

PREŠERNOVA VLOGA PRI FORMIRANJU SONETNEGA VENCA KOT UMETNIŠKE OBLIKE

Boris A. Novak

Filozofska fakulteta, Ljubljana

Avtor analizira sonetni venec v zgodovinskem kontekstu razvoja soneta in sonetnih ciklov, ki izvirajo iz narave same sonetne oblike. Iz srednjeveške in renesančne corone (venca), poljubno dolge ciklične forme medsebojno povezanih sonetov, je Sienska akademija izpeljala skrajno zahtevno obliko, imenovano corona di sonetti (sonetni venec), ki jo je prevzel in z akrostihom obogatil Prešeren. Študija obravnava to formo kot vrhunec Prešernove poezije ter ob njej izpostavlja specifične lastnosti njegove poetike, predvsem plodno recepcijo romanskih pesniških oblik. V repertoarju Prešernovih ritmičnih in evfoničnih postopkov izključna raba ženskih verznihih končnic pri jambskih enajstercih ter strogost rimanja pomenita, da gre za visoko poezijo. Slovenski romantik je prvi evropski pesnik, ki je zapleteno verzifikatorsko igro Sienske akademije napolnil s pristnim umetniškim žarom in jo po tehtnosti sporočila dvignil na raven mitične forme, rezervirane za najgloblja pesniška sporočila. Pod vplivom Koršovega ruskega prevoda Prešernovega Sonetnega venca se je ta forma bliskovito uveljavila v ruski, nato pa še v drugih slovanskih književnostih in tudi širše. Slovenski romantik dr. France Prešeren ima torej bistvene zasluge pri zgodovinskem razvoju in mednarodni uveljavitvi pesniške oblike sonetnega venca.

Prešeren's role in establishing the wreath of sonnets as an art form. The author analyses the wreath of sonnets within the historical context of the evolution of the sonnet and sonnet cycles derived from the nature of the sonnet form itself. From the medieval and renaissance corona (wreath), a cyclic form of interconnected sonnets of arbitrary length, the Sienna Academy developed a highly demanding form called corona di sonetti (a wreath of sonnets), which was adopted by Slovenian romantic poet France Prešeren (1800–1849), and to which he added an acrostic. This study treats the form as the high point of Prešeren's poetry and highlights the properties specific to his poetics, above all his fruitful adoption of Romance verse forms. In the repertoire of Prešeren's rhythms and euphony, the exclusive use of feminine verse endings in iambic pentameters and strictness of rhyme suggest high poetry. This Slovenian romantic poet was the first European poet to infuse the complicated

versifying game of the Sienna Academy with genuine artistic ardour and elevate it, in terms of the cogency of the idea, to the level of a mythic form, reserved for the most profound poetic message. Under the influence of the Korsh's Russian translation of Prešeren's Wreath of Sonnets, the form quickly gained recognition first in Russian and then other Slavic literatures and beyond. Slovenian poet France Prešeren therefore played a pivotal role in the historical development and international recognition of the wreath of sonnets as an art form.

1. Uvod

Sonetni venec je eden izmed vrhuncev Prešernovega ustvarjanja ter ena izmed najbolj briljantnih umetnin v zgodovini slovenske in evropske poezije. Namenoma poudarjamo mednarodni pomen tega pesniškega dela, saj se vse premalo zavedamo dejstva, da je prav Prešernov *Sonetni venec* največji prispevek slovenske besede zakladnici svetovne književnosti.

Pričujoča študija bo obravnavala naravo in zgodovino same oblike – po eni strani širše pojmovano formo *venca* kakor tudi *sonetni venec* v ožjem pomenu besede, kakršnega je ustvaril prav Prešeren. Gibali se bomo torej na področju teorije verza oziroma verzologije, natančneje: tistega njenega dela, ki se imenuje *primerjalna verzologija*. Tovrstna formalna analiza je nujno potrebna, saj se prešernoslovje ob izjemnih dosežkih na ravni interpretacije doslej ni dovolj posvečalo oblikovnim vprašanjem Prešernove poetike. Posledica je fascinacija s Prešernovim jezikovnim in pesniškim mojstrstvom, ki si jo literarni zgodovinarji delijo z ljubitelji poezije in širšimi kulturnimi krogi že poldrugo stoletje, ki pa se pri razumevanju formalnega pomena *Sonetnega venca* ni prebila kam dlje od navdušenega slavljenja in ponosa, da je »naše gore liste« bil sposoben ustvariti tako zapleteno in zahtevno pesniško delo. Edino spoznanje, do katerega se je slovenska literarna zgodovina prebila že pred desetletji, je enostavna ugotovitev, da je Prešeren uporabil obliko sonetnega venca, kakršnega je zasnovala t. i. *Sienska akademija* v času renesanse, in da je ta model naš romantik obogatil z *akrostihom*. To dejstvo so nato skozi desetletja prepisovali vsi pisci zgodovin naše književnosti, ne da bi ta občutljivi in zanimivi literarnozgodovinski problem pobliže raziskali in postavili v kontekst razvoja evropskih pesniških oblik. Tovrstna malomarnost, ki je pri tako pomembnem vprašanju docela nerazumljiva, ima daljnosežne negativne posledice za naše razumevanje pomena in statusa Prešernove umetnine: sodeč po splošnih predstavah Slovencev, žal pa tudi slovenskih literarnih zgodovinarjev, je Prešeren povzel tujo pesniško obliko ter jo z izjemno jezikovno spretnostjo in umetniško močjo realiziral v slovenščini. – Namen pričujoče študije je na osnovi literarnozgodovinskih virov dokazati, da je vloga Franceta Prešerna pri vzpostavitvi sonetnega venca kot pesniške forme z umetniško veljavo neprimerno večja, kot se nam je dozdevalo doslej.

Z interpretacijo sporočil(a) *Sonetnega venca* se torej ne bomo ukvarjali. To so na relevanten in tehten način doslej storile generacije literarnih

zgodovinarjev, v zadnjih desetletjih predvsem Janko Kos in Boris Paternu. Pomenske in sporočilne razsežnosti Prešernove ciklične pesnitve bomo obravnavali le v tisti meri, v kakršni že sama forma sonetnega venca izžareva metametrično sporočilo, oziroma preprosteje povedano: v tisti meri, v kakršni že sama oblika sonetnega venca označuje svojo lastno »vsebino«. Preden preidemo k stvári, pa uvodoma nekaj nujnih podatkov o nastanku *Sonetnega venca*.

2. Sonetni venec v kontekstu razvoja Prešernove poetike

Pesnik je to skrajno zahtevno umetnino napisal v nenavadno kratkem obdobju, v silnem zanosu ustvarjalne sle v drugi polovici l. 1833. Prvič je izšel v prilogi ljubljanskega časopisa *Illyrisches Blatt* 22. februarja 1834 (številka 16), v knjižni obliki pa v Prešernovih *Poezijah* l. 1847.

Sonetni venec sodi v zrelo obdobje Prešernovega pesniškega razvoja. Za mladostno fazo njegovega pesnjenja je bila značilna naslonjenost na določene prvine predromantične poetike s še močnimi primesmi razsvetljenskega vrednostnega sistema: ker se pesnikova individualnost še ni razvila v smislu romantične subjektivitete, gre za besedila, ki pesnikovo videnje sveta poskušajo zajeti na pripovedni, »objektivni« način. V skladu z naravnostjo predromantike povsod po Evropi je tudi Prešeren v svojih zgodnjih pesmih rad uporabljal formi *balade* in *romance*, ki s plodno sintezo lirskih, epskih in dramskih elementov izražajo pesnikovo doživljanje človeške usode (predvsem ljubezni), obenem pa z objektivno dikcijo zakrivajo pesnikovo ranljivo notranjost in omogočajo, da njegova sporočila zaživijo na način zgodb in ne lirskih izpovedi. Spričo narativne naravnosti je logično, da si je Prešeren na začetku svoje pesniške poti na ustvarjalni način izposojal in predeloval ritmiko in leksiko ljudske ustvarjalnosti, kar prav tako predstavlja eno izmed poglavitnih zahtev predromantične estetike (v nemškem prostoru je tovrsten program začrtal že Herder, med drugimi pa ga je realiziral tudi Goethe).

