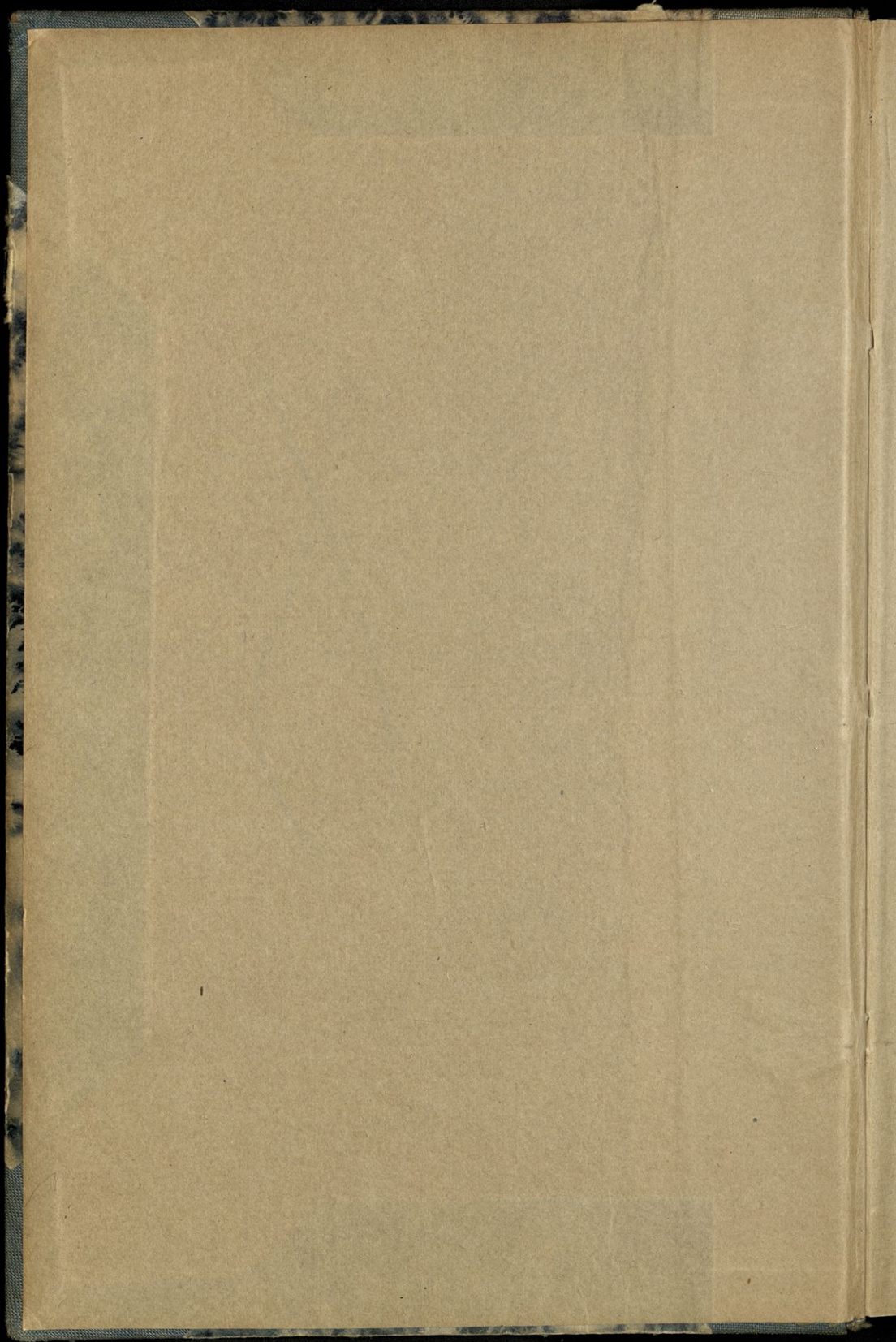


III.
39.586
M.B.

P u n t a : N l l i t e O r k e . I .





„Zlate črke“
na
posodi Gazel
ali
problem apolinične lepote
v Prešernovi umetnosti.

Slovstvena študija v svitu romantike in antike.

Prvi del.

(S prilogami v II. delu.)

Na posodi v zlatih čerkah sláva se bo brála
Od naróda do naróda — tvojiga iména.

Prešeren: Gazela 1.

Spisal in založil
Josip Puntar.



V Ljubljani, 1912.

Tiskala Katoliška tiskarna v Ljubljani.

Cena 6 K.

Pregled I. dela.

	Stran
Prešeren, Gazela 1.	I
Uvod	III
Misli	XIII

Razprava: Prvi del.

I. Romantika: njena teorija o umetnini.

1. Prešernov in Čopov svetovni nazor	1
2. Pomen črke, hieroglifov pri Frideriku Schleglu	8
3. Teorija o umetnini-organizmu in njeno „središče“	12
4. K. Filip Moritzova teorija o središču-žarišču umetnine in njen vpliv na Goetheja, Herderja in Schleglovo šolo	16

II. Princip antike: μετρίωτης τε καὶ συμμετρίας.

1. Friderik Schlegel o pomenu grške umetnosti	25
2. Zakoni grške lepote: Simetrija	31
3. Viljem Schlegel o nomičnosti stare poezije. Arabeska. Ideja umetnine	39
4. Simetrija v poeziji. (Piramidalna zasnova dramskih umetnin)	46
5. „Nomični“ kompozicijski princip v korični liriki	60
6. Sedmorična arhitektonika pri Prešernu	66
7. Grški „nomos“ (Roscher-Ludwichova teorija).	70
8. Tibulova elegija II/5 in nomično vprašanje	82
Sklep	147

„Zlate črke“

na

posodi Gazel

ali

problem apolinične lepote
v Prešernovi umetnosti.

Slovstvena študija v svitu romantike in antike.

Prvi del.

(S prilogami v II. delu.)

Na posodi v zlatih čerkah sláva se bo brála
Od naróda do naróda — tvôjiga iména.

Prešeren: Gazela 1.

Spisal in založil

Josip Puntar.



V Ljubljani, 1912.

Tiskala Katoliška tiskarna v Ljubljani.

III.
M. 39.586. b.



030048643

ANTONIJI

MOJI MATERI

Pésem môja je posóda tvôjiga iména,
Môjiga sercá gospóda tvôjiga iména;
V njì bom mèd slovénske bráte sládki glás zanésil
Od zahóda do izhóda tvôjiga iména;
Na posódi v zlátih čerkah sláva se bo brála
Od naróda do naróda tvôjiga iména,
'Z njé svitlôba bó goréla šè takràt, ko bóva
Unstran Káronov'ga bróda tvôjiga iména.
Bòlj ko Dêlie, Korine, Cíntie al Lávre
Bi biló pozábit' škóda tvôjiga iména.

Prešeren, Poezije. 1847. 117.



Uvod.

Drúgih nisim prášal,
káj se jim po glávi blódi.
Prešeren, Gazela 7.

Že leta 1910 sem poskušal sprožiti nanovo vprašanje o arhitektoniki Prešernovih umetnin s člankom: „Kaj je z arhitektoniko v Prešernu?“ (Dom in Svet, št. 10, 11), ter se postavil že tam na stran povzročitelja tega problema. Tudi sem bil že tedaj obljubil daljšo razpravo, ki naj bi dala dr. Žigonovi teoriji trden temelj, ker ga ji je po sodbi kritikov primanjkovalo. Naznačil sem bil tedaj tudi že smer, v kateri sem si mislil, da bo rešiti problematično vprašanje, češ, da — na podlagi antike. Tudi to sem bil že tam naznačil, da se bo gibala razprava okrog vprašanja o sedmorični arhitektoniki Prešernovih umetnin, zlasti pa Gazel. Tako tam že. Toda tedaj še niti slutil nisem, da me popelje načeti študij še dalje: do — romantike in preko nje zopet v antiko k mitologiji. Šele za tistim prvim člankom, ki je izšel sicer šele v oktobru in decembru številki Dom in Sveta (1910), sem se bil namreč lotil tudi tistega vprašanja, na katero Žigon v svojih spisih vedno in vedno opozarja: vprašanja o šoli bratov Schleglov ali vobče o romantiški šoli. Hotel sem prve pridobitve teh študij podati v Slovenčevem podlistku „Prešeren in romantika“ (1910, junija-julija), razširiti tisto prej označeno svoje stališče ter opozoriti na zanimivo dejstvo, da se Žigonovi osnovni nazori o kompozicijskih zakonih Prešernovih umetnin docela krijejo z nazori romantiške šole o umetnini-organizmu, da se tudi njegovi termini tehnici: „jedrišče“, „žarišče“, „vrh“ vjemajo z enakim pojmovanjem pri Frideriku Schleglu, torej z estetskimi nauki tiste šole, na katero tolikrat kaže ravno Žigon. Dovršil pa te namere nisem, članek mi je ostal radi preobilega študija le fragment. Prenehal sem, in poglobil se nato le še bolj v spise bratov Schleglov in v druge razprave o romantiški šoli, hoteč doumeti zlasti nasprotje med romantično in staroklasično lepoto: tisto nasprotje namreč, ki ga Friderik tolikrat naglaša in ki je tedaj bilo „na dnevnem redu“. Zani-

malo me je to vprašanje prav posebno, in to radi obeh mož: Čopa in Prešerna. Vedno bolj me je, klasiškega filologa, mikal slovenski Aristarh, mentor Prešernov, klasiški filolog in estet-kritik Čop; to pa zopet radi Žigonovega vednega naglaševanja, da je Prešernova arhitektonika v najožji zvezi s Čopovo učenostjo in z njegovo — razpršeno knjižnico. Na drugi strani pa radi Prešerna, ker sem bil zaslutil, da bi utegnil za sedmim verzom prve gazelice, glasečim se: „Bòlj ko Dêlie, Koríne, Cíntie al Lávre“, tičati skrit migljaj, hoteč naznačiti isti problem, ki ga je naglašal i Goethe s svojim „Antike und Natur“, ali Friderik Schlegel z „Antik und romantisch“. Kako naj bi ta problem umeval pri Gazelah, o tem si seveda nisem mogel biti takoj na jasnem. Globlji študij me je dovedel do vprašanja, zakaj se je Prešeren tako temeljito bavil s staro mitologijo, in bi-li ne peljala morda od tu pot tudi do pravega umevanja „zlátih čerk“ na „posodi“ Gazel, do rešitve tistega problema, ki ga je že Žigon sprožil in naznačil ter že namignil, kako bi jih bilo morda razložiti. Hugova mitologija mi je potrdila, da sem prav slutil, sklepal in sledil.

Tako je šel študij iz težave v težavo, od problema do problema, ko me sredi dela vzbudi dr. Tominšek, najodločnejši protivnik Žigonovih nazorov o arhitektoniki v Prešernovih umetninah. Radi sarkastične pripombe koncem njegovega članka v Dom in Svetu 1911, št. 2: „Ajdovski gradec“ sem takoj nameril stvaren odgovor proti njegovi „nematematični estetičnosti“ (članek „Prešeren in antika“, Čas 1911, št. 6), kjer sem hotel spet označiti vsebinske smeri nanovo obljubljene razprave (Čas 1911, str. 270), ki naj bi rešila težavni problem kolikor mogoče stvarno in temeljito. Odločil sem se pa hkratu, da izdam to razpravo samo čimprej, prej — kakor sem to dotlej nameraval. In tako sem poslal rokopis v tiskarno, dasi bi bil še rad porabil ta in oni dotedaj nedostopni vir! Izpopolnjeval sem med — natisom. Iz te zgodovine si je pojasniti in razložiti marsikaj v tehničnem in stilističnem oziru te razprave. —

Rekel sem, da hoče pričujoča razprava podati Žigonovi teoriji trden temelj. Naglašam pa pri tem to, da sem bil od početka svojega študija vedno oprezen proti vsem teorijam, tudi Žigonovi. Proti tej še posebno, radi — odpora kritikov. Sklenil sem iti svojo pot neglede ne na levo ne na desno toliko časa, da si sam pridobim dovolj trdnega spoznanja. In šele ko sem sam kot klasiški filolog v umetnosti antike zapazil in spoznal podobne stvari, kakor jih Žigon razklada v Prešernovi umetnosti, pričel sem se bolj zanimati za njegove spise in njegovo teorijo, in videl, da ji podaja — antika tisti v kritikah zahtevani in pogrešani temelj. Prim. Čas 1911, str. 270. Da sem šel to samobitno pot od početka, izogibaje se tujih

teorij, dokler mi jih ni naknadno primerjanje z lastnimi rezultati potrdilo ali ovrglo, tega mi ne bo nikdar žal: utrjenih nazorov o poetiški arhitektoniki in vobče o poetiški tehniki ter poetiško-umetniškem vstvarjanju mi poslej ne bo nikdar omajal ironičen posmeh ali nabrušena bodica — nearhitektonarjev! In to je za naše razmere na tem polju tudi nekaj, ko imajo često esteti-diletanti — prvo besedo v kritiki dolgotrajnih „mukotrpnih“ študij in njihovih rezultatov.

Tudi naj naglasim, da nisem nikdar nameraval prevzeti besedo početniku problema o Prešernovi pesniški arhitektoniki. Vedno mi je bil namen, pripraviti ga do tega, da se oglasi po trdovratnem molku — zopet sam. Žal, da so mu bili prerezali nit — sredi dela ter mu skvarili njegov zistematični načrt. Tako je zdaj moja pričujoča razprava več ali manj nadaljevanje in dopolnjevanje Žigonovih — v odlomkih, v zasnovi ostalih razprav. Kdor hoče umeti ves problem, vzemi torej in preštudiraj tudi njegove spise, in potem slédi mislim v tej razpravi. Sodba o vrednosti Žigonovih spisov se mu gotovo premeni, najmanj pa bo gotovo tak njegov zaključek, da dr. Tomiškova kritika v Ljubljanskem Zvonu 1908 ni na čast strokovnjaku — klasiškemu filologu! Ali je na čast kritiku, ki presoja in v znanstveni stroki nepoučenemu občinstvu daje kritiški pravec in mnenje o stvari s svojo avtoritativno razsodbo? Kako, če ga poskuša n. pr. dajati s takim-le stavkom (str. 118):

„V drugi polovici prejšnjega stoletja so se bili klasični filologi¹ vrgli na to polje in so kar pri vseh pesnikih: liriki, epiki in dramatikih, „našli“ sila simetričnosti, šteli in šteli so verze, jih seštevali, odštevali, delili, dokler niso dobili kosov, ki so si med seboj odgovarjali. Kakor bi se jih bila lotila nalezljiva bolezen! Preteče nekaj let in sami sebi so se smejali! (Podč. jaz!) Kar je tiste „simetrije“, smatrati se mora le za slučajno!“ (Podč. Tom.)¹

Na podlagi te kritiške paralele si mora nepoučen čitatelj — in koliko jih je v tem pri nas poučenih? — vstvariti prav klasično sodbo o smejočih se klasiških filologih po l. 1900! Res, klasični filologi, ki se po nekaj malo letih vsi skup smejejo — samim sebi!

¹ Prvo, kar mora posebno osupniti resnega znanstvenika, je gotovo smešeči — ton kritikov! Že ta označuje voljo „objektivnosti“ dovolj. Drugo je pa še hujše! Uporabljena paralela niti ne drži, vsaj tako ne, kakor bi rad — kritik! Drži pa zato ne, ker je splošna in ne navaja nobene avtoritete, ki je pač moral nanjo ali nanje kritik vendar določno misliti v svoji paraleli. Stvarno pa tudi ni točna, ker je nepopolna, zastarela in enostransko zavita. To razvidi vsakdo iz moje razprave, da je treba tisti smeh „klasičnih filologov“ zelo zelo omejiti, in še ne ostane tisto, kar je hotela tendencijozno zavita — kritika v Ljubljanskem Zvonu 1908! Šlo ji je za gotov učinek, ne za — resnico!

Skoro bi smatral človek to paralelo za — neresno, ko bi kritiku ne bila služila, da — ubije Žigonovo delo!

Pričujoča knjiga je ugovor proti tej taki kritiki.

Ne briga resnega antikritika seveda toliko to, kakšno sodbo vzbudi taka kritika v nepoučenem občinstvu. Brigati pa ga mora dejstvo, da kritika vnaprej računa z — nepoučenostjo občinstva, ker bi si sicer ne upala rabiti nesolidnega orožja, da pokoplje — neljubo teorijo. Iz takega dejstva se antikritiku podaja in določa njegovo stališče samoposebi. Najprej je najmanj to gotovo, da take kritike ne more odobravati — najmanj to! — ker velja vedno med znanstveniki pravilo, da posmeh in netočno navedene priče ne morejo biti znanstven kriterij, posebno še tedaj ne, kadar je vprašanje veleproblematično in tudi tla kritikova — nesolidna. Nadalje mu določa to kot prvo nalogo, da podaj gradiva, iz katerega si občinstvo lahko pridobi potrebne poučenosti o stvari; določa pa tudi — metodo njegovega dela: proti posmehu in **nenavedenim** avtoritetam — direktne izjave priznanih in splošno uglednih avtoritet; proti subjektivni **sodbi** — lastno subjektivno **znanje**, pridobljeno po dolgotrajnem vestnem študiju. Solidno delo in po njem solidna sodba! Ob tej taki solidni podlagi se morajo ubiti vsi posmehi nasprotnikov samiposebi.

To je bilo načelo, ki sem ga skušal uveljaviti v celi razpravi, da se zamore po tej podlagi vsakdo sam povzpeti do lastne sodbe o — problematičnih vprašanjih, ki jih krije problem — pesniške forme in tehnike.¹

Da ta problem ni ravno tako prazen, kakor hočejo to pri nas uveljaviti, naj povedo „Misli“. Že tu pa navajam za zgled in iz stvarnih ozirov še značilno stališče, ki ga zavzema nasproti temu problemu znani graški germanist Bernhard Seuffert koncem svoje

¹ S tem, da sem oprl svoja izvajanja na avtoritete, posebno one na polju staroklasiške filologije, in da sem dalje skušal porabiti tudi direktno (in zato najsilnejšo) pričo „Zapuščinski akt Prešernov“, sem poskusil ves problem dvigniti na tisto edino pravo stopinjo kritiškega motrenja, ki ga zahteva — znanstvena razprava. V tem tiči tudi samoobsebi precejšen del njene notranje moči proti neznanstveni dosedanji kritiki Žigonovih nazorov. Obilica citatov bo morda komu vobče neljuba, ali pa si bo želel prestave pod črto. Odgovarjam: držal sem se načela, da naj govori kjerkoli možno naravnost avtor sam, ker je le tem potom možna kritika, če ima kritik na razpolago vsaj najvažnejši košček originala — pred lastnimi očmi: ἀμαρτυρον οὐδὲν ἀσιδω. Drugič sem se zanašal na inteligentnost vseh onih, ki bodo spis — preštudirali, za kar je treba več časa in truda. Tem originali ne bodo — napoti. Sicer pa se mora priučiti tudi slovensko naobraženo občinstvo težje znanstvene hrane in metode, če res hočemo — do vseučilišča.

študije „Beobachtungen über dichterische Komposition“ (v German.-roman. Monatsschrift 1911, str. 632):

„Die Betrachtung der Komposition von Dichtungen offenbart die Art und den Grad der inneren und äußeren Bildkraft des Schöpfers, seiner Fähigkeit, die Auffassung in den Stoff hineinzubilden, Stoff und Auffassung, die zusammen den Inhalt ausmachen, zu gestalten. Sie gibt sichere Anhaltspunkte für die Erkenntnis und die Beurteilung der Kunst. Komposition ist nichts für sich Bestehendes, kein starres System; sie ist **Ausdruck des Inhaltes**; der Inhalt stellt nicht eine Kompositionsaufgabe, die nur eine Lösung zuließe (podč. jaz!). Die innere Formgebung, die dichterische Aneignung des Stoffes hängt von der seelischen Lage des Autors ab. Da der Aufbau vor allem Ausdruck der inneren Form ist, kann die dichterische Absicht aus der Architektonik erhellt oder gar erst recht erschlossen werden (podč. jaz!). Darum können Untersuchungen über die Komposition auch die Entstehungsgeschichte eines Werkes beleuchten. Das alles hat sich mir auch an Beobachtungen über **lyrische** Dichtungen (podč. jaz!) bestätigt.“

Ista misel je vodila tudi mene v samostojnem študiju simetrije v poetičnih umetninah. Tudi Žigonovi spisi se gibljejo v teh mejah.

Še važnejše pa so sledeče sklepne misli (istotam):

„Von der **Einheit** des Grundwesens der Künste überzeugt, habe ich es nicht vermieden, die redende Kunst wie bildende zu behandeln. Die aus der Verschiedenheit des zeitlich oder räumlich die Kunstform ausdrückenden Materiales abgeleitete Ungleichheit hat jedenfalls nicht die von Lessing behauptete Geltung. Alle Sprachkunstwerke bedienen sich der Vorbereitungen, Rückweisungen; sollen sie wahrgenommen werden, so muß ihre **Sukzession zur Koexistenz werden**. Sind **Symmetrien**, sind Parallelen von dem Dichter gebildet, so können sie **nur als koexistente wirken**, obwohl sie sukzessive zur Erscheinung gelangen. (Podč. jaz.) Die psychologische Unterscheidung, welche Bewertung das Erinnerungsbild neben dem neuen Eindruck beansprucht, dünkt mich nicht allzu wichtig. Nicht nur Bilderzyklen, alle größeren Werke der bildenden Künste können nicht gleichzeitig mit einem Blicke erfaßt werden. Ebenso werden Dichtungen für den Aufnehmenden nur dann als ein Ganzes, wenn er ihre Glieder koexistent setzt.“ (Podč. jaz.)

Na enakih nazorih sloni tudi moje izvajanje v poglavju o antiki, ko razmotrivam vprašanje „ritmičnega noma“ v plastiki in poeziji: enovitost umetniških zakonov naglašam iz svojega prav

odločno. In to se mi zdi vredno posebej naglasiti, ker so mi Winterjeve paralele prav tako šele naknadno potrdile pravilnost lastnih nazorov kakor tu navedeno stališče Seuffertovo. **To** pa je seveda precejšen pozitiven razlog za mojo teorijo o grškem pesniškem nomu in hkratu tudi lepo spričevalo za Vilj. Schleglov nazor o ritmičnem nomu vse stare umetnosti.

S tem je moje stališče proti nasprotnikom zavestne arhitektonike, posebno pa še stroge simetrične sestave v pesniških umetninah dokaj stvarnejše podprto in zato tudi — lažje. Kjer se strinja lastno raziskavanje z nazoni avtoritet, je resnica blizu —.

In sedaj še nekaj pripomb k razpravi sami!

V nji sem skušal rešiti tisti problem, ki sem ga označil v Času 1911 na str. 270 v opombi 1., na str. 269 v opombi 8. in na str. 277 v opombi 2. Razdelil sem jo v dva dela, da ločim podlago, ki sloni na nji razrešitev problema, že na zunaj, ter s tem naznačim, da hoče ta prvi del utrditi pot do sklepnih izvajanj v drugi polovici razprave. V njem zaobsežena snov je deljena po Friderikovem načelu „Antik und romantisch“ v dve poglavji, toda tako, da prvo obravnava vprašanje romantiške teorije o umetnini-organizmu in njenem „središču“, drugo pa vprašanje o bistveni misli staroklasiškega sloga. Antiteza (kaos: nomos) druží obe poglavji v zaokroženo vsebinsko celoto, radi česar jih je bilo možno objaviti kot samostojen del cele razprave. Izmed nadaljnjih pet poglavij pa je vsako zase po ena, prav tako zaokrožena samostojna celota: Čop in nomično vprašanje, Harmonija sfer, Zlate črke in Gazele, Problem apolinične in dijonizične lepote, ter za zaključek paralela med Goethejevimi Rimskimi elegijami in Prešernovimi Gazelami. Vendar stoje ta poglavja v ozki zvezi s prvim delom knjige, ter so bila mogoča šele na podlagi prvih dveh.

Glede osnovnega problema samega v tej razpravi pa moram podati tu še nekaj potrebnih datov z ozirom na Žigonovo razlago Gazel, ki je podlaga mojemu izvajanju.

L. 1907 je namreč priobčil svojo „Tretjinsko arhitektoniko“, oziroma le nje prvi del, ki pa je zaokrožena celota zase: študija o Prešernovih Gazelah. (Zb. M. Sl. IX.) Nadaljeval nameravane ter tu začete razprave dodanes še ni, bolj iz vnanjih ko notranjih razlogov: imel ni poslej več glasila za te take reči! Ne vemo torej, kam bi bil privozil in kako sklenil tam pričete misli. Vendar pa priča že tista njegova primera z grško vazo (str. 70), da je meril v pravo smer, ki jo zasleduje in razvija — moja razprava. Toda že ta odlomek je odkril docela nove strani na posodi Gazel, ki jih do tedaj naša kritika ni niti zaslutila, in ki jih tudi ni možno umeti na en zamahljej brez temeljite poglobitve — v Prešernov celotni problem.

Žigonovo raziskavanje je prineslo najprej polno prevažnih podrobnosti, ki so šele omogočile nadaljnje težje sklepe. Posebno neprecenljiva zasluga njegovih spisov (posebej „Letnice 1833“) je skrbno in točno datiranje poedinih poetovih pesmic. To je neobhodno potrebna podlaga za vsako znanstveno motrenje kateregakoli pesnika. Zanesljiv datum je često najboljši komentar za pravo umevanje — pesniške in vobče — vsake umetnine. Žal, da za Gazele in „Sonete nesreče“ dosedaj še nimamo takih točnih datiranj, dasi je Žigon že dokaj točno omejil čas, v katerem sta ta venca nastala. Važnost tega vprašanja sem spoznal sam, ko sem radi mitološkega aparata moral upoštevati tudi časovni odnos med Gazelami in Soneti nesreče. Naj bi to kdo kmalu pojasnil, če je sploh — možno! Za vprašanje o sedmorični kompoziciji Prešernovih umetnin je to vprašanje dalekosežnega pomena.

Še večje vrednosti so Žigonovi spisi s tiste strani, ki je došla k nam pravo umevanje pesniških del vobče, posebno Prešernovih: da so umetnina, ker so organizem vsako zase. Tega pred njim nihče ni naglašal; zakaj ne, ni tako važno. Gotovo je, da tako temeljite estetske naobrazbe ni imel pri nas vsak akademično naobražen inteligent, kakor si jo je pridobil Žigon. Od tod njegova misel o strogi, celo matematično točni arhitektoniki v Prešernu. Tega kritiki tudi niso dovolj upoštevali — na svojo škodo seveda. Prvi del razprave priča, kdo je imel prav: ali „matematični estetičnik“ — Žigon, ali pa zagovorniki „nematematične estetičnosti“.

Umetnina — organizem! To je — osnovno vprašanje, kjer bi se bili morali lotiti kritiki Žigonove teorije in jo ali pobiti ali pa priznati do zadnjih posledic. To sem hotel naglasiti že v prvem svojem članku v Dom in Svetu 1910. Tu le še enkrat to omenjam radi svoje razprave, ki temelji na tej osnovni misli.

Za Gazele je to vprašanje odločilnega pomena: ali so ali pa niso en venec, en organizem, ena sama umetnina: ena — posoda. Samo ti vprašanji sta možni, drugega ni!

Da so en venec, da so en organizem, ena sama umetnina in ena posoda: to misel Žigonovo hoče utemeljiti z vso notranjo svojo silo pričujoča moja razprava. Žigonova ideja je bila, da so ena vsebinska celota, s prologom, vrhom in epilogom; da pa so tudi, kakor n. pr. Sonetni venec, določena formalna celota, to dodajajo moja raziskavanja.

Dá pa bo vsakdo videl, do kam je došel Žigon, in katera mesta sem imel jaz za podlago, podajam jih tu v celoti. To bo olajšalo hkratu tudi umevanje moje študije, nadaljujoče isti problem.

Na str. 66 Zb. M. Sl. IX., kjer razlaga prvo gazelico kot prolog Gazelam, naglaša odločno, da poet sam imenuje svoje Gazele „pesem“, vse v kup eno samo pesem:

„Ali je besedo ‚pésem môja‘ umevati po njenem pomenu specielno za eno določeno pesem, ali kolektivno za vso poezijo Prešernovo? Ali meri ta beseda, tu na čelu prologa Gazel stoječa, le na pričujoče Gazele same, ali je razširiti njeno misel na vso poezijo Prešernovo, in sicer vsaj na sedanjo in morda tudi bodočo še, če že **ne** na preteklo? Da je v prejšnjih dobah poetova poezija (pésem kot kolektivum!) veljala drugim imenom, to je zgodovinski fakt in to izreka indirektno tudi 4. gazela sama: ‚Préd dekléta so iméle .. nam dopásti .. pravíco!‘ To je Prešernova izjava. Potemtakem more ‚pésem môja‘ misliti le sedanjo, in morda tudi bodočo poezijo. Za svôjo osebo bi jaz umeval to ‚pesem‘ tu v prologu Gazel kot besedo, ki se omejuje nje misel na **te** same, na **vse** Gazele sicer, a **le** na Gazele kot eno celotno vsebinsko in arhitektonsko skupino, kot eno samo, dasi iz več gazelic sestavljeno umetnino! Odmev temu dejstvu bi bil epilog Gazel, ki jih zaključuje, govoreč, kakor prolog, spet o Prešernovi poeziji in o njeni kakovosti, češ, taka je, da poizkuša njej ugajati: zato pa govori le o njej sami, in ne o takih predmetih, o kakršnih bi si želeli drugi (a pač ne ona), da bi jim jih poezija njegova prepevala! Toda, **tu**, v epilogu, ima Prešeren množino: ‚pésmi môje‘, v kontrastu s prologa ednino: ‚pésem môja!‘ Tu zaobsega Prešernova misel očitno da vso dotedanjo, vso bivšo poezijo njegovo; zato — množina: ‚pésmi môje.“

In takoj za tem določa in razlaga pomen Prešernove označbe, da je ta pesem „posoda“, v smislu umetnine-organizma (str. 69):

„Gazele tedaj kot eno celoto, kot eno umetnino, primerja poet — s ‚posodo‘. S tem ravno naglasi v prvih besedah, v uvodu že prologa, da so vse Gazele ko ena posoda; le ena sama umetnina, kar pa ni kar tako samo ob sebi umevno, ampak nekaj tu specifično Prešernovega; njegova individualna ideja umetniška je bila to, da združi več gazel v eno celoto, v eno umetnino. A kaj je vez, ki jih vse te gazelice druži in spaja v eno celoto? ‚Njeno ime! ‚Sládki glás‘, ‚sláva‘, ‚svitlôba — tvôjiga iména!‘ S tem je označil hkrati, ali vsaj namignil na vsebino, na pomen v naslovu stoječe besede: ‚Gazéle‘. Vemo vendar, da je gazela orientalskega izvora in da pomeni ‚gazela‘ kar: ‚hvalivna, slavivna pesem‘, ‚hvalnica‘, nekaj ‚magnifikat!‘ In res so naslednje gazelice, ki jim je prva — prolog, slavo prepevajoče pesmice, — slavo ‚njene ga iména‘. Tudi iz te strani meri prva gazelica tja v sredino Gazel samih, v jedro pričujoče umetnine, a ne **preko** nje **tja v Venec!**“

To Žigonovo ostromiselno izvajanje je popolnoma pravo in za naš problem prva podlaga, da so namreč Gazele ena sama umetnina, vse Gazele „ena celota, ena vsebinska in arhitektonski-umetniška skupina!“ (str. 64). Sestavljena enota! To je poglavitni in najvažnejši rezultat Žigonove študije o Gazelah, in tak rezultat ni „minuciozno“ delo, ampak — velika poteza, četudi je dokaz potreboval najvestnejše drobnogledne analize. Dr. Tominšek še tega ni ločil!

