

KLASIKA IN ROMANTIKA V PREŠERNOVI POEZIJI

A. Žigon je prvi formuliral tezo, da je Prešernova poezija sinteza klasike in romantike. Ta teza v prvotni obliki ni več aktualna, pač pa lahko v revidirani podobi — upoštevaje sodobno pojmovanje obeh terminov — postane izhodišče za natančnejše razumevanje Prešernovega pesniškega razvoja, ki vodi iz razsvetljensko obarvanega »verizma« dvajsetih let v sintezo klasike in romantike zrelega obdobja, iz te pa v »veristično« pesnjenje zadnjih let, ki ostaja v temelju še zmeraj romantično.

A. Žigon was the first to formulate the thesis that Prešeren's poems represent a synthesis of classicism and romanticism. In its original form this thesis is no longer of topical interest — but in a revised form taking into account the contemporary interpretation of the two terms it can be taken as a starting-point for a more precise understanding of Prešeren's development as a poet, which leads from the enlightenment-coloured »verism« of the twenties to a synthesis of classicism and romanticism in the mature period, and from there to the »veristic« poems in the last years, which at bottom continue to be romantic.

Od opredelitev, s katerimi je poskušala literarna veda določiti bistvo Prešernovega pesniškega dela, se zdi še zmeraj najbolj daljnosežna tista, ki jo je zapisal Avgust Žigon v spisu *Francè Prešeren, poet in umetnik*.¹ Tu jo je zaokrožil v trditev, da se je Prešernu — podobno kot pred njim edino še Goetheju — posrečilo doseči sintezo antike in moderne oziroma klasike in romantike, s čimer je mišljena predvsem združitev objektivnosti in subjektivnosti, narave in duha. Do takšne opredelitve je prišel Žigon tako, da je Prešerna razlagal iz Čopovega literarno-estetskega programa, ta pa naj bi bil neposredno odvisen od nekaterih idej Friedricha Schlegla, ki so merile na to, da je naloga sodobne literature spojiti antično in moderno, klasično in romantično v novo celoto.² Prav takšno spojitev naj bi izvedel Prešeren v svojem literarnem ustvarjanju. V tem smislu naj bi torej njegova poezija veljala za izpolnitev ene od najvišjih, če že ne kar najzahtevnejše zamisli, kar si jih je postavila evropska estetska misel na prelomu iz 18. v 19. stoletje, se pravi v najbolj odločilnem obdobju svojega novejšega razvoja.

Žigon s svojim pojmovanjem Prešerna v slovenski literarni vedi na splošno ni prodril, saj so mu že sodobniki postavili nasproti argumente,

¹ Avgust Žigon, *Francè Prešeren, poet in umetnik*, Celovec 1914. Za problem sinteze klasike in romantike glej zlasti str. XVI, CLXV, CLXVI, CLXXI, CLXXVIII.

² Žigon je opiral svojo tezo predvsem na Schleglove ideje v spisu *Gespräch über die Poesie*, objavljenem v *Athenäumu* leta 1800.

ki takšno sintezo v Prešernovem pesništvu ne samo da ne potrjujejo, ampak jo celo spodbijajo.³ Izkazalo se je, da v ohranjenih Čopovih izjavah nikjer ni sledu, da je hotel po zgledu Schleglovih idej kakorkoli vplivati na razvoj sodobne poezije tako, da bi se zavestno usmerjala k sintezi klasike in romantike; poleg tega je podrobnejši razbor Schleglovih idej pokazal, da si je tudi ta opisano sintezo predstavljal čisto drugače, kot jo ponazarja vzorec, ki ga je Žigon odkril v Prešernovih pesmih s pomočjo načel tako imenovane 'matematične arhitektonike'.

Vsi ti argumenti v glavnem še zmeraj držijo. Lahko jim dodamo celo nove, ki še očitneje kažejo, zakaj ni mogoče govoriti o sintezi klasike in romantike v Prešernovem pesništvu na način, ki ga je uporabil eden od vodilnih prešernoslovcev pred skoraj sedemdesetimi leti. Glavni razlog bo pač ta, da se je raba pojmov klasika in romantika do našega časa že tako zelo spremenila, da ju ni več mogoče uporabljati s pomenom, ki ga predpostavlja Žigonova zamisel o tem, da sta se v okvirih Prešernove poezije združila klasični in romantični pesniški princip. Žigon je oba pojma prevzel neposredno od Schlegla, se pravi v obliki in s pomenom, ki sta ju imela na začetku evropske romantike. Schleglu in njegovim sodobnikom sta bili klasika in romantika izrazito historična pojma, to pa z zelo širokim pomenom in obsegom, ki ju danes ne priznavamo več. Klasika jim je pomenila isto kot antika, predvsem grška, glavne lastnosti literarne klasike so jim bile torej istovetne z 'duhom' antičnega pesništva; nasprotno jim je romantika pomenila 'duha' nove evropske literature po antiki, to pa že od zgodnjega srednjega veka naprej, češ da je ta literatura s svojo čisto drugačno, bolj poduhovljeno, s krščanstvom določeno sestavo bila od vsega začetka pravcato nasprotje vsemu antičnemu. Doseči sintezo obojega je torej pomenilo toliko kot združiti 'duha', bistvo in naravo antične kulture s kulturo poantične krščanske Evrope, tako da bi se iz obojega po dialektičnem zaporedju teze in antiteze rodila nova dialektična sinteza, s tem pa nova, višja kultura moderne Evrope. S tem sta dobila pojma klasika in romantika čisto posebno vsebino, ki danes ni več živa. Žal Žigon ni upošteval, da se je pričakovanje takšne sinteze, s tem pa tudi veljava pojmov, ki sta ji bila za izhodišče, odločilno omajalo že v pozni Schleglovi dobi, s tem pa ravno v Čopovem in Prešernovem času. Schlegel je o tej sintezi spregovoril že leta 1794 in jo nato natančneje formuliral leta 1800 v spisu *Gespräch über die Poesie*, toda kmalu zatem že tako spremenil svoje poglede na razmerje med antiko in romantiko,

