetu kot svetu zlaganega naličja, naraste vse do števila enajst in s svojimi substitucijskimi preskoki posega takorekoč na vsa področja (*volk, Judež, Karibdis, Sirena, Joabinske spak, mačk, lisjak, goluf, izdajavc, šulc, varh*). Gre tudi za zelo opazno nizanje metafor samostalniške vrste, kar nekateri teoretiki štejejo za značilnost baroka. V središču vsega pa je izpoved izrazito baročne ideje o »sprebrnjenem, zagrnjenem in zakritem« bistvu človekove narave, ideje, ki se nazadnje izteče v osrednjo metaforo o svetu kot enem samem teatru: »Ves svet je en pudelbal.« Seveda je pritisk tako goste metaforike in njene insistirajoče premosti zahteval oživitve sporočila tudi na drugih ravniinah sloga, še posebej v stavčni figurativnosti. Skozi navedeno besedilo, ki vsebuje skupaj šestnajst stihov, je kar trinajst zaznamovanih z anaforo: *ni, ni tudi* ... S tem je na začetke povedi položena silovita retorična in ekspresivna teža, ki teče skozi celotni sklepni del pesmi in ustvarja stilno vzoredje z metaforiko.

Pri vsem tem Devovem artizmu pa je treba računati še z nečim, kar je v besedilu samem ostalo neizrečeno. To je bila avtorjeva posebna volja po kultiviranju slovenskega pesniškega jezika, o čemer ni mogoče dvomiti, če opazujemo napore njegove stilizacije, ta volja pa je imela svoj izvir v narodno prebudni zavesti in vnemi. To seveda baroku ni bilo nekaj tujega, če se ozremo na bližnji literarni prostor. Že Martin Opitz je v svoji poetiki razločno poudaril ljubezen do materinega jezika, ki ga je pognal v kulturno tekmo s francoščino, in njegovi sodobniki so to njegovo početje razumeli kot nacionalno dejanje.⁷ Tudi Dev se je v narodni prepoved ali prebujbo znal vključiti po tej poti. To se pravi ne le s filološko utrditvijo slovenskega knjižnega jezika, temveč tudi že z zavestnim in dokaj visoko zastavljenim gojenjem njegove umetnostne, artistske zmožljivosti.

*

V tej globinski motiviranosti Devovega izrazno tako prizadevnega pesnjenja pa se nakazuje tudi že pot v naslednjo, drugo fazo slovenskega pesniškega baroka. Odkrijemo jo v zgodnji poeziji romantika Franceta Prešerna, in sicer v njegovi liriki dvajsetih let. To so predvsem tri pesmi: *Dekletom, Zvezdogledom* in *Rotarjevima dekletoma*. V vseh treh gre za izrazite lastnosti baroka, pri čemer pa se te lastnosti že opazno usmerjajo proti Prešernovi klasični romantiki, ki jo začnjamemo

⁷ M. Szyrocki, n. d., str. 262.

z letom 1829 ali 1830. Toda tisto, kar Prešerna najprej in najbolj povezuje z Devom in njegovo odprtostjo baroku, je podobna volja h kultiviranju pesniškega jezika, to se pravi k njegovi estetski in artistični zmogljivosti, lahko bi tudi rekli k njegovi literarni evropeizaciji. Pri tem je seveda obstajala velika razlika med zmogljivostjo enega in drugega avtorja. Dev je ostal v glavnem na ravni kultiviranega povprečja, Prešeren je šel čez in razvil slovensko poezijo na najvišjo kakovostno raven, kar velja tudi za njegovo uvodno, baročno epizodo. Tudi v območju literarnoteoretičnega mišljenja in znanja je Prešeren segel daleč čez meje Devovih možnosti, posebno še ob mentorstvu teoretika in kritika Matija Čopa. V literarni estetiki sta bila oba svetovljana s suvereno osebno orientacijo, ki sta jo najmočnejše dodelala ob romantični šoli bratov Friedericha (1772-1829) in Augusta Wilhelma Schlegla (1767-1845), predvsem ob njunem poetološkem programu visokega kultiviranja pesniškega jezika kot temeljne merila in dokaza nacionalne identitete.