Kako je Žigon sprožil problem „zlatih črk“, kako poskusil odgovoriti na to vprašanje, in do katere meje je segel, o tem priča sledeče njegovo razmotrivanje (str. 69):

„Zlâte čerke‘ bi bilo mogoče umevati kot slovenski terminus za to, kar sicer izrekamo s tujko ‚inicijalke‘, ker so te v starih misalih in rokopisih pogosto pozlačene. A je li tisto umevanje edino mogoče? Ali nimajo morda te besede (v zlatih čerkah‘) tu prenesenega pomena? (Podč. jaz). Ali ne pomenijo morda toliko kakor ‚v lepote bogatih, ko zlato žarečih verzih (podč. Ž.) se bo brala ‚sláva... tvôjiga iména‘, v lepih, poezije polnih, zanosnih besedah, ... od naróda do naróda? — Čul sem tudi misel že, da morda ‚ime‘ pomeni kar ‚slóves‘ (fama), v kakršnem pomenu je rabimo v izrazih ‚dobro, lepo, čisto, slavno, a tudi slabo ali nič kaj dobro ime‘. Spomni se tu človek pričevanja Ernestine Prešernove v Spominih njenih na očeta, ki pravijo o Juliji: ‚In pa še neko prednost je imela Julija: njena preteklost je bila brez madeža in graje‘ (str. 87). A jaz ne bi hotel takó ostro naglašati razlike mej pomenom ‚iména‘ tu v naši gazeli in pomenom ‚iména‘ v epilogu Venca, kjer stoji, da Venec ‚nósi čerke tvôjiga iména‘. Ni treba. Domneva se mi celo, da je pomen le ‚čerk‘ tisto, kar loči obe mesti, ne ‚iména‘. V epilogu Venca mislijo gotovoda resnične, posamne črke rodbinskega imena Julijinega, črke napisa: ‚Primicovi Jul’ji‘. Tu pa se mi zdi pomen drugačen, bolj širok, ne tako specificiran po svoji misli: besede, izraze, verze (podč. jaz), **vnanja izrazilna znamenja sploh** (podč. Ž.) se mi zdi, da pomenjajo tu ‚črke‘, v kakršnem pomenu sem tudi med narodom slišal to besedo (v ednini in množini) več ko enkrat. In to umevanje se mi vidi tudi s celo sliko, s celo primero, ki jo vporablja poet v tisti 1. gazeli, docela enotno in soglasno.“

Vnanja izrazilna znamenja sploh: „hieroglif!“ — do tu je prišel Žigon. Dočim pa naglaša le bolj „črke“ same kot glavno misel, poudarja moja razprava enakomerno tudi kot velepomembno označbo „zlâte črke“, v smislu zlatega in svetega muzičnega in Apolonovega števila sedem ter sedmerodelne njemu posvečene slavlilne pesmi, himna-noma, sestavlje-

nega po prekrasni ideji ubrane vesoljne, stvarnika v sedmerih „črkah“ slaveče pesmi; tiste vesoljne in staroslavne hvalnice, „harmonije sfer“, po kateri je posneta krasna sedmerostrunska harmonija — Apolonove lire! —

Romantika in antika, estetika in svetovni nazor, mitologija in kritika: vse sem skušal združiti pri enem vprašanju, ker drugače ni mogoče prodreti do skrivnostnih „zlatih črk“ Prešernovih. Spis je radi tega programatičnega značaja in prepušča podrobnosti nadaljnjemu študiju.

Le delen plod dveletnega študija polagam pred slovensko javnost, da zamore presoditi, kje je resnica in kako priti do nje! Kdor si je kedaj priboril le mrvico resnice sam iz sebe in po svojih močeh skušal prodreti resnici do korenine, bo umel ceniti lastno spoznanje, študij in — rezultate. Napadi in posmeh me niso strašili, in prestrašili še manj, ker — sem imel od dne do dne večje zadoščenje v jasnečem in urejajočem se kaosu zapletenih vprašanj.

Kot tak pojdi spis v slovenski svet! Iz idealizma za resnico, za stvar in ugled samotvorne naše znanstvene literature se je rodil, v idealizmu je bil spisan, z idealizmom založen, in — idealizmu slovenske javnosti bodi izročen, kakor je avtor sam s tem idealizmom doslej vedno še računal: tudi morebitna prevara — ga ne bo oplašila v delu za resnico in bistrenje pojmov!

Misli.

Friedr. Schlegel:

Wer entsiegelt das Zauberbuch der Kunst und befreit den verschlossenen heiligen Geist? — Nur der verwandte Geist.

Heil den wahren Philologen! Sie wirken Göttliches, denn sie verbreiten Kunstsinn über das ganze Gebiet der Gelehrsamkeit. **Kein Gelehrter sollte bloss Handwerker seyn.**

Ideen: 148 in 119; Minor: Fr. Schlegel
1794—1802, II; 1882.

Erich Bethe:

Die Fähigkeit, poetisch zu empfinden oder wenigstens nachzuempfinden, und eigenes inneres Erleben sind erste Vorbedingung für jedes Studium jeder Poesie. Der Philologe, der diese Pfade betreten will, beherzige, was Platon vom Dichter gesagt hat (Phaidros 245 A): ὃς δ' ἂν ἀνευ μανίας Μουσῶν ἐπὶ ποιητικᾷς θύρας ἀφίκηται, πεισθεὶς ὡς ἄρα ἐκ τέχνης ἱκανὸς ποιητὴς ἐσόμενος, ἀτελὴς αὐτὸς τε καὶ ἡ πόησις ὑπὸ τῆς τῶν μαινομένων ἢ τοῦ σωφρονούντος ἡφανίσθη.

Gereke-Norden: Einleitung. I/433.

Alex. v. Gleichen - Russwurm:

Daß jede Kunst vor allem ernster Arbeit bedarf, und daß der Fleiß bei jeder schöpferischen Tätigkeit die vornehmste Stelle einnimmt, scheint den engriesgrämigen Altmännerweisheit zu sein, die voll überschäumender Kraft Beispiel und Tradition verachten. Aber mit wachsender Erkenntnis und reichem Überblick verbrennt solche Selbstherrlichkeit in den Händen der Künstler wie das Symbol jugendlichen Übermuts in Euphorions Umarmung. Verständiges Nachahmen ist der Wegweiser des Neuen. Alle europäischen Kulturen sind standhaft bei der Nachahmung der alten Kunst geblieben oder vielmehr immer wieder zu ihr zurückgekehrt, denn der Kampf gegen den Einfluß der Antike war stets ein Kampf gegen mißverständene oder eingerostete Autoritäten.“

Erzieher zu deutscher Bildung. VII Bd.: Joh. Winckelmann,
G. Ephr. Lessing: Klassische Schönheit.
Diederichs, Jena u. Leipzig 1906, str. 12.

Winckelmann:

Das Schwerste in allen Werken der Kunst ist, daß alles, was sehr ausgearbeitet worden, nicht ausgearbeitet scheint.

Istotam str. 48.

Goethe:

Bei jedem Kunstwerk, groß oder klein, bis ins kleinste, kommt alles auf die Konzeption an.

Den **Stoff** sieht jedermann vor sich, den **Gehalt** findet nur der, der etwas dazu zu tun hat, und die **Form** ist ein **Geheimnis den meisten**.

Jub.-Ausgabe 35/III, 306: Maximen und Reflexionen ü. Kunst.

Goethe:

Die Form will so gut verdaut sein, als der Stoff, ja sie verdaut sich **viel schwerer**.

Istotam str. 321.

Broder Christiansen:

Denn es gibt Kunstwerke ohne Gegenständliches, **nicht aber Kunst ohne Form**; und sogar in den darstellenden Künsten werden Mängel der Gegenstandsschilderung aufgewogen durch Formgehalt, nicht aber kann umgekehrt die Leere und der Tiefstand der Form durch den Inhalt kompensiert werden. **So ist die Form condicio sine qua non**; und was Kunst und Nicht-Kunst, Künstler und Nicht-Künstler scheidet, ist die **Beherrschung der Form**. —

Aus alle dem Streit und Widerstreit der Inhaltsästhetiker und Formalisten ergibt sich, scheint mir, das Resultat, daß keiner Sieger ist und keiner besiegt; wir finden ein: sowohl — als auch. Form und Gegenstand geben beide — von einander unabhängig (podč. Chr.) — ihren Einschlag in das ästhetische Objekt. **Die Form ist dem Kunstwerk unentbehrlich, der Gegenstand entbehrlich**; wo er aber vorhanden ist, wie in der erzählenden und bildenden Kunst, wird er durch seinen besonderen Charakter von Bedeutung, indem dieser eine bestimmte Haltung und Akkomodation der übrigen Objektfaktoren verlangt.“

Philosophie d. Kunst, Clauss u. Federsen, Hanau 1909, 71/3.

Hippolyte Taine:

Kurz, im dichterischen wie im malerischen Werke handelt es sich darum, nicht das sinnlich wahrnehmbare Äussere der Wesen und Begebenheiten zu übertragen, **sondern die Gesamtheit ihrer Beziehungen und ihrer Abhängigkeiten**, das heisst **ihre Logik**. In der Regel ist also das, was uns an einem wirklichen Wesen anregt und was wir den Künstler auszuziehen und widerzugeben bitten, **die innere und äussere Logik** desselben, mit anderen Worten, **sein Aufbau, seine Zusammensetzung und sein Gefüge**. —

Die Kunst giesst, wie die Natur, ihre Geschöpfe in alle Formen, nur müssen, damit das Geschöpf lebensfähig sei, in der Kunst wie in der Natur die einzelnen Stücke **ein Ganzes bilden** und die **geringste Zelle** des geringsten Bestandteils muss in gleichem Sinne der Gesamtheit dienen.

Philosophie der Kunst, prest. Ernst Hardt, 2. A. Diederichs, Jena 1907, str. 28 in 494.

Goethe:

Es ist ein großes Vorteil für ein Kunstwerk, wenn es **selbständig**, wenn es **geschlossen ist**. Ein ruhiger Gegenstand zeigt sich bloß in seinem Dasein, er ist also durch und in sich selbst geschlossen.

Jub.-Ausgabe 33/I, 127.

Aristoteles:

ἐτι δ' ἐπεὶ τὸ καλὸν καὶ ζῶον καὶ ἅπαν πρᾶγμα συνέστηκεν ἐκ τινῶν, οὐ μόνον ταῦτα τεταγμένα δεῖ ἔχειν, ἀλλὰ καὶ μέγεθος ὑπάρχειν μὴ τὸ τυχόν, τὸ γὰρ καλὸν ἐν μεγέθει καὶ τάξει ἐστί, διὸ οὔτε πάμμικρον ἂν τι γένοιτο καλὸν ζῶον, συγγεῖται γὰρ ἡ θεωρία ἐγγὺς τοῦ ἀναισθητοῦ χρόνου γιγνομένη, οὔτε παμμέγεθες, οὐ γὰρ ἅμα ἡ θεωρία γίγνεται, ἀλλ' οἴχεται τοῖς θεωροῦσι τὸ ἐν καὶ τὸ ὅλον ἐκ τῆς θεωρίας.

Poetika c. VIII.

Winckelmann:

Die Schönheit ist nichts anderes als ein Mittel von den Extremis. Wie eine Mittelstraße in allen Dingen das Beste ist, so ist sie auch das Schönste. Um das Mittel zu treffen, muß man die beiden Extreme kennen. Gott und die Natur haben das bessere gewählt und die Schönheit der Form besteht selbst darin, daß sich Dinge zu einem Mittel verhalten. Die Uniformität macht keine Schönheit. Unser Gesicht konnte also nicht wie das Gesicht der Tiere aus zwei Teilen, Stirn und Nase, bestehen. **Die Harmonie ist vollkommen in ungleichen Zahlen.** Zwei Dinge nebeneinander tun ohne ein drittes nicht gut. Wenn aber die Gleichheit der Zahlen wächst, so wird die Uniformität unmerklicher und sie nehmen die Natur der ungleichen Zahl an.

Erzieher zu deutscher Bildung. Bd. VII/33/4.
Diederichs, Jena u. Leipzig 1906.

Aristoteles:

τὴν τραγωδίαν τελείας καὶ ὅλης πράξεως εἶναι μίμησιν ἐχούσης τι μέγεθος, ἔστι γὰρ ὅλον καὶ μηδὲν ἔχον μέγεθος, ὅλον δέ ἐστιν τὸ ἔχον ἀρχὴν καὶ μέσον καὶ τελευτήν.

Poetika c. VIII.

Kampfhenkel:

Die ergreifende **Schönheit** von Goethes „Erkönig“ beruht neben allem andern Aufgebot von Kunstmitteln und abgesehen vom rührenden Inhalt besonders auch auf der sorgfältig durchgeführten **Symmetrie**. Es muß daher als die **wichtigste Aufgabe des Erklärers** erscheinen, sowie die anderen Kunstgesetze, **auch die Symmetrie, wo sie vorhanden ist, nachzuweisen und damit einen tieferen Blick in die Arbeitsstätte des Künstlers zu tun.** Es ist für jeden Einsichtigen von vornherein feststehend, jedoch, da oft genug behauptet wird, die Erklärer interpretierten in das Gedicht ihre eigenen Auffassungen hinein, nicht ganz überflüssig zu sagen, daß **der Erklärer nur den Absichten** des Dichters nachzugehen hat, daß aber eine Erscheinung, wo sie als häufig oder gar **als regelmäßig nachgewiesen wird, auf bewußte Absicht des Dichters zurückgeführt werden muß, dem eine Einsicht in die Mittel und Wege seiner Kunst nur Uneinsichtige nicht zutrauen.**“

Die Symmetrie als Kunstgesetz bei Horaz. Progr.-Beilage,
Friedeberg Nm. 1904, str. 3.

* * *

Goethe:

Ein vollkommenes Kunstwerk ist ein Werk des menschlichen Geistes und in diesem Sinne auch ein Werk der Natur. Aber indem die zerstreuten Gegenstände in Eins gefaßt und selbst die

gemeinsten in ihrer Bedeutung und Würde aufgenommen werden, so ist es über die Natur. Es will durch einen Geist, der harmonisch entsprungen und gebildet ist, aufgefaßt sein, und dieser findet das Fürtreffliche, das in sich Vollendete auch seiner Natur gemäß. **Davon hat der gemeine Liebhaber keinen Begriff**, er behandelt ein Kunstwerk wie einen Gegenstand, den er auf dem Markte antrifft; aber **der wahre Liebhaber** sieht nicht nur die Wahrheit des Nachgeahmten, sondern auch die **Vorzüge des Ausgewählten, das Geistreiche der Zusammenstellung, das Überirdische der kleinen Kunstwelt**; er fühlt, daß er sich **zum Künstler erheben müsse, um das Werk zu genießen**, er fühlt, daß er sich aus seinem zerstreuten Leben sammeln, **mit dem Kunstwerke wohnen, es wiederholt anschauen** und sich selbst dadurch eine höhere Existenz geben müsse.

Jubil.-Ausgabe 33/I: Üb. Wahrheit u. Wahrscheinlichkeit d. Kunstwerke (1797).

Goethe:

Ein **echtes Kunstwerk** bleibt wie ein Naturwerk, für unsern Verstand immer **unendlich**: es wird angeschaut, empfunden, es wirkt; es kann aber nicht eigentlich erkannt, viel weniger sein Wesen, sein Verdienst mit Worten ausgesprochen werden.

Istotam str. 124: Über Laokoon.

Steinweg:

Ganz unthunlich aber ist es, wenn man einem Compositions-gesetz zu Liebe ein Kunstwerk erklären will. **Das Gesetz muß vielmehr aus dem Werke herausentwickelt werden und ist es ein echtes Kunstwerk, dann hat es auch ein Gesetz.** Ist dies gefunden, dann erst ist es gerathen, Ähnlichkeit oder Übereinstimmung mit anderen Compositionsprincipien anzuerkennen oder abzuweisen.

Kallimachus ü. d. Nomosfrage:
Jhb. f. kl. Philol. 1897, I/286.

Sudhaus:

Bestätigt sich dies Gesetz, dann ist die herrschende Ansicht von dem Kunstcharakter der Cantica ohne weiteres aufzugeben. An die Stelle der bunten Polymetrie tritt eine große Regelmäßigkeit und eine fast architektonische Strenge des Aufbaus, für dessen zierliche Kunst Symetrie und vielverzweigte, ebenmäßige Gliederung charakteristisch sind. Aber — wird man mit Recht fragen — **wie war es dann möglich, daß uns eine kunstmäßige Technik von so ausgeprägtem Charakter nicht in die Augen fiel?** Diese Frage habe ich mir natürlich auch vorgelegt und mein Mißtrauen stets wachgehalten. Es ist in der Tat seltsam, daß gerade die vorige Philologen-generation, die bei allen möglichen Dichtern zahlenmäßige Respon-sion suchte und meist vergebens schürfte, gleich erfolglosen Goldgräbern an dieser reichsten fast zutage tretenden Mine achtlos und ahnungslos sollte vorübergegangen sein. **Aber es ist nicht anders, wir sind blind gewesen.**

Der Aufbau der plautinischen Cantica, 1909.
Leipzig u. Berlin, Teubner, str. 2.

Winckelmann:

Glücklich ist, wer das wahre Schöne kennt und sehend ist in einem Lande der Blinden. Vielleicht sage ich zu viel, denn man kann glücklich sein ohne diese Kenntnisse, aber ich glaube, nicht ohne die Empfindung, wenn diese auch gleich dunkel bleibt.

In einem Lande der Blinden allein sehend zu sein, das heißt: an einem Ort leben, wo alles auf das Wissen ankommt und wo man der Einzige ist, der weiß, was man nicht aus Büchern wissen kann.

Erzieher zu deutscher Bildung, VII/35.
Diederichs, Jena u. Leipzig 1906.

* * *

Winckelmann:

Wie ist es aber geschehen, daß die Gründe der Kunst und der Schönheit so wenig untersucht geblieben? Die Schuld daran liegt in der uns angeborenen **Trägheit, aus uns selbst** zu denken, und in der **Schulweisheit**. Auf der einen Seite sind die alten Werke der Kunst als Schönheit angesehen worden... aber die Altertümer haben nur Anlaß gegeben, Belesenheit auszuschütten. Auf der andern Seite hat man uns durch ein Labyrinth metaphysischer Spitzfindigkeiten und Umschweife geführt, die am Ende vornehmlich gedient haben, eine Menge Bücher zu schreiben und den Verstand durch Ekel zu ermüden. Aus diesen Gründen haben sich die großen allgemeinen Wahrheiten, die auf Rosen zur Untersuchung der Schönheit und von dieser zu ihrer Quelle führen, in leere Betrachtungen verloren.

Istotam 36/7.

A. Gercke:

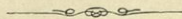
„Wir wollen uns darum nicht beirren lassen, nach der Wahrheit zu forschen, auch wenn wir wissen, dass wir die letzten Ziele nie erreichen werden. Unbeirrt wollen wir weiter versuchen, die Genesis der grossen Kompositionen zu ermitteln und das Ringen der Dichter mit den Gestaltungen ihrer Phantasie, der Denker mit dem überströmenden Gedankensturze zu belauschen, in das Geheimnis des Schaffens selbsteinzudringen. Und es wird uns gelingen, der Antikritik das Geständnis abzurufen, dass ein solches tieferes Eindringen prinzipiell möglich ist und im einzelnen bereits zu festen und neuen Resultaten geführt hat. Nur Farbenblinden kann man den Unterschied von Grün und Rot nicht zeigen; aber ob sie ihn zugeben oder leugnen, er existiert. Nicht die Berechtigung der analytischen Forschung kann strittig sein, sondern nur der einzuschlagende Weg, der erreichbare Grad der Sicherheit und die Tragweite der Beobachtungen und Schlüsse.“

N. Jhb. f. d. kl. Altert. 1901, 210 („Schöpferische Kritik und negierende Kritik.“)

Prešeren:

Peršl bi žé bili Slovencam zláti čási,
Ak klásik bíl bi vsák pisár, kdor nám kaj kvási.

Zabavljivi napisi. (Poezije 1847, 110.)



Prvi del.

I.

Romantika: njena teorija o umetnini.

1. Prešernov in Čopov svetovni nazor.

Če hočemo umevati Prešernovo umetnost in poezijo, treba pomniti, da tiči v njegovih pesmih romantika in antika, da je torej treba poseči globoko v umevanje obeh kulturnih sfer. In to vemo, da je Prešeren najprej stal pod vplivom romantike, dasi že spčetka ni podcenjeval starih klasikov, kakor priča tista afera v Klinkowströmovem zavodu na Dunaju.¹ Do l. 1830. lahko štejemo premoč tega vpliva, potem pa naraščanje v ceni starih klasikov, kar je povzročila ravno Čopova šola.

Radi „svobodomiselstva“ je moral zapustiti Prešeren Klinkowströmov zavod. Kakšno lice pa je to imelo po značaju svetovnega naziranja, o tem si pač lahko ustvarimo primerno sodbo, če pomislimo na poznejši njegov svetovni nazor, ki se nam odkriva tudi v posameznih pesmih.² Bilo je že tedaj najbrže prav tisto svetovno naziranje, ki nam odseva pozneje iz pisma Stanku Vrazu (26. okt. 1840), v katerem piše:

„Ich wünsche übrigens nicht nur dem Panslavismus, sondern auch dem Panillirismus das beste Gedeihen; glaube jedoch, dass man bis zum Erntetag alles Aufgesprossene stehen lassen soll, damit **der Herr** (το Ηεν) am jüngsten Tage das Gute werde von dem Schlechten ausscheiden können.“

Iz teh besed veje panteistično Prešernovo naziranje, kar posebno priča istovetenje „der Herr = το παν“. Istotako značilni so verzi v nemški posmrtnici „Dem Andenken d. Mathias Zhop“:

„Nicht ahntest du, dass deine Bahn beschlossen;
Der **Weltgeist** sandte aus der lichten Halle,
Dich abzurufen zu des Lichts Genossen,³
Den Genius ab; im hellesten Krystalle
Der reinsten Woge löscht' er aus den **Funken**,
Auf dass er rein zurück zum **Urlicht** walle.“

¹ Prim. L. Pintar, Lj. Zvon 1902, 630—634.

² Cfr. kako misli o tem prof. Murko v Lj. Zv. 1901, 131, 132; dr. Prijatelj, Naši Zapiski 1905, 162 in o Čopu Hegeljancu: Zb. S. M. 1904; Grošelj, Lj. Zv. 1905, 532.

³ So li to filozofi ljubljenci Čopovi?

Gotovo je hotel poet s tem naznačiti Čopovo svetovno naziranje, a prav tako lahko trdimo, da je bilo to naziranje vobče tudi njegovo, o čemer se tudi drugi kritiški glasovi enako izražajo. To je tisto svetovno naziranje kot pri Goetheju („Eins und Alles“):

„Weltseele, komm uns zu durchdringen!
Denn mit dem Weltgeist selbst zu ringen
Wird unsrer Kräfte Hochberuf.“ —

ali dalje pri Schillerju („Künstler“):

„Was bei dem Saitenklang der Musen
Mit seltsam Beben dich durchdrang,
Erzog die Kraft in deinem Busen,
Die sich dereinst zum Weltgeist schwang.“

To je dalje tudi naziranje romantikov vobče, ki ga označuje Marie Joachimi v svoji „Weltanschauung der Romantik“ (Dieterichs, Jena und Leipzig 1905, 33, 44):

„Neben Herder und Goethe wirkt die idealistische Philosophie Fichtes und die Naturphilosophie Schellings; Schlegels Grundprinzip, sein Zentrum, ist nicht nur eine ästhetisch wirkende Urkraft, es ist unendlicher, denkender, schaffender ‚Geist‘, es ist vor allem auch Gefühl und ‚Liebe‘, es ist unendliche ‚Fülle‘, und es ist trotz dieser Fülle ‚Individualität‘. Es ist etwas von Platos oberster Idee, Leibniz’ oberster Monade, von Spinozas causa sui, von der neuplatonischen und stoischen Gottheit, von Böhmes **Urfeuer**.“

In potem na str. 82, 83:

„Diese Geistigkeit der Menschheit ist also unmittelbarer göttlich als die an endliche Körperlichkeit gebundene Natur. Aber sie ist nicht Gott. Sie ist nicht das Zentrum selbst, sie ist nur ‚ein Teil‘, **ein Funke**, ein Brennpunkt des göttlichen Mittelpunktes.“

Nato navaja še lastne Friderika Schlegla besede:

„Ja, wir alle, die wir Menschen sind, haben immer und ewig keinen andern Gegenstand und keinen andern Stoff aller Tätigkeit und aller Freude, als das eine Gedicht der Gottheit, dessen Teil und Blüte auch wir sind — die Erde. Die Musik des unendlichen Spielwerks¹ zu vernehmen, die Schönheit des Gedichts zu verstehen, sind wir fähig, weil auch ein Teil des Dichters, **ein Funke** seines schaffenden Geistes in uns lebt und tief unter der Asche der selbstgemachten Unvernunft mit heimlicher Gewalt zu glühen niemals aufhört.“

Iz te označbe Joachimi-ne se jasno odsvita Prešernovo in Čopovo svetovno naziranje. Pa tudi tisti „Genius“ Prešernov v posmrtnici Čopovi kaže smer in vir panteističnega naziranja.

Herder namreč piše v spisu „Kalligone“ (Herd. s. W., Suphan 22. B., 205):

„Genius ist ein höherer himmlischer Geist, wirkend unter Gesetzen der Natur, gemäss seiner Natur, zum Dienst der Menschen. Sey er Auf-

¹ O tem pri razlagi sedmerih črk in harmoniji sfer!

klärer und Ordner, der Beherrscher gleichsam eines Elements oder der leitende, wirkende Schutzgeist seines Geschlechts, er dienet seinem Geschäft, und indem er die Glorie im Antlitz des Ewigen schauet, trägt er das Kind auf seinen Händen. Unsichtbar, sich selbst vergessend, gleichgültig, ob er erkannt und wie er genannt werde, lebt er in seinem Werk, der Vorsehung wirkender Bote! — Ein Heil- und Friedensbote, zum Erhalten, nicht zum Zerstören, zum Segnen, nicht zum Verwüsten.“

Platon v Fajdonu (p. 107 D) ima tudi že soroden nazor:

λέγεται δὲ οὗτως, ὡς ἄρα τελευτήσαντα ἕκαστον ὁ ἐκάστου δαίμων, ὅσπερ ζῶντα εἰλήξει, οὗτος ἄγειν ἐπιχειρεῖ εἰς θήτινα τόπον, ὃν δαὶ τοὺς ξυλλεγόντας διαδικασμένους εἰς Ἄιδου πορεύεσθαι, μετὰ ἡγεμόνος ἐκείνου, ᾧ δὴ προστέτακται τοὺς ἐνθόνδε ἐκείσε πορεύειν.

Müller H.-K. Steinhart (Platon's sämmtl. Werke IV, 533):

„Denn die Sage geht, daß jeden Gestorbenen derselbe Schutzgeist, dem Jeder im Leben anheimfiel, an einen Ort zu leiten unternahme, von wannen die dort Versammelten, nachdem sie ihr Endurtheil empfangen, nach dem Hades unter der Leitung Dessen ziehen müssen, dem es sie von hinnen dorthin zu bringen übertragen ist.“

Za umevanje Prešernovega svetovnega nazora je prav posebno važno dejstvo, da razmotriva francoski mislec Dupuis v svojem spisu „Abrégé de l'origine de tous les cultes“ iste osnovne misli v panteistični oziroma panenteistični smeri, kot smo jih ravnokar spoznali. Ker se ta spis nahaja i med knjigami zapuščinskega akta Prešernovega (pod št. 69: „Abrégé de L'origine de Tous les Cultes“ v. Dupuis, Brüssel 1829), je povsem umestno, da spoznamo še Dupuisove misli.¹

Piše pa tako v prvem poglavju „De l'Univers-Dieu et de son Culte“ (navajam po svoji, med tiskom mi došli tretji izdaji: a Paris, au dépôt bibliographique chez Chasseriau, libraire, 1822, str. 2 sl.):

„Cette force étant celle du monde lui-même, le monde fut regardé comme Dieu ou comme cause suprême et universelle de tous les effets qu'il produit, et dont l'homme fait partie. Voilà le grand Dieu, le premier ou plutôt l'unique Dieu qui s'est manifesté à l'homme à travers le voile de la matière qu'il anime, et qui forme l'immense corps de la divinité. Tel est le sens de la sublime inscription du temple

¹ „Abrégé“ ima sledečo vsebino: 1) De l'Univers-Dieu et de son Culte. 2) Universalité du culte rendu à la nature, prouvée par l'histoire et par les monumens politiques et religieux. 3) De l'Univers animé et intelligent. 4) Des grandes divisions de la nature en causes active et passive, et en principes, lumière et ténèbres. 5) Explication de l'Héracléide ou du poème sacré sur les douze mois et sur le soleil, honoré sous le nom d'Hercule. 6) Explication des voyages d'Isis ou de la lune, honorée sous ce nom en Egypte. 7) Explication des Dionysiaques ou du poème de Nonnus sur le soleil, adoré sous le nom de Bacchus. 8) Les Argonautiques. 9) Explication de la fable faite sur le soleil, adoré sous le nom de Christ. 10) Du culte et des opinions religieuses, considérées dans leurs rapports avec les devoirs de l'homme et avec ses besoins. 11) Des Mystères. 12) Explication abrégée d'un ouvrage apocalyptique des initiés aux mystères de la lumière, et du soleil adoré sous le symbole de l'agneau du printemps ou du bélier céleste. — Observations sur le Zodiaque de Dendra, par M. Dupuis, membre de la classe d'histoire et de littérature ancienne de l'Institut.

de Saïs: Je suis tout ce qui a été, tout ce qui est, tout ce qui sera, et nul mortel n'a encore levé le voile qui me couvre.

Quoique ce Dieu fût par tout, et fût tout ce qui porte un caractère de grandeur et de perpétuité dans ce monde éternel, l'homme le chercha de préférence dans ces régions élevées où semble voyager l'astre puissant et radieux qui inonde l'univers des flots de sa lumière, et par lequel s'exerce, sur la terre, la plus belle comme la plus bienfaisante action de la divinité. C'est sur la voûte azurée, semée de feux brillans, que le très-haut paraissait avoir établi son trône; c'était du sommet des cieux qu'il tenait les rênes du monde, qu'il dirigeait les mouvemens de son vaste corps, et qu'il se contemplait lui-même dans les formes aussi variées qu'admirables sous lesquelles il se modifiait sans cesse. „Le monde, dit Pline, ou ce que nous appelons autrement le ciel, qui dans ses vastes flancs embrasse tous les êtres, est un Dieu éternel, immense, qui n'a jamais été produit et qui ne sera jamais détruit. Chercher quelque chose au-delà est un travail inutile à l'homme et hors de sa portée. Voilà l'Être véritablement sacré, l'Être éternel, immense, qui renferme tout en lui: il est tout en tout, ou plutôt il est lui-même tout. Il est l'ouvrage de la nature et la nature elle-même.“

Ainsi parle le plus philosophe comme le plus savant des naturalistes anciens. Il croit devoir donner au monde et au ciel le nom de cause suprême et de Dieu. Suivant lui, le monde travaille éternellement en lui-même et sur lui-même: il est en même temps et l'ouvrier et l'ouvrage. Il est la cause universelle de tous les effets qu'il renferme. Rien n'existe hors de lui; il est tout ce qui a été, tout ce qui est, tout ce qui sera, c'est-à-dire, la **nature elle-même ou Dieu**; car, par Dieu, nous entendons l'Être éternel, immense et sacré qui, comme cause, contient en lui tout ce qui est produit. Tel est le caractère que Pline donne au monde, qu'il appelle le grand Dieu, hors duquel ou ne doit pas en chercher d'autre.