³ Kritične pripombe je formuliral predvsem F. Kidrič v članku *Iz delavnice za komentar Prešerna* (LŽ 1925).

da o kaki sintezi med obojim ni bilo več mogoče misliti.⁴ Dokončno zavrnitev je takšna ideja doživela v Heglovih predavanjih o estetiki.⁵ Resda je ravno Hegel še enkrat uporabil pojma klasika in romantika v tistem zelo širokem historičnem pomenu, ki so ga priznavali Schleglovi sodobniki — klasika mu je pomenila klasično umetnostno formo, ki obsega antični duhovno-umetnostni svet, romantika mu je bila sinonim za romantično umetnostno formo, ki se razmahne iz duha poantične krščanske Evrope že v srednjem veku in s svojimi prevojnimi stopnjami sega v naš čas. Vendar je ravno Hegel v sklepu svojega estetskega sistema prišel že tudi do trdnega spoznanja, da v prihodnjem umetnostnem razvoju antitetičnima stopnjama antike in romantike nikakor ne bo sledila nekakšna nova, višja sintetična stopnja, v kateri naj bi se obe prejšnji popolnoma spojili. Pač pa je predvidel čisto drugačen razvoj — sodobna umetnost nima več možnosti nadaljnega dialektičnega napredovanja, zato se bo romantika začela sama v sebi razkrajati, namesto dviga v višjo celoto bo iz tega razkroja sledil kvečjemu 'konec' same umetnosti oziroma upad njenega pomena za moderno družbo, kulturo in civilizacijo.

Če k temu dodamo še dejstvo, da so že pred Heglom nekateri romantiki — zlasti Novalis — podvomili o tem, da je Goethe zares dosegel sintezo antike in romantike, in da so si namesto takšne ponesrečene sinteze zaželeli čimbolj čisto romantiko, postane do kraja očitna nemogućnost, da bi misel o sintezi klasike in romantike pri Prešernu zasidrati kar v miselnosti takratnega časa, s tem pa tudi pomen obeh pojmov razumeli v tistem smislu, ki je služil Schleglu za izhodišče v izjalovljeno zamisel sinteze.

Še bolj je to nemogućnost potrdil nadaljnji pomenski razvoj obeh pojmov. Od Schleglovega časa pa do danes sta bistveno spremenila svoj pomen, kar je Žigon v svojem pogledu na Prešerna spregledal, prav s tem pa svoji teoriji zmanjšal verjetnost. Sprememba se je izvršila že sredi 19. stoletja, kar je mogoče razumeti kot posledico dejstva, da pojma klasika in romantika s svojim prvotnim, strogo historičnim, hkrati pa preširokim pomenom nista odpirala več plodnih razgledov na razvoj pretekle, sedanje in zlasti ne prihodnje literature. Pojem klasika je že okoli leta 1850 — na primer pri Sainte-Beuvu — prenehal biti sinonim

⁴ F. Schlegel je prvič formuliral idejo o sintezi klasike in romantike v pismu bratu A. W. Schleglu 24. februarja 1794 (prim. E. Behler, Friedrich Schlegel, Rowohlt 1966, 42). Schleglovo poznejše razumevanje razmerja med antiko in romantiko je razvidno zlasti iz dela *Geschichte der alten und neuen Literatur* (Wien 1815), str. 89 isl. v izdaji iz leta 1847.

⁵ G. F. W. Hegel, *Vorlesungen über die Aesthetik*. Berlin 1835—1838.

za antično literaturo, namesto tega je začel označevati vsa tista literarna dela, ki s svojo posebno notranjo in zunanjo sestavo predstavljajo čisto poseben, vrhunski ali 'prvorazreden' primer literarnega ustvarjanja; to pa ne glede na čas in prostor, v katerem nastanejo, se pravi ne glede na časovni literarni stil, strujo in obdobje. S tega stališča sodijo v klasiko ne samo Sofokles, Horac in Vergil, ampak tudi Dante, Shakespeare, Calderón in Goethe. S tem je seveda pojem klasika prenehal biti strogo historičen pojem, dobil je zunajčasen, nadzgodovinski pomen, iz historične oznake se je spremenil v tipološko, kar pomeni, da je klasiko mogoče določati samo še v razmerju do drugih tipoloških pojmov, v tem primeru do tistih, ki označujejo neklasične tipe literature.⁶ Po letu 1850 se je pa tudi pojem romantika bistveno oddaljil od prvotnega pomena. Ostal je resda še zmeraj historičen, vendar je močno skrčil svoj obseg — namesto evropske literature po antiki označuje od zdaj samo še razmeroma kratko obdobje po letu 1800, ko se je bolj ali manj v vseh evropskih deželah pojavila romantika kot posebna literarna smer. Tako pojmovano romantiko seveda ni več mogoče razumeti kot nasprotje klasiki, ampak samo še v razmerju do drugih literarnih smeri, ki so ji predhajale ali ji pa sledile, na primer do klasicizma, razsvetljenstva, predromantike in realizma.

S tem je pa tudi dokončno odpadla možnost, da bi po Žigonovem vzorcu iskali v Prešernovi poeziji sintezo klasike in romantike kot dveh istovrstnih in zaporednih historičnih enot, iz katerih naj bi nastajala enkratna, v dialektičnem smislu višja združitev antičnega in modernega pesniškega načela, objektivnosti in subjektivnosti, narave in duha, kar naj bi dalo Prešernovi poeziji čisto posebno vrednost. Izkazalo se je, da pripadata pojma klasike in romantike dvema različnima vrstama — klasiki gre mesto med nadzgodovinskimi tipološkimi pojmi, romantiki med historičnimi oznakami za literarne smeri in obdobja. Zato med njima ni nasprotja, to pa pomeni, da tudi ne moreta prehajati v dialektično sintezo.