Tako je po baroku šele v romantiki prišlo do drugega velikega zagona slovenske poezije od domačijstva k svetovljanstvu in od nižje k razvitejši stilni kulturi. Vanj pa je treba vključiti tudi že Prešernovo zgodnjo, v dunajskih študentskih letih 1821 do 1828 nastalo poezijo, usmerjeno še k baroku in hkrati tudi k predromantiki. Znano je, da se je v svojih dunajskih časih močno razgledoval po evropskih literaturah, starih in novejših, in da baroka ni obšel. Iz dunajskega pisma njegovega bližnjega rojaka Matija Gollmayerja Matiju Čopu januarja 1824 zveemo, kako je bil pesnik takrat ves »zakopan v knjige« in da je študiral tudi starejše književnosti vse tja do barokista G. Guarinija.⁸ Barok je mogel Prešerna zanimati predvsem iz dveh razlogov: zaradi artistične zahtevnosti, ki ga je vabila k preizkušnji lastnih zmogljivosti, in zaradi duhovne dinamike, polne antitez in disonanc, kakršne so ustrezale njegovi naravi. Zato ni naključje, da se je razmeroma zgodaj odprl prav tem literarnim pobudam in jih poskušal ujeti v svoje doživetje in svoj jezik. Tako so v dvajsetih letih nastala ta besedila, eno med njimi morda nekoliko pozneje (*Rotarjevina dekletoma*).

Za najbolj reprezentativen primer Prešernovega baroka gotovo lahko štejemo pesem *Zvezdogledom*, ohranjeno še iz dunajskega rokopisnega zvezka pesmi, ki ga je pesnik sam leta 1831 uničil. Pesem je najprej imenoval *Lažnivi pratikarji*, nato je v prvi objavi v Krajski čbelici leta 1832 dobila naslov *Astrologam*, v *Poezijah* 1846 pa *Zvezdogledam*.

Za izhodišče in osnovno strukturno določilo pesmi je izbral metaforo, ki zavzame skoraj polovico celotnega besedila, natančneje, vso prvo kitico s petnajsti vrsticami. To je parabolična prisposoba o nesmiselnem početju vremenarjev — zvezdogledov, ki hočejo v zvezdah brati in prerokovati dobro ali slabo leto. Ta uvodna prisposobarska zgodba je samo zato, da pripravi, osvetli in okrepi podobno vsebino neke druge, v resnici bolj prvotne, bolj osebne in bolj usodne zgodbe, ki pa se razkrije kot zgodba enako nesmiselnega početja. Gre za zmotno početje subjekta izpovedovalca (avtorja), ki je hotel iz dekletovih oči (zvezd) prebrati svojo prihodnost in srečo. Ta izkušnja, ki je vzporedna oni prvi, zavzema nato drugi, nekoliko daljši, dvajsetvrstični del besedila, pri čemer pa se zadnji štirje stih spet povrnejo k vremenarski prisposobi in jo do kraja potrdijo. Skupna ideja ali nauk obeh zgodb je globoka nezaupnica razumu, ki hoče s svojim spoznanjem obvladati naravo in človeško bit, oboje pa je v resnici nekaj nepredvidljivega in neobvladljivega, kar nas zmeraj znova postavlja v stanje nevednosti in poraženosti. V takem mišljenju sta se po svoje ujela barok in romantika, z izključitvijo vmesnega razsvetljenstva, ki je vzpostavljalo gospostvo človekovega razuma, moči in sreče.

Vsaka od obeh zgodb, vremenarska in ljubezenska, je notranje veččlenska in izoblikovana v insistirajočem, deiktičnem slogu. Tako imajo že lažnivi vremenarji vrsto sinonimnih imen: *pratikarji*, *zvezdogledi*, *vremena preroki* ali *modrijani*. In njihova varljiva prerokovanja so vseh vrst: *napovedujejo sonce dobrotno* ali *srečno leto* ali *neba togoto* pa *vetrov šum* in *točo* in še *potop čolna na morji* pa *trte smrt*. In podobno *oči ljube*, *zvezde*, ki niso nič manj varljive, pustijo v sebi brati mnoge reči: *vesele dneve obetov*, pa *sončno brez oblakov ljubezni srečo*, vse to pa se lahko razsuje