Cette doctrine remonte à la plus haute antiquité chez les Égyptiens et chez les Indiens.¹ Les premiers avaient leur grand **Pan**, qui réunissait tous les caractères de la nature universelle, et qui originairement n'était qu'une expression symbolique de sa force féconde.“

Dalje stran 8 sl.:

„Naître, croître, vieillir et mourir expriment des idées qui sont étrangères à la nature universelle, et qui n'appartiennent qu'à l'homme et aux autres effets qu'elle produit. L'univers, dit Ocellus de Lucanie, considéré dans sa totalité, ne nous annonce rien qui décèle une origine ou présage une destruction. On ne l'a pas vu naître, ni croître, ni s'améliorer; il est toujours le même, de la même manière, toujours égal et semblable à lui-même. Ainsi parlait un des plus anciens philosophes dont les écrits soient parvenus jusqu'à nous, et depuis lui nos observations ne nous en ont pas appris davantage. L'univers nous paraît tel encore qu'il lui paraissait être alors. Ce caractère de perpétuité sans altération n'est-il pas celui de la divinité ou de la cause suprême? Que serait donc Dieu s'il n'était pas tout ce que nous paraissent être la nature et la force interne qui la meut? Irons-nous chercher hors du monde cet être éternel et

¹ Zapašćinski akt ima pod št. 64 zaznamovano to knjigo: „Mithras, eine vergleichende Übersicht der berühmteren mithrischen Denkmähler“ etc. v. Nikl. Müller, Wiesbaden 1833!

improduit, dont rien ne nous atteste l'existence? Plaçons-nous dans la classe des effets produits cette immense cause au-delà de laquelle nous ne voyons rien que les fantômes qu'il plaît à notre imagination de créer? Je sais que l'esprit de l'homme, que rien n'arrête dans ses écarts, s'est élancé au-delà de ce que son oeil voit, et a franchi la barrière sacrée que la nature avait posée devant son sanctuaire. Il a substitué à la cause qu'il voyait agir une cause qu'il ne voyait pas hors d'elle et supérieure à elle, sans s'inquiéter des moyens d'en prouver la réalité. Il a demandé qui a fait le monde, comme s'il eût été prouvé que le monde eût été fait; et il n'a pas demandé qui a fait son Dieu, étranger au monde, bien persuadé, qu'on pouvait exister sans avoir été fait; ce que les philosophes ont pensé effectivement du monde ou de la cause universelle et visible. L'homme, parce qu'il n'est qu'un effet, a voulu que le monde en fût aussi un; et dans le délire de sa métaphysique, il a imaginé un être abstrait appelé Dieu, séparé du monde et cause du monde, placé au dessus de la sphère immense qui circonscrit le système de l'univers, et lui seul s'est trouvé garant de l'existence de cette nouvelle cause; c'est ainsi que l'homme a créé Dieu. Mais cette conjecture audacieuse n'est point le premier pas qu'il a fait. L'empire qu'exerce sur lui la cause visible est trop fort pour qu'il ait songé sitôt à s'y soustraire. Il a cru long-temps au témoignage de ses yeux avant de se livrer aux illusions de son imagination, et de se perdre dans les routes inconnues d'un monde invisible. Il a vu Dieu ou la grande cause dans l'univers avant de le chercher au-delà, et il a circonscrit son culte dans la sphère du monde qu'il voyait, avant d'imaginer un Dieu abstrait dans un monde qu'il ne voyait pas. Cet abus de l'esprit, ce raffinement de la métaphysique est d'une date très-récente dans l'histoire des opinions religieuses, et peut être regardé comme une exception à la religion universelle, qui a eu pour objet la nature visible et la farce active et intelligente qui paraît répandue dans toutes ses parties, comme il nous est facile de nous en assurer par le témoignage des historiens, et par les monumens politiques et religieux de tous les peuples anciens."

O „svetovni duši“ razpravlja Dupuis v tretjem poglavju: „De l'Univers animé et intelligent.“ Tu piše (str. 47 sl.):

„Le monde paraissait animé par un principe de vie qui circulait dans toutes ses parties, et qui le tenait dans une activité éternelle. **On crut donc que l'univers vivait comme l'homme et comme les autres animaux**, ou plutôt que ceux-ci ne vivaient que parce que l'univers, essentiellement animé, leur communiquait pour quelques instans une infiniment petite portion de sa vie immortelle qu'il versait dans la matière inerte et grossière des corps sublunaires. Venait-il à la retirer à lui, l'homme et l'animal mouraient, et l'univers seul, toujours vivant, circulait autour des débris de leurs corps par son mouvement perpétuel, et organisait de nouveaux êtres. **Le feu actif** ou la substance subtile qui le vivifiait lui-même en s'incorporant à sa masse immense, en était **l'âme universelle**. C'est cette doctrine qui est renfermée dans les système des Chinois, sur l'Yang et sur l'Yn, dont l'un est la matière céleste, mobile et lumineuse, et l'autre la matière terrestre, inerte et ténébreuse dont tous les corps se composent.

C'est le dogme de Pythagore, contenu dans ces beaux vers du sixième livre de l'Énéide, où Anchise révèle à son fils l'origine des âmes, et le sort qui les attend après la mort. „Il faut que vous sachiez, lui dit-il, ô mon fils! que le ciel et la terre, la mer, le globe brillant de la lune, et tous les astres, sont mus par un principe de vie interne qui perpétue leur existence; qu'il est une grande âme intelligente, répandue dans toutes les parties du vaste corps de l'univers, qui, se mêlant à tout, l'agite d'un mouvement éternel. C'est cette âme qui est la source de la vie de l'homme, de celle des troupeaux, de celle des oiseaux et de tous les monstres qui respirent au sein des mers. La force vive qui les anime émane de ce feu éternel qui brille dans les cieux, et qui, captif dans la matière grossière des corps, ne, s'y développe qu'autant que le permettent les diverses organisations mortelles qui émoussent sa force et son activité. A la mort de chaque animal, ces germes de vie particulière, ces portions du souffle universel retournent à leur principe, et à leur source de vie qui circule dans la sphère étoilée.“

Timée de Locres, et après lui Platon et Proclus, ont fait un traité sur cet âme universelle, appelée âme du monde, qui, sous le nom de Jupiter, subit tant de métamorphoses dans la mythologie ancienne, et qui est représentée sous tant de formes empruntées des animaux et des plantes dans le système des Égyptiens. L'univers fut donc regardé comme un animal vivant, qui communique sa vie à tous les êtres qu'il engendre par sa fécondité éternelle.“

In stran 51:

„Il résulte de ces principes philosophiques que la matière des corps particuliers se généralise en une matière universelle dont se compose le corps du monde; que les âmes et les intelligences particulières se généralisent en une âme et en une intelligence universelle, qui meuvent et régissent la masse immense de matière dont est formé le corps du monde. Ainsi l'univers est un vaste corps mu par une âme, gouverné et conduit par une intelligence, qui ont la même étendue et qui agissent dans toutes ses parties, c'est-à-dire, dans tout ce qui existe, puisqu'il n'existe rien hors l'univers, qui est l'assemblage de toutes choses. Réciproquement, de même que la matière universelle se partage en une foule innombrable de corps particuliers sous des formes variées, de même la vie ou l'âme universelle, ainsi que l'intelligence, se divisant dans les corps, y prennent un caractère de vie et d'intelligence particulière dans la multitude infinie de vases divers qui les reçoivent.“

Dupuisova izvajanja se krijejo s Prešernovim „τὸ πᾶν“, „Weltgeist“ in „Urlicht“. To govori dovolj jasen jezik, kje se je šolal naš poet.¹

In še en vir širokosežnih vplivov na svetovno naziranje tiste dobe in posebej tiste šole, ki sta bila Prešeren in Čop oba ter ostala tudi kot zrela moža nje učenca, naj tu kot tudi še posebno važen naglasim:

¹ Dupuisov spis nam bo še sicer dobro služil pozneje pri vprašanju o pomenu števila sedem in ideje o harmoniji sfer. Treba bo pregledati še druge knjige, navedene v zapuščinskem aktu, ter presoditi, v koliko se vjema njih vsebina s Prešernovim panenteističnim svetovnim nazorom. Za to treba posebne razprave! Verski problem je moral Prešerna zelo zanimati. „Krst.“ Strauß —!

Oskar F. Walzel priča v German.-roman. Monatsschrift 1909 („Shaftesbury und das deutsche Geistesleben des 18. Jahrh.“), da je vplival na vse mislitelje 18. in začetkom 19. stoletja novoplatonik Anglež Shaftesbury in tako tudi na Herderja in Goetheja in romantike. Herderjeva „Kalligone“ da stoji popolnoma pod vplivom Shaftesburyjevih idej. (Cfr. G. Jacoby „Herders und Kants Ästhetik“, Leipzig 1907.) O nitih pa, ki vežejo tega novoplatonika s starim grškim mišljenjem, pravi Walzel v imenovani razpravi (str. 423):

„Nur angedeutet und nicht weiter verfolgt sei, daß die von Shaftesbury an Goethe und Herder weitergegebene Naturanschauung in ihren Wurzeln zurückreicht zu Anaxagoras' Überzeugung von der schönen und zweckmäßigen Ordnung des Kosmos, zu Plato und zur peripatetischen Naturphilosophie, zu der Grundanschauung der Stoiker, daß das ganze Weltall einen einzigen, einheitlichen Lebenszusammenhang bilde, und daß alle besonderen Dinge die aus dem Ganzen bestimmten Gestaltungen einer in ewiger Tätigkeit befindlichen göttlichen Urkraft seien. Die stoische Anschauung wurde dann ein Element des Neuplatonismus; und — wie Windelband (Lehrbuch, S. 307, Anm. 1.) bemerkt — in der Naturphilosophie Giordano Brunos und Jakob Boehmes trat dieses stoische Element des Neuplatonismus beherrschend in den Vordergrund. Ohne Zweifel erhalten also Goethe und Herder durch Shaftesbury das Erbe von Jahrtausenden ausgeliefert. Dilthey hat aber auch schlagend nachgewiesen, daß Goethe und Herder es nicht unmittelbar, sondern in der Form übernahmen, die Shaftesbury diesem Gedankenkomplexe gab. Das entscheidende Merkmal der Kundgebungen Goethes und Herders, das auf Shaftesbury hinweist, ist die Auffassung der Natur unter dem Gesichtspunkte des künstlerischen Vermögens. „Die ursprüngliche allverbreitete, alles belebende Seele des Universums, das unermessliche Wesen, das durch ungeheuerere Räume eine unendliche Menge von Körpern ausgestreut hat, wirkt in ihnen **als eine künstlerisch bildende Kraft.**“ (Dilthey „Aus d. Zeit d. Spinozastudien Goethes“: Archiv f. Gesch. d. Phil. 1894, VII, 325.)

Ali je Shaftesbury direktno vplival na Čopa in Prešerna, ali pa le preko romantiške teorije, o tem bi bilo dobro, ko bi nam kdo sčasoma podal pojasnilo; za nas je tu zdaj važnejše vprašanje o bistvenih potezah svetovnega nazora — romantiškega, Čopovega in Prešernovega, radi važnih estetskih vprašanj, na katere je treba nasloniti i teorijo o pomenu in ceni „zlatih črk“.

To je čisto jasno, da mora vplivati svetovno naziranje tudi na estetska vprašanja in da mora potemtakem tudi panteistično, ali kot ga imenuje Walzel v drugi razpravi („Das Prometheusymbol von Shaftesbury zu Goethe“ N. Jahrbücher f. d. kl. Altert., 1910; tudi ponatis pri Teubnerju 1910!) „panenteistično“ (str. 52; ponatis 17, op. 1.; str. 151; ponatis 55) naziranje imeti svojo estetiko. Kakor namreč določa pojmovanje odnosa med teorijo in duhom svetovni nazor vobče, tako tudi odnos med formo in duhom v pesniških

delih označa poetiške nazore, estetska načela in estetski okus poetov in teoretikov. Kdor pa primerja vesoljstvo organizmu in dalje pesem samo zopet organizmu, ta mora dobiti analogijo med vesoljno in individualno poetovo pesmijo: osnovna misel romantikov po vplivu Shaftesburyjevega svetovnega naziranja. In ako je vesoljstvo umetnina, ker je organizem, zakaj ne bi smela biti i pesem umetnina, če to zahteva zaključek po oni analogiji? Če pa je pesem umetnina, ker je organsko sestavljena, je eo ipso tudi že predpogoj dan, da more in mora biti sestavljena iz delov, sestavljena pa po nekem gotovem principu — umetnikovi ideji. Po kateri ideji? —

Prešernovo in Čopovo svetovno naziranje¹ je prvi glavni kamen v umevanje Prešernove arhitektonike vobče in „zlatih črk“ še posebej. In to treba dokazati čim temeljitejše na podlagi Schleglove teorije, potem pa poseči v — antiko že radi idejne zveze med romantiškim svetovnim naziranjem in Plotin-Platonovo filozofsko teorijo.

2. Pomen črke, hieroglifov pri Frideriku Schleglu.

Podlaga razmotrivanju problema nam bodi Friderikova razprava „Gespräch über die Poesie“ 1800 (Fr. Schl. s. W., 2. Orig.-Ausg. 1846, V), kjer razmotriva tedaj pereče in dnevno vprašanje, kako združiti antiko in romantiko, problem torej, ki ga je bil načel že Goethe po l. 1786. V pismu bratu Viljemu namreč piše Friderik že l. 1794., v dobi torej, ko stoji še pod silnim vtisom antike, o tem vprašanju (cfr. Walzel „Deutsche Romantik“ 1908, str. 30; Teubner: Aus Natur- und Geisteswelt, 232):

„Das Problem unsrer Poesie scheint mir die Vereinigung des Wesentlich-Modernen mit dem Wesentlich-Antiken; wenn ich hinzusetze, daß Goethe, der erste einer ganz neuen Kunstperiode, einen Anfang gemacht hat, sich diesem Ziele zu nähern, so wirst du mich wohl verstehen.“

Po šestih letih pa že odločno stavi v „Razgovoru“, torej neposredno za spisom „Über das Studium der griechischen Poesie“ 1797, isto zahtevo (str. 232):

„Nur vom Meister muß ich noch einige Worte sagen. Drei Eigenschaften scheinen mir daran die auffallendsten und bemerkenswerthesten. Erstlich, daß die Individualität, welche darin erscheint, in verschiedene Strahlen gebrochen, unter mehrere Personen vertheilt ist. Dann der **antike Geist**,² den man bei näherer Bekanntschaft unter der modernen Hülle überall wieder-erkennt. Diese glückliche Combination eröffnet eine ganz neue Aussicht auf das, was die höchste Aufgabe aller Dichtkunst zu sein scheint, die Verbindung des Classischen und des Romantischen.“

¹ Prim. tudi: Fischer Kuno, Diotima. Die Idee des Schönen. Philosophische Briefe. Pforzheim 1849. S. 38, 39; 42—50; 57; 70—72 (Weltschmerz).

² Kjer ni pripombe, podčrtujem večinoma sam; velja za ves spis.

Sinteza med karakterističnejšimi znaki antike in romantike je v „Razgovoru“ najvažnejša in celo osnovna misel, okrog katere se suče ves razgovor oseb. Ta misel o sintezi tvori torej programno točko Schleglove šole. In če je res hodil Prešeren s Čopom vred v to šolo, je več ko gotovo, da je i ta misel ostala v programu njegove poetiške umetnosti.

Pri tem vprašanju o sintezi med antiko in romantiko pravi namreč Andrea v „Razgovoru“ (l. c. 235):

„Mich freut es, daß in dem mitgetheilten Versuch endlich das zur Sprache gekommen ist, was mir **gerade die höchste aller Fragen** über die Kunst der Poesie zu sein scheint. Nämlich die **von der Vereinigung des Antiken und des Modernen**; unter welchen Bedingungen siemöglich, in wie fern sie rathsam sei. Wir sollten vor allem versuchen, **diesem Problem ganz auf den Grund zu kommen!**“

Gotovo interesantno vprašanje ne le tedaj, bilo bi tudi še — danes! Seveda tak problem umetniški ni tako malenkosten, posebno pa tiste dni ni bil, ko je pisal Friderik svoj „Razgovor“. Kje je bilo tedaj še temeljito poznanje antike, kje poznanje vseh fines lastnega jezika! (n. pr. le njegovih metričnih svojstev!). In vendar je v poeziji jezik eden izmed glavnih pogojev v umetniški smeri! Umevno potem, da tako vprašanje mora izzvati — debato, za in proti, dokler se ne pojasnijo težkoče in zedinijo razlike v nazorih.

Prvi, ki poda v „Razgovoru“ svoje mnenje, je Ludoviko, češ (str. 235): „Ich würde gegen die Einschränkungen protestieren, und für die unbedingte Vereinigung stimmen. Der Geist der Poesie ist nur einer und überall derselbe!“

Dobro, duh poezije! Toda kjer je duh, mora biti še — forma! Tej zahtevi ugoti Ludovikova pripomba: „Allerdings der Geist! Es möchte sich hier aber wohl die **Eintheilung in Geist und Buchstaben anwenden lassen.**“

Tu imamo že jasno izjavo o pomenu „črke“: ločitev sama med duhom in črko sili, da mislimo na formalne stvari v pomenu Žigonovih besed. Treba je le še dodati točnejšo označbo „duha“ in „črke“, pa bomo že dokaj na jasnejšem tudi glede „zlatih črk“ Prešernovih. Ludoviko sam nam pomaga v težavi, ko dostavlja:

„Was Sie in Ihrer Rede über die Mythologie dargestellt oder doch angedeutet haben, ist, wenn Sie wollen, der Geist, das innere Wesen, die belebende Seele der Poesie.“

Torej „mitologija“ naj bi bila duša poezije. A kakšna, kako je treba zopet ta pojem umevati? Ludoviko meni (str. 206):

„Das Wesentliche der Mythologie aber liegt nicht in den einzelnen Gestalten, Bildern oder Sinnbildern, sondern in der **lebendigen** Naturanschauung, welche allen diesen zum Grunde liegt. In diese lebendige Naturanschauung führt uns die Wissenschaft zurück, sobald sie die rechte geistige Tiefe und Quelle der innern Offenbarung erreicht hat.“

In str. 203:

„Und was ist jede schöne Mythologie andres als ein **hieroglyphischer Ausdruck der umgebenden Natur**, in dieser Verklärung von Fantasie und Liebe? — Einen großen Vorzug hat die Mythologie. Was sonst das Bewußtsein ewig flieht, ist hier dennoch sinnlich geistig zu schauen, und festzuhalten, wie die Seele in dem umgebenden Leibe, durch den sie in unser Auge schimmert, zu unserm Ohre spricht.“

Mitologija je po teh besedah hieroglifski izraz obdajajoče nas narave. Torej simbol narave, oziroma nevidnega duha, javljajočega se v njem kot se javlja duša v telesu. Ves vidni svet je potemtakem le nedoločen, skrivnostni izraz neke skrivnostne potence, ki se skriva za snovjo, za hieroglifom, za zunanjo formo.

Mitologija je le simboličen izraz narave, t. j. veselstva. Ludoviko potrjuje to tudi na strani 197.:

Es fehlt, behaupte ich, unsrer Poesie an einem Mittelpunkt, wie es die Mythologie für die Poesie der Alten war, und alles Wesentliche, worin die moderne Dichtkunst der antiken nachsteht, läßt sich in die Worte zusammenstellen: Wir haben keine Mythologie, keine geltende **symbolische Naturansicht** als Quelle der Fantasie, und lebendigen Bilder-Umkreis jeder Kunst und Darstellung.“

V čem sta si sorodna mitologija in poetiška fantazija, pa nam pove prav dobro Viljem (cfr. Joachimi, l. c. str. 132):

„**Dichten** (im weiteren Sinne für das Poetische, allen Künsten zum Grunde Liegende genommen) ist nichts anderes als ein **ewiges symbolisieren**: wir suchen entweder für etwas Geistiges eine äußere Hülle, oder wir beziehen ein Äußeres auf ein unmittelbares Inneres. ‚Durch die Tat‘ des Künstlers wird aus seinem unsichtbaren Dichtergeist ein sinnlich wahrnehmbares Gedicht oder Kunstwerk; und so wird uns die Anschauung gegeben, wie aus dem ursprünglichen, unendlichen Geist ein endlicher Körper werden kann; wir sehen die **Einerleiheit von Geist und Materie**, eine Identität, die sonst nur ‚spekulativ dargetan werden kann‘.“

Predstave, ki se porajajo v duši o nekem predmetu, tvorijo podlago mitologiji in poeziji. Snovanje človeške fantazije pri gotovih predstavah o nekem predmetu je v najožji zvezi s — poezijo. To pa, kar umetnik podaja in ostvarja v umetninah, to je le omejen odsev njegove neskončne dušne svetlobe. Radi tega ker je umetnina plod neskončnega duha v končni materiji, ima tendenco po neskončnosti. Neskončna je tedaj umetnina le radi duha, ki ga je uklenil poet s svojo umetniško mislijo in umetniško roko v vidno, čutno, doznavljivo obliko. Zato je možno od tu sklepati nazaj na kakovost poetovega duha za tisti trenutek, ko se mu je porodila misel za gotovo umetnino. Umetnina je potemtakem v zmislu prejšnjih stavkov — hieroglif, črka, zunanji vidni izraz poetovega duha: „Im Styl des ächten

Dichters ist nichts Schmuck, alles nothwendige **Hieroglyphe**“ (Athen.-Frag., 173).

Vse, kar priča in določa umetnino, je — njen hieroglif, njena črka, zunanje pojasnilo — ideje umetnikove. Nazor Platonov o odnosu med *εἶδος* in *εἰδωλον*. Črka, hieroglif in *εἰδωλον* pomenja potemtakem isto. Žigonova domneva ima v romantiški teoriji neomajljivo zaslombo.

Da je temu res tako, pa pričajo Ludovikove besede (str. 235):

„Und Sie werden gewiß nichts dagegen haben können, wenn ich Metrum und dergleichen, ja sogar Charaktere, Handlung, und was dem anhängt, den ganzen Inhalt und Stoff, so wie auch **die äußere Form für den Buchstaben halte**.“

Stoji torej, da je treba „črke“ razlagati po tej teoriji! Po Friderikovih nazorih je možna sinteza med antiko in romantiko edinole v „črki“, ker je „duh poezije“ itak povsod isti. Ludoviko namreč nadaljuje:

„Im Geist mag Ihre unbedingte Verbindung des Antiken und Modernen Statt finden; und nur auf eine solche machte unser Freund uns aufmerksam. **Nicht so im Buchstaben der Poesie**.“

A zakaj ne brezpogojno? Zato ne:

„Der alte Rhythmus z. B. und die gereimten Sylbenaasse bleiben ewig entgegengesetzt. Ein drittes Mittleres zwischen beiden giebt es nicht; die Versuche einer solchen Verschmelzung würden nur auf Unförmlichkeiten führen. Es ist auch eigentlich unnöthig, und soll es uns genügen, wenn wir in unsern deutschen Naturformen alle wesentlichen Bedürfnisse, Richtungen und Verschiedenheiten des metrischen Ausdrucks der alten und neuen Poesie, soviel als nöthig und möglich ist, auf anderem und eigenem Wege erreichen mögen.“

Tako zdaj poznamo duha in črko poezije, poznamo tudi možnost in smer in sfero, kdaj je možna sinteza med antiko in moderno. Vse to je velikega pomena za kompozicijo Gazel! To je prvo važno spoznanje na podlagi romantiške poetiške teorije, drugo pa se suče okrog sorodnega spoznanja, da je umetnina „posoda“ — organizem.

Ker če je umetnina simboličen izraz poetovega duha, poetove umetniške ideje, njen hieroglif, potem sledi tudi, da je umetnina posoda njegove — umetniške ideje, je njegov umetniški ideal. Kakršen duh, takšna posoda! Ludoviko pravi (str. 197):

„Die neue Symbolik muß im Gegentheil aus der tiefsten Tiefe des Geistes herausgebildet werden (staroklasična simbolika je bila: „überall die erste Blüthe der jugendlichen Fantasie, sich unmittelbar anschließend und anbildend an das nächste Lebendigste der **sinnlichen Welt**“); es muß das künstlichste aller Kunstwerke sein, denn es soll alle andern umfassen, ein **neues Bette und Gefäß** für den alten ewigen Urquell der Poesie und **selbst das unendliche Gedicht**, welches die Keime aller andern Gedichte verhüllt.“

Kaj in kako si misli Ludoviko in z njim Friderik Schlegel pri tej novi simboliki, bomo že še pozneje čuli, tu je pojmovanje zanimivo, da je pesem posoda in struga vedno stare in vedno mlade poezije. To pojmovanje Friderikovo je pendent k Prešernovi „pesmi-posodi“. Videli bomo pozneje, da so tudi druge besede tega odstavka važne za umevanje — Gazel. Tu nas zazdaj zanima to, da Ludoviko govori o „neskončni pesmi“. Kako je to umeti, smo že čuli, vendar pa radi jasnosti v umevanju romantiškega pojmovanja ne bo odveč, če čujemo, kar pravi Antonio (str. 209):

„Alle geistigen Andeutungen und Spiele der Kunst sind nur ferne Nachbildungen von dem unendlichen Spiele der Welt, dem ewig sich selbst fortbildenden und widerspiegelnden Kunstwerke des Schöpfers.“

To mesto je velevažno za umevanje romantiške estetske teorije, a tudi za umevanje vse tistodobne estetske teorije, ki je stala večalimanj pod vplivom Shaftesburyjeve filozofske teorije o lepem, urejenem veselstvu.

Vesoljna umetnina — pesem: to si je treba zapomniti i za bodoča izvajanja! In tudi to je vlepomenljivo, da je vsaka umetnina le posnetek vesoljne umetnine svetovja, le posnetek vesoljne pesmi svetovja. „Melodija sfer“, „harmonija sfer“: ta misel je poetična in stara in odnekaj! S to mislijo o svetovju — veleumetnini stvarnikovi, in po analogiji potem o pesmi-umetnini pesnika-umetnika — je združevala romantiška teorija v zmislu svojega svetovnega nazarja o organičnosti vsega sveta ono misel, da je vsaka umetnina — organizem, zistem organično zvezanih delov.

3. Teorija o umetnini-organizmu in njeno „središče“.

O tem piše Joachimi v že navedeni svoji knjigi „Weltanschauung der Romantik“ (str. 20, 21):

„Doch eins ist und bleibt eben für Schellings Einfluß auf das Geistesleben der Romantiker ausschlaggebend: seine Naturphilosophie. Erst durch sie wird die konsequente Anwendung des Organismusgedankens auf alles geistige und natürliche Sein und Leben möglich. Dadurch wird zu der Identität von Leib und Seele, die die Fichtesche Philosophie nur abstrakt gepredigt hatte, das Bild, die Anschauung, gegeben.¹ Dadurch erhält die romantische Theorie ihre Einheit und ihren philosophischen Mittelpunkt: Die Welt ist ein geistiges Ganzes, sie ist ein lebendes Ganzes, sie ist ein Organismus. Sie ist aber nicht nur ein Organismus, der mit einem wachsenden Baume zu vergleichen wäre, sondern sie gleicht besser einem höheren Organismus, einem Individuum. **Das All wird für die Romantik zur Person.**“

Tako je Prešernov in Čopov „Weltgeist“ popolnoma v zmislu romantiškega svetovnega nazora. Če pa je vse v medsebojni zvezi,

¹ Glej poprejšnjo Wilhelmovo razlago o „pesnenju“; te knjige str. 6: „Dichten itd.“

potem mora biti tudi vse na svojem določenem mestu; vladati mora v svetovju gotov red:

„Und nun die Konsequenzen: In diesem lebendigen Organismus kann nichts an der unrichten Stelle stehen, muß alles seine Bedeutung haben, muß alles einem letzten, höchsten, gemeinsamen Zwecke dienen, muß alles innigst miteinander verbunden sein, alles zusammengehören und aufeinander angewiesen sein:

,Alles muß ineinandergreifen,
Eins durch das andre gedeihn und reifen;
Jedes in allen dar sich stellt,
Indem es sich mit ihnen vermischt,
Und gierig in ihre Tiefen fällt,
Sein eigentümliches Wesen erfrischt
Und tausend neue Gedanken erhält.“ (Novalis, I, 160.)“

Nujna posledica tega naziranja, da je vse v medsebojni organični zvezi in vse na pravem mestu, mora tudi biti, da mora nekje biti vir in središče vse moči v organizmu. Organizem mora nekje zajemati svojo življensko silo. Naravoslovje pa je učilo, da tiči taka sila v zametku, v katerem je združena vsa bodoča moč razvitega organizma. Iz zametka, iz središča organizmovega prihaja vse življenje... Če pa je veselstvo organizem in osebnost, potem mora tudi to imeti svoje središče, iz katerega prihaja življenje v vse stvarstvo. Končno mora seve tudi človek imeti svoje — središče. Po analogiji pa mora imeti tudi odsev in posnetek neskončne veleumetnine in vesoljne pesmi, umetnina umetnikova, svoje — središče. In če vsaka umetnina, zakaj ne ravno pesnikova? Pesem-umetnina je torej organizem in mora imeti svoje središče, iz katerega se razliva življenska sila po vsej umetnini.

Organizem pa je zistem delov! Umetnina mora biti in je tudi zistem delov. Če pa je temu tako, mora biti v tem zistemu delov le en del najvažnejši in najmočnejši; v njem mora biti osrediščena vsa sila celote.

To so misli, ki nujno slede nazoru, da je ves svet organična enota in da je umetnina tudi organična enota.

Svetovni nazor romantike določa tudi njeni estetiki smeri, v katerih se giblje pojmovanje romantikov o bistvu umetnine.

O vsem tem pravi Joachimi, ki smatra ravno misel o središču za osnovno misel romantike, in ki v tem zmislu tudi presoja njen svetovni nazor, na strani 21. že imenovane knjige:

„Man muß alles aus einem gemeinsamen Mittelpunkt heraus erklären. In einem Mittelpunkt muß alles zusammenstimmen. Wer diesen Mittelpunkt erkannt hätte, hätte mit einem Schlage das Welträtsel gelöst: Er wüßte das Wesen der kleinsten Blumen und der höchsten Wissenschaft, der nacktesten Menschlichkeit und tiefsten Geistigkeit auf einmal.“

Iz tega naziranja izvira teorija romantikov o središču:

„Von hier geht die Zentrumslehre aus: Nur aus dem Wesen des Keimes, des Mittelpunktes erklärt sich die organische Welt. Was sichtbar erscheint, muß unsichtbar-gewaltig schon im Keime der Welt, dem Zentrum und seiner Kraft, gelegen haben. Somit ist für die Romantiker dies feststehend: Der Mittelpunkt ist eine organische, lebendige Wesenheit, sein Leben ist organisch-lebendiges Leben und Weben, was auch immer aus ihm geboren wird, muß deshalb organischer Natur sein. Das All ist ein lebender Organismus, aber auch alles, was in ihm geboren wird und entsteht, ist Organismus oder **Teil oder Funktion eines Organismus.**“

Pomislimo tu nekoliko na Prešernovo posmrtnico Čopu v spomin, kjer ima pojme „Weltgeist — Funke — Urlicht“! Ali ni tisto mesto v pesmi po teh besedah dokaj umljivejše?

A dalje za M. Joachimi! Kar velja za celoto, velja spet tudi za dele:

„Und jeder Einzelorganismus trägt in bewußter oder unbewußter Form sämtliche Merkmale des Weltorganismus in sich. ‚Alles in allem dar sich stellt.‘ Völker, Projekte, Wissenschaften, alles Natürliche und Geistige ist organisch, ist ‚Individualität.‘“

Pangermanizem, panslavinizem, panilirizem in vse, kar je s temi narodnopolitičnimi pojmi združenega, ima svoj izvor v romantiškem svetovnem nazoru, da je vse — organizem. Jasnejša nam je zdaj tudi vsebina tistega že imenovanega pisma Prešernovega Stanku Vrazu! Imeli smo torej prav, da smo šтели to pismo med priče o Prešernovem — panenteističnem svetovnem nazoru.

Če je vse organično proniknjeno, pretkano in zvezano, a tudi urejeno in oživiljeno, mora odnekod prihajati življenska moč. To je v svetovju absolutna točka in prasila, od katere se krepe in po kateri žive i drugi deli velikega organizma:

„Und wie alles zu einem einheitlichen organischen Weltall sich verbindet, so kann es auch nur einen einheitlichen Mittelpunkt, eine Urkraft geben, die dieser Welt ihre unendliche organische Kraft und Bestimmung leiht. Der Mittelpunkt des All ist der absolute Mittelpunkt, alle anderen Einheiten sind nur Spiegel dieser höchsten Alleinheit.“

Misel o organičnosti vsega svetovja je torej pravzaprav osnovna misel romantiškega svetovnega nazora. Kdor se more umisliti v posledice, ki se morajo pojaviti po takem nazoru, bo zlahka prodril v pojave tudi v javnem življenju romantiške dobe. Da bo dokaj lažje umeval i estetske nazore, je povsem umljivo, kakor je tudi, da bo lahko prodril v skrivnosti Prešernove arhitektonike!