S tem se zdi vsaj na prvi pogled poglavje o klasiki in romantiki v Prešernovi poeziji pravzaprav zaključeno. Pravilneje bi bilo seveda reči, da o njem ni več mogoče misliti na Žigonov način, da pa ravno premik obeh pojmov na dvojne različnih pomenskih ravni omogoča zastaviti vprašanje o klasiki in romantiki pri Prešernu na novo. Za takšno novo stališče je odločilnega pomena dejstvo, da klasika in romantika nista nasprotji,

⁶ Prim.: J. Kos, Vprašanje o klasiki kot literarno-tipološki problem, *Primerjalna književnost* 1980, št. 1.

iz katerih bi morali znotraj Prešernove poezije skonstruirati nekakšno težavno in zapleteno dialektično sintezo; kot pojma se ne izključujeta, saj pripadata dvema različnima pojmovnima verigama. To pa seveda pomeni, da se iz takšne modernejšje perspektive ponuja nova možnost, kako v Prešernovi poeziji odkrivati sočasnost klasike in romantike, če že ne kar njuno združitev. Klasična romantika ali romantična klasika — ena in druga besedna zveza se zdi enako primerna za označitev možnosti, da Prešernova poezija po svojem literarnohistoričnem, duhovnozgodovinskem in tudi estetskem bistvu pripada evropski romantiki, da pa hkrati uresničuje v sebi tudi nadzgodovinsko normo klasike, kar je pri evropskih romantikih sicer precej redek, ne pa čisto nemogoč ali izjemen pojav. Vprašanje je seveda, v kakšnem razmerju sta klasika in romantika znotraj Prešernovega literarnega razvoja. Ali je ta poezija ves čas romantična ali pa stopi v območje romantike šele na določeni razvojni stopnji? Kdaj in kako postaja klasična? Sta klasičnost in romantičnost Prešernovega pesništva sočasni ali si sledita brez prave notranje zveze? In če sta sočasni — kaj iz tega sledi za Prešernovo historično pripadnost romantiki?

S tem se problem klasike in romantike v Prešernovi poeziji razlomi v vrsto vprašanj, ki nikakor niso obrobna, saj na poseben način sprašujejo o celotnem razvoju Prešernove pesniške ustvarjalnosti, o smislu in povezanosti njenih posameznih stopenj, pa tudi o vrednosti vsake od njih, od koder navsezadnje rase vrednost njegovega celotnega dela. Pogoj za njihovo pojasnitev pa je seveda čimbolj natančno razlikovanje med naravo literarno tipoloških in historičnih pojmov, iz katerih se opredeljuje današnji pomen klasike in romantike tudi ob posebni problematiki Prešernovega pesništva.

Iz takšnega zornega kota se že v samem izhodišču pokaže, da je vprašanje o klasiki in romantiki pri Prešernu najtesneje povezano z razvojnimi stopnjami njegove poezije, ki jih je novejše prešernoslovje že natančno dognalo.⁷ Takšnih obdobj je mogoče naštetih več, vendar se jih dá zaradi preglednosti združiti vsaj v troje osrednjih — mladostno obdobje Prešernovih dvajsetih let, zrelo obdobje njegovih tridesetih let in še pozno obdobje po letu 1840.⁸ Očitno je, da se v vsakem teh obdobj razmerje med klasiko in romantiko zastavlja drugače.

⁷ Gl. predvsem dela: J. Kos, *Prešernov pesniški razvoj*, Ljubljana 1966; B. Paternu, *France Prešeren in njegovo pesniško delo*, Ljubljana 1976–1977.

⁸ B. Paternu uveljavlja v omenjenem delu znotraj Prešernovega zrelega obdobja še natančnejšo delitev na dve podobdobji, prav tako tudi pozna leta razdeli na dve fazi.

Prešernovo mladostno obdobje, ki ga omejujeta letnici 1824 in 1829, je s svojimi maloštevilnimi ohranjenimi pesmimi skoraj še docela zunaj območja, v katerem lahko razbiramo poteze prave romantike; hkrati pa kaže zelo malo lastnosti, ki bi jim lahko priznali pomen klasičnosti. Oboje se zdi sicer brez tesnejše notranje povezave, vendar bi natančnejša analiza odkrila razloge, zakaj ostajajo Prešernove mladostne pesmi ne le zunaj historičnega sveta romantike, ampak obenem tudi še ne dosegajo nadzgodovinske klasične norme.

Od obeh problemov je razvidnejše literarnohistorično mesto teh pesmi. V njih ni opaziti očitnih znamenj kake literarne tradicije ali vplivov; šele natančnejši pretes opozori na odmeve iz Ovida, Horaca in anakreon-tike v pesmih *Dekletam*, *Zvezdogledam*, *Zarjovêna dvičica* in *Učenec*, Bürgerja v *Povodnem možu* in A. W. Schlegla v romanci *Hčere svêt*. Zadnji odmev prihaja vsaj pogojno že iz nemškega romantičnega sveta, toda drugih motivnih, tematskih in formalnih elementov evropske roman-tike v teh tekstih ni najti. To pa je docela naravno spričo dejstva, da v njih predvsem ni duhovnozgodovinske osnove, iz katere se je utemeljevalo romantično pesništvo — romantičnega subjekta in njegove avtonomne, idealne, nadempirične in zato že skoraj absolutne subjektivitete.⁹ Nikje ni sledu, da bi lirski subjekt Prešernovih prvih pesmi govoril iz polnosti notranjega čustva, ki se zaveda svoje absolutne moralne, so-cialne in estetske idealnosti, s tem pa že tudi suverenega preseganja stvarnosti v imenu takšne subjektivitete.