⁸ Gollmayerjevo pismo Matiju Čopu januarja 1824. L. Pintar (1902) Prešeren v šolah. Ljubljanskih Zvon, str. 633-634.

tudi v *solze*, v *kes* in *srd*, v *sramoto* in *smrt miru*. Gre za amplifikacijsko stilizacijo, ki zajema celo vrsto povedno enakih ali podobnih členov, zajemajočih od tri do sedem enot. Pri tem pa se močno pozna Prešernovo kompozicijsko poseganje vanje: množice členov nikoli ne pusti na statični, vodoravni črti razmnoževanja, kar se je včasih dogajalo Devu, temveč jih pomensko strmo stopnjuje in kontrastira tako v vremenarski in še posebej v ljubezenski zgodbi.

Nič ga tudi ni motilo, da se ne bi spustil v čisto ponavljanje enakih povednih enot, čeprav je le-te razporejal zelo smotrno. Tako najdemo nosilni stih *Vsi pojte rakam žvižgat, / lažnivi pratikarji* (z majhnimi notranjimi spremembami), kar na treh najbolj izpostavljenih mestih besedila: na njegovem začetku, v približni sredini in čisto na koncu. Figurativna ponavljalnost teh stihov je tako močna in vidna, da iz refrena prehaja v tričlenski ornament, čeprav v ornament, ki ni samo »ornatus«, temveč nosi v sebi osrednji pomen pesmi. Ta figura ponavljanja, ki veže celotno besedilo, pa prehaja tudi že v območje vizualne arhitektonike. Refren pripenja besedilo na tri identična mesta, ki se, kot rečeno, pokrivajo z začetkom, sredino in koncem pesmi. Če skozi te tri točke potegnemo črto navpičnico, obe zgodbi (vremenarska in ljubezenska) pomenita dva zastranitvena pripovedna loka od te navpičnice pa spet povratek vanjo na sredini in na koncu teksta. Če bi ta oddaljevalna loka ponazorili z grafično shemo, bi bil najbolj primeren veliki s — ali podvojeni c — sistem pripovednih zavojev, vračajočih se na točko refrena oz. ornamenta. In znano je, da je likovna teorija v sistemu S- in C-zavojev ter njihovih kombinacij iskala formulo rokokojske ornamentike. Nizanje takih lokov pa pri Prešernu ne gre daleč, saj je nadzirano in zamejeno, lahko bi rekli že klasicizirano samo na dvoje oddaljitvenih pripovednih lokov s tremi povratnimi ponavljalnimi točkami povedi o lažnivih pratikarjih, pa nič več.

Baročno stilizacijo lahko opazimo tudi v območju glasovne figurativnosti, ki je v Zvezdogledih zelo razvita. Ni mogoče prezreti, da je na primer glasovna skupina *ve* močno obarvala velik del besedila. Vzemimo odlomek (iz *Poezij*):

Dve sami zvezdi gledal,
oči sim svoje ljube,
dve svitli zvezdi gledal,
sim v njih neumni slepic
vesele bral si dneve.

Izhodišče te glasovne instrumentacije najdemo v besedi *zvezde* (*zvezdogledi*). Toda prezrli bi nekaj bistvenega, če ne bi opazili, da se je uveljavljanje glasovne *ve* skupine dogajalo ob močno konkurenčnem uveljavljanju nasprotne *vi*-glasovne skupine. Ta je izhajala iz besede *lažnivi*, torej iz negativne kakovostne oz. pridevniške označitve osnovnih samostalniških besed (*zvezd* in *zvezdogledov*). Na primer:

Vsi pojte rakam žvižgat,
lažnivi pratikarji,
lažnivi zvezdogledi,
vremena *vi* preroki!
Vi modrijani, hoč'te
v nebeških zvezdah brati ...