Kako velikega pomena je bila tisti čas ideja organičnosti vsega svetovja je razvidno iz Joachimine sodbe (str. 22):

„Es war eine Epoche in der Geistesgeschichte der Menschheit, wo der Pantheismus durch den Organismusbegriff der Naturphilosophie von einer philosophischen Spekulation zu einer naturwissenschaftlichen Grund-

anschauung wurde, und wo fast gleichzeitig der Galvanismus, den Ritter entdeckte, der ‚Beweis, daß ein beständiger Galvanismus den Lebensprozeß im Tierreich begleite‘, ‚zu einem vermittelnden Gliede zwischen der Physik und der Naturwissenschaft wurde‘ (Haym 613). Es lag etwas Berauschendes in diesem Gedanken einer lebendigen, geistigen Alleinheit, einer organisch-einheitlichen, geistig und körperlich zusammengehörigen Welt, mit ihrem geheimnisvollen Mittelpunkt und seinen unzähligen, so verschiedenen Spiegelungen in allen Einzelorganismen. Der menschlichen Vernunft und Phantasie wurden mit einem Male die Tore weit geöffnet. Die Schönheit der Entwicklung, die Harmonie alles Seienden, die Gewißheit des ewigen Seins und Lebens, einer göttlich-geistigen Einheit und Omnipotenz hinter allem Einzelnen schien den Menschen naturwissenschaftlich-philosophisch verbürgt werden zu sollen. Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft; Tatsächlichkeit und Ideal; Körper und Geist schossen zusammen zu einer großen Wirklichkeit und zu einer wunderbaren, geheimnisvollen Bestimmung. Alles menschliche Streben und Werden erhielt einen göttlichen Anhauch, alles Natürliche wurde eine Quelle religiöser Versenkung. Diese unendliche, geistige All-Einheit schien ein Postulat, das nur einer ebenso unendlichen Geistigkeit und Geisteskraft der Menschheit seine Existenz verdanken konnte. Das Leben wurde der Güter höchstes, ein schlechtweg absolutes Gut von unsagbaren Möglichkeiten: es war eine herrliche Tatsache, mitzuleben in dieser wundervollen, lebendigen Einheit, mitzufühlen, mitzuschauen, — vor allem aber mit zu denken.“

• Tako Joachimi o pomenu ideje o organičnosti vsega svetovja za časa romantiškega gibanja. Med Slovenci sta bila najboljša somišljenika Čop in Prešeren, kot smo že dokazali. Dva genialna človeka je združila prijateljska vez. Temeljito naobražen znanstvenik in globoko čuteč in vsestransko poučen poet-umetnik sta se našla v skupnem delu na literarnem polju. Družil pa ju je prav posebno isti svetovni nazor, ki sta se ga navzela iz romantiške teorije in samostojno dalje razvijala. Njuna estetska naobrazba je gotovo dobivala svojo hrano iz romantiškega svetovnega nazora, kakor je bila sploh estetika romantikov prepojena z mislimi njihovega splošnega svetovnega nazora.

Tisti pojem „Lichtgenossen“, ki ga rabi Prešeren v Čopovi posmrtnici nam kaže pot med sorodne duhove istega naziranja. Hegeljancu Čopu so bile gotovo znane še druge zvezde, sukajoče se okrog istega romantiškega svetovnega središča: τὸ πᾶν. Gotovo niso tisti „prosvitljeni drugi“ Čopovi daleč od slovečih imen, ki jih navaja Joachimi (str. 20—21):

„Die Auffassung der Welt als eines lebendigen durchgeistigten Organismus ist vielleicht die fruchtbarste Anschauung gewesen, die in Fr. Schlegels Seele gefallen ist. Allerdings war diese Anschauung nicht absolut neu. Der Mikro-Makrokosmosgedanke der alten Griechen hatte ihn schon in die Philosophie eingeführt;² im 18. Jahrhundert liegt er gewissermaßen überall

¹ Corrige tako pri Joachimi in cfr. Haym 2. izd. 1903, 613!

² Cfr. Walzlove že navedene besede! (Te knjige str 7.)

in der Luft. Die Leibnizische Monadenlehre kommt ihm außerordentlich nahe und übertrifft Schelling in der Hypothese für die Einzelexemplare. Herder und der junge Goethe wie der Sturm und Drang überhaupt legten mit Vorliebe ihrer ästhetischen Wertung eines Kunstwerkes den Organismusbegriff zugrunde.“

Ker smo že omenili Shaftesburyjev vpliv, se ni treba še enkrat sklicevati na njegov novoplatonski svetovni nazor. Za svetovni nazor in za karakteristiko estetskega naziranja Čopovega in Prešernovega smo tudi že dobili dovolj trdne podlage v romantiškem svetovnem nazoru.

Žigonova estetska izvajanja o organičnosti in žariščnosti Prešernovih pesniških umetnin so dobila s karakteristiko romantiške estetske teorije potrebno trden znanstveni temelj. To je tretji važni rezultat, ki potrjuje, da njegova estetika in matematiška estetičnost ni kar tako iz zraka prinesena v Prešernove umetnine, ampak da mora v njih res nekaj takega tičati, kot kaže Žigonova teorija. Ako pa je dejstvo, da je Schleglova šola in romantiška šola vobče učila organičnost in središčnost vsake umetnine, makro- in mikrokozma, in ako je dalje tudi dejstvo, da kažejo Prešernove umetnine tadva glavna znaka romantiške estetske teorije, ne sledi li z nujno logično silo sklep, da je Žigonova teorija zadela v živo resnico in da potem ni zanesla v Prešerna njemu tujih estetskih nazorov in idej? Kritiki, ki so napisali tako sodbo o Žigonovih razpravah, kot jo je prinesel „Ljubljanski Zvon“ 1908, so dolžni, da store na podlagi dognane resnice primerne korake v obrambo znanstvene vestnosti. To zahteva ugled znanstvene kritike! Strokovnjaško vestna ni bila tista kritika v „Ljubljanskem Zvonu“, to stoji pribito! Posmeh prepuščajo zdaj drugim kritikom — matematični estetičniki!... To je četrti važni rezultat pri vprašanju o Prešernovem črkarskem okusu! Radi tolike važnosti Prešernove „črkarije“ pa je nujno potrebno, da si še natančneje ogledamo teorijo o žariščnosti umetnin.

4. K. Filip Moritzova teorija o središču - žarišču umetnine in njen vpliv na Goetheja, Herderja in Schleglovo šolo.

Pri razlagi središčne teorije nam služijo v prvi vrsti Walzel-nove razprave. Zato naj nam kažejo dobesedno pomen in vpliv Moritzove teorije. V „Deutsche Romantik“ pravi Walzel (str. 47):

„Und so darf denn auch die Lehre vom ‚Mittelpunkt‘, die in der organischen Weltanschauung Fr. Schlegels eine so große Rolle spielt, unmittelbar auf ihre ersten Quellen, auf Goethe und auf Moritz (vgl. Jubil.-Ausg., 36, XLIII), zurückgeleitet werden.“

V Germ.-rom. Monatsschr. 1909, 434, pa piše:

„Der Begriff und Terminus, ‚Mittelpunkt‘, für die Romantik, ebenso wie die ganze Anschauung vom organischen Kunstwerk hochwichtig, dürfte besonders von Moritz an Goethe weitergegeben worden sein.“

Kako pa je prišel Moritz do svoje misli o „žarišču“ ali „središču“ umetnine? Samo po spekulativnem potu gotovo ne bi mogel razviti tako odločno iz ideje o organičnosti umetnine svoje žariščne teorije, ako bi ga ne bila učila i sama skušnja.

Tudi to vprašanje pojasnuje Walzel, ko piše v prej navedenem zvezku jubilejne izdaje Goethejevih spisov (36, XLIII):

„Ganz selbständig entwickelt Moritz die Lehre vom Mittelpunkt aus Shaftesbury. Sie stellt eine wesentliche Weiterbildung der These von der gesetzlichen Relation des Ganzen und der Teile dar. Karoline Herder berichtet am 12. Dezember 1788 ihrem Gatten, Moritz habe erzählt, ‚wie er durch das Studium der Perspektive darauf gekommen sei, den Mittelpunkt in einem Stück aufzusuchen; den müsse man nun nicht am Ende des Stücks, **sondern in der Mitte suchen**, so wie alle Radien vom Mittelpunkt ausgehen und sich in den Anfang und Ende verlieren.‘ Es folgen Bemerkungen über Mittelpunkt des ‚Götz‘.¹ Zunächst bezeugt die Briefstelle, daß Moritz aus Eigenem sich die Lehre gebildet hat; dann aber scheint sich Moritz nur ganz zuletzt des Wortes ‚Mittelpunkt‘ bedient zu haben. Denn in seinen gedruckten Arbeiten erscheint lediglich ‚Gesichtspunkt‘, ‚Brennpunkt‘. Von diesen Ausdrücken weist der erste abermals auf die Lehre der Perspektive hin, während der zweite, den die Abhandlung ‚Über die bildende Nachahmung des Schönen‘² verwertet, die Grundlage der ganzen Theorie mindestens verhüllt. Jedenfalls bleibt ein weiter Weg von **Herders Beobachtung, eine Hauptempfindung beherrsche wie eine Weltseele**³ jedes von Shakespeares Werken, bis zu Moritz. Gewiß liegt Herders wie Moritzens Ansicht auf dem Wege, den Shaftesbury vorbereitet hat. Doch ohne Einschränkung darf auf Moritz zurückgeführt werden, wenn Goethe und noch weit mehr die Romantiker den Begriff des ‚Mittelpunkts‘ — und zwar nicht bloß im ästhetischen Sinne — weiter verwerten. An dem Ausdrucke ‚Mittelpunkt‘ hat sich Goethe dabei nicht ängstlich gebunden. Wenn die Italienische Reise (26, S. 240, 22 ff., 13. März 1787) den ‚Moment‘, da sich Orest in der Nähe der Schwester und des Freundes wiederfindet,⁴ die ‚Achse des Stückes‘ nennt, so liegt ohne Zweifel Moritzens Theorie zu Grunde, während doch dieser Terminus bei ihm nicht nachzuweisen ist.“ (Vgl. zu Bd. 36, S. 180/11.)

Iz tega sledi, da „žariščna“ teorija svoj čas res ni bila prazen fantom, ampak živo prepričanje in važen činitelj romantiške in Goethejeve in celo Herderjeve estetske teorije.

Na str. XLI., 36. zvezka jubilejne izdaje pa pravi še Walzel:

„Wichtiger ist die aus dem Studium Shaftesburys und Spinozas abgeleitete Anschauung, daß dieses schöne Kunstwerk doch wiederum ein für

¹ Pozneje i o tem!

² Po njej sem citiral v „Slovenčevem“ podlistku junija, julija meseca 1910. Kdor ima tisti fragmentarni članek, poglej in primerjaj.

³ Pommimo to dobro radi Gazel!

⁴ O Sofoklejeve Elektre središču pozneje!

sich bestehendes Ganze sei, das wie die große Natur seinen Endzweck in sich hat. Hinzu kommt die Forderung: **wenn das Kunstwerk ein für sich bestehendes Ganze sei**, dann müsse es auch in ihm einen Gesichtspunkt geben, **von dem aus alles Einzelne in seiner notwendigen Beziehung auf das Ganze sich offenbare. Das Kunstwerk muß einen Mittelpunkt besitzen.**“

Potrebno pa je, da čujemo neposredno za temi besedami nekoliko Shaftesburyjeve teorije, ki je tako močno vplivala na razvoj romantiške estetske teorije in sploh na mišljenje vseh značilnejših osebnosti 18. stoletja notri do Prešernove in Čopove dobe. Kakor za Moritza, tako naj velja tudi za Shaftesburyja Walzlova karakteristika. Saj so ravno njegove razprave posvečene spominu in vplivu tega angleškega misleca.

V že omenjenem 36. zvezku jubilejne izdaje Goethejevih spisov piše o tem možu (str. XXXII, XXXIII):

„Wirklich wird auch die ganze Studie über The judgement of Hercules von dem Gedanken einer solchen gesetzlichen Relation von Idee und äußerer Gestaltung getragen. Nach Xenophons bekannter Erzählung (Sokr. Denkw., B.2) entwirft Shaftesbury den Plan eines Gemäldes und gelangt zu folgenden Bestimmungen: es müsse ‚ein einziges Stück‘ sein, in **einem** Gesichtspunkte zusammengefaßt, und nach **einer** einzelnen Idee... gearbeitet‘, so daß es ‚vermöge der wechselseitigen und notwendigen Beziehung seiner Teile, ebenso wie unter den Gliedern eines natürlichen Körpers, ein wahres Ganzes ausmache‘. Strebe doch schon der Blumenmaler nach einer gewissen **‚proportionierten Zusammensetzung oder harmonischen Gruppierung‘**. Nur sie mache das Werk des **Namens einer ‚Komposition‘ würdig**. Auf Harmonie und Übereinstimmung müsse der wahre Künstler achten.“

Prekinimo in pomislimo nekoliko na pesmico „Pevcu“ in ne pozabimo teh besedi za poznejši čas, ko homo motrili harmonijo v kompoziciji Gazel! Če se je Prešeren tu učil estetike, ali pa po Čopu, ni bila baš ravno slaba taka šola. Pri antiki se bomo naučili še več skrivnosti: torej pri viru, kjer je zajemala i Shaftesburyjeva — „siva teorija“. Čujmo zdaj dalje Walzlovo izvajanje:

„Wie weit diese geistgeborene **Form** hinausgreife, wird durch den Hinweis auf die Dichtkunst zuletzt dargetan: ‚Es ist bekannt daß jeder Gattung von Poesie ihre natürlichen Verhältnisse und Grenzen angewiesen sind. Und es würde in der Tat **eine große Ungereimtheit sein**, wenn man sich **einbildete in einem Gedichte finde außer den Versen nichts, was man Maß oder Numerus nennen könne**. Eine Elegie und ein Epigramm haben jede ihr Maß und ihre **Proportion**, so gut als ein Trauerspiel und ein Heldengedicht.“

Resničnost teh misli se nam pokaže pri pesniških umetninah iz grške in rimske literarne zgodovine. Resnica: matematika je končno le lepa veda, če izraža — lepo umetniško misel!

Pa pustimo to vprašanje za drugo priliko in pojdimo dalje za Walzlom. Na strani XXXIV. piše dalje o Shaftesburyju:

„In der Behauptung einer einheitlich formenden Technik der Natur ist Shaftesbury original. Nur in der Astronomie fand er sie nachgewiesen vor. Er selbst wandte Newtons Gravitationslehre (1687) auf die ganze Natur an und erbaute auf ihrer Grundlage seine Darlegung von Einheit und Gleichartigkeit in der Technik der Natur. Noch wußte er nichts von einem vergleichenden Studium der Organismen. Doch er ahnte es vor. Schon in seiner Auffassung liegt die Erkenntnis umschlossen, daß wie das Weltall auch jeder Organismus ein System ist, in dem die Teile zum Ganzen durch die Einheit des Zweckes geordnet sind. Die Analogie zwischen dieser Betrachtung der Natur und seiner Ansicht von künstlerischem Schaffen liegt auf der Hand: **gesetzmäßige Relation besteht da wie dort zwischen den kleinsten Teilen und der aus einheitlichem Prinzip formenden Kraft.**“ (Cfr. Walzlov „Prometheussymbol“!)

Toda narava organizuje nezavestno, človek zavestno in name-noma iz umskih razlogov, umetnik še iz estetsko-umetniških!

Zadostovalo bi to za bistvene misli Shaftesburyjeve; vendar pa, ker je njegova osebnost tako pomembna v zgodovini romantiške estetske teorije, treba še točnejšega pogleda v njegov miselnizistem. Walzel piše v German.-roman. Monatssch. 1909, 425, 526:

„Die Voraussetzung, auf der Shaftesburys Weltanschauung aufgebaut ist, ergibt sich aus seiner Auffassung der Welt oder der Natur. Nicht eine tote Atomenmasse, sondern ein einheitliches, durchgeistigtes Ganze ist ihm die Natur. Er meidet den Ausdruck Organismus, doch, was er meint, deckt sich im wesentlichen mit unserem Begriffe von organischer Einheit. **Da ist jeder Teil vom Ganzen abhängig und das Ganze ist in jedem Teil gegenwärtig.** Das Band indes, das die Teile zu einem Ganzen verknüpft und das Mannigfaltige zu einer Einheit verbindet, ist ein geistiges, seelisches Element. Dieses Element nennt Shaftesbury Gott; ihm fällt **bei Shaftesbury die Rolle einer Weltseele** zu.¹ Der höchste, allbeseelte, allregierende Genius vereinigt als geistiges Prinzip die Teile der Natur zu einem Ganzen. **Durch ihn kommt Harmonie ins Weltall.**² Durch solche Ableitung der Begriffe wird ein ästhetisches Moment von vornherein in Shaftesburys Weltanschauung hineingetragen. Die harmonische Übereinstimmung der Teile zu einem Ganzen weist auf das geistige Prinzip hin, das in der Welt waltet. Wo wir Harmonie finden, da spüren wir den allbeseelenden Geist; wo dieser Geist sich tätig erweist, zeigt sich Harmonie.“

Isto pa velja tudi v svetu umetniškega ustvarjanja, v svetu estetike:

„Dieselbe Harmonie waltet im Reich der Schönheit; und auch hier hat sie eine geistige Quelle. Schiebt Shaftesbury auf der einen Seite Weltgeschehen und Handeln des Menschen ins Ästhetische, so sucht er auch im Schönen die Gesetzmäßigkeit seiner Weltordnung und seiner Ethik.³ Ein geistiges Prinzip herrscht auch in

¹ Cfr. Prešernov „Weltgeist“!

² Cfr. pozneje Hugov citat iz Platona in mitološko ozadje: harmonija sfer!

³ Platonova in sploh grška καλλοκράτεια!

dem Schönen (cfr. Friderikovo že navedeno misel o „duhu poezije“!); fehlt dieses Prinzip, dann kann nur von toten Formen die Rede sein.“

Primerjajte aleksandrijske igračke in Prešernovo umetnost! („Čas“ 1911, št. 6.) Črka brez duha je telo brez duše, uči i Schleglova teorija!

Črka in duh, telo in duša:

„So wird für das Reich des Schönen die innere Form eine Notwendigkeit. Sie wird freilich nicht als eine rein künstlerische, das Kunstwerk beseelende Idee von Shaftesbury empfunden. Vielmehr entspricht die innere Form in der Ästhetik Shaftesburys nur der inneren Form seiner Ethik.“

Bogopodobnost umetnikova:

„Wer als Künstler sein Werk von einem solchen beseelenden Prinzip ausgestaltet, der tut schließlich etwas Ähnliches wie Gott, da er die Welt schuf. (Cfr. Walzlov „Prometheus-symbol“) Wie Gott ein Ganzes erzeugte, dessen Teile im richtigen Zusammenhange stehen und einander gehörig untergeordnet sind, so bringt auch der Künstler, ein zweiter Schöpfer, ein Prometheus unter einem Juppiter, ein einheitliches, von einem Geiste beherrschtes Ganze hervor, dessen Teile in **strengem, harmonischem Verhältnis zum Ganzen sich befinden.**“

Velja to zadnje dobesedno za pevca Gazel! —

Tako smo se dodobra spoznali s Shaftesburyjevimi nazori, kar nam more le koristiti pri umevanju cele romantiške umetniške teorije o organičnosti in žariščnosti umetnin.

Ker smo že čuli, da pozna tudi Goethejeva estetika središčno teorijo, ne bo odveč, če zvemo o tem nekoliko obširnejše poročilo. Tako piše R. M. Meyer v „Studien zu Goethes Wörterbuch“ (Herrigs Archiv f. d. Stud. d. neur. Spr. u. Liter., 50. Jhrg. — Bd. 96, 1896) o Goethejevem pojmovanju središčnosti (str. 7, 8.):

„Die Lehre vom Mittelpunkt ist der Kern der Kunstlehre der Romantiker; ja, man könnte hinzusetzen, auch ihrer Ethik (cfr. Joachimino knjigo!), die ja eigentlich nur eine, auf den inneren Menschen angewandte Kunstlehre ist.¹ „Ein Künstler“ heißt es in Fr. Schlegels „Ideen“

¹ Naj pri tej priliki že tu navedem Platonovo na psiholoških pojavih temelječo razdelbo dušnih vrlin (Πολιτ. 443. C, D, E): Τὸ δὲ γὰρ ἦν ἄρα, ὃ Γλαύκων, δι' ὃ καὶ ὤψεται, εἰ-
δωλὸν τι, τῆς δικαιοσύνης, τὸ τὸν μὲν σκυτοτομικὸν φύσει ὀρθῶς ἔχειν σκυτοτομικεῖν . . . Τὸ
δὲ γὰρ ἀληθὲς τοῦτο μὲν τι ἦν, ὡς ἔοικεν, ἡ δικαιοσύνη, ἀλλ' οὐ περὶ τὴν ἔξω πράξιν τῶν
αὐτοῦ, ἀλλὰ περὶ τὴν ἐντὸς, ὡς ἀληθῶς περὶ ἑαυτὸν καὶ τὰ ἑαυτοῦ, μὴ ἑάσαντα τὰ ἀλλότρια
πράττειν ἕκαστον ἐν αὐτῷ μηδὲ πολυπραγμονεῖν πρὸς ἄλληλα τὰ ἐν τῇ ψυχῇ γένη, ἀλλὰ
τῷ ὄντι τὰ οἰκεῖα εὖ θέμενον καὶ ἄρξαντα αὐτὸν αὐτοῦ καὶ κοσμήσαντα καὶ φίλον γενόμενον
ἑαυτῷ καὶ ξυναρμόσαντα τρία ὄντα ὥσπερ ὄρους τρεῖς ἁρμονίας ἀτεχνῶς νεότης τε καὶ
ὕπατης καὶ μέσης, καὶ εἰ ἄλλα ἅτα μεταξὺ τυγχάνει ὄντα, πάντα ταῦτα ξυνδύσαντα καὶ
παντάπασιν ἓνα γενόμενον ἐκ πολλῶν . . .

„Harmonija“ pomeni oktavo glasov, a tudi lahko = simetrija. O tem in o primeri s harmonično urejeno liro pozneje pri vprašanju o harmoniji sfer. „Harmonija“ njegove lre je Grku vzor vsega redu in lepote! Zato se vse analogije nanašajo na muzikalno terminologijo. Sicer velja vobče i pri drugih narodih isti pojav, vendar pri Grku še posebno. Grk brez — lire, Čeh brez — gosli, Slovenec brez — harmonike, Hrvat brez — tamburice, Nemec brez — citer . . .!

(Athen. III, 1, 12), 'ist, wer sein Centrum in sich selbst hat.' Und ein Kunstwerk, könnte man in ihrem Sinne fortfahren, ist, was seinen eigenen Mittelpunkt hat. Der Künstler steht so dem dumpfen, freilich aber auch der Keime zukünftiger Gestaltung entbehrenden Philister gegenüber, das Werk, das eine Seele hat, der leblosen Fabrikarbeit. Wie nun diese Anschauung auf Herder zurückgeht, auf seine Lehre von der Hauptempfindung, die jedes Shakespearesche Stück beherrscht und wie eine Weltseele durchströmt; wie sie dann für Goethes dramatische Technik fast bis zur „Natürlichen Tochter“ hin bestimmend blieb, das ist ein Kapitel Literaturgeschichte für sich ...“

Herderjev nazor pa izvira, kot že vemo, deloma od Shaftesburyja, deloma od Moritza. Da je Moritz povzročitelj središčne teorije, o tem sodi že Meyer, ko piše dalje:

„Vielleicht sogar ist der Terminus ‚Mittelpunkt‘, der uns in dieser Verbindung so selbstverständlich erscheint, Goethe erst von außen gereicht worden —“. „Karoline Herder berichtet nun 1788 von K. Ph. Moritz: ‚Wir kamen auf Goethes Werke, da sagte er mir, wie er durch das Studium der Perspektive darauf gekommen sei, den Mittelpunkt in einem Stück aufzusuchen; den müsse man nun nicht am Ende des Stückes, sondern in der Mitte suchen, so wie alle Radien vom Mittelpunkte ausgehen und sich in den Anfang und Ende verlieren. Den Montag war nun wieder die Rede davon, und wir fragten nach dem Mittelpunkt in ‚Goetz von Berlichingen‘. Den sollten wir aber selbst aufsuchen, sagte er, er hätte ihn auch gefunden und es Goethe gesagt, da hätten sie zusammen sehr gelacht.‘ (Gespr. 1, 113.) Man darf aus diesem Lachen schließen, daß der originelle Moritz für den Mittelpunkt des Goetz die in der Tat beinahe genau in der Mitte des Dramas liegende Stelle erklärte, in der Götz seine Stellung zum Kaiser und seinen Dienern auf eine so ungemein drastische Formel bringt. (Weim.-Ausg. 8, 109.) Eine derartige Situation darf man wohl wirklich ‚Mittelpunkt‘ nennen!; **auch historisch ist sie oft die ‚Zelle‘, aus der das ganze Drama sich entwickelt**, wie das Otto Ludwig ja für den ‚Erbförster‘ ausdrücklich bezeugt hat.“

To vprašanje je tudi za Žigonovo teorijo velikega pomena. V „Dom in Svetu“ 1906¹ (str. 748/2) namreč trdi Žigon, ko primerja razne faze iz postanka elegije „Matiju Čopu v spominj“, da je bila ravno „sredina“ zametek cele pesmi: „A dokazuje nam ta odlomek tudi, da je bila res, kakor smo dognali ob ‚Napisu‘ že, ravno ‚sredina‘, kar je za slovensko pesem poet imel najpoprejš, in kar mu je bilo prvo seme, ki je iz njega potem vzklila kesneje šele ona arhitektonika pesni, navzgor prolog, navzdol epilog, in vzklil pozneje kot nekak resumè oni sedaj za sredino dispozicijski verz o Lelju; posredovalna faza pa je nagrobni napis Čopov ...“

Za pesem „Pevcu“ sem v „Času“ trdil istotako, da zahteva logična razvrstitev misli „sredino“ kot početni zametek vse umetnine. Teorija se torej sklada z dejstvi. Ali mar niso taki pojavi dejstva?

Pa tudi kritika Žigonove tercinske arhitektonike v „Dom in Svetu“ 1907, 184. kolikor toliko izziva to vprašanje, ko pravi: „V pre-

¹ Cfr. poznejše o Sofoklejevi Elektri, Prešernovem Krstu, Schillerjevi Ivani Orleanski.

prosti, popolnoma naravni dispoziciji dobimo število 3 in 2, ker taka dispozicija odgovarja logiki mišljenja. Drugošolec razdeli svojo nalogo v uvod, razpravo in konec — in to je zametek tercinske arhitektonike!“

Res je tako, res pa tudi, da umetnost porablja naravne zakone in jih izpopolnjuje po svoji potrebi v doseg višje popolnosti. Preprosta dispozicija postane nakrat umetniška, ko pride vanjo nekaj novega — umetniška misel, da z naravnim in umetniškim redom doseže efekt lepote. Umetniška misel pa je gotovo taka, kot jo priča postanek slovenske elegije „Matiju Čopu v spominj“, jo priča kompozicija pesmi „Pevcu“ in jo priča po Meyerju tudi Otto Ludwig glede „zametne celice“. Stopinj nad naravnim je umetni red! Tu se kaže ravno sila človeškega duha nad nezavestno in mehanično snujočim — instinktom! Ali ne? Sila duha in naravna razvitost in odličnost „instinkta“ pa sta znaka — genialnega človeka: **oba skupaj!** Narava in umetnost daje potemtakem — umetnine! Je-li Prešernova arhitektonika po Žigonovi teoriji genialna, ali ni?

Vse to pa le tako mimogrede, ker bo še prilika, da se morda pomenimo i o tem koncem razprave, oziroma pri Gazelah.

Čujmo le dalje Meyerja:

„So ist der ganze ‚Nathan‘ aus der Scene des vor dem Sultan seine Parabel vortragenden Juden aufgeschossen. Aber jenen Ausdruck wandten Ästhetik und Kritik, soviel ich weiß, damals noch nicht für die centrale Situation an; und Moritz' umständliche Motivierung, sein Hinweis auf Radian und Perspektive deutet auf Neuheit des Wortes. Goethe selbst gebrauchte auch damals noch einen anderen Tropus: er nennt den Moment, da sich Orest in der Nähe der Schwester und seines Freundes wieder findet, ‚die Achse des Stückes‘. (Ital. Reise, Hempel 24, 194.) Später ist ihm dagegen jener Kunstausdruck geläufig: 1806 sagt er zu Luden: ‚und dennoch hat man allgemein einen Mittelpunkt (Faust) gesucht‘ (Gespr. 2, 62) und ganz ebenso 1825 zu Eckermann über ‚Wilhelm Meister‘: ‚Man sucht einen Mittelpunkt‘. (Gespr. 5, 134.) Was er sonst den einen Punkt, den Punkt der Vereinigung, die Achse des Stückes genannt hatte, hieß ihm nun der Mittelpunkt.“

Prav zanimivo in važno pa je pri vsem tem vprašanje, ali se sme prenesti kompozicijski princip iz prostorninske v časovno sfero. Ker to je razvidno, da je Moritzovo „središče“ prenešeno iz ene sfere v drugo. Središčni teoriji sledi še drug kompozicijski zakon, dasi ne tako nujno: zakon simetrije. Gotovo pa se kaže že od početka stremljenje k proporcijam scen okrog glavne scene, oziroma sestavnih delov okrog glavnega središčnega. Središče in simetrija sta torej principa, ki sta v jako ozkem sorodstvu. Pri Prešernu imamo strogo simetrijo, ki se da že kar z očesom izmeriti in žariščna situacija je pri njem res glavna in najvažnejša misel cele umetnine.

Ravno raditega pa so važne naslednje Meyerjeve besede o prenosu prostorninskega kompozicijskega principa v časovno sfero (str. 10. l. c.):

„Ja, K. Ph. Moritz selbst, wenn er wirklich den geometrischen Ausdruck zuerst zum ästhetischen Terminus stempelte, hat genau genommen nichts weiter gethan, als daß er die Metapher von örtlicher Breite auf zeitliche Länge übertrug.“ **„Das Neue ist eben das, daß Goethe, der so zusagen immer noch lokal geometrisch gemeinten Metapher gleichzeitig historische Bedeutung gibt.** Er identifiziert jenen einen Punkt, auf den alles zusammen rückt, in den Punkt oder Vereinigung des Mannigfaltigen, für den ihm so lange ein bezeichnender Name fehlt, mit dem ‚Mittelpunkt‘, mit der ‚Achse‘ der einzelnen Dichtung.“

Kot poet-umetnik je Goethe iz lastne skušnje mogel dodati Moritzovemu principu — razvojni pomen. Psihološko umljivo je gotovo to dejstvo, da se človeku vtisnejo v spomin najvažnejši trenotki, ki se mu zde glavni in odločilni in da jim zato podredi vse druge zavisnejše in manj pomembne. Poetu-umetniku so gotovo važnejši trenotki, od katerih zavisi v danem položaju usoda enega ali več oseb. Kako to umetnik izpelje v drami, to je znano vsakomur. Gotovo pa je, da umetnik lahko naniza okrog prve misli druge, za njo sledeče, da tako z umetnim redom doseže silnejši vtis in zadosti svojemu estetskemu okusu, kakor to ravno priča pesmica „Pevcu“.

Slično sodi Meyer o Goetheju, ko nadaljuje:

„Ganz ausdrücklich sagt dies Goethe im Gespräch mit Luden: ‚Und dennoch hat man allgemein einen Mittelpunkt gesucht, aus welchem heraus das einzelne, sich gegenseitig ergänzend, erwachsen sei und ferner erwachsen könne.‘ (Gespr. 2. 62.) Vielleicht hat auf diese Anschauung schon Goethes naturwissenschaftliches Studium eingewirkt, seine Lehre von den Wirbeln, vom Aufbau aus Knoten; aber den Löwenanteil hatte jedenfalls die eigene Erfahrung. Sie ist nicht unbedingt gemeingültig. Nur für Naturen, die mit so sonderbarer Regelmäßigkeit leben wie die seine, **ist die ursprünglich erschaute Situation auch notwendig die centrale in dem fertigen Stücke.**“

Če je temu tako in Prešernove umetnine pričajo, da je to tudi resnično tako, potem smemo za Prešerna izvajati temu primerne zaključke. Meyerjeva izjava nam je dobrodošla opora in zaveznica v boju za Žigonovo teorijo o žariščnosti Prešernovih umetnin, ki ji je že sam dodal še historično genetični pomen in se tako pridružil Goethejevi — estetiki. Ali je bila potem-takem tudi moja trditev v „Dom in Svetu“ 1910, da tvorijo „Različne poezije“ sredino cele zbirke in da je os, krog katere se suče vsa zbirka, ravno v tisti vele-pomenljivi pesmici „She miru“ (= „Perva ljubezen“), tako brez vsega pomena? Vsebina pesmi sama govori dovolj jasno v prilog razlagi! Meyerjeva domneva potemtakem tudi ni brez jedra!

In če Meyer potem zaključuje, da je popolno le tisto umetniško delo, ki ima le eno samo središče, je to zopet nova priča za popolnost Prešernovih umetnin:

„Ja, bei ihm sogar fehlt es, bei Werken von so langer Arbeitszeit wie ‚Faust‘ und ‚Wilhelm Meister‘, wohl nicht an Verschiebungen; in anderen Dramen, im ‚Don Carlos‘ vor allem, steht der ‚Punkt der Vereinigung‘ und der ‚Mittelpunkt‘ wie die beiden Brennpunkte der Ellipse nebeneinander. Solche Werke haben dann eben einen Fehler: sie sind nicht zur vollen Rundung gelangt.¹ Die läßt sich nur erreichen, wo die Urzelle in stetiger Entwicklung Reifen um Reifen um sich legt.