Ostane seveda možnost, da subjekt Prešernove zgodnje poezije sicer še ni romantičen, da pa je že razvit v tisti obliki, ki je značilna za pred-romantiko, na primer pri Bürgerju, Goetheju in Schillerju, se pravi, da že teži v popolno avtonomijo, vendar še ni docela gotov samega sebe in svo-jega nasprotja s stvarnostjo, zato mora izbirati med možnostjo tragičnega zloma ali pa kompromisno prilagoditvijo stvarnemu svetu. Na možnost predromantike pri zgodnjem Prešernu opozarja očitni stik z Bürgerjem ob prevajanju *Lenore* in prav tako v snovanju balade *Povodni mož*. Vendar prav ta tekst kaže, da je Prešeren prevzemal samo zunanje sesta-vine predromantične balade, ne pa temeljnega zarisa predromantičnega subjekta. Ta je ravno v *Lenori* zelo izrazit, v *Povodnem možu* pa skoraj popolnoma odsoten; še bolj velja vse to za Prešernove lirske pesmi iz dvajsetih let. S tem bolj ali manj odpade možnost, da bi Prešernovo zgodnjo poezijo povezovali s predromantiko v pravem pomenu besede.

⁹ Za določitev bistva evropske romantike prim.: J. Kos, *Romantika*, Ljub-ljana 1980 (Literarni leksikon, zv. 6).

Če naj te pesmi sploh postavimo v območje čisto določene duhovno-zgodovinske in literarnohistorične formacije v razvoju novejše evropske literature, bi se jim v marsikaterem pogledu še najbolj prilegal pojem razsvetljenstva. Ne samo v pesmih 'dekletom' in 'zvezdogledom', ampak tudi v pripovedih o 'povodnem možu' in 'hčere svētu', je očitno, da sta glavni določili njihovega človeškega pojmovanja čutnost in razum. Vsaka teh pesmi je razpeta med čutnostjo, ki je podlaga in pogoj človekovi sreči, in razumom, ki lahko usmerja, nagovarja in usklajuje čutne težnje, da bodo dosegle pravi cilj. Takšna zveza racionalizma in senzualizma je bila bistvena za razsvetljenstvo 18. stoletja, saj predstavlja glavno predpostavko njegove metafizike, pa tudi antropologije in etike. Da je v Prešernovih zgodnjih pesmih dejansko navzoča, kaže zlasti primerjava romance *Hčere svèt* s Schleglovo pesmijo *Die Erhörung* — medtem ko je pri A. W. Schleglu v ospredju čista estetičnost, pravzaprav že kar dekorativnost romantičnega čustvovanja, je Prešeren prenesel motiv v območje čutnosti, ki si išče zadostitve s pomočjo razumske logike, prepričevanja in uvidevnosti.¹⁰

S tem pa vendarle še ni potrjeno, da je razsvetljenstvo v Prešernovi zgodnji poeziji navzoče v zares izraziti, močni in dosledni podobi. Primerneje bi bilo trditi, da je vloga, ki jo igra lirski subjekt teh pesmi, ko se s takšno samoumevnostjo giblje v območju čutnosti in logičnega razuma, v marsičem dvoumna, ironična in igriva. Vse to bi kazalo na možnost, da je Prešernov zgodnji pesniški svet že na robu razsvetljenstva, v njegovem izteku in upadu. Vendar se zdi, da moramo razloge, zaradi katerih se v tej poeziji razsvetljenska metafizična načela ne kažejo preočitno, poiskati že kar v njeni tipološki naravnosti. Prešernovi zgodnji teksti so seveda karseda daleč od vsakršne hermetičnosti, ki se zapira pred obče razumljivo empirijo, da bi postala čist izraz vsakokratne metafizike; toda prav tako jih ni mogoče prišteti h klasiki, ki v sebi spaja vsakdanjo življenjsko izkušnjo in nadempirično kulturno izročilo, pre-sega s tem preproste mimetične funkcije in se dviga na raven višjih duhovno-literarnih tvorb, ki so sinteza občega in posameznega, metafizike in empirije, spoznavno-etične vsebine in estetsko-artistične forme. Resda je v zgodnjih Prešernovih pesmih tu in tam opaziti že tudi teženje k bolj zaokroženim, premišljeno tektonskim literarnim oblikam, ki vodijo v klasiko. Toda po svojem temeljnem ustroju so te pesmi še zmeraj 'veristične' podobe življenja iz neposredne, konkretne izkušnje. Zato se tudi razsvet-

¹⁰ Prvi je primerjal Schleglovo in Prešernovo romanco F. Levstik v spisu *Zgodovina slovenskega slovstva* (LZ 1881), kjer je podobno razumel njuno različnost, ni je pa seveda duhovnozgodovinsko in literarno-estetsko označil.

ljenska metafizika lahko v njih uveljavlja samo posredno, prek empirije, ki jo v marsičem mehča in spravlja v meje žive, naravne verjetnosti. Prav to je najbrž eden od razlogov za enostavno, vendar po svoje dognano in polno poetičnost teh pesmi.