Prešernov premik iz mladostnega obdobja v zrelo pesniško fazo je spričo notranje nuje njegove osebnosti in logike tedanjih umetniških tokov pomenil kristalizacijo predromantičnega izhodišča v romantično videnje sveta in človekove usode. Intelektualni in prijateljski krog, ki mu je na začetku tridesetih let 19. stoletja Prešeren z vsem srcem pripadal, je poskušal uveljaviti slovenski jezik in – kakor bi danes rekli – »kulturno identiteto« ter povezati domačo ustvarjalnost s sodasnimi evropskimi slovstvenimi tokovi. Prešernov mentor Matija Čop je pesniku posredoval teorijo bratov Schlegel, ki med drugim terja rabo romanskih pesniških oblik, češ da so te najbolj primerne za izražanje romantičnih čustev.

3. Prešernova recepcija romanskih pesniških oblik

Čopov impulz je padel na plodna tla: Prešeren je na kongenialen način prevzel in v skladu s specifično naravo slovenskega pesniškega jezika

adaptiral številne verzne, kitične in pesemske oblike, ki so cvetele v srednjeveški in renesančni poeziji romanskih narodov in jim je romantika dala nov ustvarjalni zagon. Kar zadeva verzne ritme, gre predvsem za *jamski enajsterec*, ki je material mnogih kitičnih oblik, med drugim *terza rime* oziroma dantejevskih *tercin* (*Uvod v Krst pri Savici*) ter *ottava rime* ali *stanca* (*Prva ljubezen*, *Slovo od mladosti*, sam *Krst*) ter osrednje pesemske oblike evropske lirike – *soneta*. Literarnozgodovinsko dejstvo, da prvi sonet v slovenski poeziji – *Potažva* – dolgujemo Jovanu Veselu Koseskemu, lahko v umetniškem smislu zanemarimo: prvi slovenski sonetist, pesnik, ki je vzpostavil model našega soneta, ki kot kanon lebdi nad celotno nadaljnjo zgodovino slovenske sonetistike (celo kadar se pesniki od njega oddaljujejo ali ga celo kršijo), je – France Prešeren.

Če k pravkar naštetim pesniškim oblikam prištejemo antični *elegični distih*, špansko *glosa*, francoski *triolet*, slovensko adaptacijo nemškega *ibelunškega verza*, arabske *gazele* ter mnoge druge forme, potem se zavemo Prešernovega oblikovnega mojstrstva in izjemnega posluha, s katerim je mnoge tuje oblike presadil na njivo slovenskega jezika in jim dal tako naraven zven, da jih odtlej doživljamo kot oblike svojega, slovenskega doživljanja sveta.

Vendar ne gre zgolj za presajevanje pesniških oblik – Prešeren ima tudi globlje, naravnost zgodovinske zasluge za odkritje in utrjevanje prave narave slovenskega pesniškega jezika. S svojim občutljivim jezikovnim posluhom je začutil zakonitosti ritma slovenskega verza in s svojo verzno tehniko začrtal temeljna pravila slovenske verzifikacije tudi za prihodnje pesniške rodove.

Da bi natančneje razumeli to problematiko, je treba v grobih obrisih razgrniti osnovne verzološke pojme.

4. Evropski in slovenski verz

V nasprotju z drugimi načini govora (vsakdanjo komunikacijo ali prozo), kjer se jezik podreja le slovničnim zakonitostim in omejitvam, se jezik pesmi v vezani besedi podreja tudi dodatnim omejitvam, ki jih regulira *metrum*. Te metrične zakonitosti se razlikujejo od jezika do jezika, ponavadi pa temeljijo na binarni opoziciji med *močno* in *šibko pozicijo*, ki si kot osnovo ritma izbere eno izmed značilnosti glasu, npr. *trajanje* (opozicija dolgi – kratki zlog v *kvantitativni verzifikaciji*) ali *jakost* (opozicija naglašeni – nenaglašeni zlog v *akcentuacijski* in *silabotonični verzifikaciji*).

Zgodovina evropskega verza pozna tri osnovne verzifikacijske principe. Pesništvo starih Grkov in Rimljanov je temeljilo na *kvantitativni verzifikaciji*, za katero je značilno zaporedje dolgih in kratkih zlogov; z razpadom latinščine v srednjem veku sta se razvila druga dva verzifikacijska principa. *Silabična verzifikacija* temelji na številu zlogov in stalnih naglasih, pri daljših verzih tudi na cezuri, ki vrstico razdeli na polstih; zaznamovala je predvsem poezijo romanskih narodov, najbolj izrazito francoski in španski verz, ter nekaterih slovanskih narodov, med drugim

srbsko in hrvaško poezijo. (Dejstvo, da poezija bližnjih južnoslovanskih jezikov temelji na bistveno drugačni verzifikaciji kot slovenska, pomeni, da verzifikacija ni odvisna samo od lingvističnih, predvsem fonetičnih zakonitosti, temveč tudi od kulturnozgodovinskih razsežnosti razvoja različnih nacionalnih književnosti.) *Akcentuacijska (tonična) verzifikacija* pa temelji na mreži naglasov: število naglasov v verzu je določeno, število nenaglašenih zlogov pa je lahko poljubno. Ta verzifikacijski princip je bil značilen za srednjeveško pesništvo germanskih narodov, na začetkih pa je zaznamoval tudi slovensko ljudsko ustvarjalnost. Podzvrst tega verzifikacijskega sistema je *silabotonična* verzifikacija, kjer poleg osnovnega akcentuacijskega principa verzno ritmiko regulira tudi spoštovanje števila zlogov, se pravi zlogovne (silabične) narave verza; silabotonična verzifikacija je značilna za germanske jezike, med drugim za angleško in nemško poezijo, med slovanskimi jeziki pa sta izrazita primera silabotonije ruščina in slovenščina.

Italijanski verz je po svojem zgodovinskem poreklu silabičen, močna vloga mreže naglasov pa je povzročila, da je njegova ritmika postopoma prerasla v silabotonično. Ravno silabotonija je skupni imenovalec med italijanskim in slovenskim verzom, čeprav je prvi po izvoru silabičen, drugi pa akcentuacijski: prav zato je Prešeren zmogel s tako lahkoto in naravnostjo prenesti italijanske pesniške oblike v slovenščino. Pri tem se je naslonil na pravilne, a v umetniškem smislu še tipajoče poskuse prejšnje, razsvetljenske generacije pesnikov.

Po jalovih poskusih prilagajanja slovenskega jezika kvantitativni verzifikaciji in antičnim pesniškim oblikam je Janez Damascen Dev v razsvetljenskih zbornikih *Pisanice od lepeh umetnosti* (1779–81) odkril silabotoničnost kot pravo naravo slovenskega verza, predvsem z rabo aleksandrinca, ki ga je povzel po nemški adaptaciji (jambski ritem, 12-zložni moški in 13-zložni ženski verzi). Devova poezija je bila sicer v umetniškem smislu še nerodna, a v smislu ritmike je storil prvi, odločilni korak k uveljavitvi silabotonije kot prave narave slovenskega verza. Tej prelomni odločitvi je sledil tudi Valentin Vodnik, ki je rad pesnil v ritmu *alpskih poskočnic*, dokončno pa je silabotonijo utrdil Prešeren, predvsem z uvedbo jambaškega enajsterca in soneta. Pri prevzemanju tujih pesniških oblik se Prešeren nikoli ni zadovoljil zgolj s pasivnim posnemanjem pravil, temveč je ob vsej zvestobi njihovi izvorni naravi te forme vselej prilagodil drugi in drugačni naravi slovenskega jezika. Zato jambski enajsterec v Prešernovi pesniški rabi izkazuje nekatere specifične lastnosti, ki jih imamo lahko obenem za specifične značilnosti slovenske adaptacije tega verzne ritma. Tukaj bomo našli le poglavitne ugotovitve, radovednejši bralci pa lahko natančnejšo analizo preberejo v knjigi *Oblika, ljubezen jezika: recepcija romanskih pesniških oblik v slovenski poeziji*, ki jo je avtor pričujoče študije objavil l. 1995 pri Založbi Obzorja.

5. Specifika Prešernovega enajsterca

Spričo italijanskega porekla imenujemo jambski enajsterec (*endecasillabo giambico*) po domače tudi *laški* enajsterec.