Velja za pesem „Pevcu“ in „Gazele“! Prešernova umetnost je poskrbela tudi očesu viden zakon take umetniške arhitektonike! So pa tudi Simije! Tam pa veljajo Meyerjeve besede (str. 17):

„Selbständig ist das Werk, das einen eigenen ‚Mittelpunkt‘ besitzt, um den es mit der Notwendigkeit einer Naturerscheinung krystalisieren kann, während die Arbeiten kleiner Geister, nachahmend, willkürlich nachformend, ihren Mittelpunkt außerhalb ihrer selbst haben.“

Igračke so nujna posledica, kjer manjka resničnega genialnega umetniškega duha!

Ako meni Meyer, da je na Goetheja vplivala Moritzova teorija, ima popolnoma prav. Walzel mu le potrja resničnost misli. Tudi to je pravilno, da se sklicuje Meyer na naravoslovni študij Goethejev in na lastno njegovo umetniško skušnjo. Da pa je še en činitelj prispeval h Goethejevi „osni“ teoriji, to se ne sme pozabiti: namreč študij antike! Saj je znano, da je Moritz pisal tisto razpravo, v kateri poudarja organskost in središčnost umetnine prav tedaj, ko sta z Goethejem skupno proučevala antiko v Italiji. Walzel tudi meni, da datira Goethejevo znanje o „središču“ od tega časa. In i ta činitelj je treba vpoštevati pri tem vprašanju, dasi bomo kmalu čuli Goethejev pogrešeni nazor, da ne sme biti v trikotni kompoziciji grškega sveetišča sredina preveč označena in vpoštevana, ker da sta krili večjega pomena.

¹ Je-li s tega stališča Krst pri Savici — popolno umetniško delo?

II.

Princip antike:

μετρίότης τε καὶ συμμετρία.

1. Friderik Schlegel o pomenu grške umetnosti.

Dosedanje izvajanje nam je utrdilo stališče v umevanju „zlatih črk“ na posodi Gazel s strani romantiške teorije, oziroma sodobnih estetskih nazorov. Uverili smo se, da ima Žigonova razlaga „zlatih črk“ pravilno lice, da pa tudi sicer njegova estetska teorija o umetni-organizmu in njenem „žarišču“, „jedrišču“, „sredini“, kot pričajo njegove razprave, ni tako pogrešena, kot trdi kritika. Ostali pa bi le na pol pota, ko bi ne šli dalje tja, kjer je Prešeren zajemal s Čopom vred svoje znanje o črkarski umetnosti — antike: znanje svoje — o „zlatih“ črkah.

Tudi v tej smeri naj nam služi Schleglova šola kot dobrodošel kažipot v skrivnosti antike. Umevno pa je, da treba poseči tudi še v druge vire poleg Schleglovih. Saj vemo, da ne smemo nikdar pozabiti na prevažno in često odločilno vlogo Prešernovega glavnega mentorja in kritika — Čopa, strokovnjaka v klasiški filologiji tudi s strani poetiške teorije. Na podlagi komentarja, ki posega globoko v problem grške prostorninske in časovne umetnosti, bo dalje možno prodreti še globlje v prašanje o staroklasiški poetiški arhitektoniki. Pokazalo se bo tudi, kako je bilo potrebno, da smo si zagotovili pogled v svetovni nazor romantikov Prešerna in Čopa in sploh v romantiško-estetsko teorijo, prežeto s principi panenteističnega svetovnega nazora.

Friderikov osebni razvoj kaže tri stopnje. Do l. 1797. občudovanje in študij antike, nato se prelevi v propagatorja romantiške poetiške teorije, končno prestopi v katoliško vero. Iz tega razvoja je razvidno, da mu je bilo treba rešiti precej važnih vprašanj. Nas zanima seveda najbolj njegov programni klic: „Antika in romantika!“ Na to točko njegove teorije moramo opreti vso silo svoje razlage, kako bi bilo treba umevati in zakaj tako — zlate črke. Kakor pa smo spoznali bistvene estetske nazore sodobne teorije, tako moramo tudi na podlagi Schleglovih spisov prodirati v umevanje

antike — radi Prešerna in Čopa. **Torej s stališča njenega pojmovanja in znanja.** Seveda pri tem a priori stavimo, da sta se zanimala Čop in Prešeren tudi za staro umetnost in bila kos težki poti v umevanje Friderikovih spisov. In tudi to smemo verjeti, da sta poznala to ali ono delo o grški umetnosti in kolikortoliko tudi Winkelmannovo teorijo, ki jo Friderik imenuje tuptam v svojih spisih.

Ako se torej naslanjamo na izjave Friderikove, oziroma tudi Viljemove, pomeni to isto, kot bi zrl pred seboj glavne smeri, v katerih se je gibal Čopov in Prešernov duh. Njune izjave so torej za nas velikega pomena, in to tembolj, ko sta Čop in Prešeren združevala v večji meri dvoje prepotrebnih stvari: strokovno znanje in poetiško genialno ustvarjajočo silo, kar brata Schlegel nista mogla: vsled pomanjkljivega strokovnega znanja o antiki in nepopolne poetične žile.

„Über das Studium der griechischen Poesie“ (1795/6: Fr. Sch. s. W. 2. Orig.-Aus., V., 1846) se glasi Friderikova razprava, na katero se hočemo posebno opirati tekom nadaljnega razmotrivanja. Tu v tej razpravi beremo zanimive misli Friderikove o pomenu stare umetnosti v študiju antike. Mislimo si, da sta enako mislila i Čop i Prešeren; berimo z zanimanjem na str. 150.:

„Wenn von allumfassender, vollendeter Kenntniß der Griechen die Rede ist, so stehen alle Bestandtheile derselben in Wechselwirkung, und das Studium der Kunstlehre der Alten ist allerdings ein integranter Theil des ganzen Studiums der griechischen Bildung überhaupt, oder ihrer Kunstbildung insbesondere. Aber in der Methodenlehre des ganzen Studiums dürfte wohl das der griechischen Kritik eine sehr späte Stelle erhalten. Man muß schon die ganze Masse, den organischen Entwicklungsgang und Zusammenhang und die innern Grundgesetze der griechischen Poesie kennen, um die Aufschlüsse, welche in den kritischen Schriften der Griechen größtentheils noch ungenutzt verborgen liegen, suchen und finden zu können.“

Umetnost torej ne sme biti najzadnja disciplina v poznanju antike! Denimo, da je bil Čop istih nazorov in čujmo dalje (str. 160, 161):

„Vor allen aber muß Winkelmann als derjenige genannt und gepriesen werden, welcher zuerst die Geschichte der Kunst und eben dadurch auch die Wissenschaft des Alterthums geöffnet, da die Bildung desselben ganz auf der Idee des Schönen beruht.¹ Die rechte Einsicht und künstlerische Weisheit geht nach der Platonischen Lehre aus der Bewunderung hervor, nämlich aus der tief empfundenen reinen Begeisterung für das Göttliche und Schöne.² Dieses war die edle Triebfeder und beseelende Kraft, von der alles in Winkelmann ausging, und wodurch er Werke über die Kunst hervorgebracht

¹ In ta je? „Harmonija“. Pomen njen bo razviden tekom razprave.

² Cfr. poznejše: Hugovo mitologijo in „harmonijo sfer“!

hat, welche selbst als Kunstwerke der geschichtlichen Wissenschaft, in gediegener Bildung, das Gepräge unsterblicher Dauer an sich tragen; wie dieses auch von allen Nationen anerkannt worden. Was eine Geschichte der Kunst sein soll; die ersten Anfänge und Keime, die höhern Stufen der Entfaltung, die Glieder und Theile des Ganzen, die Arten, Richtungen und Schulen, alles dieses treu beachtend und sorgsam würdigend, den reinen Blick des Geistes stets auf die Idee des höchsten Schönen gerichtet; das hat Winkelmann vor allen andern zuerst gezeigt und als Kenner der Kunst mit eigenem Kunstsinn im hohen Styl seiner Geschichte wiedergegeben. Denn wiewohl sein Unternehmen zunächst nur auf die bildende Kunst gerichtet war; so kann die Anwendung davon auf die Poesie und auf die gesammte geistige und sittliche Bildung des Alterthums, nach dem gleichen hohen Schönheitsgeföhle und großen Kunstverstande, von dieser festen Grundlage aus, nunmehr leichter gefunden und auch zur allgemeinen Anerkennung gebracht werden.“

Nič kaj napačen nazor, kot se nam izpriča.

Istih nazorov je brat Viljem. Meni namreč (Ü. Zeichnungen zu Gedichten und John Flaxmanns Umriss 1799; s. W. IX., 134; Böcking 1846):

„Allerdings ist die klassische Bildung ein großes untheilbares Ganzes: durch den vollkommenen Besitz einer Seite davon muß einem also auch der Zugang zu den übrigen geöffnet werden. Wer die alten Dichter recht versteht (man verstehe, was eigentlich verstehen heißt), dem müssen auch für die bildende Kunst der Alten die Augen aufgehen; und umgekehrt hat sich unser Künstler durch tiefes und liebevolles Studium der Antike mit den Dichtern in eine nähere Berührung gesetzt, als durch modernisierende Übersetzungen hätte geschehen können.“

Resnica: poznanje cele umetnosti omogoča umevanje poedinih staroklasičnih umetnin.¹ Kdor ne pozna zakonov upodablajoče umetnosti, ta tudi ne prodre v skrivnosti poetiških umetnin. In Čop je moral biti istih nazorov, kot pričajo Prešernove umetnine. Zanj so še posebej pomenljive Friederikove misli (ibid. str. 144/5):

„Man kann die griechische Poesie nicht richtig nachahmen, so lange man sie eigentlich noch gar nicht versteht. Man wird sie aber erst dann philosophisch erklären und künstlerisch würdigen lernen, wenn man sie in Masse studieren wird; denn sie ist ein so innig verknüpftes Ganzes, daß es unmöglich ist, auch nur den kleinsten Theil außer seinem Zusammenhange isoliert richtig zu fassen und zu beurtheilen. Ja die ganze griechische Bildung überhaupt ist ein solches Ganzes, welches nur in seinem Zusammenhange erkannt und gewürdigt werden kann. Außer dem ursprünglichen Talent des Kunstkenner's muß der Geschichtsforscher der grie-

¹ Winter pravi o. c., 161: „Unsere Darstellung geht nirgends darauf aus, Erschöpfendes zu geben, sie will nur zu vergleichender Betrachtung anregen und hauptsächlich dem Philologen näher bringen, daß die Kunstwissenschaft für das Verständnis der literarischen Werke auch noch Anderes zu bieten hat, als die Übermittlung der Realien.“

chieschen Poesie die wissenschaftlichen Grundsätze und Begriffe einer vollständig begründeten Philosophie der Geschichte und **einer tief eingreifenden Philosophie der Kunst** schon mitbringen, um die Grundgesetze und die organische Naturentwicklung¹ und Ordnung der griechischen Poesie in ihrem Gange aufsuchen und erkennen zu können; und auf diese kommt doche eigentlich alles an.“

Vse to smemo misliti o Čopu, če pomislimo na tiste distihe Prešernove ob desetletnici Čopove smrti: „V spominj Matija Čopa“. Kar pa velja za znanstvenika in filologa Čopa, velja končno i za pesnika Prešerna. Friderik Schlegel namreč trdi (istotam str. 145):

„Gewiß nicht für jeden Liebhaber, der vielleicht nur sich allein durch den Genuß des Schönen bilden will, würde eine vollendete Kenntniß der griechischen Kunst möglich oder schicklich sein. Aber von dem Dichter, dem Kenner, dem Denker, dem es ernst ist, ächte schöne Kunst nicht bloß zu kennen und zu üben, sondern auch zu verbreiten, darf man es fordern, daß er keine Schwierigkeit, welche ein unentbehrliches Mittel seines Zweckes ist, scheuen soll.“

Kot takrat, veljajo še danes njegove nadaljnje besede:

„Die Werke des Pindarus, des Aeschylus, des Sophokles, des Aristophanes werden nur wenig **studiert**, weniger verstanden. Das heißt, man ist mit den vollkommensten Dichtungsarten der hellenischen Poesie, mit der Periode des hohen Ideals in der Dichtkunst, und mit dem goldnen Zeitalter des öffentlich herrschenden griechischen Kunstsinnns beinahe völlig unbekannt.“

Črke so pač važnejši kulturni element kot — duh sam! Ali morda ni tako na naših srednjih šolah?

Schleglova šola izpričuje jasno vsakomur pomen globoke naobrazbe v stari umetnosti. Kar pa je najvažnejše, je to, da tako odločno poudarjata oba brata medsebojno vez med poezijo in ostalo grško umetnostjo. Winterjeva paralela med Sofoklejevo Elektro in partenonskimi umetninami nam potrdi, kako prav in globoko sta pojmlila enotnost grških umetniških zakonov.

Da so taki nazori Schleglovi vplivali na Čopa in Prešerna, je povsem umljivo, posebno če še pomislimo, kako globoko sta vsak po svoje tičala v študiju antike. Čop kot znanstvenik in strokovnjak, Prešeren kot poet-umetnik.²

¹ Str. 78 *ibid.*: „Die Geschichte der griechischen Dichtkunst ist eine allgemeine Naturgeschichte der Dichtkunst; eine vollkommene und gesetzgebende Anschauung für die Entfaltung des Schönen.“

² Vprašanje o študiju stare umetnosti zavzema poseben problem v Čopovem in Prešernovem splošnem problemu. Tu bo treba zaseči na vse strani, da se pojasni njuna zveza z antiko. Skoro z gotovostjo smemo soditi, da je Winkelmannova šola vplivala na oba. Njegovi nazori bi torej že pojasnjevali vsaj zakone v Prešernovem staroklasičnem slogu. Vpoštovati moramo tudi veliki pomen arheologije začetkom novega stoletja (Cfr. Ad. Michaëlis „D. archäolog. Entdeckungen d. 19. Jahrh.“ Seemann, Leipzig 1906—; Fr. Winter „Griech. Kunst“: Gercke — Norden „Einleitung“ II, 74. 1910.), pomisliti na vse pojave na tem tedaj skoro še neobdelanem polju. Vpliv antike, ki se kaže v Goethejevih spisih o staroklasični umetnosti pričajo o vplivu

Kakšno je bilo njuno stališče do antike, bi lahko že zdaj sklepali na podlagi Schleglovih nazorov, posebno dober migljaj pa so nam lahko i te Friderikove besede (l. c. str. 138, 139):

„Es werden alle Dichter, welche im modernen Stoff nach der schönen Form der Alten streben, mit großen Schwierigkeiten zu kämpfen haben, und vieles in ihrer Unvollkommenheit zu wünschen übrig lassen; besonders in den hohen Kunstgattungen, wo eigentlich die zum Grunde liegende Idee bei den Neuern eine ganz andre geworden ist, als sie es bei den Alten gewesen war, so daß man nur den gleichen Namen beibehalten hat für eine ganz andre Richtung und Art der Poesie, daher denn auch das Streben nach der alten Form, wo das Wesen verändert ist, eigentlich unerreichbar bleibt, und vielfältig in die Irre führt. Zu einer lebendigen Durchdringung, welche an sich wohl möglich ist, müßte es gekommen sein, um beide Elemente wieder zu vereinigen und für die christliche Schönheit in der Poesie, in andrer Art, eben jene Vollendung der Kunst und hohe Form, wie sie bei den Alten war, zu gewinnen. Ohne solche Durchdringung und wirklich neue Belebung und Verklärung der Fantasie bleibt selbst die wesentliche und rechte Kunstform nur etwas Angenommenes; wobei überdem die Idee derselben selten rein aufgefaßt, sondern immerwährend mit bloß zufälligen Lokaleigenheiten verwechselt wird.“

Str. 142, 143: „Sollte nun auch die griechische Verskunst, unter gewissen Voraussetzungen in jenem besondern rhythmischen Sprach-Element, nach einem strengen Gesetz und innrer Consequenz regelmäßig entfaltet und objectiv sein, so kann doch diese aus localer Eigenthümlichkeit hervorgegangene Weise und Regel für uns keine Autorität haben; am wenigsten aber die Theorie der griechischen Musiker, allerdings sonst ein unentbehrliches Hülfsmittel zur richtigen Erklärung der Dichter-Praxis, und zum Studium des Rhythmus selbst, unsre Norm sein. Durch die äußre Form und den Buchstaben gelangen wir überhaupt niemals zu dem Geist der Alten, da wir doch unsre Natur, so wie die unsrer Sprache weder aufgeben können, noch ganz umzuschaffen vermögen; wo aber der Geist erfaßt und verstanden worden, da wird auch die innre schöne Form zugleich mit gefunden und erreicht.“

Isto naziranje, ko nekaj let pozneje v „Razgovoru“. A nas zanimajo še bolj nadaljnje besede o posnemanju antike:

„Noch immer ist ein gewisses unächttes Fantom nicht ganz verschwunden, welches von denen als die eigentliche classische Herrlichkeit und vermeintes Idol antiker Dichtkunst verehrt wird, welche durch ein künstliches Schnitzwerk gedrechselter Redensarten unsterblich zu werden hoffen.“

Neprava klasičnost!

takega študija. Langus, Smole, Kastelic, Čop gotovo niso bili ignorantje na tem polju. Čopova knjižnica je bržkone krila marsikako knjigo. Sodil bi, da je po Čopovem posredovanju prišla v Prešernovo last zanimiva J. J. Barthélemy-jeva knjiga „Voyage du Jeune Anacharis en Grèce“ (Zapuščinski akt, str. 31, jo ima pod št. 46 z letnico 1791; nemška prestava pa je izšla 1790—93!). To delo hvali i Viljem Schlegel v svojih berlinskih predavanjih (l. c. I. 52). Žal, da še nisem mogel pregledati njene vsebine, upam pa, da se mi to kmalu posreči. Pričujoča študija pokaže, da ni tako nepomembno to vprašanje!

Pa dalje:

„Aber nichts ist weniger classisch als Künstelei, überladener Schmuck, frostige Pracht und ängstliche Peinlichkeit. Die überflüssigen Werke der gelehrten Alexandriner fallen schon in das Zeitalter des Verfalls und der Nachahmung. (Cfr. Simija v Času l. l. št. 6. in pozneje Publifija Optatijana Parfiraja. — παίρνει!) Die vortrefflichsten Gebilde der besten Zeit hingegen sind zwar mit Sorgfalt und scharfem Urtheil ausgeführt, und auch mit Besonnenheit, aber doch in höchster, ja trunkener Begeisterung entworfen. Die große Zahl der Werke der größten Dramatiker beweiset schon, daß sie nicht ängstlich gedrechselt, sondern frei gedichtet wurden; und daß die Länge der Zeit und die Masse der aufgewandten Arbeit nicht der Maaßstab für den Werth eines Kunstwerkes sei. (Bürgerjeva Lenora!) Nicht in der äußern Form und angenommenen Manier der antiken Sprache und des sogenannten classischen Ausdrucks, oder sonst irgend in willkürlichen Regeln und bloß zufälligen Eigenschaften, sondern in dem Geist und der innern Idee des Schönen beruht und besteht das Wesen der alten Kunst, so wie ihr Gegensatz mit der neuern Poesie.“

S temi besedami so obsojeni vsi pesniki „krpači“, ki posnemajo pri svojih vzorih nebstvene sestavine njihove poetiške umetnosti. Ne malenkosti in zunanosti, nekaj fraz itd., to še ni klasična umetnost. Do te pelje temeljit študij vseh poetiških umetnikov stare davnine: pot torej, ki jo je hodil Prešernov genij izza prvih svojih dunajskih vseučiliških let. Tako nekako, kot to zahteva Friderik (istot. str. 144):

„Nicht dieser und jener, nicht eine einzelner Lieblings-Dichter, nicht die eigenthümliche Form oder das besondere Werkzeug und Medium der Kunst soll nachgeahmt werden; denn nie kann ein individuelles Werk und Gebilde, als solches, allgemeine Norm oder Urbild und Regel in der Kunst sein. Die sittliche Fülle, die freie Gesetzmäßigkeit, die edle Menschlichkeit, das schöne Ebenmaaß, das zarte Gleichgewicht, die treffende Schicklichkeit, welche mehr oder weniger über die ganze Masse zerstreut sind; den vollkommenen Styl der erhabenen Kunst in ihrer blühendsten Epoche, die richtige Umgränzung und Reinheit der griechischen Dichtungsarten, die objective Klarheit und idealische Würde der Darstellung; kurz den Geist des Ganzen, die reine Idee des Schönen und die wesentliche Kunstform desselben in allem hellenischen Leben, soll der moderne Dichter, welcher nach ihrer ächter Bildung streben soll, sich zueignen.“

Umljive besede sicer za poznavatelja staroklasične umetnosti; a treba jim vendar v tej razpravi dodati tu daljši komentar. Nujno je to radi Prešernovega sloga vobče in radi Gazel posebej.

¹ Pozneje več o tem pri vprašanju apoliničnega — jonskega — Sofoklejevega sloga Gazel.

2. Zakoni grške lepote: Simetrija.

Za omenjeni komentar naj nam služi najprej nekaj zgledov iz grške plastike. Najprimerneje se mi zdi, da pričnem z grško vazo.¹

Ker pa smemo domnevati, da je vplival i Goethe s svojimi nazori na Čopa in Prešerna, ali da sta jih vsaj poznala, uvede naj nas v to polje Goethejevo naziranje o bistvenih znakih grških umetnin, posebej vaz. V svojem spisu „Über Laokoon“ 1798 (jub. izd. 33/I: 126/7 — vpliv antike po bivanju v Italiji!) je zapisal to-le svojo sodbo:

„Die Alten, weit entfernt von dem modernen Wahne, daß ein Kunstwerk dem Scheine nach wieder Naturwerk werden müsse, bezeichneten ihre Kunstwerke als solche durch gewählte Ordnung der Teile; sie erleichterten **dem Auge** die Einsicht in die Verhältnisse durch **Symmetrie**, und so ward ein verwickeltes Werk faßlich. Durch eben diese Symmetrie und durch **Gegenstellungen** wurden in leisen Abweichungen die höchsten **Kontraste** möglich.“ — „Die alten Vasen geben uns hundert Beispiele einer solchen anmutigen Gruppierung und es würde vielleicht möglich sein, stufenweise von der ruhigsten Vasengruppe bis zu der höchst bewegten des Laokoon die schönsten Beispiele einer symmetrisch künstlichen, den Augen gefälligen Zusammensetzung darzulegen.“

Tako Goethe.

Goethejeve besede potrjuje Overbeck,² ko pravi (str. 66):

„Nächst dieser Verwandtschaft der gesamten Anordnung mit erhaltenen Monumenten tritt uns aus den Bildwerken der Kypseloslade mit aller Strenge das ganze ältere Kunst beherrschende Compositionsprinciple einer zunächst räumlichen und formalen, in zweiter Linie auch innerlichen und gegenständlichen Entsprechung (Responsion) der einzelnen Bildwerke ja der einzelnen Figuren innerhalb der Streifen entgegen, so daß wir rechts und links von der, mehrfach durch ein etwas figurenreicheres Bild bezeichneten Mitte Bilder und Figuren finden, die in der Zahl der letzteren, in deren Composition, in ihrer Handlung, ja mehrfach in ihrem Beiwerk einander aufwägen und sich auf einander beziehen. Die schon hierdurch gegebene ebenso strenge wie reiche rhythmische Gliede-

¹ S tem povzamem hkratu tisto misel in smer, s katero je končal Žigon, ko je opozarjal pri svoji razlagi Gazel na grško vazo (Zb. M. Sl. 1907, str. 70): „In ko poet koj v prvih besedah (namreč: „Pesem moja je posoda — tvojiga imena...“) dvigne čitatelju tisto sliko o „posodi“, da ti kar vstane pred dušo, ko da si ugledal kako vitko grško vazo, drži se poet te primere in slike tudi v nadaljnjem: sledi opis te posode...“ — „Ne vem, kako da mi stoji, vsaj meni vedno, ko to berem, pred duhom — grška vaza... vitka in nežna, brez ročajev... a nežna kakor te gazele same... A na nji... vidim grških slik okraske... okoli in okoli, prizor za prizorom, slika za sliko... Niso grških bojov slike... ne grških junakov... ne dionizijskih praznikov... ampak same apoteoze enega Imena, ene Lepote, enega Ideala, ene Popolnosti...“

² Overbeck, Geschichte der griech. Plastik I., 4. Aufl., Leipzig, 1893. Tudi sicer ti bo dobro služil Overbeck, če se hočeš poučiti in prepričati o vlogi simetrične kompozicije v Ahilovem in Heraklejevem ščit (Ilijada XVIII! Overbeck I, 46 sl. in I, 49 sl.), ali dalje na Kypselovi skrinji. — Vzemi v roke i Hoeberjevo delo: „Griechische Vasen“ (München u. Leipzig, 1909. Piper u. Co.) ter poglej si na str. 43 Klitijev krater („Françoisvase“); nadalje Forrerjev „Reallexicon“ (Spemann, Berlin u. Stuttgart, 1907/8), kjer najdeš na str. 180 vazo v dipylonskem slogu. Če ti je pri rokah Baumgarten-Polland-Wagner-jeva „Hellenische Kultur“ (2. Aufl., Teubner, Leipzig, 1908), oglej si strani 164 in nasl.!

rung der ganzen Bildermasse, die ohne eine derartige Anordnung schwer übersehbar sein würde, wird noch weiter gehoben durch das Verhältniß der Streifen zu einander. Einmal schon dadurch, daß, nach Analogie der Françoisvase und anderer Vasen zu schließen, die Streifen nicht von gleicher Breite gewesen sein, sondern sich je nach ihrer Stelle abgestuft haben werden (Sockel- und Friesstreifen am schmalsten, der Hauptstreifen [3], der sich als solcher, entsprechend demjenigen an der Françoisvase, durch Einheitlichkeit der Composition zu erkennen gibt, am breitesten), dann aber auch durch die offenbar mit höchster Planmäßigkeit angeordnete Abwechselung größerer und kleinerer Compositionen.“

Kypselova skrinja in François-jeva vaza imata namreč pet obročev, a srednji je, ker je najvažnejši, najširši. Ta princip nam je že znan iz Prešernove: „Pevcu“. Zanimiv pa je ta slučaj simetrične kompozicije i za Gazele, kot jo spoznamo koncem razprave. Ravno radi nje pa naj slede še nadaljnje Overbeckove besede, ki tudi sicer ne bodo odveč za naš poetiško-umetniški kompozicijski problem (str. 67):

„Finden wir nun also in der äußeren Anordnung der Composition eine wohldurchdachte und scharf gegliederte Anordnung, die sehr wahrscheinlich in dem Kunstwerke selbst, unterstützt durch die Abwechselung der Materialien, viel deutlicher hervortrat, als sie sich in einer bloßen Zeichnung, um von einer schriftlichen Darstellung des Inhalts der Gruppen zu schweigen, versinnlichen läßt, so ist gewiß nicht anzunehmen, daß die aus weiten Kreisen der Heldensage und wenigstens zum Theil aus der Heldenpoesie ausgewählten Gegenstände nach Laune, Willkür und Zufall aufgegriffen und ohne Plan zusammengewürfelt seien, vielmehr müssen wir glauben, daß **den Künstler ein Grundgedanke leitete**, als er in die unendliche Fülle des poetischen Sagenstoffes mit wählender Hand hineingriff.“

Velja i za Prešernovo umetniško kompozicijo, ki jo hočemo pojasniti kolikor možno od vseh strani.

Rekel sem pa bil nekoliko poprej, da je srednji pas Kypsolove skrinje najvažnejši, ker je središčni. Središčno mesto bi bilo torej glavna in najpomembnejša situacija v simetrični kompoziciji. Toda li vselej?

Goethe ni te misli, ko piše v svojem spisu „Relief von Phigalia“¹ 1818. (jub. izd. 35/III/163) o sredini pročelja na eginskem Ateninem svetišču:

„Lassen wir die Pallas in der Mitte des Giebelfeldes von Aegina gelten, auch Niobe und ihre jüngste Tochter irgendwo, so sind das immer nur Vorahnungen der Kunst: **die Mitte darf nicht streng bezeichnet sein**, und bei einer vollkommen guten Composition, sie sei plastisch, malerisch oder architektonisch, muß die **Mitte leer sein oder unbedeutend**, damit man sich mit den Seiten beschäftigen, ohne zu denken, daß ihre Wirksamkeit irgendwoher entspringe.“

¹ Cfr. Kaj pravi o Goethejevem znanju grške umetnosti dr. Fr. Thalmayr v „Goethe u. d. kl. Alterthum,“ Leipzig, Fock 1897, 171 sl.: partenonske skulpture!

Po Goetheju bi torej bile stranice važnejše črte ko simetrala, kar pa odločno ni tako; krili nista važnejši ko središčna situacija. Da: glavna in najpomembnejša oseba v simetrični kompoziciji je in mora biti v grški umetnosti točno v sredi.

Zakaj?

To vprašanje je za Prešernovo arhitektoniko principijelnega pomena, istotako tudi za vso grško umetnost: tudi pesniško! Treba je torej že še daljšega komentarja. Sicer pa že žariščna teorija romantiške šole to nujno hoče, kot smo že opozorili.

Princip trikotne in piramidalne kompozicije samposebi že zahteva, da naj se v simetralni legi strnejo ali odbijajo vse sile; ali napno do skrajnosti, kot bi hotele prodreti trikotni vrh, ali pa se tu tako vničijo, da nastane glavni odmor, ki pa tembolj označuje celo situacijo, ali pa so si vse sile ravnovesne.

Ker nosi simetrala trikotove sestavne črte, mora nositi tudi silo in napetost njihovo. Radi tega osnovnega načela morajo i pročeljne i vse druge simetrično mišljene kompozicije sredino točno označati.

Da je temu res tako, naj pričajo avtoritete.

Vzhodni friz na takozvanem „Tezeju“ na Akropoli v Atenah (dorski slog!) ima po Overbecku (I/462 sl.) sledeči obrazec:

$$\underbrace{2. \overset{1}{1}. 2. \boxed{3} \quad 3 + 3. \overset{\vee}{1}. 3 + 3. \boxed{3}}_5 = \overset{I}{5 \boxed{3}} \overset{II}{6. \overset{1}{1}. 6 \boxed{3}} \overset{III}{5}$$

(= I. II. III. **IV.** V. VI. VII.)¹

Vpodobljen je Tezejev boj z giganti Palantidi. Povdarki na obrazcu pričajo važnost situacije. Overbeck piše o tem (I/467):

„... seine einzelnen Gruppen, weit entfernt an der metopenartigen Vereinzelung derjenigen des Westfrieses zu leiden, streben in einem freien und einheitlichen Zuge dahin und drängen kräftig der Mitte zu, **wo in Theseus und den von ihm bekämpften Steinschwingern** (desna stran gledavčeva) **der dramatische Höhepunkt gegeben und nachdrücklich betont ist.**“

Kot pojasnilo mojemu obrazcu naj slede tudi te Overbeckove besede (I/467):

„Nach richtiger Anordnung der Platten, wie sie die Übersichtsskizze Fig. 120 giebt, läßt sich der Gegenstand der aufs schönste rhythmisch gegliederten Composition unschwer beschreiben. Durch die zweimal drei Gottheiten, die einander zugewandt grade über den Anten des Tempels sitzen, also da, wo die Architektur selbst einen rhythmischen Ruhepunkt anzeigt, wird die ganze Darstellung in drei Teile zerlegt, deren größter in der Mitte den Kampf auf seiner Höhe ent-

¹ Oseb je s sedečimi bogovi vred (pavza v „dejanju“) devetindvajset. Tezej je petnajsti. Princip sedmorični!

hält, während von den Flügelgruppen von je fünf Figuren außerhalb der Götter, die einander im Ganzen, aber keineswegs von Figur zu Figur entsprechen, die linke die Folgen des siegreichen Kampfes darzustellen scheint, und zwar in der Fesselung eines auf die Knie niedergestürzten Gefangenen (Tezejev nasprotnik!), vielleicht des Pallas selbst. In der rechten glaubte man die Errichtung und die beginnende Ausschmückung eines Tropaeon zu erkennen, während die neuesten Beobachter des Originalen das Tropaeon schlechthin in Abrede stellen und die letzte Figur rechts (29) als einen Mann erklären, der die Sehne an seinen Bogen befestigt.“ (Ta desna skupina najbrž odgovarja simetrični levi: v sredi vjeti Tezejev drug.)