Po vsem tem je mogoče pritrditi mnenju, da Prešernova poezija v svoji prvi razvojni fazi ni bila niti romantična niti v pravem pomenu besede klasična. Oboje je postala šele v osrednjem, zrelem obdobju, ki seže od začetka do konca tridesetih let, a je v njem okoli leta 1836 mogoče potegniti še zarezo, ki ga loči na dve polovici, od katerih je druga očitno krajša in manj pomembna. Seveda s tem še ni nič povedanega o tem, kako je Prešernov pesniški svet prehajal v območje romantike, pa tudi ne o tem, kdaj in kako je postajal klasičen. Vendar se zdi, da je oba procesa mogoče obravnavati hkrati, saj sta v svojem začetku potekala sočasno, šele pozneje sta se razšla, kar je najbrž razlog, da dobi ta poezija konec tridesetih let nekaj novih potez. Toda s pogledom na prve velike Prešernove pesmi, nastale okoli leta 1830 — *Slovo od mladosti*, *Nova pisarija*, *Ljubeznjeni sonetje*, *Turjaška Rozamunda* in druge — je mogoče reči vsaj to, da se prehod v romantiko in klasičnost izvrši v njih skoraj ob istem času. Pesmi, ki bi bile 'veristične' in hkrati obarvane z razsvetlenskimi prvinami, Prešeren po letu 1830 skoraj ne piše več; kolikor pa jih — na primer *Ponočnjaka*, *Romanco od Strmega grada*, *Zapušeno* in še kakšno — so postranske, priložnostne ali manj vredne. Zato pa v svojih osrednjih tekstih skoraj brez večje priprave prestopi v duhovno-estetsko območje romantike, tj. romantičnega subjekta in njegove subjektivitete, ki z duhovnozgodovinskega stališča velja za posebno obliko novoveške metafizike. Namesto čutnosti, postavljene v dialektično razmerje z razumom, postane središče Prešernove poezije romantično idealni, avtonomni, na lastno čustveno gotovost in estetsko ustvarjalnost oprt 'jaz'. Ta 'jaz' se sicer ni popolnoma odtrgal od razsvetljenstva, saj v njegovih socialnih, moralnih in tudi verskih idejah ostaja močna razsvetljenska sled; pa tudi v njegovih političnih nazorih, ki jih s času primerno oznako običajno imenujemo 'svobodomiselstvo' ali 'frajgajstovstvo', ni pretežno prepoznati razsvetljsko dediščino, dopolnjeno z romantično svobodoljubnostjo, kar je seveda bistveno za tako imenovani liberalizem romantične dobe. Toda takšni razsvetljenski elementi so odslej trdno vključeni v mrežo romantične subjektivnosti, ki v Prešernovi zreli poeziji kot iz središča določa vsa duhovna, življenjska in etična razmerja, predvsem pa usmerja notranjo in zunanjo formo teh pesmi, tako da je tudi njihov osrednji literarno-umetniški princip.

Prek tega principa se Prešernova poezija po letu 1830 nedvomno vključuje v svet sočasne evropske romantike; samo po njem jo lahko z zadostnim razlogom imenujemo romantično. Vendar pa je v primerjavi z nekaterimi najbolj značilnimi predstavniki evropske romantične poezije seveda potrebno priznati, da Prešernova romantičnost nikakor ni skrajna, kar pomeni, da se metafizika romantičnega subjekta v nji ni utelesila do kraja, z vso doslednostjo svojih notranjih in zunanjih, vsebinskih in formalnih izpeljav. Kaj takega se je uresničilo pri vrsti romantikov, kot so Coleridge, Shelley in morda Keats, Novalis, Hölderlin ali Hoffmann, Slowacki in Mácha, pa še mnogi drugi manj pomembni; vselej seveda tako, da so se odmaknili od vsakršnega pesniškega 'verizma' in se pogosto približali močno hermetičnim motivom, temam, idejam in celo formam. Takšna hermetičnost je bila najbrž nujna, da se je skozi jo v čim čistejši obliki pesniško izoblikovala metafizika romantičnega subjektivizma. Prav tu se pa izkazuje posebnost Prešernove romantike. Tudi on se je ob vstopu v svoje romantično obdobje moral oddaljiti od mimičnosti preveč 'verističnega' pesnjenja, da bi lahko v središče svojih pesmi postavil nadempirični model novega romantičnega subjekta. Vendar že na začetku ni videti, da bi ga kakorkoli mikala hermetična skrajnost, ki bi omogočila razvitje romantične subjektivitete v vsej njeni absolutnosti. Zdi se, da takšna usmeritev Prešerna ne samo da ni mikala, ampak mu je bila globlje neustrezna. To pa pomeni, da mu je kot edina možnost, kako se vključiti v svet romantičnega subjektivizma kot vladajoče metafizike časa, hkrati pa v njem ohraniti ravnovesje, preostala pot v klasiko. Prehod v romantiko se je moral v njegovi poeziji izpolniti tako, da je med skrajnostma 'verizma' in hermetizma našel območje klasičnosti, nato pa svojo romantičnost postavil na njene temelje. Prešernov prehod v romantiko in klasiko je bil zatorej sočasen, pravzaprav je šlo samo za dve različni strani istega pesniškega procesa. Izvršil se je že okoli leta 1830, najprej v pesmi *Slovo od mladosti*, nato pa kaj kmalu dosegel vrh v *Sonetih nesreče*, *Glosi*, *Gazelah*, *Sonetnem vencu*, povenceh sonetih in ne nazadnje v *Krstu pri Savici*.