France Kidrič je vsekakor imel razloge, da je pesem *Zvezdogledom* označil za »baročno literarno domislivo«. ⁹ Vendar nas opisani artistični ustroj sili k natančnejši označitvi, in sicer k temu, da pesem uvrstimo v okvire poznobaročne, bolj točno, rokokojske stilne kulture. Ta se je v širšem evropskem prostoru, na primer v nemški književnosti, uveljavila nekako med leti 1730 in 1770 prav v anakreontiki, oprti na Horaca in Ovida. Prešernova pesem je tudi sprva imela podnaslovno

⁹ F. Kidrič (1939). Prešeren 1800-1838. Ljubljana, str. LXXX.

pojasnilo, ki se je glasilo »po Anakreontovi meri«. Nekateri literarni zgodovinarji rokoko sploh enačijo z anakreontiko osemnajstega stoletja, ki je na primer še zajela Goethejevo mladostno pesništvo v leipziških študentskih letih. Vendar je pri Prešernu opazna racionalizacija baročnega oz. rokokojskega sloga, razvidna predvsem iz skrajno stroge in smotrne tematske kompozicije in iz enako stroge utemeljenosti vseh drugih izraznih sredstev, ki nikoli ne obtičijo v mejah zgolj dekorativnega »ornatusa«.

Slednje pa bi lahko do neke mere pripisali njegovemu trioletu s prvotnim naslovom *Rotarjovima dekletama*, ki pa ga sam nikoli ni objavil. Francoski triolet je s svojimi zahtevnimi pravili o ponavljalnih povednih figurah in rimah, in to na zelo skrčenem prostoru samo osmih stihov, predstavljal že neko skrajno obliko rokokoja kot artističnega podaljška baroka, iz katerega je odstranil duhovne napetosti in razglasja ter racionaliziral in harmoniziral slog v elegantno igrivost. Prešeren se je s trioletom spoprijel na zahtevnejši način kar v dveh kiticah, ne le v eni sami, in ga obvladal do vseh umetelnih podrobnosti. Vendar je vanj vnesel posebnost, svojo semantično opozicijo. V okvir trioletne stilne gosposkosti je namreč postavil domačo podeželsko krčemsko motiviko. Tako je ustvaril plebejsko varianto visokega rokokoja, saj sta v njem upesnjeni lepotici — vaški dekleti — tomačevski Jerica in Metka. Že njuni imeni, po katerih teče glavna stilna igrava, demokratizirata in že skoraj parodizirata kapriciozni stil francoskega trioleta. Sicer pa podoben opozicijski zasuk lahko odkrijemo tudi pri Zvezdoglejih, ki so jezikovno povzdignjeni v baročni artizem, začnejo pa se s stihom, ki prihaja naravnost iz območja preproste ljudske frazeologije: »Vsi pojte rakam žvižgat ...!« Ta stih se nato ponavlja, kot smo videli, na glavnih mestih besedila in celoto vokvirja v plebejsko stilizacijo. Pojav ne preseneča, če upoštevamo Prešernovo življenjsko delo v celoti, saj gre za pesnika, ki je velike evropske vzorce poezije znal realizirati na izvirem način, predvsem z notranjo opozicijo, ustrežajočo njegovi osebni naturi. To pa se je pokazalo že ob mladostnem srečanju z barokom in rokokojem.

Vendar je bila pri Prešernovi realizaciji baroka in rokokoja na prvem mestu slogovna stremljivost, to se pravi napor h korektnemu obvladanju visoke pesniške kulture, kar je bilo na slovenskem in pri njem povezano z narodno in umetnostno prebujo. Vendar pa to ni bil samo slovenski pojav, na kar smo opozorili že pri Devu. Nemški literarni zgodovinar Fritz Martini na primer ugotavlja, da je šele rokokojski stil, gojen po francoskem zgledu, vzgojil Nemce k vedri okretnosti čutov in duha in da je imel velik pomen nasproti togi resnobi razsvetljenstva, ki je bilo s posvetnimi moralisti in doktrinarji samo nadomestilo cerkvenemu pridigarstvu.¹⁰ Zelo podobno velja tudi za Prešerna, ki je svoj prvi vzpon k estetsko razvitemu pesniškemu jeziku napravil prav ob baroku.

Pesem *Dekletom*, ki je sploh prva objavljena Prešernova pesem, izšla pod naslovom *Dekelcam* (in ob avtorjevem nemškem prevodu *An die Mädchen*) v ljubljanskem listu *Illyrisches Blatt* 12. januarja 1827, tudi še spada v območje baroka, vendar že v njegovo klasicizirano zamejitev in iztek.