Ta kompozicijska priča in komentar Overbeckov potrjujeta, da je Goethejeva trditev pogrešena. Enako priča i zapadna metopska kompozicija istega svetišča. Tu bije (pri Peritojevi svatbi) junak Kenej s svojimi Lapiti boj s Kentavri. Obrazec je:

$$2 \parallel \overset{1}{3} . 2 \mid \overset{1}{3} + 3 \mid 2 . \overset{1}{3} \parallel 2.$$

I tu označujejo povdari važnost poedinega položaja. Premoč je označena s tem, da je na desni strani več sile in težišče pomaknjeno nekoliko proti levi! Overbeckov komentar pravi (str. 464/5):

„Überblicken wir die Reihe und Folge dieser Gruppen im Ganzen, so wird uns eine ausgesprochene, aber von aller Steifheit und Gebundenheit freie Symmetrie der Anordnung nicht entgehn. Während einerseits die Zweiflügeligkeit dadurch betont ist, daß die ersten und die letzten Gruppen in entgegengesetzter Bewegung nach außen gewendet sind, gliedert sich die Gesamtdarstellung andererseits in Einzelgruppen, die einander in der Hauptsache entsprechen oder aufwägen, wobei sie sich in Gegensätzen des Vortheils der einen und der andern Partei bewegen. Die Mannigfaltigkeit wird dadurch gesteigert, daß sie an den Enden, in 1 und 8, aus je zwei Figuren, demnächst in 2 und 7 aus dreien und wiederum in 3 und 6 aus zwei Figuren bestehen, während zwei Gruppen 4 und 5 übrig bleiben, die einander in keiner Weise aufwägen oder entsprechen, aber der formalen Composition nach gewissermaßen ein Ganzes bilden, das von einem Kentauren bis wieder zu einem solchen reicht. Daß aber eigentlich die Kaeneusgruppe, in sich symmetrisch wie sie ist, die reine Mitte bilden sollte, darf man nicht verkennen.“

Glavni poudar leži torej na tej Kenejevi skupini. Kenej mora podleči pod težo dveh sil: najprej in neposredno radi premoči obeh ž njim se borečih Kentavrov, potem pa še vsled preostale premoči drugih Kentavrov. Tako mora biti edinole sredina najbolj povdarjena in zato tu tudi najvažnejša, najodločivnejša situacija.

Pojdimo le dalje in uverimo se še drugje o resnici, da je in mora biti središčna oseba, oziroma cela situacija okrog nje odločivnega pomena.

Partenonske skulpture so po časovnem postanku najsorodnejše onim na „Tezeju“. Ker se Winter, kot homo čuli pozneje, sklicuje

pri oceni Sofoklejeve Elektre na kompozicijo partenonskih umetnin, treba i te točnejše premotriti.

Zapadno pročelje je najbolj ohranjeno in najbolj razvidno po svoji sestavi, zato naj sledi tu njegov obrazec (sestavljeno po že citir. knjigi Baumgarten-Polland-Wagnerjevi Hellen. Kultur, 1908/333):

$$\begin{array}{ccccccc} \overset{1}{2} & || & \overset{1}{2}. \overset{1}{3} & | & \overset{1}{2} + \overset{1}{2}. \overset{1}{2}. \overset{1}{2} + \overset{1}{2} & | & \overset{1}{3}. \overset{1}{2} || \overset{1}{2}. \\ & & \underbrace{\hspace{1.5cm}} & & \underbrace{\hspace{2.5cm}} & & \underbrace{\hspace{1.5cm}} \\ & & 5 & & 10 & & 5 \\ & & \underbrace{\hspace{1.5cm}} & & & & \underbrace{\hspace{1.5cm}} \\ & & 7 & & & & 7 \end{array}$$

Overbeckov komentar se glasi (I/404):

„Wenn so, während zwischen Poseidons Füßen der von ihm geschaffene Quell niedrig aufsprudelte und gegen sein Gespann hin abfloß, in der Mitte der ganzen Composition, durch die beiden zurücktretenden Gegner frei gegeben Athenas Ölbaum festgewurzelt emporragte, so dürfte hierdurch die gegebene und für alle Zeit gegebene Entscheidung des Streites, wie man es fordern muß, klar und deutlich und durch die Hauptpersonen und ihre Handlung und Bewegungen selbst ausgedrückt sein. (Athena pričara s sunkom svoje sulice oljko iz zemlje [ta je v sliki pri Baumgartnu etc. točno v sredi v ozadju mišljena], dočim Pozejdonov trizob privabi čudežni studenec). Dadurch treten nun aber die Seitengruppen in eine mehr **untergeordnete Bedeutung** zurück. Die beiden Gespanne werden als die zu gelten haben, mit denen die beiden Götter auf den Kampfplatz gekommen sind und deren edle Rosse unter dem Eindruck der heftigen Bewegung in der Mitte so in Erregung gekommen sind, daß ihre Lenkerinnen sich mit voller Kraft in die Zügel legen müssen, um sie zu bändigen.“

In str. 406: „Mag aber auch die eine oder die andere Person nicht mit voller Sicherheit benannt sein, so ist doch die Composition der ganzen großen Gruppe und der Zusammenhang der gesammten Personen unter einander und mit der Mittelgruppe vollkommen klar und durchsichtig. In der Mitte Athena und Poseidon in der heftigsten, gegensätzlichen Bewegung, wie brandende Wellen auseinander fahrend; die vorangegangene Bewegung gegen einander vergegenwärtigt durch die ansprengenden Gespanne; dann die Wagen, gelenkt und begleitet von nahverwandten Gottheiten, in denen die Bewegung der Hauptpersonen am lebhaftesten sich wiederspiegelt; weiterhin die weniger betheiligten und deshalb weniger bewegten Vertreter des Landes, und endlich localbezeichnende Eckfiguren, die Flußgötter Athens, auch sie noch, obwohl an ihren Orten festgebannt, zu der auf der Burg vorgehenden Handlung herumgewandt. So verklingt die gewaltig bewegte Handlung der Mitte nach den Flügeln hin mehr und mehr, harmonisch mit dem Antheil und der Bedeutsamkeit der Personen und der Stelle der Figuren am Giebel abnehmend.“

Torej i tu izpričano, da je sredina najbolj poudarjena in žarišče cele kompozicije, dočim sta krili popolnoma podrejeni žariščni situaciji. V sredini je vzrok, a v konceh — zadnje posledice.

Odkod izvira Goethejev pogrešek? Morda je krivo pomanjkanje zgledov in pa pogrešeno pojmovanje vloge Atenine v eginsem pročelju. Atena je pač idealno mišljena osebnost v celej kompozicijski situaciji, ker stoji izven bojujočih se strank, je torej nad njimi in nevidno vodi sile obeh. Kot božanstvo je nevidna, čuti se le njena nepojmljiva in nevidna, vodilna, uravnavajoča in odločujoča moč. Radi tega je njena podoba mirna, nepremična, varujoča samo ravnovesje sil.

Radi navidezne Atenine pasivnosti v sredini in tem večje aktivnosti v krilih je mogel Goethe soditi, da ne sme biti sredina strogo označena in povdarjena! Le pomislimo vso situacijo, pa postane takoj jasno! Obrazca obeh pročelij sta (cfr. Overb. I/166; Baumgarten etc. 286):

$$\text{Vzhodno: } \underbrace{1 \mid 2}_{3} \mid \underbrace{2 \overset{\vee}{1} \cdot 2}_{5} \mid \underbrace{2 \mid 1}_{3} = \text{I. II. III. IV. V. VI. VII.}$$

$$\text{Zapadno: } \underbrace{1 \mid 2}_{3} \mid \underbrace{3 \overset{\vee}{1} \cdot 3}_{7} \mid \underbrace{2 \mid 1}_{3} = \text{I. II. III. IV. V.}$$

1 2 3 4 5

Da je naša sodba utemeljena, priča Overbeck pišoč o zapadnem pročelju (I/169):

„Wenn aber die Athena von der Freiheit der Bewegung ausgenommen, fast regungslos grade dasteht, nur den linken Arm mit dem Schilde wie zur Abwehr des nach dem Gefallenen Greifenden leise erhoben, so wird sich diese Fassung der Gestalt der Göttin sicherlich nicht allein aus dem Unvermögen des Künstlers erklären lassen, sondern einerseits darauf zurückzuführen sein, daß während er seine kämpfenden Helden selbst zu erfinden hatte, ihm für die Göttin ältere statuarische Vorbilder vor den Augen standen, von denen er sich nicht lossagen konnte oder mochte, andererseits vielleicht auch auf die Absicht, Athena, die durch übermenschliche Göttermacht wirkt, und schon durch eine leise Erhebung des Schildes dem Feind eine unbedingte Schranke zieht, zu den kämpfenden und sich abmühenden Menschen in Gegensatz zu stellen.“

Da drži bolj zadnji razlog, priča dalje Artur Schildt v svoji disertaciji „Die Giebelgruppen von Aegina“ (Archäolog.-Inauguraldizss. Leipzig, 1895), ko razlaga (str. 91):

„In beiden Giebeln, welche sich, wie die Besprechung der Figuren und Fragmente gelehrt hat, bis auf Einzelheiten in Zahl und Stellung der Figuren entsprechen, ist ein Kampf zwischen Griechen und Barbaren um einen Gefallenen dargestellt, und zwar in Gegenwart der Tempelgottheit Athena. Sie nimmt beidemale die Mitte des Giebels ein, wie nicht nur durch die Größe, sondern auch den Fundort derjenigen des Westgiebels bewiesen wird. Die Giebelmitte war ja auch mit ihrer größten Höhe und als Mittelpunkt des Ganzen der passendste Ort für die Göttin.“

Die Stellung der Athena zwischen beiden Parteien gab nun aber Veranlassung, sie von vorn darzustellen; sie tritt nicht als Führerin (torej ne Πρόμαχος!) an der Spitze der einen Partei gegen die andere auf (Tezej in Kenej sta!), wodurch das streng gewahrte Gleichgewicht der Composition hätte gestört werden müssen, sondern sie erscheint als die **unsichtbare Lenkerin des Kampfes im Hintergrunde**. Sie leitet denselben, ohne aber äusserlich thätig einzugreifen. Daraus erklärt sich auch der gewaltige Unterschied zwischen ihr und den übrigen Figuren: dort Ruhe und Steifheit, hier das fleissigste Streben nach Leben und Natürlichkeit. Stände Athena hier als thätige Vorkämpferin, griffe sie mit Lanze oder Ägis in den Kampf ein, so hätte es der Künstler sicher verstanden und sich schwerlich gescheut, ihr etwas mehr Leben einzuflössen. Denn dass nicht Unvermögen ihre Haltung veranlasste, beweist eben ein Blick auf die übrigen Figuren. Wie eine thätig eingreifende Athena ausschauen würde, davon kann uns diejenige der Akropolis (cfr. prejšnje pri zapadnem partenonskem pročelju!) wenigstens einen Begriff geben. So aber kannte der Künstler für die **im Verborgenen waltende Gottheit** keinen höheren Ausdruck als jene alten steifen Götterbilder, wie wir sie vielfach, besonders auf Vasen finden, die sich als feste Typen dem Volksbewusstsein eingepägt hatten und erst durch die neue Offenbarung künstlerischen Geistes in Phidias verdrängt wurden. In ihnen verehrte man die Helfer in der Not, der Künstler **wollte** sie nicht lebendiger gestalten. **Ja der Begriff von der Macht der Gottheit musste ein umso höherer sein, je weniger sie für das menschliche Auge in die Erscheinung trat.** Allein ihre Gegenwart, ein leises Erheben der Lanze oder der Aegis offenbart die Macht der Zeus-tochter in gewaltigem Gegensatz zu den vor ihr sich abmühenden Sterblichen.“

In zato je Atena tudi res pravo žarišče celega bojnega položaja: v njenih rokah leži odločitev. Sredina je dovolj krepko označena in odločivnega pomena! Tako i Schildt (str. 94/5):

„Wir halten also daran fest, dass Athena nicht äusserlich — materiell, um mit Lanze zu reden — in den Kampf eingreift. Sie steht, wenn auch Schild oder Ägis materiell dazwischen treten, nicht zwischen den Parteien als Führerin der Griechen, sondern im Hintergrunde des Kampfplatzes.“ — „**Sie bildet den geistigen Mittelpunkt**, sagt auch Brunn, aber sie greift nicht selbstthätig ein.“

Idealna ali moralna je njena pomoč, bi dodali mi.

Da je Atena žarišče, pričajo i celotno kompozicijo nasplošno presojojóče Schildtove besede (str. 114):

„Wir haben ein wellenförmiges Auf- und Absteigen, eine regelmässige Folge von Thesen und Arsen, die von den Ecken beginnend im **räumlichen Centrum gipfeln** und sich einheitlich zusammenfassen.“ (Po Brunn!)

In str. 115:

„Wie schon Brunn gezeigt hat, ist es vor allem die Strenge des architektonischen Aufbaues der Gruppen, die den Künstler leitete. Beide Flügel des Giebels halten einander völlig das Gleichgewicht und Athena ist das ‚Zünglein an der Wage‘. Hier haben wir

wohl zum erstenmal eine einzelne Figur, **die auch geistig das Ganze beherrscht, als Mittelpunkt der Composition.** Wie die Giebel-schrägen im Scheitelpunkte zusammenlaufen, so werden auch beide Flügel der Gruppe in der Mitte zu einer einheitlichen Handlung zusammengefasst **und der grössten Höhe des Giebelfeldes entsprechend liegt hier der Schwerpunkt der Darstellung.**"

Te besede izpričujejo z vso tehtovitostjo svoje vsebinske veljave tisti nazor, ki smo ga postavili takoj po Goethejevih besedah o neoznačenosti in nebitvenosti sredine, češ da trikotna arhitektonika že a priori nujno zahteva poudarjeno sredino, da je tu glavno in najvažnejše mesto cele trikotne, oziroma simetrične sestave.

Radi popolnosti tega zakona si oglejmo še dvojce pročelij Zev-sovega svetišča v Olimpiji.

Vzhodno pročelje ima ta-le obrazec (Overb. 1/308 sl.; Baumgarten, l. c. str. 293):

$$1 \parallel \overset{(1)}{\underbrace{2 + 4 + 1}} \mid \overset{\vee}{2.} \overset{\vee}{1.} \overset{\vee}{2.} \mid \overset{(1)}{\underbrace{1 + 4 + 2}} \parallel 1$$

3 osebe + 4 konji 5 4 konji + 3 osebe

To vzhodno pročelje kaže dirkališko borbo med Pelopom in Ojnomajem.¹ Sredinska oseba je Zevs, o katerem pravi Overbeck (str. 311):

„Aus ihnen (= iz prej dognanih dejstev) folgt aber mit aller Wahrscheinlichkeit, daß der Künstler den Gott zwischen den beiden Hauptpersonen als diesen **unbewußt anwesend und daher von ihnen unbeachtet gedacht hat**, während sich vielleicht des Pausanias wunderliches Wort von einem „Bilde des Zeus in der Mitte“ eben daraus erklärt, daß der Perieget den isoliert dastehenden, von den Menschen in keiner Weise berücksichtigten und auch nicht sichtlich in die Handlung eingreifenden Gott in der That für eine Statue desselben gehalten hat. Der Sinn der ganzen Composition aber, die sich in der richtigen Aufstellung wenigstens einigermaßen in geschlossene Gruppen gliedert, kann nur der sein, daß, während Pelops und Hippodameia (hči Ojnomajeva) in einem auf ihre Liebe und, wie man vielleicht voraussetzen darf, auf die Oinomaos dem Verderben Weihende Bestechung des Myrtilos (voznik Ojnomajev) bezüglichem Gespräche dastehn, Oinomaos sich mit einem gebieterischen Wort, auf das seine kraftvolle und trotzige, nicht selten bei Poseidon wiederkehrende Stellung schließen läßt, zu seinem Gefolge wendet. Für den Beschauer aber ist es eine Verheißung des Erfolges für Pelops, daß dieser auf der rechten, glücklichen Seite des Zeus erscheint, der sich als der große Kampfhort von Olympia, von den Helden ungesehn (sic!), eingefunden hat, um die Geschicke seines Enkels, dem er sich, wenn auch nur um ein Geringes zuwendet, zu überwachen und ihm, der als der eigentliche Stifter der olympischen Spiele galt, den Sieg zu verleihen.“

Tudi Baumgarten je mnenja, da je tu Zevs neviden (str. 296 l. c.): „Den Parteien unsichtbar steht hochauferichtet Vater Zeus,

¹ Vsebinske podatke dobiš na navedenih mestih pri Overbecku in Baumgartnu.

steif wie ein Idol, in der Mitte des Giebeldreiecks.“ Novo potrdilo, da je sreda glavno in odločivno mesto in da je bogu prisojena idealno-moralna vloga, vzvišena nad tekmujočima strankama.

Enaka vloga je dana Apolonu v zapadnem pročelju, ki ima sledeči kompozicijski obrazec (ibid.):

$$\begin{array}{c} \text{2} \parallel \overset{\frown}{\underset{\frown}{\text{3. 2}}} \mid \underset{\frown}{\underset{\frown}{\text{3. 1. 3.}}} \mid \overset{\frown}{\underset{\frown}{\text{2. 3}}} \parallel \text{2} \\ \text{7} \qquad \qquad \text{7} \qquad \qquad \text{7} \end{array}$$

To pročelje kaže boj med Lapiti in Kentavri pri Pejritojevi svatbi (cfr. „Tezej“!) Overbeck razlaga sredino (str. 317/318):

„Und wenngleich man es wohl als eine ziemlich weithin verfolgbare Regel wird betrachten dürfen, daß grade in der Mitte der Giebelgruppen ein Ruhepunkt der Composition angebracht wird, so wird es sich für einen halbwegs gewandten Meister doch darum handeln, diesen Ruhepunkt durch eine für seinen Ausdruck geeignete Person oder Sache (wie z. B. den Ölbaum im westlichen Parthenongiebel) darzustellen, während man doch gewiß nicht sagen kann, daß das Bedürfniß eines ruhigen Mittelpunktes in der Art gebieterisch gewesen sei, daß wer immer an diese Stelle versetzt wurde, ruhig gebildet werden mußte. Was aber an der Mittelfigur des Olympischen Westgiebels anstößig erscheinen muß, wenn man sie mit Pausanias Peirithoos nennt, das schwindet, wenn man sie als einen, grade wie den Zeus im Ostgiebel, **den Menschen unbewußt anwesenden Gott betrachtet**, für den man einen passenderen Namen, als den des Apollon schwerlich finden wird, der hier, grade wie in dem Frieze von Phigalia als Helfer und Schützer zu dem Kentaurenkampf, um den es sich hier wie dort handelt, herbeigeeilt ist und der hier offenbar schützend die Hand über das von den Kentauren angegriffene Weib ausstreckt, damit zugleich den Sieg der Menschen über die wilden Halbthiere verheißend und ankündigend. Denn vor Augen sehen wir einen vor der Hand noch unentschiedenen Kampf der beiden Parteien, der sich (s. Fig. 77 unten) in kühn erfundenen Gruppen von abwechselnd drei und zwei näher mit einander verbundenen Figuren bewegt.“

Prepoznali smo dodobra z navedenimi zgledi zakone pročeljne in sploh simetrične grške kompozicije, zlasti pa dejstvo, da je sredina najvažnejše mesto, v katerem tiči ključ do rešitve zamotane situacije in sicer neposredno („materijalno“) ali pa posredno („idealno-moralno“) z odločivno vlogo središčne osebe.

3. Viljem Schlegel o nomičnosti stare poezije.

Arabeska. Ideja umetnine.

Ti spoznani zakoni potrjujejo upravičenost romantiške teorije — za grško umetniško kompozicijo v prostorninskih mejah. Ali pa veljajo tudi v časovnih, n. pr. v pesništvu? I to poskusimo razrešiti, ker sili do tega problem Prešernove umetnosti in pa Friderikov nazor

o organičnosti in umerjenosti staroklasičnih literarnih umetnin. A ne samo Friderikov nazor, tudi Viljelmov zahteva, da poznamo v so grško umetnost brez izjeme, torej tudi poetiško s stališča — stroge simetrije, ki je res glavni in bistveni znak grške umetniške koncepcije.

Zlasti pa kar silijo do rešitve tega problema sledeče Viljelmove besede o nomičnosti stare poezije („Dramaturgische Vorlesungen“ II. Bd., v Böckingovi izdaji zvez. 6., 161):

„Die antike Kunst und Poesie geht auf strenge Sonderung des Ungleichartigen, die romantische gefällt sich in unauflöslichen Mischungen; alle Entgegengesetzten, Natur und Kunst, Poesie und Prosa, Ernst und Scherz, Erinnerung und Ahndung, Geistigkeit und Sinnlichkeit, das Irdische und Göttliche, Leben und Tod, verschmilzt sie auf das innigste mit einander. Wie die ältesten Gesetzgeber ihre ordnenden Lehren und Vorschriften in abgemessenen Weisen ertheilten; wie dieß schon vom Orpheus, dem ersten Besänftiger des noch wilden Menschengeschlechts, fabelhaft gerühmt wird: **so ist die gesamte alte Poesie und Kunst gleichsam ein rhythmischer Nomos**, eine harmonische Verkündigung der auf immer festgestellten Gesetzgebung **einer schön geordneten und die ewigen Urbilder der Dinge in sich abspiegelnden Welt.**“¹

Taka je torej meja med moderno in staro poezijo in umetnostjo: „unauflösliche Mischungen“ in „rhythmischer Nomos“, „harmonische Verkündigung der auf immer festgestellten Gesetzgebung einer schön geordneten Welt.“²

Če nam niso dovolj jasne te besede, naj pojasne še bolj nadaljnje:

„Die romantische hingegen ist der Ausdruck des geheimen Zuges zu dem immerfort nach neuen und wundervollen Geburten ringenden Chaos, welches unter der geordneten Schöpfung, ja in ihrem Schooße sich verbirgt: der beseelende Geist der ursprünglichen Liebe schwebt hier von Neuem über den Wassern.“

Imamo torej nasprotje: „kaos“ in „nomos“!

In še dalje:

„Jene ist einfacher, klarer, und der Natur in der **selbständigen Vollendung** ihrer **einzelnen** Werke ähnlicher; diese, ungeachtet ihres **fragmentarischen** Ansehens, ist dem Geheimniß des Weltalls näher. Denn der Begriff kann nur Jedes für sich umschreiben, was doch der Wahrheit nach niemals für sich ist; **das Gefühl** wird Alles in Allem zugleich gewahr.“

Tu imamo prav jasno opredelitev mejā med staro-klasično in moderno-romantiško umetnostjo in poezijo.

Njuno razmerje določajo pojmi: Mischung = Chaos: Nomos = Welt. Ali: Fragment: Vollendung = Gefühl: Begriff. Ali: Weltall:

¹ Cfr. „harmonijo sfer“!

² Cfr. „Čas“ 1911, št. 6/279 Dilttheyeve besede!

Einzelwerk = ἀόριστον (ἄπειρον): ὁρισμένον (πέρας)¹. Kar je prvotnejše, to torej ugaja romantikom. Prvotnejše pa je čustvo in ne že opredeljeni — pojem; prvotnejše je vesoljstvo in ne poedini določeni košček; prvotnejši je tudi nered in ne — red.²

Romantična in staroklasična umetnina sta si potemtakem a priori nasprotni po svoji zasnovi. Tako ko „nered“ in „red“, kaos — nomos.

To je najkrajša formula za pojmovanje razlike med staroklasično in moderno-romantiško estetiko: **kaos-nomos**. Za nas neprecenljive vrednosti in dalekosežnega pomena na poti k umevanju Prešernovega sloga.

Kaos je romantiška poezija in umetnost... Toda ne anarhija! „Umetno urejeni kaos!“ pravi Friderik oziroma Lodoviko v „Razgovoru“ (str. 203):

„Die Mythologie ist ein solches Kunstwerk der Natur. In ihrem Gewebe ist das Höchste wirklich gebildet; alles ist Beziehung und Verwandlung, angebildet und umgebildet, und dieses Anbilden und Umbilden eben ihr eigenthümlichstes Verfahren, ihr inneres Leben, ihre Methode, wenn ich so sagen darf.“

Najznačilnejši znak kaotične umetnine je potemtakem v porajanju, nastajanju in snovanju. Človeškega duha — v nekakem sanjavem dušnem položaju, ko še ni gotove misli in podobe z zarisanimi jasnimi obrisi, ampak le sama napol-jasnost in nedoločnost — polmrak večerni, jutranja zora... in ne svetlo poldansko solnce tik nad glavo v vsej svoji polni moči!

„Da finde ich nun eine große Ähnlichkeit mit jenem großen **Witz der romantischen Poesie**, der nicht in einzelnen Einfällen, sondern **in der Construction des Ganzen sich zeigt**, und den unser Freund uns schon so oft an den Werken des Cervantes und des Shakespeare entwickelt hat.“

Popolnoma prav po nazorih romantika, ki občuduje le splošno vesoljstvo in ne — poedinega „slučaja“. Ne košček, celota je glavno: zato se pa tudi kaže romantiška duhovitost v celotni sestavi — v celotni kompoziciji in ne — delu, recimo, — poetiške umetnine.

Torej: v sestavi celote obstoji duhovitost pravega pristnega romantika!³ Treba si zapomniti prav dobro to veleznačilno zahtevo romantiške šole. Nanjo se bomo morda smeli še opirati ob zaključku!

¹ Platonovi nazori: Filebos, Timajos, Politikos, Politeja! Cfr: Paul Natorp „Platos Ideenlehre“, Leipzig, Dürr'sche Buchhand. 1903: str. 296 sl. Komur je na tem, da ume romantiško estetiko, prouči Platona. V tem spisu pozneje kaj na primernem mestu. — Idea boni: μετρίτης, συμμετρία, ἁρμονία = ideja lepote!

² Δόξα: ἐπιστήμη.

³ Cfr. Joachimi I. c. str. 221/2.

Lotario tudi v glavnih potezah podaja znake romantiške umetnine, ko pravi istotam dalje:

„Ja, die künstlich geordnete Verwirrung, diese reizende Symmetrie von Widersprüchen, dieser wunderbare ewige Wechsel von Begeisterung und Ironie, der selbst in den kleinsten Gliedern des Ganzen lebt, scheinen mir schon selbst eine eigne und neue Art von Mythologie des Witzes zu sein.“

„Urejeni nered“ Ni-li to nezmisel? Lahko postane, a treba čuti, kako si še misli Friderik-Lodoviko ta „urejeni nered“. Pravi namreč (l. c. str. 197):

„Ihr möcht wohl lächeln über dieses wunderbar zusammengesetzte Gedicht und über die Unordnung, die etwa aus dem Gedränge und der Fülle von Dichtungen entstehen dürfte. Aber die höchste Schönheit, ja die höchste Ordnung ist denn doch nur die des Chaos, nämlich eines solchen, welches **bloss auf die Berührung der Liebe wartet, um sich zu einer harmonischen Welt zu entfalten**, eines solchen, wie es auch die alte Mythologie und Poesie war. Denn Mythologie und Poesie, **symbolische** Sage und Dichtung, beide sind Eins und unzertrennlich.“

Tako torej zdaj dobro vemo, kako je treba umevati in ceniti romantiško-umetniško zmes.

Umljivo je to iz poprejšnje že in sedaj še točnejše označbe določenega odnosa med „mitologijo“ in „poezijo“. Snovanje fantazije človeške, njena kombinacijska zmožnost je bistveni del obeh in zato — sta neločljivi: simbolična povest = mitologija in poezija.

Mitologija, fantazija: snovanje in nedoločeno gibanje človeškega duha, oziroma le slike v negotovih obrisih z negotovo smerjo so višje cene, ker — prvotnejše, ker skrivnostnejše! Umevno, da mora tudi hijeroglif tega prasnovanja človeškega duha imeti enake — poteze in znake in enako ceno v očeh romantika . . .

Samoposebi umevno je in nujno, da nam romantiška šola pokaže tudi vidno znamenje, viden simbol — urejenega svojega nereda, kaotične umetnine. Ali nam podaja Friderikova teorija tak viden simbol, recimo — pračrto, prahijeroglif kaotičnega prasnovanja človeškega duha, to novo, pristno naravno umetniško črto? Saj vemo, da se duh javlja v simbolih — hijeroglifih; kako to, da bi se tudi romantiški ne?

In ustreže nam res z odgovorom Friderikov Ludoviko, ki pravi (str. 204):

„Der **Geist** und die ganze **Gestaltung ist dieselbe**; und gewiß ist die **Arabeske** die älteste und ursprüngliche Form der menschlichen Fantasie.“

Imamo torej tisto čudovito in prekrasno prahijeroglifsko črto romantiške fantazije, imamo romantiško umetniško pračrto: arabeska!

Cena njena tiči v njenem simboličnem zaznačanju pračustev, prasanj, iz katerih se šele razvije jasna določena — misel in ž njo vred točno in jasno omejena in označena črta — klasične umetnosti!

Pot fantazije, pristanje, prvotni „red“: to je ideal romantiški! In tako se glasi dalje:

„Weder dieser Witz noch eine Mythologie können bestehen ohne ein erstes Ursprüngliches und Unnachahmliches, was schlechthin unauflöslich ist, was nach allen Umbildungen noch die alte Natur und Kraft durchschimmern läßt, wo der naive Tiefsinn den Schein des Sonderbaren und selbst des Widersinnigen oder auch einer kindlichen aber doch geistreichen Einfalt durchschimmern läßt. Denn das ist **der Anfang aller Poesie, den Gang und die Gesetze der vernünftig denkenden Vernunft aufzuheben und uns wieder in die schöne Verwirrung der Fantasie, in das ursprüngliche Chaos der menschlichen Natur zu versetzen**, für das ich kein schöneres Symbol bis jetzt kenne, als das bunte Gewimmel der alten Götter.“

Po teh besedah nam postane takoj jasno, da mora imeti arabeska svoj korelat v literarni smeri. In ga tudi resnično ima. Pravljica je izraz in hijeroglif arabeskega duha. O tem pravi Haym (Die rom. Schule, 2. A. 1906/378—9):

„Hardenbergs Ansicht über die eigentliche Aufgabe der Poesie ist nur die einfache Umkehr dieser Sätze (Novalisove misli o basni v njegovem Heinr. v. Ofterdingen), ein ganz von selbst sich ergebender Ausfluß seines phantastisch potenzierten Fichtianismus. Der Poet hat nicht sowohl zu idealisieren als vielmehr zu zaubern; **die wahre Poesie, mit anderen Worten, ist die Poesie des Märchens**. ‚Das Märchen‘, sagt er, ‚ist gleichsam der Kanon der Poesie, **alles Poetische muß märchenhaft sein**‘. Aus einem zwiefachen Grunde muß Hardenberg notwendig zu dieser Ansicht gelangen. Die Märchenpoesie nämlich hat einestheils jene musikalische **Unbestimmtheit**,¹ die er von aller Poesie fordert, sie ist anderenteils das genau entsprechende Gegenstück der magischen Praxis, eine Poesie des Wunders, die jedem Wunsch des Herzens Erfüllung bringt.“ — „Alles, was auf den ersten Anblick in Novalis' sonstigen Äußerungen über die Natur des Märchens seltsam erscheinen mag: aus seiner märchenhaften Weltanschauung erklärt es sich vollkommen. ‚Ein Märchen‘, so lauten die Sätze, die nun keiner weiteren Erläuterung bedürfen, ‚ist wie ein Traumbild ohne Zusammenhang. Ein Ensemble wunderbarer Dinge und Begebenheiten, z. B. eine musikalische Phantasie, die harmonischen Folgen einer Äolsharfe, die Natur selbst‘. Und ferner: ‚In einem echten Märchen muß alles wunderbar, geheimnisvoll und zusammenhängend sein; alles belebt, jedes auf eine andere Art. Die ganze Natur muß wunderbar mit der ganzen Geisterwelt gemischt sein, hier tritt die Zeit der allgemeinen Anarchie, der Gesetzlosigkeit, Freiheit, der Naturstand der Natur, die Zeit vor der Welt ein. Diese Zeit vor der Welt liefert gleichsam die zerstreuten Züge der Zeit nach der Welt, wie der Naturstand ein sonderbares Bild des ewigen Reichs ist. Die Welt des Märchens ist die der Welt der Wahrheit durchaus entgegengesetzte und eben darum ihr so durchaus ähnlich, wie

¹ Cfr. Ricarda Huch, „Ausbreitung u. Verfall d. Romantik, 2. A. II. Leipzig, Haeseler 1908. str. 255 sl. („Die Kunst des Unendlichen.“)

das Chaos der vollendeten Schöpfung ähnlich ist. In der künftigen Welt ist alles wie in der ehemaligen und doch durchaus anders; die künftige Welt ist das vernünftige Chaos, das Chaos, das sich selbst durchdrang, das in sich und außer sich ist. Das echte Märchen muß zugleich prophetische Darstellung, idealische Darstellung, absolut notwendige Darstellung sein. Der echte Märchendichter ist ein Seher der Zukunft.“

Seveda je tako, če gre pot iz kaosa v — kozmos!