Če primerjamo Dantejeve in Petrarrove *endecasillabe* s Prešernovimi enajsterci, bomo ugotovili številne ritmične vzporednice in nekatere zanimive razlike: čeprav tudi pri Danteju in Petrarci prevladujejo ženske verzne končnice in rime, njuna ritmika pozna tudi moške in daktilske (tekoče) končnice in rime. V nasprotju z njima je Prešeren uporabljal jamske enajsterce z izključno ženskimi končnicami (izglasji, klavzulami), ki so spričo mehkejšega ritma in večjega števila ponavljajočih se glasov večinoma bolj blagoglasne kakor moške rime. Ta postopek je doživljal kot izrazno sredstvo »visoke« poezije, v nasprotju z moškimi in daktilskimi izglasji, značilnimi za balade in romance, se pravi pripovedno poezijo, ki je bila ritmično in leksično naslonjena na ljudsko izročilo. Ta selektivnost pri verzem ritmu je toliko bolj nenavadna, ker v Prešernovem opusu lahko zasledimo nadpovprečno visoko frekvenco moških verzov in rim (ter tekočih oziroma daktilskih izglasij in rim, ki služijo kot nadomestek moške rime v t. i. *razširjenih moških rimah*, npr. *prišla – dčklica*). A Prešeren moške in tekoče klavzule in rime uporablja le pri pripovednih pesmih, naslonjenih na ljudsko izročilo, v prvi vrsti v baladah in romancah, ki jih očitno pojmuje kot »nižjo« umetnost.

Cezura, ki je konstitutivni element silabične verzifikacije – najmočnejša je v španskem verzu, zelo pomembna v francoskem, v italijanskem verzu pa je spričo močne vloge naglasov relativno šibka – se pri Prešernu sicer pojavlja, a je še bolj rahla kakor v italijanščini in ne predstavlja konstitutivnega elementa verzne ritmike. Zato smo za to šibko cezuro v slovenskem verzu predlagali nov izraz – »reža«. Glede na položaj cezure pozna italijanska verzologija *mali enajsterec* (*endecasillabo a minore*) s cezuro v prvi polovici verza in *veliki enajsterec* (*endecasillabo a maggiore*) s cezuro v drugi polovici; medtem ko je v italijanski poeziji razmerje med malimi in velikimi enajsterci uravnovešeno, pri Prešernu in tudi pozneje v slovenski poeziji prevladujejo mali enajsterci, kar je specifična slovenske variante jamskega enajsterca.

Da bi natančneje razumeli specifične značilnosti Prešernovega soneta in sonetnega venca, moramo v osnovnih potezah razgrniti zgodovino sonetne forme.

6. Zgodovina sonetne oblike

Od svojega nastanka v 13. stoletju vse do danes je sonet nedvomno krona evropske poezije. Suvereno je zdržal celo revolucijo pesniškega jezika ob prelomu 19. in 20. stoletja, iz česar lahko sklepamo, da gre za izredno trdoživo formo, ki pa je obenem elastična in sposobna prilagajanja različnim literarnim tokovom in estetikam različnih obdobj. Svojo kraljevsko veljavo in tako rekoč »večno« priljubljenost si je sonet pridobil in ohranil zaradi svojevrstne strukture, ki kombinira simetrično formalno strogost v kvartinah in svobodnejše izrazne možnosti v tercinah. Gre za zgoščeno obliko, kjer mora biti sleherna beseda pretehtana, medsebojni odnosi med besedami pa morajo vzpostavljati kompleksno pomensko mrežo. Štirinajst vrstic klasičnega italijanskega soneta predstavlja besedni kristal, ki v

rokah spretnega in nadarjenega pesnika odseva veselje – ne le bogastvo zunanjega sveta, temveč tudi skrivne pokrajine notranjega, čustvenega sveta, od ljubezenskega zanosa do zavesti o smrtnosti. Sonet je idealna oblika za lirsko izražanje bežne lepote trenutka, zna pa biti enako primeren za globino refleksije o temeljnih bivanjskih problemih; spričo jednatosti in jezikovne izbrušenosti se poda celo ostrim rafalom humorja, ironije in satire. Skratka: sonet je jezikovni *mikrokozmos*, ki odseva *makrokozmos* človeškega sveta.

Sonet dosega to nenavadno zgostitev sveta zahvaljujoč glasbi besed. Verzni ritem soneta, zgrajen na jambskih enajstercih, je očarljiv in gladek, po svoji sestavi pa blizu naravnemu govoru, kar pomeni, da je karseda primeren za čustveno nabito lirsko izpoved. Rime soneta funkcionirajo kot jezikovna ogledala: odsevajo druga drugo in s tem ustvarjajo kompleksno, večplastno zvočno in pomensko strukturo, pri kateri imamo občutek, da se ozek prostor soneta odpira v neskončnost.

Bolj kot katerakoli druga pesniška oblika je sonet soroden glasbi. O njegovi glasbeni naravi govori že sam pomen imena sonet, ki je etimološko zvezan z latinskim glagolom *sonare* – *zveneti*. V romanskih jezikih ima ta beseda obliko pomanjševalnice in torej pomeni – *mali zven*. Zanimivo in pomenljivo pa je, da se sama beseda najprej pojavi v provansalsščini, kjer pa ne označuje pesemske oblike, temveč – *napev, melodijo*. Šele pozneje, v 13. stoletju, ko impulzi trubadurske lirike na ploden način dosežejo Italijo, se začne beseda *sonet* uporabljati za pesemsko obliko.

Pri tem je treba priznati, da literarna zgodovina doslej še ni razvozlala neprijetnega problema. Pesem je namreč hči glasbe in plesa: ob svojem nastanku, potopljenem v temo časa, se je lirsko besedilo porajalo v tesni sintezi z melodijo in gibanjem. O glasbenem poreklu poezije priča tudi etimologija slovenske in slovanske besede *pesem*, ki izhaja iz glagola *peti*; enak etimološki pomen ima angleška beseda *song* (iz glagola *to sing*) ali francoska beseda *chanson* (iz glagola *chanter*). Večina pesniških oblik starega in srednjega veka nosi na svoji strukturi pečat svojega glasbenega »otročstva«; tako, denimo, refreni razločno kažejo, da gre za besedne tvorbe, ki jih je oblikovala logika glasbenih kompozicij. – Kljub dejstvu, da samo ime *sonet* nakazuje možno povezavo z glasbo ter da vsi čutimo, da gre za pesemsko obliko, ki omogoča čarobno zvočnost, literarna zgodovina ne razpolaga z nobenim primerom, da bi sonet ob svojem nastanku bil povezan z glasbo. To je toliko bolj čudno, ker se je italijanska lirika v 13. stoletju formirala pod močnim vplivom umetnosti provansalskih trubadurjev, kjer je bilo besedilo vselej tesno povezano z melodijo.

To pa ni edina nejasnost v zvezi z zgodovino soneta. Čeprav gre za osrednjo pesemsko obliko evropske poezije, si literarni zgodovinarji in verzologi še zmeraj niso na jasnem glede izvora soneta. Prvi ohranjeni soneti so nastali na sicilskem dvoru v 13. stoletju, za časa vladavine Friderika II. (1220–1250), nemškega kralja in cesarja Svetega Rimskega Cesarstva, ki je bil zaradi svojih osebnih lastnosti ter vojaških in intelektualnih sposobnosti znan kot *Stupor Mundi* (»Svetovno čudo«). Ta razsvetljeni in vsestransko nadarjeni samodržec je na svojem dvoru zbral

številne umetnike in učenjake tistega časa (med drugim tudi *trubadurje*, ki so se kot begunci zatekali k njemu pred versko vojno, ki je razdejala cvetočo Provanso), ustvarjalni dosežki tega kroga pa predstavljajo enega izmed navdihov poznejše renesanse. Tudi sam Friderik je pisal pesmi, enako njegovi sinovi; pesniki so bili tudi mnogi uradniki na sicilskem dvoru – Pier della Vigna, Guido della Colonne, Rinaldo d'Aquino ter mnogi drugi. Te skupine se je oprijelo ime *sicilska šola*, za njenega voditelja in najboljšega predstavnika pa je od Danteja naprej veljal Giacomo da Lentini (oz. Lentino), Friderikov pisar, ki je ustvarjal v letih 1233–1240 ter mu pripisujejo tudi izum soneta, kar pa ni povsem zanesljivo. Kakorkoli že, njegovi soneti predstavljajo prve izpričane sonete v literarni zgodovini.