Zaporedje teh in drugih Prešernovih pesmi kaže, kaj vse je moralo biti opravljeno, da se je v tej poeziji romantika zlila s klasiko v tisto enotnost, ki jo poznamo kot bistvo Prešernove pesniške umetnosti. Če naj nastane klasična sinteza, v kateri se integrirajo najbolj nasprotni elementi duhovno-socialnega pa tudi literarno-umetniškega sveta, se mora spojiti nadempirična metafizična pozicija s konkretno, vsakdanjo izkušnjo navnega realizma; neposredno, iz realne življenjske empirije porojeno pesnjenje se mora zlititi z elementi in vplivi nadosebne, duhovno in arti-

stično dognane literarne tradicije prejšnjih dob, ki s svojimi motivi, idejami, formami zdaleč presegajo neposredno avtorsko empirijo. V Prešernovem primeru je šlo predvsem za to, kako lastno življenjsko izkušnjo čimbolj skladno spojiti z občim modelom romantičnega subjekta in ga s tem napraviti življenjsko polnega, konkretnega in verjetnega; obenem pa še združiti ustvarjalnost, ki prihaja neposredno iz 'srca', z literarnimi zgledi, vplivi in normami antike, poznega srednjega veka in renesanse, pa tudi sodobnejše predromantike in same romantike. Očitno je, da je moral takšno sintezo doseči ne samo v vsebini, ampak tudi v čisto tehničnih plasteh zunanje forme, navsezadnje pa še na ravni samega jezika, v katerem je bilo prav tako potrebno združiti vsakdanjo, nizko empirično raven z visokim literarnim izrazom.

Takšna klasična sinteza, oprta na duhovnozgodovinsko in literarno-estetsko podlago romantike, se v Prešernovi poeziji po letu 1830 pojavi s skoraj presenetljivo naglico, vendar ne docela naenkrat. V skoraj popolni obliki jo postavlja pesem *Slovo od mladosti*, ki je za začetek Prešernove romantične klasike več kot značilna — v njeni ideologiji je opaziti močne prvine razsvetljenstva, toda njihov nosilec je že izrazit romantični subjekt s svojo novo, idealno ponotranjenostjo; takšna subjektiviteta je postavljena v ravnovesje s stvarnostjo, z vsakdanjo izkušnjo, kar se po svoje kaže tudi v formi, stilu in ritmu teksta, ki so hkrati naravni in umetelni, poljudni in visoko literarni. Vendar pa v vseh Prešernovih pesmih, ki so nastajale okoli leta 1830, še ni opaziti podobno trdne klasično-romantične sinteze. Najmanj je tega seveda v njegovi satirični, parodični in epigramski poeziji teh let, ki sama na sebi ni ravno ustrezen prostor za razmah romantične subjektivnosti, s tem pa tudi ne primerno mesto za spoj klasike in romantike. Ta se v teh letih dogaja predvsem v Prešernovih ljubezenskih pesmih, vendar ne povsod z enako uspešnostjo. Pesmi, kot je na primer *Prova ljubezen* ali pa osrednji soneti iz cikla *Ljubeznjeni sonetje*, v svoji sestavi kažejo še močna nasprotja med visokimi in nizkimi, 'verističnimi' in skoraj manieristično hermetičnimi sestavinami, kar seveda pomeni, da klasična izravnava nasprotij v njih še ni docela dosežena. Tudi za *Gazele*, objavljene leta 1833, se zdi, da v nekaterih poetičnost še zmeraj niha med vsakdanjo empirično ravni in pa literarno-umetelnim pesnjenjem, tako da se takšne razlike šele v okviru celotnega cikla usklajajo v enoto, ki je klasična. Toda *Gazele* so prav s tem že na poti k tistemu tipu romantične klasike, ki se z vso silo realizira v *Sonetih nesreče*, v *Turjaški Rozamundi* in *Glosi*, v *Sonetnem vencu*, povenčnih sonetih, elegiji *Dem Andenken des Matthias Čop* in nazadnje v *Krstu pri Savici*. Predvsem v teh osrednjih tekstih je reali-

zirana tista podoba klasične romantike, ki je tudi na širšem evropskem ozadju redek pesniški dosežek. Metafizika romantične subjektivitete je tu razvita z vsemi bistvenimi antropološkimi, etičnimi in estetskimi potezami, hkrati pa omejena v popolno skladnost z naravno empirijo konkretnega življenja. Na formalni ravni je takšno ravnotežje doseženo tako, da se romantične estetske vrednote notranjega čustva, razgibanosti, slikovitosti in spontanosti skoraj brez preostanka zlivajo v enoto z notranjimi in zunanjimi zakonitostmi trdne, arhitektonske stroge, pogosto tektonske in simetrične forme, kot so jo Prešernu ponujali v rabo zlasti vzorci tako imenovanih romanskih poznosrednjeveških in renesančnih oblik. Važen del takšne romantično-klasične sinteze je seveda tudi obsežen repertoar motivov, reminiscenc, tém in idej iz evropske literarne tradicije od antike do najnovejšega časa, ki se s svojo občo normativno veljavnostjo vključuje neposredno v konkretno življenjsko izkušnjo, da bi jo dvignil na raven nadempirične splošnosti. Takšnih prvin, ki segajo od Homerja in Vergila prek Danteja, Tassa in Voltaira do Byrona, Wernerja ali Mickhiewicza, je obilno predvsem v *Krstu pri Savici*, ki s tega vidika predstavlja najbolj ambiciozen dosežek Prešernove romantično-klasične poezije.