Tu imamo torej najznačilnejše poteze in znake romantiške in romantične lepote, okusa in naziranja romantiške — šole! Kdor more umeti pomen arabeske, ta more in mora do-umeti bistvene misli romantiške šole. Umel bo zlasti njihovo nagnjenje do stare mitologije, do simbolike in — duhovitost njihove umetnosti v „sestavi celote“.

Prastanje in prasnovanje človeškega duha ... Zakaj ne tudi prvotna sreča človeškega rodu in človeka-poedinca samega, če je le prvotnost in pradoba, prared vzor romantikov?

Od tu se vije pot v skrivnosti „Krsta pri Savici“.

Arabeska! Ta hijeroglif snujočega, sanjavega, v neskončnost in neomejenost stremečega duha ter tiho, nežno in v bujnih zamotanih potezah hrepenečega srca ... Črta umetniška, ki izključuje a priori stroge zakone in noče mejnikov in določene, točno zarisane in zaukazane smeri. Nedoločno in nejasno in sanjavo in fantastično se vije kakor orijentalске — povesti. ... Črta to in hijeroglif absolutno prostega, nevezanega duha, protest proti sporočenim in izročenim klasičnim črtam: krogu, elipsi, trikotu!

Kaj je bilo pred romantiko? Jožefinski duh, železna pruska pest, klasicizem, racijonalizem, absolutizem, centralizem ... Arabeska, to je nov — svetovni nazor! Napoved in znamenje — preporoda. Znamenje boja proti vsem določenim, strogo omejenim krogom in smerem ...

Kaos in nomos: je-li možna sprava, spojitev med njima? To je nujni postulat v borbi med tema osnovnima načeloma. Umetnina — organizem, ki ima vse sestavne dele na svojem strogo določenem mestu, je potemtakem nemogoč v — romantiški estetiki. Nismo pa li čuli poprej drugačen napev? Ni-li to očitno nasprotje? Dà, a tudi arabeska je urejena, le da prosto urejena — „urejeni nered“. Tudi to že vemo, da je možna združitev med romantiško in klasično poetiško umetnostjo. In znamo tudi, pod katerimi pogoji. Strnitev obeh je v duhu poezije absolutno vedno možna; v — črki, hijeroglifih, le pogojno ...

Kdor hoče spojiti arabesko in krog, elipso ali trikot, mora pač biti genialen mojster! Problem, ki ga tudi ne reši vsak genij...! Nujno pa je, da pozna bistvene točke — nasprotja!

Antika in narava, kakor hoče Goethe; antika in romantika, kakor oznanja tudi Friderik, pomeni isto, ko dobiti most med kaosom in svetom (χάος — ἀπειρον, άόριστον: κόσμος — πέρας, ώρισμένον).

Da je možno to, o tem Friderik ne dvomi. Priča to Ludoviko, ko pravi (str. 197/8):

„Alle Gedichte des Alterthums schließen sich eines an das andre, bis sich aus immer größern Massen und Gliedern das Ganze bildet; alles greift in einander, und überall ist ein und derselbe Geist, nur anders ausgedrückt. Und so ist es wahrlich kein leeres Bild, zu sagen: die alte Poesie sei ein einziges, untheilbares, vollendetes Gedicht. Warum sollte nicht wieder von neuem werden, was schon gewesen ist? Auf eine andere Weise versteht sich. Und warum nicht auf eine schönere, größere? — Man soll nur dem Unglauben an die Möglichkeit einer neuen fest stehenden Symbolik der Natur und der Kunst nicht Raum geben.“

Misel o nekem umetniškem idealu je izražena in tudi smer naznačena. Komentar pa nam dajejo v roke Lotarijeve besede (str. 212):

„Und wenn auch bis jetzt jede alte und moderne Form von einem eigentlichen Natur- und Schöpfungs- oder Weltallgedicht, Dante wie Empedokles, unvollkommen und eigentlich unerreicht geblieben wäre; so steht doch der Grundsatz fest, daß überhaupt jedes Werk der Poesie eine neue Offenbarung der Natur sein soll.“

Zakaj ne? V čem je ovira?

Tu:

„Nur dadurch, daß es Eines und **Alles ist, eine kleine Welt, ein in sich geschlossnes, für sich bestehendes und klar umgränztes Ganzes**, zugleich aber verweht mit dem großen Ganzen des All oder der Natur, und den Keim derselben in sich tragend, wird ein Werk erst wahrhaft zum Werk. **Diese Idee eines poetischen Werkes überhaupt** sollte uns erst ganz klar sein, ehe wir über die Möglichkeit oder die beste Form eines solchen philosophischen Naturgedichts weiter entscheiden können. Dem Geiste nach, obwohl an ein sinnliches Element gebunden und darin eingehüllt, sollte wohl diese Fülle und Tiefe der Fantasie in jedem wahren Dichterwerke vorhanden sein. Nur dadurch unterscheidet es sich von dem, was bloß Studium genannt werden sollte.“

Poetična umetnina κατ' ἐξοχήν je — μικροκόσμος. Organična enota, urejena enota, v sebi zaključena enota in odsev veleumetnine svetovja — εἶδωλον τοῦ μακροκόσμου. **Osnovna misel je: urejenost, omejenost, zaključenost, popolnost** — „das Selbständige, Insichvollendete“.

Pravzaprav smo to že čuli. Novo je to, da vemo, kakšna je **ideja** umetnine sama brez določene uvrščenosti.

Od ideje umetninske pelje korak k — določenim idealom umetninskim, t. j. h gotovi vrsti poetiških umetnin.

Le epične staroklasične umetnine bi bile po tej teoriji — prave umetnine, kakor to pripominja Andrea (str. 213). A Lotario odgovarja:

„Eine Bemerkung, die in sofern richtig ist, daß im Epischen das Eine Werk auch das einzige zu sein pflegt. Die tragischen und komischen Werke der Alten hingegen sind nur Variationen, verschiedene Ausdrücke, eines und desselben Ideals.“

Ali z drugimi besedami romantiške teorije: isti duh se kaže v dveh različnih zunanjih oblikah — različnih posodah, različnih — hijeroglifih.

Ideja umetninska pa je udejstvena do popolnosti v staroklasičnih umetninah:

„Für den organischen Gliederbau, und die Construction der Darstellung und poetischen Anordnung bleiben sie die höchsten Urbilder und sind, wenn ich so sagen darf, die Werke unter den Werken.“

Tako imamo ideal — ideje umetninske točno označen. V antiki imamo vzor umetniške kompozicije, vzor organične enote. Smer za rešitev našega problema...

Ako dodamo še Viljelmovo označbo o „ritmičnem nomu“, imamo koj poetiško-umetniško paralelo k že znani staroklasični kompoziciji v — proceljih. Pročelje pa je trikot, v trikotu pa najstrožji zakon — simetrija! Trikot in arabeska sta pa — nasprotji! In vendar naj bi bila staroklasična poetiška kompozicija — vzor vseh vzorov celo za romantika? Kako se to strinja s teorijo o arabeski?

Toda romantik pravi:

„Aber die höchste Schönheit, ja die höchste Ordnung ist denn doch nur die des Chaos, nämlich eines solchen, welches bloß auf die Berührung der Liebe wartet, um sich zu einer harmonischen Welt zu entfalten...“¹

Premostitev torej ni izključena: in to je najvažnejše. Oblika, pot in način: to so stvari genialnega arhitekta!

4. Simetrija v poeziji. (Piramidalna zasnova dramskih umetnin.)

Velja pa li res i za poetiško grško umetnino — načelo ritmičnega nomosa? Ni-li ta skoro nujno zvezan i — s simetrijo, tem osnovnim kompozicijskim zakonom grške umetnosti?

Tu nam dobro služi Franz Winterjev komentar k Sofoklejevi „Elektri“. V svojem velezanimivem obširnem referatu „Griechische Kunst“ v Gercke-Nordenovem delu „Einleitung in die Altertums-

¹ Primerjaj str. 42. te knjige.

wissenschaft“ (II; 1910) ima namreč Winter poseben dodatek o zvezi med plastiko in poezijo, glaseč se „Parallelerscheinungen in der griechischen Dichtkunst und bildenden Kunst.“¹

Winterjeve paralele so tako zanimive in prav zadete, da bi jih moral imeti vsak klasiški filolog kar „v mazincu“! Starih poetov ni možno umeti brez paralel iz upodablajoče umetnosti. Sicer pa velja vedno in za vse dobe isto: umetnost je treba umevati kot enotno polje...

Schleglova šola v tem oziru ni bila baš napačno poučena. In zato je interesantna tudi paralela med najmodernejšimi znanstvenimi nazori Winterjevimi in — početnikoma historičnega in primerjajočega študija v antiki: bratoma Schlegloma. I za Čopa in Prešerna ni brez časti, kolikor je dopuščeno domnevati o njunih nazorih o antiki...

Naj kar doslovno sledi tu ves Winterjev komentar. Winter piše (str. 177/8: Gercke-N.; N. Jahrb. 1909/700 sl.):

„Die sophokleische Elektra ist ganz anders komponiert. Was in den Choephoren den ganzen zweiten Teil ausmacht, die Ausführung der Rachetat, steht in der Elektra, die 1500 Verse enthält, am Schlusse als kleines Endstück von wenig mehr als 100 Versen und entspricht als solches der Eingangsszene, die hier viel ausgedehnter als in den Choephoren nahe an 100 Versen lang ist. Innerhalb dieser beiden einrahmenden Stücke gliedert sich die Darstellung in **fünf große Teile**, von denen **je zwei paarweise zueinander in Beziehung gesetzt sich um den größten mittleren gruppieren**.“

Imamo torej uvodno in končno sceno — „prolog“ in „epilog“ — ter petero večjih in glavnih prizorov („aktov“), skupaj — torej sedem. Imamo tako tu — sedmorični kompozicijski princip v velikem slogu. Opozarjati treba, da po dva in dva „akta“ obdajata žariščni (in radi tega najvažnejši oziroma po svoji dramatični sili najpomembnejši) akt. Primerjaj trikotni kompozicijski princip!

In dalje:

„Die beiden Abschnitte, der der Einleitungsszene folgende und der der Endszene vorausgehende, enthalten der erstere die Klagen der Elektra und des Chores, ihr Hoffen, Verzweifeln, Trauern, der letztere die Erfüllung jener Hoffnungen, die Erkennung mit dem Jubel, der ihr folgt, der **Kontrast** zu der trostlosen Klage dort. Noch deutlicher sind die beiden folgenden, um den mittleren Abschnitt gruppierten Stücke auch äußerlich als in Beziehung zueinander und sich entsprechend gekennzeichnet. Es sind die beiden Szenen, in denen Elektra und Chrysothemis nebeneinandergestellt sind; beide Male ist das

¹ Ta del je bil že prej objavljen kot prednatis v Neue Jahrbücher f. d. klass. Altert. 1909 (XXIII/XXIV—10. zv.). Za vsakogar, ki se zanima za ta problem, je nujno, da se dodobra seznani z Winterjevimi izvajanj. Da je Winter zadel na pravo struno — že Schlegel istotako —!, priča „Zeitschrift f. d. Gymnasialw.“ 1911 (marč. št.), kjer je že posnet in za šolo pripravljen komentar: „Der Unterschied zw. d. Choephoren d. Aeschylus u. d. Elektra d. Sophokles, zugleich in Parallele z. d. (Olympia- u. ...) Parthenonskulpturen. Eine Unterrichtsstunde in der Prima.“

Thema der Szene dasselbe, der starken und energischen Elektra steht die sanfte, gefügige Schwester gegenüber, das eine Mal zur Nachgiebigkeit gegen die Herrschaft des Aigisthos mahnend, das andere Mal den Vorschlag Elektras, gemeinsam die Rache selbst auszuführen, abweisend. **Die Ent-sprechung geht so weit, daß beide Male die Szenen mit einem gleichen Bilde beginnen.** In der ersteren Szene steht zu Beginn die trauernde Elektra da, und Chrysothemis tritt auf in lieblicher, fast heiterer Erscheinung die Grabesspenden der Klytaimnestra tragend, in der zweiten ist Elektra, über den falschen Bericht vom Tod Orests in Verzweiflung, in größtem Schmerz zurückgeblieben, da erscheint Chrysothemis freudig erregt und bringt die Locke des Orestes, die sie auf dem Grabe Agamemnons gefunden hat.“

Kdor ima pred očmi pročeljno kompozicijo, bo z zadovoljstvom in veseljem sledil še dalje v paralelnost istih, sorodnih in tudi obema, pročeljnemu trikotu in drami, svojskih kompozicijskih principov. Oba pa, princip časovne in prostorninske zapovrstnosti, lahko ljubita simetrijo; pri Grkih jo še posebno.

Zanimiva je središčna scena, o kateri pravi Winter dalje:

„Zwischen diesen Szenen nun steht, **an Umfang alle andern übertreffend, der mittlere Teil, der in Steigerung** der vorausgehenden Szenen (Elektra-Chor, Elektra-Chrysothemis) Elektra der Klytaimnestra gegenüber zeigt. Und die **Mitte dieser Szene enthält die wunder-volle lange Schilderung vom Wettfahren** in Delphi, die der Pfleger, den vorgeblichen Tod des Orestes meldend, den Frauen vorträgt.“

Ako je trikotni, piramidalni princip tu res tako mojstrsko izvršen, potem sklepamo, da mora biti per analogiam v pročeljnem trikotnem principu tudi tu v tej žariščni situaciji višek cele drame. Ali je?

Da! Višek pa ne tiči v „dejanju“ samem, torej ne v odnosu obeh glavnih oseb drame, obeh bojujočih se strank, matere Klytajmnestre in hčere Elektre, temveč v poročilu tretje, izven njiju stoječe osebe, — Orestovega vzgojitelja. Torej ne v dejanju, ampak v epiki tiči najvišji moment, najodločilnejši trenotek za obe stranki. Poročilo, da se je Orest ponesrečil, mora radi svoje nepričakovanosti in pa radi svoje velepomembnosti, ki je prisojena vlogi Orestovi, kar treščiti v ubogo Elektro, ko se ji na mah podere ves up na končno osveto. Nasprotno pa se za istotoliko dvigne duševna moč, gotovost in samozavest v materinasprotnici. To je veletragičen moment, ko en trenotek, ena beseda uniči nasprotnika in dá zmago, dasi le navidezno, drugemu tekmeču.

Kar je prav posebno velezanimivo, je dejstvo, da leži **usodni odločilni moment izven tekmujočih oseb in ne v njih samih:** umevno, če se zamislimo v vlogo središčnega boga v pročeljnem trikotu. Vloga Zeusa, Apolona in Atene je idealno-moralna. Njih odločilni vpliv je neviden in izven bojnega polja. Kot nevidna moč

vodijo usodo tekmecev in odločajo izid tekme. Slična vloga je tu v Elektri prisojena poročilu vzgojitelja Orestovega. Nepričakovano dvigne napetost dušnih sil do skrajne meje in jih trešči takoj do — apatije in obupa ...

V „Krstu“ enako vpliva Bogomilina izpoved, da je kristijana. Tisti trenotek, ko Črtomir to izve, bi moral izvršiti to, kar ni poprej, radi ljubezni do — Bogomile paganke. Zakaj ne stori tega? Psihološka zagonetka, ali pomanjkljivost značaja v doslednosti, ali umetniški namen? Umetnik in psiholog bosta rešila pravo, drugi nikdar!

V katerem aktu je višek napetosti v Schillerjevi „Devici Orleanski“? V tretjem! In v kateri sceni? V deseti: Ivana — Lijonel! In kdo odloči med njima, zastopnikoma dveh sovražnih strank? Kdo tretji s poročilom o tem in tem? Ne! Tragični, usodepolni moment je — v Ivaninem **dejanju**, negativnem dejanju, ko radi ljubezenskega nagnjenja ne udari ter ne poseka nasprotnika domovine, ampak onemogla klone svojo roko in glavo — pred sovražnikom svojega naroda, pred sovražnikom, zoper katerega je stopila na čelo vojske za osvoboditev domovine.

V trenutku, ko je premagana njena nadženska in privre na dan pristna ženska narava, hipno začuti svojo velikansko, prej nepoznano, zato tako idealno prevzeto nalogo ter svojo majhno žensko moč ob uri največje lastne dušne preskušnje. To spoznanje nasprotja med prevzeto sveto nalogo in dolžnostjo ter svojo lastno slabostjo ob uri največjega pomena stré njeno nadzemsko silo. S tem trenotkom postane iz Device Orleanske — navadna vsakdanja slabotna ženska. Po tem trenutku spoznanja — pade njena samozavest in sila, dejanje pada stopnjema do — „katastrofe“.

V čem je razlika med Schillerjem in Sofoklejem, moderno in grško dramo? Odgovor je lahek: moderni poet išče drame v človeku; v srcu, v duši junakovi se vrši drama in **junak sam odločuje svojo usodo!** V antiki —? Antika ne pozna — samoodločbe, samoodgovornosti... Antika komentira moč zunanjih činiteljev, moderna dogodbe človeškega srca —; „In deiner Brust sind deines Schicksals Sterne.“

Moderna drama ima glavno težišče v „dejanju“, v drami sami; staroklasična — v „epiki“!

V epiki! O trikotni zasnovi Ajshilovih dram pravi namreč Winter (str. 177 v Gercke-Nordenu, ali: 700 v že omenjenem separatnem prednatisu):

„In den Choephoren entwickelt sich die Komposition ganz aus dem Gange der Handlung. Das Stück zerfällt in zwei gleich lange Teile. Der

erste Teil handelt von der Rückkehr des Orestes; er besteht aus einer kurzen Einleitungsszene und aus drei großen Szenen, den Klagegesängen der Elektra und des Chores, der Erkennung des Orestes und der Elektra und den Wechselgesängen des Orestes, der Elektra und des Chores, durch die Orestes dahin geleitet wird, den Auftrag des delphischen Orakels in seiner vollen Schwere und Bedeutung, da er neben der Rache an Aigisthos auch den Muttermord gebietet, zu erfassen. Mit der Verkündigung des Orestes, wie er die Tat ausführen will, schließt dieser erste Teil. Der zweite enthält die Ausführung des Planes und zerfällt demgemäß in eine größere Zahl kleinerer Einzelszenen, in denen die unmittelbare Vorbereitung der Tat, die Ermordung Aigisths und der Klytaimnestra, und zum Schluß ihre Folge, der ausbrechende Wahnsinn des Orestes geschildert ist. **Zwischen beide Teile ist ein Chorlied eingeschoben**, in dem — auf Klytaimnestra hindeutend — **Bilder von Freveltaten mythischer Frauen** hingestellt sind. Aischylos hat öfter so komponiert, und immer ergibt sich die Komposition aus dem Stoffe. In den Persern sind im ersten Teile die unheilvollen Ahnungen der Perser, im zweiten die Folgen des Unglücks geschildert, **und dazwischen steht, in der Erzählung des Boten enthalten**, die Schilderung der Schlacht von Salamis; in den Sieben gegen Theben schildert der erste Teil die Angst der Thebanerinnen vor dem die Stadt bedrohenden Feinde, der zweite die Sorge um den Ausgang des Kampfes, **das Zwischenstück den Bericht**, in dem der Bote die sieben Führer des argivischen Heeres schildert. Ebenso entspricht im Agamemnon dem ersten auf die Rückkehr des Königs vorbereitenden Teile der zweite, der die an die Rückkehr anknüpfenden Ereignisse schildert, und dazwischen in der Mitte steht hier ein nun nicht erzähltes, sondern wirkliches Bild, der König heimkehrend in prächtigem Zuge, und von der trügerischen Klytaimnestra wie ein Gott begrüßt und geehrt.“

Te besede izpričujejo trikotno sestavno misel: primerjaj procelji pri svetišču v Olimpiji! Med Ajshilovo in Sofoklejevo kompozicijo je podoben razloček ko med procelji na Zevsovem svetišču v Olimpiji in partenonskem svetišču na Akropoli. O tem pravi Winter (str. 177 ali: 700):

„Den Unterschied der Darstellungsweise in den Giebelskulpturen von Olympia und in denen des Parthenon kann man in aller Kürze vielleicht so bezeichnen: in den Olympiagiebeln sind Sagengeschichten groß und einfach in mächtiger, natürlicher, ganz aus der Handlung entwickelter Schilderung dargestellt, in den Parthenongiebeln sind bedeutende Vorgänge in rhythmisch abgewogener Komposition mit der Absicht auf eine reinste zu hoheitsvoller Größe gesteigerte Schönheitwirkung zur Gestaltung gebracht. Es läßt sich das auf die Dichtung des Aischylos und Sophokles anwenden.“

Tako zdaj lahko primerjamo Ajshilovo in Sofoklejevo umetnost. Za nas je zanimiva le Winterjeva sodba o Koeforih in Elektri ter paralela med Elektro in partenonskimi procelji.

Glasi pa se (str. 178 ali: 701):

„Der mythische Vorgang, die Handlung tritt in dem Drama des Sophokles, da Elektra zur Hauptfigur gemacht ist, zurück. Er ist fast ganz in die kurzen Stücke am Eingang und am Ende verwiesen und dient gewissermaßen zur Umrahmung der fünf großen Szenen, in denen Elektra in den verschiedenen Stimmungen und Situationen geschildert und den

verschiedenen Beteiligten, der Mutter, der Schwester, dem Bruder, dem Chore gegenüber in ihrem heroischen Verhalten gezeigt wird. So entwickelt sich die Komposition hier nicht, wie in den Choephoren, einfach aus dem zugrundegelegten Thema der Handlung, sondern erscheint als **ein kunstvoll gefügter, mit der Absicht auf eine bestimmte Wirkung** durchgeführter Aufbau **in einer rhythmischen Gliederung korrespondierender Teile**. Und diese Teile stehen nicht, wie in den Choephoren, in rascher, unmittelbarer Folge nebeneinander, sondern sind verknüpft und ineinandergefügt durch sachlich entbehrliche, formell das einzelne zusammenschließende Chorgesänge, die in fließendem Wohllaut wie eine Schönheitslinie durch das Ganze hingezogen sind. Für die Entwicklung der Handlung, an der selbst er bei Aischylos sehr wesentlich beteiligt ist, hat der Chor in der Elektra keine Bedeutung.¹

Ajshilov kor ima glavno vlogo, zato tudi glavno žariščno mesto v kompoziciji, dočim je Sofoklejev kor le v službi glavne osebe. Težišče ni več v korični poeziji, nego že v karakteristiki gotove osebnosti, okrog katere se vrti vse dejanje. V Elektri je to krasno izvedeno in zato tudi imamo glavno žariščno sceno med hčerjo in materjo in poročevavcem, dočim je kor le bolj „objektiven“ gledavec in sodnik...

Primerja med procelji olimpijskimi in partenonskimi i to potrjuje. Kje je tu in tam več aktivnosti: v sredi ali v krilih? Še bolj potrujeta to eginski procelji.

In zdaj čuj Winterja (str. 178 ali: 701/2):

„Hier ist ein künstlerisches Gestalten wirksam, das auf dem gleichen Empfinden, der gleichen Auffassung beruht, aus der die Parthenonskulpturen hervorgegangen sind. Wie im Ganzen der Komposition, so läßt sich das ebenso in den Einzelheiten verfolgen.“

In Winter posega tudi v te podrobnosti ter primerja Elektrin slog z Ajshilovo in olimpijsko proceljno umetnostjo. Kogar to zanima, beri in premisli s knjigo v roki resničnost njegovih besedi. —

Ali ima prav Viljem Schlegel? Ali ni izborno zadel isto ko Winter, a že v početku modernega proučavanja antike? Dà, ko ritmičen zakon!

Umljiv je ta izrek Viljelmov, če pomislimo na prvi del njegovih dramaturgičnih predavanj. Tu n. pr. stoji (I, str. 52: izd. Böcking):

„Es fehlt den alten Dramatikern daher noch sehr an der Art von Auslegung, welche die scenische Anordnung betrifft. Bei

¹ Viljem Schlegel (Vorlesungen üb. dramatische Kunst I: Böcking, V/76, u. 77): „Ich komme auf eine andre Eigenheit, welche die alte Tragödie von der unsrigen unterscheidet: den Chor. Wir müssen ihn begreifen als den personificierten Gedanken über die dargestellte Handlung, die verkörperte und mit in die Darstellung aufgenommene Theilnahme des Dichters, als des Sprechers der gesammten Menschheit.“ — „Was er auch in dem einzelnen Stücke Besonders sein und thun möchte, so stellte er überhaupt und zuvörderst den nationalen Gemeingeist, dann die allgemeine menschliche Theilnahme vor. Der Chor ist mit einem Worte der idealisierte Zuschauer. Er hindert den Eindruck einer tief erschütternden oder tief rührenden Darstellung, indem er dem wirklichen Zuschauer seine eignen Regungen schon lyrisch, also musikalisch ausgedrückt entgegenbringt, und ihn in die Region der Betrachtung hinaufführt.“

manchen Tragödien glaube ich darüber ziemlich im Klaren zu sein, andre bieten nicht leicht aufzulösende Schwierigkeiten dar.“ —

Izrek o ritmičnem nomu bi nekako kazal pot k paralelnemu umevanju Winterjevemu. Da je zapisal Viljem tisti značilni rek prejkoslej iz enake paralele ko Winter, pa priča prav dobro peto predavanje, kjer primerja (od str. 83/84 sl.) grško tragedijo z upodabljačo umetnostjo. Stoje tam pomenljive besede:

„Es sei mir vergönnt, die obigen Betrachtungen über das Wesen der antiken Tragödie durch eine aus der bildenden Kunst entlehnte Vergleichung, **die vielleicht etwas mehr ist als ein bloß spielendes Gleichniß**, anschaulicher zu machen. — Das homerische Epos ist in der Poesie was die halberhobene Arbeit in der Sculptur, die Tragödie was die freistehende Gruppe.“

Nato primerja Homerjeve pesnitve z relijefom. V obeh je označena — neskončnost:

„Man hat bemerkt, daß die Ilias nicht bestimmt geschlossen ist, sondern etwas Vorgängiges und Nachfolgendes sich hinzu denken läßt. Eben so ist das Basrelief gränzenlos, es läßt sich vor- und rückwärts weiter fortsetzen, weswegen die Alten auch am liebsten Gegenstände dazu gewählt, die sich in's Unbestimmbare ausdehnen lassen, als Opferzüge, Tänze, Reihen von Kämpfen u. s. w. Deswegen haben sie auch an runden Flächen, als an Vasen, am Fries einer Rotunde, Basreliefs angebracht, wo uns die beiden Enden durch die Krümmung entrückt werden, und, so wie wir uns fortbewegen, eins erscheint und das andere verschwindet. Die Lesung der homerischen Gesänge gleicht gar sehr einem solchen Herumgehen, indem sie uns immer bei dem Vorliegenden festhalten, und das Vorhergehende und Nachfolgende verschwinden lassen.“

Za nas pa so dalje še zanimivejše besede o drami:

„In der freistehenden Gruppe hingegen wie in der Tragödie will die Sculptur und die Poesie ein selbständiges, in sich geschlossenes Ganzes auf einmal vor das Auge bringen. Um es von der natürlichen Wirklichkeit zu sondern, stellt jene es auf eine Basis, gleichsam auf einen idealischen Boden. Dagegen entfernt sie so viel möglich alle fremden zufälligen Zuthaten, um das Auge ganz auf das Wesen der Sache, die Figuren selbst, zu heften. An diesen sind die Formen mit vollkommener Rundung gearbeitet, doch verschmäh't sie die Täuschung der Farbe, und kündigt durch die gediegne gleichförmige Masse, worein sie bildet, eine nicht mit vergänglichem Leben, sondern mit höherem Gehalt begabte Schöpfung an.“

Potem označuje skupino Nijobino in Laokoonovo s kratkimi potezami ter se sklicuje na Ajshila in Sofokleja, ki da sta spesnila tragediji z enakim problemom. V šestem predavanju označuje vse tri dramske sloge: Ajshilov, Sofoklejev in Evripidov, primerjajoč jih s tremi slogi upodabljačje umetnosti (l. c. I str. 89):

„Der tragische Stil (das Wort im Sinne der bildenden Kunst genommen, nicht bloß auf die Schreibart angewandt) des Aeschylus ist groß, strenge

und nicht selten hart; im Stil des Sophokles ist vollendetes Ebenmaß und harmonische Anmuth; der Stil des Euripides ist weich und üppig, ausschweifend in seiner leichten Fülle, er opfert das Ganze glänzenden Stellen auf. Nach den Analogien, welche die ungestörte Entwicklung der schönen Künste unter den Griechen überall darbietet, kann man die Epochen der tragischen Kunst mit denen der Sculptur vergleichen. **Aeschylus ist der Phidias der tragischen Kunst, Sophokles ihr Polyklet, Euripides ihr Lysipp.** Phidias schuf erhabene Götterbilder, aber er lieh ihnen noch die fremdartige Pracht des Stoffes; er umgab ihre majestätische Ruhe mit Abbildungen der gewaltsamsten Kämpfe in strengen Umrissen. Polyklet brachte es in den Verhältnissen zur Vollkommenheit, weswegen eine seiner Statuen die Regel der Schönheit genannt ward. Lysipp that sich in feurigen Bildnissen hervor, aber zu seiner Zeit war die Sculptur schon von ihrer ursprünglichen Bestimmung abgewichen, und suchte mehr den Reiz der Bewegung und des Lebens auszudrücken, als daß sie auf das Ideal der Formen gegangen wäre.“

Tako Viljelmova paralela k Winterjevemu izvajanju. Misel „ritmičnega noma“ sloni gotovo kolikor toliko na globokem umevanju stare umetnosti. Od tu je morda prenesel zakone v literarne umetnine Viljem, ali pa nasprotno dobil že tu iste zakone po študiju literarnih umetnin, kar ni nemogoče. Možno tudi, da je znal kaj o „nomu“ v grški poeziji in ta terminus prenesel na polje prostorninske umetnosti. Lahko tudi, da je vplivala i estetska teorija o organičnosti in žariščnosti umetnin. Naj bo kakorkoliže: to je gotovo, da je **Čop** lahko umel tako naziranje, in to tembolj, ker je bil strokovno temeljitejši podkovan in tudi iz lastnega študija poznal „nomičnost“ grških literarnih umetnin; morda tudi — rimskih.

Da se še bolj vglobimo v „nomičnost“ antike, čujmo **še nekaj** zanimivih podatkov o staroklasičnih literarnih umetninah. V celem našem problemu niso odveč, nasprotno le utrjujejo „slučaji“ misel, da je bila antika resnično precej „nomična“.

Wilamowitz-Moellendorf piše v svoji „Griech. u. röm. Liter.“ (Kultur d. Gegenwart, I./8, 11/12, 1905; II. izd. 1907, 13/14) o kompoziciji grške drame in Homerjevi umetnosti:

„Man kann gar nicht verkennen, daß von der Dekoration der Dipylonvasen und ihren Vorläufern, die noch lediglich mit regelmäßigen Ornamenten operieren, eine gerade Linie der Entwicklung bis zu dem Parthenon mit allem seinem Schmucke führt; zu den Fresken Polygnots nicht minder. Wir finden dieselbe Kunst in dem strengen Aufbau der attischen Tragödie; sie beherrscht die griechische Metrik nicht minder und die Periodisierung der griechischen Kunstprosa (o tem čujmo kmalu nekaj!); **es ist die Stilisierung, die wir spezifisch klassisch-hellenisch nennen.** (Prešernov slog potem???) Gehört nun Homer zu der vorhellenischen Kunstart oder zu der geometrischen, die zu seiner Zeit in Übung war? Der Aufbau des Epos im Ganzen darf nicht herangezogen werden, denn das hat gar nicht als Ganzes gewirkt oder wirken wollen, sondern die ganzen Kunstwerke, die nur scheinbar Teile sind. Da lese man einmal die Kämpfe, die im Labda

der Ilias erzählt werden, schematisiere sich den Aufbau (Bregar, Dom in Svet 1907/184: „Naj nastavi kdo svoj arhitektonski nož na silne speve slepega patriarha Homerja...!“!) von Agamemnons Aristie zu der des Diomedes und Odysseus: man wird eine **Strenge der Tektonik finden, die geradezu unübertrefflich ist**. Man lese das Gedicht von Hektors Tod (es beginnt Φ 526 und ist sehr gut erhalten): wie da drei Reden, von Priamos, Hekabe und Hektor vor dem Kampfe stehen, drei Reden, von Priamos, Hekabe, Andromache dahinter, **das ist eine Symmetrie, die kein Giebelfeld übertrifft**.“

Tako torej najbolj sloveči zdaj živeči poznavatelj antike. Kar smo že čuli o grški umetnosti in njenem osnovnem principu, simetriji, nas navdaja s še večjo samozavestjo, ko zremo na isti zakon v Prešernu! Tudi vse sledeče priče bodo odločno na naši strani, ki trdimo, da je Prešernov slog popolnoma po okusu antike, in to posebno v Gazelah!