Vežanost na baročni slog se ne pozna le v količini metaforike, temveč tudi v njeni vsedoločujoči, generativni moči, ki je narekovala ustroj besedila. Pesem ima pet kitic, od katerih večino, kar vse prve tri, zavzema metaforika in po njej šele sledi izpovedno jedro v dveh kiticah, ki pomenita dokončno osmislitev in dešifriranje predhodnih prisposodob. Te so sinonimne in razvrščene še zmeraj v izrazito insistirajoči, deiktični slog. Vse so kratke parabole o nagli minljivosti (*rože, rose ino mane*). V sklepnem delu je misel prenesena na hitro minljivost ženske lepote in od tod na svarilo dekletom pred ljubezenskim oklevanjem. Misel o minljivosti lepote in streznitvi ob tem spoznanju sama po sebi ni tuja baroku in njegovemu sopostavljanju nasprotij. Vendar je Prešeren izbral nedramatičen, v bistvu lahkoten pristop k tej temi, jo prenesel na mlado žensko lepoto in jo nazadnje obrnil v nagajivo ovidovsko pobudo dekletom k ljubezenski živosti in podjetnosti. Ideja je bila v resnici bližje renesančni ali razsvetljenski miselnosti kot baroku. Na njenem dnu je bilo sproščeno pritrjevanje človekovi pravici do uživanja in sreče.

¹⁰ F. Martini (1965). *Deutsche Literaturgeschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Stuttgart, str. 144-146.

Tudi slog je močno racionaliziran. Amplifikacijski sistem širjenja metafor je skrčen na vsega tri člene (*roža, rosa ino mana*), torej že očitno klasiciziran. Tudi kratak stih, prestopno rimani trohejski osmerek, povezan v štirivrstične kitice, pomeni premik v bližino preproste ljudske verzifikacije. In isto velja za jezik, ki je spuščen z visoke na srednjo stilno lego.

Seveda je treba upoštevati, da je pesem imela v takratnih slovenskih literarnih razmerah še drugo vsebino, ki je za današnjega bralca nima. Pomenila je provokacijo zoper konzervativni moralizem, ki je zelo strogo bedel nad slovenskim pesništvom in še posebej nepopustljivo zavračal erotiko. Prešeren je vedel, kaj počenja, ko se je javnosti predstavil s pohujšljivo temo in s pregrešnim jezikom. Vrh izzivanja je namreč pomenila svetopisemska in pridigarska prispodoba o mani, ki jo je tako očitno erotiziral. V razmerah, kakršne so bile, je bilo njegovo svarilo slovenskemu deklištvu v resnici nagajiva in igriva pesniška protipridiga. V njej so bili tudi že odtenki satire, ki so pomagali baročni slog znižati na mnogo preprostejšo mero, ki niti ni bila več čisto baročna.

Boris Paternu

UDK 821.163.6.09-1"17/18"

SUMMARY

TWO STAGES OF BAROQUE IN SLOVENIAN POETRY

The beginnings of Slovenian secular poetry in the second half of the 18th century were marked by Baroque. Its first notable representative was monk Anton Feliks Dev (1732-1786). The poem *Pudelbal* (1780), selected as a representative example of his poetry, has a whole range of basic features of the Baroque style, especially in the deictic metaphor and phonetic imagery. A second, less archaic and esthetically more sophisticated stage of Baroque, features in the early poetry of France Prešeren (1800-1849). Representative of his writing in the 1820s, before he embraced classical Romanticism, is the poem *Zvezdogledom* (1825-1826). It is written in the Baroque or rather Rococo style of an extremely dynamic kind and with high artistic culture both in its metaphorical lan-

guage and in phonetic instrumentation. However, in Prešeren's poetry, the Baroque-Rococo stylization is already strongly rationalized, delimited and classicized (*Dekletom*, 1827).

Both stages of Baroque in Slovenian poetry, that of Dev and that of Prešeren, share the same deep motivation, awareness of national identity. Their poetry was inspired by a powerful desire to create a highly cultivated poetic language as a proof and confirmation of Slovenian national identity. In these efforts, Dev remained on the level of a cultivated average, while Prešeren already in his early Baroque episode rose to the level of esthetically sophisticated, sovereign poetry.