Literarni zgodovinarji so prelili ogromno črnila, da bi pojasnili izvor soneta. Ohranjeni soneti sicilske šole so bili precej drugačni od poznejše oblike italijanskega soneta, kakršno poznamo še dandanašnji (dve kvartini in dve tercini). Ena izmed najbolj razširjenih teorij pravi, da naj bi se sonet razvil iz sicilske ljudske pesmi, ki se je imenovala *canzona* in je temeljila na osemvrstični kitici, znani pod imenom *sicilski strambotto* (ABABABAB). In res: ohranjeni soneti sicilske šole se začenjajo s t. i. *oktavo*, osemvrstičnico, zgrajeno na prestopnih rimah. Vendar pa ta teorija zadovoljivo pojasnjuje le izvor prvega dela, ne pa tudi drugega dela sicilskih sonetov, t. i. *sekteta*, šestvrstičnice, zgrajene večinoma na *ponovljenih rimah* (*rime replicate*: CDECDE), v manjši meri pa na *prestopnih oz. verižnih rimah* (*rime incatenate*: CDCDCD). Druga hipoteza pravi, naj bi sonetna forma predstavljala osamosvojeno kitico *kancone*, dolge pesniške oblike, ki se je bila pred tem izkristalizirala iz *ballate*, plesne pesmi (italijanski glagol *ballare* pomeni *plesati*), ki je bila v mnogih različicah razširjena po vsej Evropi in iz katere se je med drugim postopoma razvila tudi pripovedna in temačno uglašena *balada*. Zanimivo je, da prvotna forma *ballate*, t. i. *starodavna ballata* (*ballata antica*), temelji na enaki kitični sestavi kakor *zadžal*, oblika *mozarabske* poezije. Gre za sijajno ljubezensko liriko, ki je nastala v stoletjih, ko so Mavri vladali iberškemu polotoku, in ki predstavlja zanimivo sintezo arabske (islamske), španske (krščanske) in judovske kulture. Eden izmed dokazov za tezo o vplivu arabske poezije na provansalsko (trubadursko) in sploh romansko poezijo je dejstvo, da Italijani imenujejo to kitico *strofa zagialesca*.

Kakorkoli že: ohranjeni soneti sicilske šole – ti »*prasoneti*« – so precej drugačni od današnje podobe soneta. Oktava je nato razpadla v dve *kvartini* (štirivrstičnici), *sektet* pa v dve *tercini* (trivrstičnici). Možnosti rima so se postopoma razširile: v kvartinskem delu tudi oklepajoče rime, v tercinskem delu pa vse mogoče kombinacije (veljalo je le eno samo pravilo – da se mora vsaj ena rima ponoviti v obeh tercinah). In nastala je sestava klasičnega italijanskega soneta! Razvoj sonetne oblike je dokončal Dante, z notranjimi variacijami pa jo je obogatil Petrarca.

Zgoraj navedeni podatki o formalni sestavi sonetov sicilske šole bi predstavljali zgolj akademski kuriozum, če ne bi že sama razporeditev rim v teh »*prasonetih*« nakazovala temeljnega principa poznejše sonetne

oblike – razlike med načinom funkcioniranja kvartinskega in tercinskega dela: prestopni način rimanja oktave kaže namreč, da se je ta struktura razvila iz dvostišij in da temelji na binarnem gradbenem principu, medtem ko sekstet izkazuje drugačen gradbeni princip, večinoma utemeljen na številu tri. Ta razlika v gradbenih principih pojasnjuje dejstvo, da sta kvartini simetrično pravilni in regularni, medtem ko tercini omogočata manevrski prostor za formalne odmike in zamike. Kvartini torej vzpostavlja pravilo, ki ga nato tercini razširita in kršita. Z drugimi besedami: sonetna oblika združuje formalno zakonitost in izrazno svobodo.

7. Strogost Prešernovega rimanja

Italijanski sonet torej kljub svoji strogosti omogoča določen manevrski prostor pri razporeditvi rim. V nasprotju z bogastvom možnih variant zaporedja rim pri Danteju in predvsem Petrarci je Prešeren pri svoji recepciji soneta izbral le najbolj kanonične variante: tako vseh 42 sonetov v Prešernovih *Poezijah* (vključno s petnajstimi soneti *Sonetnega venca*) temelji na oklepajoči rimi v kvartinah (ABBA, ABBA), medtem ko ne zasledimo niti enega samega primera prestopnega načina rimanja, ki je v italijanskem sonetu prav tako regularen in zgodovinsko celo prvoten; med mnogimi variantami zaporedja rim v tercinskem delu soneta pa je Prešeren uporabljal samo pet možnosti, med katerimi absolutno vodi verižna varianta (CDC, DCD). Očitno je torej, da je najbolj kanonično razporeditev rim (ABBA, ABBA, CDC, DCD) doživljal kot izrazno sredstvo »visoke« umetnosti. Pravilnost te ugotovitve se kaže tudi v dejstvu, da si je pravico do odstopanja od tega kanoničnega zaporedja rim vzel le pri nekaterih sonetih »lažjega«, komičnega žanra, pa še to le v tercinah, ki so že *per definitionem* oblikovno svobodnejše kakor kvartine. Tako v *Ljubeznenih* in *Zabavljivih sonetih* srečamo naslednje primere za italijanski sonet regularnih razporeditev rim, ki pa znotraj poetike Prešernove sonetistike učinkujejo kot odstopanja od kanona: dva primera *ponovljenih rim* (*rime replicate*: CDE, CDE), en primer *obrnjenih rim* (*rime invertite*: CDE, EDC), dva primera z razporeditvijo rim CDD, CEE ter dva primera z razporeditvijo CCD, EED, ki je še posebej zanimiva, saj je značilna za *francoski sonet*. Gre za pesmi *Al prav se piše* in *Ne bód'mo šalobárde iz Zabavljivih sonetov*. Enako razporeditev rim v tercinah ima tragično intonirani *Memento mori*, ki je torej edina izjema v Prešernovi zvrstni diferenciaciji načinov rimanja pri sonetih. Izjema pač, ki potrjuje pravilo. (Mimogrede: osnovna razlika med *italijanskim* in *francoskim sonetom* zadeva verzni ritem: *francoski sonet* namreč temelji na dvanajstzložnih *aleksandrincih*.)

Spomnimo se dejstva, da v celotni Prešernovi sonetistiki (in nasploh pri vseh pesniških oblikah, napisanih v jambških enajstercih) ni niti enega samega verza z moškim izglasjem oziroma moško rimo: podobno kot pri razporeditvi rim tudi tu ugotavljamo, da je Prešeren izključno rabo ženskih klavzul in rim doživljal kot formalni postopek »visoke umetnosti«, rezerviran za najpomembnejše teme – ljubezensko, bivanjsko in nacional-

no. Zvrstno motivirana in določena izbira evfoničnih in ritmičnih sredstev torej kaže na izrazito Prešernovo zavest o razliki med *liriko* in *epiko* – liriko je v skladu s prastarimi značilnostmi te literarne vrste in v skladu s samim imenom (iz starogrškega glasbila *lira*) doživljal kot blagoglasno, glasbi bližnjo umetnost, ki mora »angažirati« vse zvočne in ritmične možnosti jezika, pri verzni epiki pa zadoščajo bolj preprosti postopki. Tovrstna strogost pri izbiri izraznih sredstev nedvomno izvira iz močne Prešernove želje, da bi slovenski jezik s pomočjo lirike dvignil na raven evropske omike in da bi z rabo najbolj zahtevnih oblik dokazal njegovo gibkost in lepoto.

Prešeren je vzpostavil ritmično, evfonično in estetsko normo slovenskega verza, ki lebdi nad nadaljnjo zgodovino naše lirike celo takrat, ko se pesniki od nje oddaljujejo. Razvoj je šel v smeri čedalje bolj izrazite »rehabilitacije« moških in daktilskih izglasij in rim.

8. Sonetni cikli

Že sama sonetna forma obsega v svoji strukturi potencial za razširitev v širšo in višjo celoto, v – cikel. Število različnih sonetnih ciklov v zgodovini evropske poezije je dobesedno nepregledno; tudi v slovenskem pesništvu je združevanje sonetov v cikle eden izmed najpogostejših postopkov. Prakso sintetiziranja posameznih sonetov v višjo celoto je vpeljal že Prešeren: pomislimo le na njegove *Ljubeznjene sonete* ali *Sonete nesreče*. Pri tovrstnih sonetnih cikli posamezna besedila obdržijo svojo neodvisnost in samostojnost/samozadostnost (sonet o Vrbi lahko beremo in razumemo brez ozira na preostale *Sonete nesreče*), obenem pa pomenska presečišča posameznih sonetov tvorijo na ravni cikla sporočilo višjega in bolj kompleksnega reda.