Toda ravno okoli leta 1836, v katerem izide *Krst pri Savici*, se v mnogih pogledih začenja drugo obdobje Prešernove zrele poezije, ko komaj dosežena sinteza klasike in romantike jame razpadati. Najpomembnejše pesmi iz let 1836–1840, kot so *Kam?*, *Pevcu*, *Prekop*, *Ženska zvestoba*, *Ribič*, *Zdravilo ljubezni* in *Prosto srce*, že na zunaj — z izgubo romanske verzno-kitične forme — kažejo na bistvene premike. Z obračanjem k bolj popularnim oblikam mlajše nemške romantike in k ljudskim baladno-romantičnim motivom se uveljavlja umik s klasične na preprostejšo raven, ki pripada območju 'veristične' poezije. Izjema je pesem *Pevcu*, ki s svojo zapleteno zgradbo, nejasnimi antičnimi reminiscencami in strogo umetniško etiko ponazarja prej sunek v smer bolj zaprte, hermetične poezije. Takšna nasprotja znotraj iztekajoče se Prešernove zrele dobe kažejo seveda predvsem na razsnovo klasično-romantične sinteze. Njena glavna značilnost je ta, da romantična subjektivnost ostaja v nji še zmeraj enako močna. Toda s tem, da izstopa iz klasičnih okvirov, izgublja notranjo uravnoteženost, saj se mora cepiti na 'veristično' podlago, ki ji v marsičem ne ustreza, to pa zanaša v koncepcijo idealnega romantičnega subjekta nepredvidljive napetosti, nasprotja in neskladnosti. Zato je za te Prešernove pesmi na splošno značilna nekakšna povišana notranja 'temperatura', ki prinaša v to poezijo sicer nove duhovno-estetske odlike, hkrati je pa seveda znamenje za razpad klasično-roman-

tične sinteze. Za zdaj se ta razpad dogaja predvsem tako, da iz Prešernovega pesniškega sveta izginja klasičnost kot tista oblika integriranja, prek katere se je romantičnost povezovala z živo, konkretno empirijo; pač pa ostaja enako močna središčna vloga romantičnega subjektivizma, ki se z razkrojem klasične skladnosti celo krepi in postaja čezmerna.

Vse to je kajpak mogoče razumeti kot znamenje prihajajoče krize v rasti Prešernove pesniške ustvarjalnosti. Potrjuje jo zastoj ali vsaj krajši odmor, ki ga njegovo pesnjenje kaže okoli leta 1840. Prav zato je obdobje po tem letu s svojimi bistvenimi potezami potrebno imeti za rešitev iz krize, pravzaprav za prehod v novo pesniško fazo, v kateri se krizna nasprotja odpravljajo na novi ravni. O tem pričajo nove ljubezenske pesmi z začetka štiridesetih let, kot so *K slovesu*, *Pod oknam*, *Sila spomina*, *Zgubljena vera*, *Ukazi* in *Mornar*, *Nezakonska mati*, balade in romance *Neiztrohnjeno srce*, *Judovsko dekle* in *Orglar*, spominske pesmi na Andreja Smoleta, Valentina Vodnika in Matija Čopa, končno še *Zdravljica* in razmeroma številne prigodniške pesmi. Prvo, kar ob teh tekstih pade v oči, je dejstvo, da je z njimi klasika v Prešernovi poeziji dejansko že izzvenela. V njih ni več sinteze, ki vase povzema empirijo in metafiziko, neposredno oblikovanje življenja in literarno tradicijo, nižje in višje plasti, dostopno vsebinsko sporočilo in zapleteni artizem. Skoraj vse pesmi Prešernove zadnje dobe so postavljene v območje 'verizma', kar pomeni, da se s svojo tipološko naravnanoostjo vračajo k tipu zgodnjih pesmi pred letom 1830. Kljub temu obstaja med temi in pa pozno poezijo zelo očitna razlika v tonu, motiviki in idejah, celo v stilu, kar si lahko razlagamo samo z globljimi duhovnozgodovinskimi in literarno-estetskimi spremembami, ki to poezijo ločijo od mladostne. Ključ do razumevanja razlike je verjetno ta, da je bil 'verizem' dvajsetih let prepleten s prvinami razsvetljenskega racionalizma in senzualizma, ta, ki ga Prešeren oblikuje v pesmih po letu 1840, pa je prepojen z romantičnim subjektivizmom, ki je seveda dediščina klasično-romantične dobe.

Zadnje obdobje Prešernove poezije se s tega stališča kaže kot nadaljevanje romantičnega toka v pesnikovem delu, ne pa kot njegova ukinitve ali popolno preseženje. Toda res je, da je metafizika romantičnega subjekta v zadnjih Prešernovih pesmih močno oslABLJENA, omiljena ali vsaj zabrisana. Pravzaprav je njena teža v vsebini in formi teh pesmi neenakomerna; v nekaj tekstih — zlasti v *Neiztrohnjenem srcu* — postane nenadoma izrazitejša, ostrejša in čezmerna, kar ima za notranjo sestavo teh besedil značilne posledice. Na splošno pa je vendarle potrebno priznati, da romantična subjektivnost v Prešernovi pozni poeziji nima več tistega trdnega, nadrejenega, celotno življenjsko stvarino obvladujočega polo-

žaja, ki ga je dobila v tridesetih letih. Razlog za to je nemara kar v nji sami, se pravi v njeni manjši gotovosti, trdnosti in celovitosti, ki ji ne dopušča več pravega zamaha. Drugi razlog pa je nedvomno ta, da spust pozne Prešernove poezije na 'veristično' raven nujno postavlja romantičnemu subjektivizmu ozko začrtane meje. Neposredna življenjska empirija, ki je zdaj zelo očitno določena s koordinatami socialno preprostega, popularnega, demokratično plebejskega življenja, ne pusti romantičnemu subjektu, da bi se razmahnil v vsej svoji izjemni moči; če pa že kaj takega tvega — na primer v pesmi *Zgubljena vera* in seveda tudi v *Neiztrohnjenem srcu* — pride v nasprotje s stvarnim življenjskim redom, pa tudi s samim seboj. Bolj uravnotežen se zdi njegov položaj v tistih pesmih, kjer bolj ali manj zavestno ukinja absolutnost svojega romantičnega subjektivizma in ga podreja nujnostim življenjsko-demokratičnega sveta, kot ga formirata širša družbena in narodna skupnost (*V spomin Andreja Smoleta*, *Zdravljica*, *V spomin Matija Čopa*), čeprav je seveda očitno, da osrednja poetična perspektiva ostaja tudi tu močno določena s stališčem romantične subjektivnosti, resda relativirane, vendar v tej poeziji še zmeraj navzoče kot tista nadempirična raven, ki edina lahko izkustveno gradivo povezuje v večje smiselne celote.