V tej zvezi moramo opozoriti tudi na terminološko zmedo, ki izvira iz dejstva, da nekateri znani sonetni cikli v zgodovini evropske lirike nosijo zvrstno ime *corona* – *venec*, vendar se po sestavi razlikujejo od *sonetnega venca*, kakršnega je uporabil in *sooblikoval* naš Prešeren. Da bi poudarili to razliko, bomo za ciklične forme različnih vencev v širšem smislu besede uporabljali roditeljsko obliko *venec sonetov*.

9. Corona – venec sonetov

Z izrazom *corona* italijanska literarna veda v najširšem smislu označuje »serijo sonetov, ki so medsebojno tematsko povezani« (Sandro Orlando: »*Techniche di poesia*« – *La metrica italiana*, Bompiani, 1994). Prvi primeri datirajo že iz daljnega 13. stoletja. Vodja toskanske pesniške šole Guittone d'Arezzo (ok. 1235–1294), ki mu dolgujemo tudi izum tako imenovanega *dvojnega soneta* (*sonetto doppio*), je napisal venec sonetov o sedmih smrtnih grehih, to temo pa je pozneje z vencem upesnil tudi Fazio degli Uberti (ok. 1305–ok. 1367). Član toskanske pesniške šole Folgore di San Gimignano, ki je živel v zadnji tretjini 13. in prvi tretjini

14. stoletja, je napisal dva venca sonetov: prvi upesnjuje dneve v tednu, zato je naslovljen *Sonetti della semana*, sedmim sonetom pa je dodano posvetilo, tako da ta venec obsega osem sonetov; drugi, ki je verjetno nastal med l. 1309 in 1317, obravnava mesece v letu, zato je naslovljen *Sonetti de' mesi*, dvanajstim sonetom pa sta dodana uvodni in zaključni sonet, skupaj torej gre za štirinajst sonetov. Italijanska literarna zgodovina in verzologija z izrazom *corona* označujeta tudi epistolarne verzificirane dialoge med različnimi pesniki, ki so se pogosto izražali v sonetni obliki. H *coronam* sodi tudi ambiciozno in obsežno delo, naslovljeno *Il Fiore (Cvet)*, ki ga sestavlja nič manj kot 232 sonetov in ki ga je po interpretaciji znamenitega literarnega zgodovinarja Gianfranca Continija mogoče pripisati celo Danteju; za nas je zanimivo, da vse sonete poleg tematskih vezi združuje tudi enotna razporeditev rim – ABBA, ABBA, CDC, DCD, to pa je prav tisti najbolj kanonični način rimanja, ki ga je Prešeren v svoji sonetistiki najrajši uporabljal in na katerem v celoti temelji tudi njegov *Sonetni venec*.

Venec sonetov se izkaže tudi kot forma, primerna za polemične in satirične namene: tako Annibal Caro sredi 16. stoletja napiše cikel repatih sonetov *Mattacini* zoper Lodovica Castelveta, Giambattista Marino pa na začetku 17. stoletja venec *Murtoleide* zoper Gaspara Murtola.

Kljub temu, da pesniški jezik od zadnje tretjine 19. stoletja naprej ni bil več naklonjen strogim tradicionalnim pesniškim oblikam, je venec sonetov proti vsemu pričakovanju še zmeraj vznemirjal najbolj ambiciozne ustvarjalce. Tako je znameniti pesnik Giosuè Carducci l. 1883 pod francoskim naslovom *Ça ira* objavil venec dvanajstih sonetov v zbirki *Rime nuove*. Razvpiti dekadent Gabrielle D'Annunzio pa je venec sonetov realiziral večkrat: najprej cikel dvanajstih sonetov, naslovljenih *Le adultere (Prešuštnice)* v zbirki *Intermezzo* iz l. 1894, l. 1904 pa je v knjigi *Elektra* objavil obsežen venec *Le città del silenzio (Mesta tišine)*, ki ga sestavlja 56 sonetov; istega leta je v zbirki *Alcyone* izdal venec devetih sonetov s pomenljivim naslovom *La corona di Glauco (Glavkov venec)*.

Enega najpomembnejših vencev sonetov v angleški in svetovni poeziji je napisal John Donne l. 1633: gre za venec sedmih sonetov, ki upesnjuje ključne dogodke v življenju Jezusa Kristusa in ki predstavlja uvod v eno njegovih najpomembnejših del, cikel *Holy Sonnets (Sveti soneti)*. Veliki angleški pesnik in mistik je ta sonetni prolog naslovil z italijanskim zvrstnim izrazom *La Corona*, ta naslov pa je v kontekstu njegovega pesniško-religioznega videnja karseda pomenljiv, saj *lovorjev venec, krono pesnikov*, sooča s Kristusovo *trnovo krono*. John Donne okrepi in poglobi simbolični pomen zvrstnega izraza *venec – corona*, ki so ga poudarjali že prvi italijanski sonetisti, ki so uvajali to ciklično formo: da so soneti v tovrstnem ciklu razpostavljeni kakor cvetni listi v venčni čaši oziroma kakor rože v vencu. Na ta način posamezni soneti tvorijo krožno celoto (pomen starogrškega izraza *kyklos* oziroma latinskega izraza *cyclus* je prav to – krog, kolobar).

Tudi pri drugih srednjeveških in renesančnih pesniških oblikah (npr. pri *sektini*, *rondelu*, *rondoju*, *trioletu*, različnih oblikah *francoske balade*, *vilaneli* itd.) nenehno ponavljajoče se besede ali verzi v funkciji

refrenov vzpostavljajo *krog* kot temeljno podobo sveta in bivanja. V tem obdobju so ljudje očitno doživljali vesoljni svet kot celoto, kot *kozmos* (starogrška beseda *kosmos* ne pomeni le *vesolja*, temveč tudi *red*, *urejenost*, obenem pa je tudi v etimološki zvezi z besedo *kozmetika*). Krog je idealna, popolna umetniška (pris)podoba celovitosti in urejenosti kozmosa, kjer se isti elementi nenehno ponavljajo in vračajo, »večno vračanje istega« pa zagotavlja človeku varnost vnaprej danega smisla bivanja.

Če upoštevamo ta metafizični pomen krožnih pesniških oblik, pridemo do sklepa, da je venec sonetov, še bolj pa sonetni venec – »mikrokozmos«, ki odseva »makrokozmos«. Pri tem je bistvenega pomena tudi dejstvo, da cvetni listi v venčni čaši tvorijo krog, enako kakor tudi posamezne rože v vencu. Ta sklep potrjuje tudi natančna analiza Christopherja Kleinhena v delu *The Early Italian Sonnet: The First Century (1220–1321)* iz l. 1988.

John Donne je za definiranje narave ciklične forme venca sonetov pomemben tudi zato, ker je z globoko zmožnostjo avtorefleksije začutil in izrazil, da ta krožna oblika izenačuje začetek in konec pesmi, ki jima je v kontekstu svojega mističnega videnja dal metafizično veljavo Začetka in Konca:

*The ends crowne our workes, but Thou crown'st our ends,
For, at our end begins our endless rest
The first last end, now zealously possess
With a strong sober thirst, my soule attends.*

Prvi verz v dobesednem prevodu pomeni: *Konec krona naša dela, toda Ti kronaš naš konec ...* Ta paradoksalni retorični obrat z religiozno dialektiko upesnjuje razmerje med človekom pesnikom in Bogom, kjer je konec človekovega življenja izenačen z novim začetkom v krožni večnosti božje resnice in resničnega življenja onstran človeške smrtnosti, v isti sapi pa definira samo formo – prepletanje verzov in pesmi v krožni formi venca sonetov, kjer se konec vsake pesmi ponovi kot začetek naslednje.

Kot poudarjata C. A. Patrides v komentarju k izdaji *The Complete English Poems of John Donne* (1985) in za njim ruski literarni zgodovinar A. B. Šiškin v svoji študiji o ruskem sonetnem vencu (*Russkii venok sonetov: istoki, forma i smisl*, Russica romana, II–1995), naj bi donnovska *corona* bila pesniška podoba katoliškega »rozarija« oziroma »venca« Device Marije. Šiškin pravilno ugotavlja, da Donnova formulacija »*The first last*« predstavlja odmev impresivnega stavka iz *Apokalipse* oziroma Janezovega Razodetja: »Jaz sem Alfa in Omega, govori Gospod Bog, on, ki je, ki je bil in ki pride, vladar vsega.« K temu dodajamo, da temeljni princip sonetnega venca, po katerem se zadnji verz vsakega soneta ponovi kot prvi verz naslednjega soneta, na ravni pesniškega jezika in kompozicije realizira preroško svetopisemsko napoved: »*In poslednji bodo prvi.*«

10. Sonetni venec – zgodovina forme

Venec sonetov je torej ciklična forma; posamezne pesmi v njej ohranjajo svojo samostojnost. Sonetni venec je več kot zgolj cikel – je ciklična pesnitev, kjer so ritmične in evfonične, tekstovne, motivne in tematske povezave med sestavnimi deli tako močne, da posamezni soneti sicer ohranjajo svoje samostojno sporočilo in tekstovno integriteto, vendar pa se sporočilo sonetnega venca razvije v svoji polnosti šele na ravni celote. Preprosto povedano: vsak sonet Prešernovega *Sonetnega venca* lahko sicer beremo posebej, vendar se vsi semantični potenciali tega soneta razkrijejo šele na ravni celotnega venca, na podlagi kompleksne mreže pomenskih razmerij vseh sonetov.

Originalno italijansko ime *sonetnega venca* je *corona di sonetti*. To formo so izumili in ji pravila definirali člani tako imenovane *Sienske akademije*, ki je bila formirana l. 1460. Literarna zgodovina žal ne razpolaga z viri o sonetnem vencu iz prve roke. Zapis teh pravil dolgujemo dvema poznejšima viroma: Giovanni Maria Crescimbeni, kanonik neke cerkve v Rimu ter obenem sonetist in član *Arkadije*, ene izmed rimskih literarnih akademij, je pravila sonetnega venca zapisal v delu *L'Istoria della volgar poesia*, ki je izšlo v Benetkah l. 1731. Na enak način je ta pravila zapisal P. G. Bisso v knjigi *Introduzione alla volgar poesia* (Benetke, 1794). Po Crescimbeniju je *corona di sonetti* »sestavljena iz petnajstih sonetov, med katerimi se zadnji imenuje 'magistralni'. Iz njega izvirajo uvodne in sklepne vrstice vseh preostalih štirinajstih: tako da se prvi sonet začne s prvo vrstico magistrala in se konča z njegovo drugo vrstico, drugi sonet se začne z drugo vrstico magistrala in s konča z njegovo tretjo vrstico, in tako vse do štirinajstega soneta, ki se začne s štirinajsto vrstico magistrala in se konča na novo, tako da se vrne k prvi vrstici magistrala ter na ta način potem vstopi v magistrale in s seboj sklene krožno sestavo v podobi venca.« Prvi-in-zadnji verzi vseh sonetov se torej oglasijo trikrat: tretjič v magistralnem sonetu. Zato Prešeren v prvem sonetu *Sonetnega venca* na jednat in duhovit način definira *Magistrale* kot »pesem trikrat peto«.

Številni slovenski prešernoslovci so upravičeno hvalili dovršeno kompozicijo Prešernovega *Sonetnega venca*, zanimivo pa je, da pri tem prevladujejo interpretacije, ki poudarjajo predvsem *arhitektoniko*, se pravi umetno, anorgansko naravo *Sonetnega venca*. Najbolj radikalen v tem smislu je bil Avgust Žigon (*Tercinska arhitektonika v Prešernu*, 1906–1907), vendar tudi Boris Paternu v svojih analizah opozarja na arhitekturo *Sonetnega venca*. Pisec pričujoče študije pa nasprotno meni, da je »venec« v naslovu Prešernovega dela treba vzeti dobesedno, še posebej v povezavi s podobjem tega pesniškega dela, ki v veliki meri temelji na metaforični paradigmi cvetja. *Sonetni venec* torej ni zgolj produkt umetnega in anorganskega sveta, temveč je izrazito živa, naravna oblika, ki posnema cvetje: sonetni venec je venčna čaša, kjer v sredini kraljuje magistralni sonet, ki ga kot cvetni listi obkrožajo posamezni soneti.

11. Prešeren – prvi umetnik sonetnega venca

Vse kaže, da ni ohranjen niti en sam primer sonetnega venca, ki bi ga napisali člani Sienske akademije. Izumitelji sonetnega venca so torej zapustili le pravila tvorjenja te ciklične forme, zato ne vemo natančno, ali so to zahtevno pesniško obliko sploh realizirali. Po ohranjenih podatkih je očitno, da so pripadniki te akademije sonetni venec razumeli kot verzifikatorsko nalogo, vrhunsko vajo v spretnosti kovanja verzov in rim, družabno igro izobraženih dvorskih krogov. Sama Sienska akademija pripada širokemu gibanju petrarkizma, ki se je čedalje bolj izgubljalo v formalnih igrar in etudah ter je na koncu povsem pozabilo, da njihov véliki vzornik – Petrarca – ni bil samo mojster jezika in forme, temveč tudi pesnik čustveno pristne, globoke, boleče in radostne ljubezenske poezije. Tudi če je bil sonetni venec s strani Sienske akademije kdaj realiziran, na podlagi siceršnje pesniške produkcije njenih članov lahko sklepamo, da je šlo zgolj za zahtevno manieristično igro.

Svetozar Petrović, eden izmed najpomembnejših sodobnih verzologov, je avtorju pričujoče študije povedal, da kljub iskanju ni nikjer našel nobenega primera realizacije sonetnega venca v času nastanka samih pravil, se pravi v obdobju italijanske renesanse oziroma v poznejših obdobjih do romantike in Prešernovega *Sonetnega venca*.

Posledice te ugotovitve za literarnozgodovinski status Prešernovega *Sonetnega venca* so velike: ker ni ohranjen noben sonetni venec Sienske akademije, je možno, da je Prešeren prvi realiziral to obliko.

Odrpito ostaja vprašanje nemške recepcije sonetnega venca v času baroka: čeprav se je pri Nemcih ta ciklična forma z nekaj primeri (tudi parodičnimi) pojavila šele v 20. stoletju, literarni zgodovinar Otto Knörrich (*Lexikon lyrischer Formen*, Kröner, 1992) trdi, da je »sonetni venec v nemščini dokazljiv že v baročnem času (vzor pri G. Schochu)«, pri tem pa citira oceno Alfreda Behrmanna (*Einführung in den neueren deutschen Vers: von Luther bis zur Gegenwart*, 1989), »da se v Nemčiji sonetni venec ni nikoli prebudil v resnično življenje«.

Tudi če upoštevamo možnost ali celo verjetnost, da je kakšen izmed članov renesančne Sienske akademije ali poznejših pesnikov v drugih nacionalnih književnostih kdaj sestavil sonetni venec po teh pravilih, pa je slovenski pesnik France Prešeren prvi, ki je tej zapleteni obliki vdihnil resnični umetniški naboj. Pravila igrive verzifikatorske oblike je torej dvignil na raven vélike poezije, tej formi pa je s svojim sporočilom podelil mitični pomen, tako da je vse odtlej tako v slovenski kakor tudi v drugih književnostih rezervirana za najpomembnejša pesniška sporočila.

12. Akrostih

Prešeren je stroga pravila sienskega sonetnega venca še dodatno »zakompliciral« z uvedbo *akrostiha* – posvetila, ki se glasi *Primicovi Jul'ji*. Sam izraz *akrostih* pomeni v starogrščini *zunanjí verz*. V Prešernovem primeru lahko ta igrivi jezikovni postopek razumemo tudi v smislu radikalnega *povnanjenja* psihične notranjosti.

Lahko si predstavljamo, kako šokantno je Prešernova odkritost pri imenovanju njegove ljubezni učinkovala v tedanji ozki meščanski družbi, ki je temeljila na strogih konvencijah. Ker se je zavedal, da bi cenzura po vsej verjetnosti preprečila ta nezaslišani družabni škandal, je v izvodu, ki ga je moral predložiti cenzurnemu uradu, spremenil zaporedje uvodnih besed v nekaterih verzih *Magistral* ter na ta način zabrisal akrostih. Po cenzorjevem pregledu pa je spet popravil zaporedje besed in ponovno vzpostavil akrostih: ker je šlo za navidezno nepomemben poseg, ni bil nanj nihče pozoren. Posledice poznamo: zgražanje in zasmehovanje okolice ter dokončen propad vsakršnih upov, da bi se odvetnik *freigeistovskih* političnih pogledov in z negotovim socialnim položajem kdaj smel poročiti z gospodično iz bogate ljubljanske meščanske družine. V psihološkem smislu je zanimivo vprašanje, kaj je Prešerna gnalo, da je s tako odkritosrčnostjo pred nenaklonjeno meščansko javnostjo izpovedal ime svoje ljubezni. Prepričani smo, da motivi za to noro pesniško dejanje niso zgolj psihološki, temveč tudi literarni, točneje: povezani s samo naravo lirike. Za razumevanje Prešernovega odnosa do Primičeve Julije je bistvenega pomena dejstvo, da je naš romantik svojo ljubezensko liriko zastavil kot odmev trubadurskega kulta izvoljene Dame.