S tem se ponuja odgovor tudi na vprašanje o razmerju pozne Prešernove poezije do realizma. Njena sestava kaže očitna znamenja 'verističnega' pesnjenja, ki ga od znotraj še zmeraj usmerjajo močne prvine romantičnega subjektivizma. Prav zato, ker je romantični subjekt v nji oslavljen, bi ob Prešernovih zadnjih pesmih ne zmogli govoriti o prehodu iz prave romantike v kako novo, izrazito stopnjo tega subjektivizma, na primer v območje postromantike. Toda še manj bi jih mogli imeti za prestop v svet literarnega realizma, saj bi ta zahteval za osmiselitev empiričnega gradiva čisto drugačno metafizično, antropološko in ne nazadnje etično pozicijo. Videz večjega realizma v primerjavi s klasično-romantično poezijo Prešernovih tridesetih let zbuja seveda 'verizem' teh poznih pesmi, toda ta sam na sebi še ne more formirati realizma v literarno-zgodovinskem smislu, saj predstavlja samo tipološko raven, na kateri se je Prešernova poezija strukturirala po izteku svoje klasičnosti, ne da bi se docela odpovedala romantiki tridesetih let.

S tega stališča se vzpon romantične klasike v osrednji dobi Prešernovega pesniškega razvoja kaže kot vrh med začetno in končno fazo te poezije, ki sta po svojem bistvu 'veristični', vendar različni, saj Prešernov mladostni 'verizem' raste še iz razsvetljenstva, v pozni dobi pa živi iz usedlin romantičnega subjektivizma. V tako razčlenjenem loku Prešernovega ustvarjanja pripade klasiki in romantiki ne samo pomen najvišje

vrednostne stopnje, ki jo ta lok dosega, ampak tudi vloga orientacijske točke v podrobnejšo duhovnozgodovinsko in literarno-estetsko določitev Prešernovega sveta; to pa seveda samo s pogojem, da pojmov klasika in romantika ne razumemo več v pomenu, ki jima ga je v svoji prešernoslovski teoriji dajal Avgust Žigon, ampak s stališča sodobnejše literarno tipološke in historične sistematike.

ZUSAMMENFASSUNG

Die Abhandlung geht von der Erörterung der bekannten Theorie A. Žigons aus, Prešeren habe in seiner Poesie nach den Anweisungen M. Čops bzw. F. Schlegels die Synthese von Klassik und Romantik realisiert. Diese These wurde bereits bei ihrem Entstehen zum Gegenstand scharfer Kritik. Ihre Gültigkeit wurde noch mehr geschwächt durch die Tatsache, dass sie von der überlebten Bedeutung zweier Begriffe ausgeht, die wir heute zumeist als zwei verschiedene Termini verstehen — der Klassik als typologischer Bezeichnung für den klassischen Typ der Literatur im Gegensatz zu den nichtklassischen Typen der »veristischen« und hermetischen Poesie, der Romantik als Bezeichnung für eine engere historische literarische Richtung nach 1800. Eine solche gewandelte Auffassung von der Klassik und Romantik liefert aber auch schon eine Möglichkeit zu einer neuen Interpretation der These von Žigon. Von diesem Standpunkt zeigt sich, dass die Entwicklung des dichterischen Schaffens von Prešeren tatsächlich in der Richtung einer Verschmelzung von Klassik und Romantik verlief, jedoch in jeder seiner Entwicklungsperioden anders. In der ersten Periode, die die Gedichte der zwanziger Jahre umfasst, ist seine Poesie überwiegend »veristisch«, geht sie doch aus der unmittelbaren Lebenserfahrung hervor; gleichzeitig ist sie durchsetzt mit einigen Elementen der Aufklärung. Um 1830 wendet sich Prešeren dichterische Entwicklung fast ohne Übergang der Romantik zu; der Dichter nimmt das Modell des romantischen Subjekts und dessen autonomen Subjektivismus als geistesgeschichtliche und literärästhetische Grundlage seiner Gedichte, jedoch nicht in einer extremen Form, wie sie von der hermetischen Poesie einiger europäischer Romantiker entwickelt wird, sondern so, dass er das Romantische mit einer Tendenz zum Klassischen verknüpft. Die Klassik in Prešeren's Poesie bedeutet die Verschmelzung von unmittelbarer Lebenserfahrung mit romantischen methaphysischen Vorraussetzungen, von konkretem »Bekenntnis« des Autors mit jahrhundertelanger literarischer Tradition, von niedrigeren mit hohen Stilschichten, von Sprache mit dichterischem Artismus. Diese Synthese von Klassik und Romantik erreicht gegen 1836 ihren Höhepunkt, gleich danach löst sie sich auf. In der zweiten Hälfte der reifen Periode gibt Prešeren die Klassik auf, bleibt aber noch ein ausgesprochener Romantiker, was besondere Unruhe, Spannung und sogar Disharmonie in seine Poesie bringt. Diese Entwicklung endet mit der Krise um 1840, der die Periode der späten Gedichte folgt. Diese stelle eine Rückkehr zum Dichten auf »veristischer« Ebene dar, das sich jedoch von Prešeren's Jugendlyrik wesentlich unterscheidet. Der romantische Subjektivismus als Grundlage dieses Dichtens besteht weiterhin, wenn auch abgeschwächt und der konkreten Lebenserfahrung untergeordnet. Gerade das erweckt den Eindruck, dass sich diese Periode dem Realismus näherte.