13. Prešeren kot trubadur

Čeprav Prešeren nikjer neposredno ne imenuje trubadurjev, njegova koncepcija ljubezni in pesniškega jezika nedvomno izvira iz trubadurske vzpostavitve kulta ljubezni in lirike kot izrekovanja te ljubezni. Spričo odsotnosti imenskih referenc prešernoslovje doslej ni posvečalo dolžne pozornosti temu fenomenu. V naši literarni zgodovini je dovolj natančno obdelano Prešernovo karseda pozitivno razmerje do Danteja in Petrarce, formativni vpliv teh dveh italijanskih klasikov pa je bolj ali manj znan tudi slehernemu količkaj šolanemu Slovencu, predvsem prek vzporednice med Primičevo Julijo na eni strani ter Beatrice in Lauro na drugi strani: Julija naj bi v Prešernovem življenju in pesniškem delu odigrala podobno vlogo, kakršno je za Danteja odigrala Beatrice, za Petrarco pa Laura. Če pa v obravnavo pritegnemo tudi neizpodbitno dejstvo, da Dante in Petrarca svoj način doživljanja in pesniškega izražanja ljubezni v veliki meri dolgujeta provansalskim trubadurjem (z ustvarjalnimi dodatki *sicilske* in *toskanske šole* ter *sladkega novega sloga*, ki mu je mladi Dante pripadal), potem postane že na načelni ravni jasno, da sta Prešernovo opevanje Primičeve Julije in njegova poetika na posreden način povezana z vrednostnim sistemom in poezijo trubadurjev. Obstajajo številne presegnetljive motivne vzporednice med liriko provansalskih trubadurjev 12. in 13. stoletja ter slovenskega romantika Franceta Prešerna iz prve polovice 19. stoletja. V okviru pričujočega besedila teh paralel ni mogoče natančneje obravnavati; radovednejši bralci naj si ogledajo esej *Trubadurji od Guilhemusa do Prešerna (Po-etika forme, CZ, 1997)* in študijo *Prešeren kot trubadur* (Sodobnost, št. 12, 2000).

Prešeren sebe pogosto primerja s Petrarco, Julijo pa z Lauro. V enem izmed »povenčnih« sonetov Prešeren na simpatično skromen način prizna

Petrarci večjo *težo* (dobesedno!) na metaforični tehtnici umetniške veljave, vendar se razmerje med njima uravnovesi zaradi Julijine čednosti:

*In tam na tehtnico svet'ga Mihela
s Petrarkom d'jala sva sonete svoje,
visoko moja skled'ca je zletela.*

*Prid'jala čednosti sva nje in tvoje
vsak svojim pesmam, in skodela
njegà bila ni niž' od skled'ce moje.*

Presenetljiva vzporednica med trubadurji in Prešernom je močna in močno negativna vloga *opravljivcev*, ki jo naš romantik s precejšnjo dozo humorja upesni že v *Gazelah*:

*Draga, vem, kako pri tebi me opravljajo ženice,
prav'jo, da v ljubezni moji ni bilo nikdár resnice, ...*

Zaradi narave fevdalne družbe, kjer sta bila družabno in kulturno življenje posvetne narave omejena na dvorsko okolje, so bili najhujši sovražniki ljubezni prav *obrekljivci* (v provansalsčini *lauzengiers*). Zaradi potrebe po izogibanju direktnemu imenovanju trubadurji iznajdejo metaforični jezik, kjer dame in ljubezen poimenujejo – drugače: za izvoljene gospe so si izmišljali pesniška imena, nekakšne ljubezenske psevdonime, ki so jim rekli *senhal*. *Senhal* hvali telesno in srčno lepoto dame; naštejmo nekatera imena: *Lepi Smeh*, *Zaželena*, *Kjer Mi Vse Ugaja*, *Lepo Telo Užitka*, po paradoksalnosti pa je med njimi najbolj »nor« *senhal* – *Pravo Ime*.

Na problem imenovanja ljubezni Prešeren reagira diametralno nasprotno kot trubadurji – s trmasto in naivno odkritosrčnostjo: akrostih *Primičovi Jul'ji* v magistralnem sonetu *Sonetnega venca* s svojo direktnostjo drastično odstopa od prikritosti ljubezni, ki je značilnost trubadurskega odnosa do izvoljene Dame.

Kult ljubezni, ki ga je Prešeren personificiral v Primičevi Juliji, ter kult pesniške forme kot jezikovnega ekvivalenta in najvišjega izraza erotičnega čustva je naš romantik povzel po italijanskih vzorih, predvsem po Danteju in Petrarci, ki sta – posnemajoč trubadurje – častila pesniško obliko kot najvišji način izražanja ljubezni do srčne izvoljenke, Beatrice oz. Laure. Ne da bi kakorkoli podvomili o pristnosti teh velikih čustev, pa je z današnjega stališča vendarle treba poudariti, da Beatrice, Laura in Julija niso le Beatrice, Laura in Julija, ampak »Beatrice«, »Laura« in »Julija«; niso torej le realne zgodovinske osebe in le poduhovljene podobe erotičnega hrepenenja, temveč temeljne predpostavke pesniškega izrekanja sveta; ne le cilj želje, temveč sam njen motor, bistveni generator poezije kot jezikovne artikulacije ljubezni. Prešernov odnos do Julije je torej po izvoru trubadurski, kar z drugimi besedami pomeni, da gre za literarni »konstrukt«, ki je našemu romantiku omogočil, da je artikuliral svoj pesniški svet.

Ljubezen pa – kot vemo – ni edina tema *Sonetnega venca*: z njo se prepletajo še tri teme – eksistencialna, nacionalna in pesniška.

14. Sonetni venec v slovenski poeziji po Prešernu

Po Prešernovem zgledu je sonetni venec postal mitična pesniška oblika, rezervirana za najgloblja in najbolj vzvišena eksistencialna spoznanja. Matjaž Kmecl v *Mali literarni teoriji* (1977) navaja, da slovenska slovstvena zgodovina beleži čez 50 sonetnih vencev po Prešernu. Poleg mnogih epigonskih izdelkov je nekaterim avtorjem uspelo tej Prešernovi obliki vdihniti osebni pečat in umetniško moč: tako v vrh slovenske lirike sodita sonetna venca Franceta Balantiča (drugi žal nedokončan). Po drugi svetovni vojni sta po tej zahtevni formi posegla Janez Menart (*Ovenela krizantema* v zbirki *Prva jesen*, 1955) in pisec pričujoče študije (štirje sonetni venci v zbirki *Kronanje*, 1984).

Slovenska poezija je v zakladnico svetovnih pesniških oblik prispevala celo *sonetni venec sonetnih vencev*: to skrajno zapleteno artistično kompozicijo so realizirali Mitja Šarabon, Valentin Cundrič (kar osemkrat) in Janko Moder, zanimivo analizo te strukture pa je prispeval Mihael Bregant (*Sonetni prelom: samozaložništvo in cikličnost kot osrednji determinanti Cundričeve lirike*, 1994).

15. Mednarodni razcvet sonetnih vencev

Sonetni venec Franceta Prešerna je opravil inicialno vlogo pri uveljavitvi te forme v ruski poeziji in drugih slovanskih književnostih. Ključno vlogo v tem procesu diseminacije Prešernove umetnine je odigral ruski prevod *Sonetnega venca*, objavljen l. 1889 v časopisu *Ruskaja misl*, delo Fedorja E. Korša, nadarjenega pesnika in prevajalca, učenega filologa in akademika. Ta prevod je doživel izjemno intenzivno recepcijo med ruski pesniki, saj je sprožil pravcati val sonetnih vencev v tej književnosti. Korš je kot profesor na Moskovski univerzi s svojim navdušenjem za pesniške oblike »okužil« tudi svojega študenta Valerija Brjusova, enega izmed osrednjih pesnikov ruskega simbolizma in pomembnega raziskovalca pesniških oblik. Najbrž je prav pod vplivom Koršovega prevoda Prešernove umetnine Brjusov napisal svoja sonetna venca (Ruska literarna zgodovina je doslej navajala, da je Valerij Brjusov napisal en sonetni venec, italijanska slavistka Marzia Polacco pa je pred kratkim odkrila še enega, doslej neznanega.) Že omenjeni Šiškin ter Maja Ryžova (*»Soneti nesčastja« France Prešerna v ruskih prevodih Fedora Korša i Aleksandra Giteviča*, zbornik mednarodnega simpozija *Sonet in sonetni venec*, Obdobja 16, Ljubljana, 1997) navajata, da so Brjusovu s pisanjem sonetnih vencev sledili mnogi pomembni ruski pesniki, med drugim znameniti simbolist Vjačeslav Ivanov, M. Vološin, S. Kirsanov, M. Dudin itd. Od konca 19. stoletja naprej sonetni venec figurira kot mitična forma ruske poezije, namenjena za najpomembnejša pesniška in bivanjska sporočila – ta emfatični pomen pa ruska recepcija te forme nedvomno dolguje Prešernu.

Že je kazalo, da je z nastopom moderne lirike v drugi polovici 19. stoletja in avantgardističnih gibanj 20. stoletja doba razcveta sonetnega

venca kot stroge in zahtevne klasične forme nepovratno minila, vendar smo priče ponovnega interesa za to ciklično obliko v zadnjih desetletjih, kar je morda posledica post-modernistične rehabilitacije literarnega izročila. Naj na tem mestu poleg ruskega omenimo primere sonetnih vencev v nemški, srbski, hrvaški in nizozemski poeziji ter velik interes, ki ga za to zahtevno in redko formo v zadnjem času izkazujejo sestavljalci številnih literarnih leksikonov in priročnikov.

Kar zadeva Nemčijo, sta značilna sonetni venec J. R. Becherja *Auf Deutschlands Tote im 2. Weltkrieg* in parodiranje te forme v *Dokumentarnih sonetih* G. Rühma (1970).

Po interesu, ki ga je za Prešernov *Sonetni venec* izkazoval tragični srbski pesnik Branko Miljković (1934–1961), so značilni poskusi realizacije te ciklične oblike v poeziji Milosava Tešića v zadnjih letih.

Mojster hrvaške pesniške besede Luko Paljetak se je s sonetnim vencem najprej srečal kot kongenialni prevajalec Prešerna, v lastnem sonetnem vencu *Silazak na vrh* (revija *Republika*, I. LIII, št. 7–8, srpanj – kolovoz 1997) pa je to strogo obliko po formalni zahtevnosti še stopnjeval s silabičnim pristopom: prvi sonet je monosilabičen (vsak verz obsega le po en zlog), drugi sonet je sestavljen iz dvozložnih verzov, tretji sonet iz trizložnih verzov itd., štirinajsti sonet obsega po tej logiki široke, štirinajstzložne verze, magistralni sonet pa je videti kot trikotnik, kjer verzi po velikosti naraščajo od enega do štirinajstih zlogov. Pri tem je Paljetak očitno sledil eksperimentu Borisa A. Novaka z naraščanjem in pojemanjem števila zlogov v pesmih *Glas* in *Podoba* iz cikla *Podoba in glas*, objavljenega v zbirki *Mojster nespečnosti*, ki je v originalu izšla l. 1995, Paljetak pa jo je sijajno prevedel v hrvaščino in objavil l. 1997. Tovrstno obliko je Novak v pesmarici pesniških oblik *Oblike srca* (1997) imenoval *zlogovnica*, glede na naraščanje ali pojemanje števila zlogov pa *naraščajoča* oziroma *pojemaajoča zlogovnica*.

Pred kratkim (z letnico 2001) sta v isti knjižici izšla medsebojno povezana sonetna venca dveh nizozemskih avtorjev: Wiel Kusters je napisal sonetni venec *Užitek dóma* (*Woongenot*), njegov pesniški kolega Huub Beurskens pa venec *Užitek potovanja* (*Reisplezier*). Zbirka nosi oba naslova, podnaslov pa se glasi *Dva sonetna venca* (*Twee sonnettenkransen*), kar pomeni, da Nizozemci uporabljajo za to obliko enako oznako kot Nemci (*Sonettenkranz*).

Naj kot primer zanimanja omenimo tudi odlično sodobno ameriško pesnico Phillis Levin, poznavalko slovenske poezije, ki pri svojem delu na programih kreativnega pisanja propagira sonetni venec kot vrhunsko formo.

Skratka: dovolj je znamenj, ki pričajo, da se je sonetni venec kot oblika trdno »prijel«: ne predstavlja zgolj manieristične kuriozitetite italijanske renesančne poezije ali le ustvarjalnega dosežka slovenskega romantika Prešerna, temveč je prerasel v obliko mednarodnega dometa in pomena.

16. Sklep

V pričujoči študiji smo se osredotočili na Prešernov ustvarjalni prispevek k vzpostavitvi sonetnega venca kot forme: čeprav je naš romantik uporabil pravila sonetnega venca renesančne Sienske akademije, je to zahtevno obliko še dodatno obogatil z akrostihom, predvsem pa je prvi pesnik v zgodovini svetovne lirike, ki je to igrivo in manieristično obliko družabnega dvorskega pesnikovanja napolnil s čustvenim žarom in resničnim pesniškim sporočilom. Čeprav se Slovenci zaradi svoje maloštevilčnosti in nenaklonjenih zgodovinskih okoliščin radi pohvalimo s svojimi prispevki evropski civilizaciji in kulturi, smo v zvezi s Prešernovim *Sonetnim vencem* nenavadno in pretirano skromni: zgodovinsko dejstvo je, da je šele Prešeren iz komplicirane verzifikatorske družabne igre naredil pesniško obliko z umetniškim nabojem in z najvišjimi sporočilnimi ambicijami. Mednarodni razcvet te forme v 19. in 20. stoletju torej precej dolguje vélikemu pesniku malega naroda – Francetu Prešernu.

■ PREŠEREN'S ROLE IN ESTABLISHING THE WREATH OF SONNETS AS AN ART FORM

The author discusses the history of the poetic form of the wreath of sonnets, starting with the *corona* sonnet cycle.

In literary history, it has long been established that the wreath of sonnets (*corona di sonetti*) was invented and its rules defined by members of the so-called Sienna Academy; however, scholars so far have devoted too little attention to Prešeren's role in shaping this demanding poetic form. What the inventors of the wreath of sonnets left behind were solely the rules as to the formation of this cyclic form, so it is not known whether it was ever accomplished in practice. However, judging by the surviving data, it was regarded purely as mannerist entertainment, an occasional parlour game of educated court circles. This finding has great bearing on the status of Prešeren's *Wreath of Sonnets* in literary history: it is possible, since no wreath of sonnets by the Sienna Academy survives, that Prešeren was the first to accomplish this form in practice. Even providing for the possibility that a wreath of sonnets observing these rules was written by a member of the renaissance Sienna Academy, or by a later poet of another national literature, the Slovenian romantic poet France Prešeren (1800–1849) was the first to breathe true artistic verve into this complex form. He, therefore, elevated the rules of this playful exercise in versification to the level of high poetry and, through his ideas, gave the form a mythic significance, hence reserving it aside, in Slovenian and other literatures, for the most meaningful poetic messages.

Prešeren further "complicated" the strict rules of the Sienna wreath of sonnets by introducing an *acrostic*, a dedication to Julija Primic (*Primicovi Jul'ji*).

The *Wreath of Sonnets* by France Prešeren performed an initial role in applying this form to Russian and other Slavic poetries. A key role in the process of the dissemination of Prešeren's masterpiece was played by the Russian trans-

lation of the *Wreath of Sonnets*, published in the magazine *Ruskaja misl* by the poet, translator, linguist and scholar Fedor E. Korsh. The translation was received widely among Russian poets and brought about a positive wave of Russian sonnet wreaths. Korsh, a professor at Moscow University, "infected" with his enthusiasm for poetic forms his student Valeri Briusov, one of the main figures of Russian symbolism and an important researcher of poetic forms. It might well have been under the influence of Korsh's translation of Prešeren's piece that Briusov wrote his own two wreaths of sonnets.

The international golden age of the form in the 19th and 20th centuries is therefore greatly indebted to the great poet of a small nation, France Prešeren.