Simetrija in piramidalna kompozicija pomenita isto. In zdaj čujmo strokovnjaka v poznanju Vergilove umetnosti, E. Nordena v njegovem znanem komentarju k šestemu spevu „Enejide“ (P. Vergilius Maro Aeneis Buch VI: Sammlung wiss. Komm. Teubner, Leipzig, 1903). Tu stoji (str. 108):

„So haben wir hier Gelegenheit, die Kunst des Dichters zu bewundern, mit der er das weitschichtige, aus gelehrten Studien aller Art mühsam erworbene Material poetisch gestaltet hat. Epische Handlung, Reden und Beschreibungen wechseln sich kunstreich ab; die Handlung selbst erfährt von Anfang bis Schluß eine wirksame Steigerung, **genau in der Mitte des Ganzen** steht die von dem weichtestimmten Dichter mit besonderer Liebe ausgeführte Episode von dem Wiedersehen des Aeneas mit Dido.“

Isti kompozicijski princip ko v Sofoklejevi Elektri in Prešernovem „Krstu“!

In dalje (str. 109):

„Für die Komposition im großen ist, wie das Schema der Disposition zeigt, **triadische Gliederung bevorzugt** worden; neben dieser kommen Tetraden oder deren Hälften vor. Nur einmal findet sich eine Fünzfahl (426—547), aber diese Ausnahme erklärt sich daraus, daß die Gruppen 1, 2, 3 unter sich eng zusammenhängen, die Gliederung also auch hier in Wahrheit triadisch ist. **Dies Prinzip des pyramidalen Aufbaus war für die antike Kunstübung in Poesie und Prosa überhaupt üblich**: als Typen seien die pindarischen Hymnen und die demosthenische Kranzrede sowie die horazischen Oden genannt. Im Kommentar und zusammenfassend im Anhang II/1 wird ausgeführt werden, daß sich diese Architektonik auch auf das Einzelne des Periodenbaues erstreckt.“¹

¹ Norden pripominja str. 370: „Triadische und tetradische Gruppierung herrscht auch in der Komposition im Großen, d. h. in der Disposition: diese Architektonik von Pindaran, bei dem sie schon sehr deutlich ist, durch die Literatur beider Sprachen in Poesie und Prosa zu verfolgen, dünkte ich mir eine reizvolle Aufgabe.“ Prim. s tem pa dr. Kidričeve arhitektonarje v Lj. Zv. 1911, avg., št. 8!

Zgled take arhitektonike v malem je Palinurjeva scena¹ (v. 275—416). Norden piše (str. 349/50):

„Auch formal betrachtet erhalten wir wieder geschlossene triadische Komposition: von Charon führt uns über der Dichter zu Palinurus, von diesem wieder zu Charon.“ „Hier sei noch auf die kunstreiche Gruppierung der Momente, aus denen die Szene sich zusammensetzt, hingewiesen: **in der Mitte steht das Hauptstück, die Rede des Palinurus** (347—71; cfr. Črtomirov govor, obsegajoč sredino uvoda: 7 tercini!); sie wird umgeben von je einer kürzeren Rede des Aeneas und der Sibylle (341—46; 372—81). Das Ganze ist eingerahmt von ganz wenigen, die Situation einleitenden und schließenden Worten des Dichters (337—40; 382—83). **Also eine pyramidale Komposition: a b c b a.**“

Norden pa zavrača aritmetično responzijo, češ (str. 371):

„Denn nachdem der Wahn, als ob der Dichter arithmetische Responcion von Versgruppen erstrebt hätte, für die Urteilsfähigen beseitigt ist, muß umso größeres Gewicht auf den Nachweis der rhetorischen Gliederung der Perioden nach Kola und Kommata gelegt werden.“

O tem vprašanju pa se seveda dá vendarle govoriti! Uverimo se o tem tekom razprave. Seveda velja to za take „slučaje“, kjer forma sama nudi priliko za — aritmetično točno responzijo, n. pr. pri „zistemih“-kiticah. Res pa je, da treba imeti obilo zmisla za take formalno-tehnične stvari, a tudi precej časa za študij enotnih tehničnih zakonov antike. Vkljub ogromni literaturi zadnjih 100 let je še vedno večina vprašanj zelo zelo problematičnih vsaj na polju poetiške tehnike.²

¹ Cfr. Žigonovo razlago v D. in S. 1906 „Lelj — moj kermar“.

² Resnici na ljubo moram seveda opozoriti na izjave strokovnjakov na polju poetike in metrike, katerih mnenja so bolj na strani dr. Tomiška. Tako piše Radermacher v svojem referatu o grški in rimski metriki v Bursianovih „Jahresberichte“ 1905 (124) na str. 2: „Eine Zeilang schien es, als ob es in einem großen Teile der griechischen Metrik nichts anderes zu tun gäbe, als das rhythmische Gleichgewicht der Verse und Strophen in einer mehr oder weniger kunstvollen Weise zu demonstrieren. Es war ein fröhliches Spiel rein mathematischen Verstandes, indem man berechnete, ob und wie eine metrische Reihe durch $\frac{3}{4}$ oder sonstwie teilbar sei. Da die Rechnung selten ohne Rest aufging, so führte man imaginäre Größen ein, mehrzeitige Längen und Pausen.“ In str. 4: „Charakteristischer ist die Responsionsfrage, die lange einen Raum in der Erörterung eingenommen hat. Man glaubte zu der Erkenntnis gekommen zu sein, daß nicht allein die lyrischen Teile des griechischen Dramas den kunstvollen Aufbau besäßen, sondern daß auch die Dialogpartien eine bestimmte Abmessung der Verhältnisse zeigten, die sich in Zahlen ausdrücken ließen. Richtig an der Beobachtung ist, daß die Alten ein natürliches Empfinden für die ebenmäßige Schönheit besäßen, das sie leicht von selbst darauf führte, eine gewisse Symmetrie der Anlage zu wahren. Falsch ist jedenfalls, daß sie dem Drama und seinen Abschnitten mathematische, ausgeklügelte Berechnungen zugrunde gelegt haben. Die modernen Nachrechner sind denn auch sozusagen nur zu einem klar aufgehenden Resultat gekommen. Heut ist der einst lebhaft geführte Streit wie von selber abgeklungen, und von dem alten Fähnlein lebt nur noch ein Aufrechter, der zuweilen die Welt von der neugefundenen Responcion in Kenntnis setzt. (Oeri, zuletzt noch 1903.) Verklungen ist auch die Frage nach dem terpandrischen Nomos, dessen Spuren man vor nicht zu langer Zeit noch überall anzutreffen meinte. Zwar besitzen wir heute einen echten Nomos, die Perser des Thimotheos, die uns Ägyptens Boden spendete. Indes er hat uns nichts Neues gelehrt, vor allem keine Hypothese bestätigt.“

O tem so različna mnenja in O. Crusius priča v Pauly-Wissowa nasprotno. Toda o tem kmalu več pri Tibulovi elegiji II 5. Istotako o matematiki.

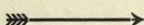
Drug strokovnjak, Gleditsch, meni (istotam 1909 (144), str. 87), ko kritikuje O. Schröderjevo teorijo („Versperioden“, „Zweizeiler“, „Binnenresponcion“): „Die Bemühungen der

Pogled v to vprašanje obravnavajoča dela sili k previdnosti! Koliko stvari je, o katerih bo šele bodočnost mogla podati točnejših odgovorov! In ravno študij tehnike obeta zanimivih rezultatov.¹

Nordenova pripomba o Demostenovem govoru „Περὶ στεφάνου“ in o Horacijevih odah skoro zahteva, da se pomudimo i pri teh. Čujmo, kaj piše o tem F. X. Dörschl v „Einklang und Ebenmaß in Demosthenes' Kranzrede“ (München, Akadem. Buchdruckerei von F. Straub, 1886).

Za Περὶ στεφάνου ima Dörschl „kiklično“ razdelbo paragrafov:

1—2 : A	A' : 323—324	
3—4 in 5—7 : B	B' : 321—322	
8 : C	C' : 320	
9 : D	D' : 318—319	
10 : E	E' : 316—317	
11 : F	F' : 314—315	
12—16 : G	G' : 306—313	
17—24 : H	H' : 301—305	
25—30 : I	I' : 294—300	
31—41 : K	K' : 285—393	
42—52 : L	L' : 270—284	
53—59 : M	M' : 267—269	
60—72 : N	N' : 252—264 in 265—266	
73—109 : O	O' : 199—247 in 248—251	
110—125 : P	P' : 196—198	
126—159 : Q	Q' : 160—195.	



Eurhythmiker“ eine äußerliche Symmetrie im Bau der Strophen nachzuweisen, stellen sich als verfehlt heraus und wurden bereits 1867 von Westphal als solche gekennzeichnet.“ Isti v Woch. f. kl. Phil. 1907. 26,712: kritika Schröderjeve „De Tichosopia Euripidis Phoinissis ins.“... Proti dr. Tominšku govore: O. Schroederjevi spisi (zbrani: „Vorarbeiten“ 1908), zlasti pa njegova dela „Cantica Aeschyli (1907, Teubner), Sophoclis (1907 Teubner), Aristophanis (1909 Teubner), Euripidis (1910, Teubner). A. Ludwig: Der Homer. Hymnenbau 1908; Sudhaus: Der Aufbau d. Plautin. Cantica 1909 Teubner; isti: „Zum Aufbau der Aristophan. Lieder“ v „Rhein. Mus. 1910.“ Naj samo to zadošča, za dokaz, da je stvar še danes aktualna in — problematična. Gotovih dejstev se ne da s posmehom ubiti, kar se tudi g. dr. Tominšku ne bo posrečilo. To je najbolj trdna resnica v — problemu!

Vkljub posmehu treba resnega študija, ker ne gre misliti, da so učenjaki bili slepi in brez misli celih 60 let! Treba bo še obilo pridnih mislecev in nešteto rok, preden priznajo vsi učenjaki, da je vladala čudovita enotnost kompozicijskih principov v vsi stari — umetnosti! Jaz verujem v to enotnost in zato tudi — v „matematiko“, a na podlagi samostojnih študijskih rezultatov. Treba je le težave prav rešiti in resnica postane dostopna vsem —.

¹ Kdor dvomi o tem, naj le prebere E. Bethenjevo pripombo 3 pri točki „Gesichtspunkte und Probleme“ v Gercke-Norden: „Einleitung in d. Altertumsl. 1910, I/431 sl!“ Tu je zbrane več ko dovolj primerne literature; študiraj!

Imamo torej ta obrazec (str. 43):

ABCDEFGHIKLMNOPQ
QPONMLKIHGFEDCBA.

In Dörschl pravi nato:

„Mit einem Gebet zu den Göttern beginnt die Rede, mit einem Gebet schliesst dieselbe; die zwei innersten Abschnitte aber zeigen uns jeden der beiden Gegner an der folgenreichsten Ausübung der Kunst zu überreden, jeden bei seiner wichtigsten That, und bewirken also durch ihre unmittelbare Aufeinanderfolge den grellsten Kontrast, indem sich gegen Ende der ersten Hälfte eine dunkle Wetterwolke drohend der Stadt nähert, die aber dann zu Anfang der zweiten Hälfte durch einen die Flamme des Patriotismus anfachenden, wunderbar wirksamen Hauch mit Hilfe einer günstigen Gottheit glücklich verscheucht wird; Aeschines hat die Athener in die grösste Gefahr und Bestürzung versetzt, Demosthenes hat dieselben dann wieder ermutigt und zu ehrenvollem und entschlossenem Handeln mit Klugheit angeleitet.“ — „Durch unser Gefühl für Ebenmass bestimmt haben wir dann auch in der zweiten Hälfte drei Hauptstrecken unterschieden, in umgekehrter Folge concinn mit den 3 der ersten Hälfte: nämlich §§ 160—195 auf 7 SS., §§ 196—269 auf 20 SS. und §§ 270—324 auf 14 SS. Ein ernstliches Bedenken dürfte sich höchstens gegen die Zusammenfassung von §§ 196—269 erheben; darum muss ich erklären, warum mir diese Abtheilung als ein Kyklos erscheint.“

In str. 47:

„Was nun die Meinung anderer über die Hauptzüge des Grundrisses unserer Rede betrifft, so unterscheidet W. Fox zwei Haupttheile: *δικαιον, νόμιμον*; da aber letzteres in den ersten Hauptteil eingeschoben sei, so gewinne dadurch die Rede, abgesehen von den sachlichen Zwecken, auch als Kunstwerk; denn nunmehr komme in der Gesamtgliederung, trotz der formalen Dichotomie, das Gesetz der Dreitheiligkeit, welches das Gesetz der vollkommenen Symmetrie sei, zur Geltung. Nun: wir haben auch als obersten Einteilungsgrund die Zweiteilung, und zwar die Halbierung; aber auch die Dreitheiligkeit, nämlich zweimal drei Haupttheile.“ — „Nachdem wir gefunden haben, daß **die Kranzrede** ein aus 16 Paaren von Gegenständen gebildeter und durch deren Zusammenfassung in grösseren entsprechenden Gruppen einfach und zugleich straff gegliederter Kranz und zwar **ein Redekranz** ist, kann ich mir nicht versagen, der Einbildungskraft etwas Spielraum zu gönnen und aus dem kunstvoll gebundenen Kranze, der für seinen Schöpfer nicht nur der Hauptschmuck geworden ist, sondern ihn vor allem geschützt und beschirmt hat, noch einige Blüten und Blumen hervorzuheben, die allerdings auf den ersten Blick nicht auffallen mögen, da sie in dem Reichtum grossartiger Gedanken wie in einer üppig dichten Blätterkrone zum Teil versteckt sind.“

Nimamo-li tu paralele k Prešernovim Gazelam in posebno k „Sonetnemu Vencu“?

Pa dalje še nekaj zanimivih misli Dörschl-ovih h „kiklični“ umetnosti Horacijevi, na katero se sklicuje i — Norden. Pravi namreč na str. 9 sl. splošno o tem umetninskem principu:

„Wie die Kreislinie und Kreisfläche dem Auge ein bequemes zu überblickendes und gefällig begrenztes Ganzes vorstellt: so ist die Umkehr des Redeflusses, wenn dieser das zu Anfang Behauptete als ein durch Gedankenentwicklung inzwischen Begründetes oder wenigstens durch Erläuterung klarer Bestimmtes am Ende wiederbringt, eine das Verlangen des Geistes nach Folgerichtigkeit wie auch das Schönheitsgefühl befriedigende Sprachgestaltung.“

Znano pravilo in naravno tudi, pa umetniško tudi, ki velja po Dörschl-u i za prvo Horacijevo odo „Maecenas atavis“!! (str. 9/10):

„Wie sich die letzteren (namreč dvovrstične kitice — Kießling Heinzejev komentar 1908 ima četverovrstične kitice —), oder jedenfalls alle 36 Verse, wiederum zu höheren Einheiten vereinigen, die auf zwei symmetrische Seiten gleichheitlich verteilt sind, zeigt folgendes Schema für alle 36 Verse:

Vom Anfang zur Mitte hin:	~	Vom Ende zur Mitte hin:
2 (Des Gönners hoher Rang von Geburt an)	~	2 (Des Dichters hoher Ruhm infolge von Anerkennung seitens des kunstsinnigen Gönners)
6 (Beseligendes Gefühl der Freude über errungenen Kampfpriis oder erworbenes Ehrenamt)	~	6 (Beseligendes Gefühl der Freude an erfolgreicher Ausübung der lyrischen Dichtkunst)
6 (Der Landwirt)	~	6 (Der Krieger u. Jäger)
4 (Der Kaufmann)	~	4 (Der Lebemann)

Will man von den zwei Widmungszeilen vorn und den entsprechenden zwei letzten absehen, so haben wir von Vers 3—34 drei Gegensätze, deren sechs Hälften nach dem Schema A B C C B A geordnet sind: nämlich der äusserlichen Erhabenheit über der gemeinen Menge entspricht die geistige Erhabenheit, dann dem Grossgrundbesitzer und Fröhner der Krieger und Jäger, dem für die Aussicht auf Reichtum sein Leben Einsetzenden der dem Genuss oder süßen Nichtsthun Obliegende. Wie das Getümmel der Rennbahn und der Lärm der Volksversammlung abwechselt mit dem stillen Landleben, so wiederholt sich der Wechsel der Seelen-Stimmung noch zweimal (Cfr. tudi Kießling-Heinzejev komentar 1908, str. 24/25). Demnach erscheint mir die Aufzählung der so verschiedenen Beschäftigungen in Vers 3—34 als ein wellenförmiges Auf- und Absteigen (es ist ja gerade in der Mitte das Bild der stürmischen See und leise murmelnd eine Quelle nebeneinander gestellt) oder als regelmässige Aufeinanderfolge von Aufregung und Gleichmut; zugleich aber, wie gesagt, als umschließende Ordnung nach dem Schema A B C C B A, wobei im Vergleich mit A ~ A das Paar B ~ B schon einen schärferen Gegensatz in sich birgt (der kleinmütige Fröhner ~ der furchtlose Reitersmann), und in der Mitte durch C ~ C der grellste Kontrast ausgeprägt ist, indem nach einem mit Lebensgefahr und Reichtum sich Bemühenden unmittelbar ein anderer vor Augen geführt wird, der seine Zeit dem beglichen Genusse seines Vermögens und dem süßen Nichtsthun widmet.

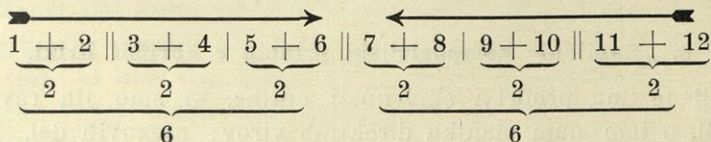
Diese Auffassung des Horazischen Gedichtes ist vielleicht schon früher von jemand andern ausgesprochen worden, vielleicht wird sie aber verschiedenem Zweifel begegnen: genug, sie sollte nur zum Beweise dafür dienen, dass sich **das Kunstprinzip symmetrischer Gegenüberstellung mit dem**

Hauptgewicht in der Mitte bei Dichtern ebensowohl angewendet findet, wie dasselbe der Baumeister in der Anlage eines Prachtgebäudes oder ein Bildhauer in der Anordnung einer Giebelgruppe zur Anschauung bringt.“

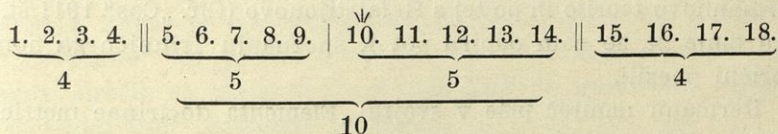
Istega naziranja sem i jaz, kar skusim tekom razprave čimbolj utemeljiti. Za Horacijevo simetrično kompozicijo cfr. še O. Kampfenkel: „Die Symmetrie als Kunstgesetz bei Horaz“ (Progr. Friedberg, 1904),¹ kjer je označena i to vprašanje obravnavajoča literatura. Kampfenkel navaja dve vrsti simetričnosti (str. 4/5):

„Zwei Gesetze der Symmetrie treten uns bei dem Dichter entgegen. Das eine möchte ich nennen die gerade Symmetrie. Das Gedicht besteht aus 2 gleichen Hälften, kann also dann nur eine gerade Anzahl von Strophen haben. (Cfr. Bürgerjeve balade!) Bisweilen sind es auch mehrere gleiche Teile. Das andere Gesetz ist dies, daß sich 2 gleiche Hälften um einen Mittelpunkt gruppieren. Es entsteht also immer eine ungerade Zahl von Strophen. Diese Art können wir daher die ungerade Symmetrie nennen, oder wenn man den Mittelpunkt mit dem sonst gebräuchlichen Namen *ὀμφαλός* bezeichnet, dürfte auch die Benennung *omphalische*² Symmetrie oder omphalische Komposition die Sache nicht undeutlich bezeichnen.“

Zgled za prvo simetrijo je po Kampfhennl-u (str. 7) kompozicija „prve rimske ode“: „Odi profanum vulgus . . .“; Obrazec:



„Omfalična“ je po njem (str. 9) tretja „rimska oda“: „Iustum et tenacem . . .“:



Kießling-Heinzejev komentar pravi (str. 157):

„Hauptstück der Ode ist die große Rede der Juno“,

Kampfhenkel pa str. 9:

„Der Gedanke gipfelt in den Worten: Roma ferox dare iura Medis. Es kann nicht zufällig sein, daß der **Wendepunkt genau in der Mitte** des ganzen Gedichtes liegt. Er wird bezeichnet durch die Verse:

dum longus inter saeviat Ilion
 Romanque pontus, qualibet exsules
 in parte regnanto beati . . .“

¹ Cfr. separ. odtis te razprave 1910 s pripombo: „Neudruck der Wissen. Beilage zum Jahresbericht d. Königl. Gymn. 2. Friedberg Nm. 1904 [Graska vseuč. knjiž. sign.: Progr. 499.999.] mit Berücksichtigung der erschienenen Besprechungen.“ Tu pravi K. v opombi 1 (str. 5): „Ich möchte übrigens glauben, daß Horaz symmetrischen Aufbau schon bei Alcäus und Sappho vorfand und ihnen darin nachstrebte und daß er gerade deswegen erst mit Recht von sich sagen konnte: *Princeps Aeolium carmen ad Italos deduxisse modos.*“

² Lahko bi jo tudi imenoval „mezodično“.

Kampfhenkel končuje svojo razpravo z besedami:

„Nach diesem Resultate läßt sich m. E. nicht mehr in Abrede stellen, daß die Symmetrie, wo sie erwiesen wird, nicht zufällig ist, sondern auf bewußter Absicht beruht, daß der Dichter sie für seine strophisch gegliederten Gedichte, — wenn auch nicht immer — als **bestimmtes Kunstgesetz** beobachtete, und man kann es bei der Feile, die Horaz überhaupt auf seine Gedichte verwandte (*nonumque prematur in annum* A. P. 388), wohl nachfühlen, wenn er von sich selbst nicht nur im Scherze sagt: *operosa parvus carmina fingo* (IV; 2, 31). Ob man in dieser Sorgfalt einen Vorzug oder eine Pedanterie erblicken will, überlasse ich dem Geschmack des einzelnen. Der Erklärer hat die Verpflichtung, der Absicht des Dichters nachzugehen, die Würdigung gehört in das Gebiet der ästhetischen Kritik.“

Popolnoma pravilno stališče za strogo objektivnega filologa.

Steinwegovo stališče¹ je nekoliko višje, ko pravi, da je pesniško delo, kateremu se dokaže strog kompozicijski zakon, — umetnina.

Vse pa, kar smo že dozdej čuli o staro-klasičnih umetninah, literarnih in neliterarnih, nam more le dobro služiti pri oceni Prešernove arhitektonike, zlasti one v Gazelah.

5. „Nomični“ kompozicijski princip v korični liriki.

Ali je Čop prodril v skrivnosti antike, ki smo jih ravnokar spoznali, o tem nam manjka direktnih virov: njegovih del. To pa že vemo, da je Prešernova metriška poučenost prihajala iz njegove šole. In tudi to je že dokazano, da stoji Čopova šola v ozki zvezi s Hermannovo teorijo in po tej s Hefajstijonovo (Cfr. „Čas“ 1911/št. 6.). Od tu dalje pa se nam odpira pot k spoznanju „ritmičnega noma“ v korični poeziji.

Hermann namreč piše v svojih „Elementa doctrinae metricae“ 1816 (str. 732) o korično-strofični umetnosti:

„Multo certius etiam illa chori carmina non ab universo choro, sed a diversis eius partibus cani in promptu est, in quibus non cuique strophae suae antistropa subiicitur, sed, ut in commis plerumque factum videmus, artificiosior aliquis ordo stropharum est. Perrarum hoc genus est in carminibus solius chori. Exemplum exstat in Choëphoris a. v. 781. in quo hic est stropharum ordo:

α. β. α' γ. μεσσηδός γ' δ. β' δ'

Kakšna kompozicijska misel se nam tu odkriva? Najprej simetrija! In sicer že precej zamotana: dve objemajoči trojki („μεσσηδός“ — objemata tretjo notranjo. Tako imamo sestavljeno si-

¹ Cfr.: „Misli.“

metrijo: vsak del zase je simetrično sestavljen in celota zopet, in sicer potem obeh stranskih središčnih, žariščnih-mezodičnih kitic. Glavna žariščna kitica v srednji trojki je os cele umetne kompozicije. V nji je in mora biti največ združene sile: saj mora kot žariščna kitica vezati obe svoji obdajajoči jo kitici, drugič pa biti še glavna opora cele kompozicije. Ni-li to isti princip ko v pročeljni kompoziciji?

Če sta hotela Čop in Prešeren zgledov za pesem — posodo — umetnino — organizem — z gotovo simetrično in žariščno kompozicijo, sta jih lahko dobila pri Hermannu, oziroma v — korični poeziji.¹ Schlegel-Čopova šola potemtakem ni bila slepomišenje...!

Pa dalje! Masqueray-Pressler ima v svoji knjižici „Abriß der griechischen Metrik“ (Teubner 1907 § 379; str. 243) tudi sedmorično² kompozicijo. To je tisti trio med Heraklejem in Hilom v Sofoklejevih „Trahinijah“ (v. 1005—1043). Obrazec je:

$$\overbrace{A. \overset{\cdot}{B}. A' \overset{\cdot}{\alpha} \Gamma' \overset{\cdot}{B}. \Gamma.}$$

Zopet isti kompozicijski princip kakor prej, samo da nekoliko prestejši. Tu imamo tri žariščne kitice ali „mezode“; glavna je druga (α), ki nosi vso kompozicijo, kakor nosi simetrala trikotove stranice. V tej sedmorični kompoziciji so tudi razvidni ritmični poudarki (dodal sem jih v obrazcu sam!), ki teže vse tri mezode ali drugo, četrto in šesto kitico.

Oba ta kompozicijska zgleda štejemo lahko k „vezani“ simetriji. Zakaj jo tako imenujem, bo jasno takoj, ko si ogledamo še „nevezano“ ali prosto simetrijo, ki odgovarja principu vodnih krogov, širčih se okrog mesta v vodo padlega kamenčka. Imenovali bi jo lahko tudi „kiklično“ simetrijo.

¹ Med tiskom razprave sem dobil 2. izd. Hermannove „Epitome doct. metr.“ Lipsiae 1844. Tu stoji v § 682 str. 285 to-le besedilo z obrazcem vred:

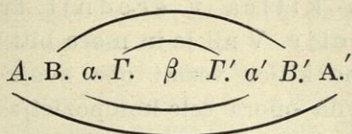
„Multo certius illa chori carmina non ab universo choro, sed a diversis partibus eius cantata videntur, in quibus non suam quaeque antistropha excipit, sed artificiosior est antistrophicorum dispositio, ut in Choeph. v. 781. ubi hic est stropharum ordo:

$\alpha'. \beta'. \alpha'. \gamma'. \mu\epsilon\sigma\phi\delta\acute{o}\varsigma \gamma'. \delta'. \beta'. \delta'.$ “

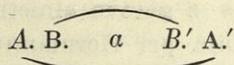
Žal, da nisem do korekture dobil prve izdaje, ki mora gotovo imeti ta paragraf z besedilom in obrazcem vred. Ker imamo v Prešernovem zapušč. aktu tudi prvo izdajo „Epitome“, sledi z vso težo sklep, da je poet moral znati za to umetniško kompozicijo ob strani učitelja poetike — Čopa!! Ali drži dovolj trdno ta direktni dokaz za vir Prešernove simetrije, dr. Tomišek in dr. Kidrič??! Upam, da je s tem udarcem docela razbit odpor — protiarhitektonikarjev —! Dokaz v „Času“ stoji tem trdnjše, čim beremo v „Epitome“ v § 643 str. 274: „Tum $\pi\alpha\lambda\iota\nu\phi\delta\iota\kappa\acute{\alpha}$, hac forma: A. B. B. A. Quae $\acute{\alpha}\nu\tau\iota\phi\epsilon\tau\iota\kappa\acute{\alpha}$ vocantur, si non strophae, sed singuli versus sibi respondent isto modo, ut $\alpha'. \beta'. \gamma'. \beta'. \alpha'.$ “ In dalje § 646: „His addunt $\mu\iota\kappa\tau\acute{\alpha} \kappa\alpha\tau\acute{\alpha} \sigma\chi\acute{\epsilon}\sigma\iota\nu$, quum diversae ex iis, quas attulimus, formae coniunctae sunt, ut epodica et mesodica, hoc modo: A. B. A. $\Gamma.$ vel palinodica et mesodica, ut A. B. $\Gamma. \Delta. \Gamma. B. A.$ “ Poglej Masqueray-Presslerjev obrazec zgoraj! Stoji ko pribito!

² „Epitome“ § 648, str. 274/5: „Monostrophici carminis duas formas Alcman uno carmine coniunxit, septem strophis idem metrum habentibus alias septem alio metro, sed has quoque sibi omnes pares subiiciens, ut refert Hephaestio p. 74 (134).“ Torej —!

Táko kompozicijo navaja n. pr. Masqueray - Pressler v § 378, str. 242; Evripidov „Hipolit“ ima namreč (v. 569—596) sledeči obrazec:

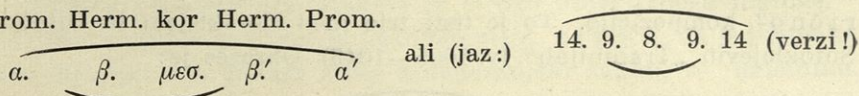


Preprostejši pa je drugi obrazec v isti drami (v. 811—853):



To zadnjo kompozicijo pozna tudi Hermannova metrika (str. 784).¹ Ajshilov „Prometej“ se namreč tako-le končuje:

Prom. Herm. kor Herm. Prom.

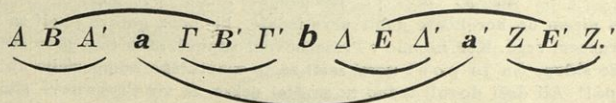


Isto misel pozna staroklasična literatura še pod imenom „Einschachtelungsprinzip“. Po tem principu ima Plato urejen svoj — *μακροκόσμος* v deseti knjigi „Politeje“ (c. 14.) Osem kadí (*κάδοι*) se druga v drugi suče okrog svetovne osi.² O Demostenovem govoru *Περὶ στεφάνου* in Vergilovem VI. spevu pa smo že čuli dovolj poprej.

Že iz tega sledi, da je morala biti pri Grkih simetrija jako priljubljen kompozicijski princip tudi v kompoziciji poetičskih oziroma sploh umetniških literarnih del.

Za pesmico „Pevcu“ sem v „Času“ dokazal ta staroklasični umetniški princip. Njegov obrazec $2 \parallel 3 \mid 4 \mid 3 \parallel 2$ priča čisto jasno isto kompozicijsko idejo, kot jo kaže „nevezana“: dve sedmorični že znani kompoziciji. Princip torej, ki nam je že jasn iz proceljne arhitektonike!

Ker ta kompozicija kar kaže k analogiji v „Sonetnem vencu“, čujmo sodbo Masqueray-Presslerjevo (str. 243, § 380), ki ima ta-le obrazec:



¹ „Epitome“ § 696, str. 292/3: „Apparet, in his systematis etiam anapaestos sibi respondere. Sed non fit hoc ubique. Nam in quibusdam carminibus anapaesti exempti sunt aequali responsionum comparatione. Interdum vero etiam soli anapaesti, quibus nulla admixta sunt melica metra, sibi respondent: ut in extremo Prometheo:

Πρ. Ἐρ. Χο. Ἐρ. Πρ.
α'. β'. μσ. β'. α'.

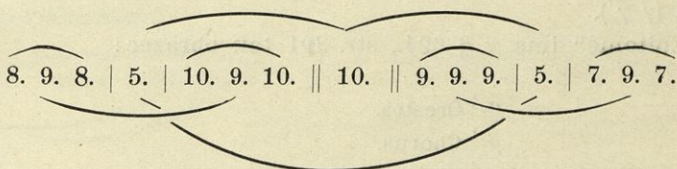
² O tem še pozneje pri „harmoniji sfer“. Cfr. tudi Gruppe: Die kosmischen Systeme der Griechen, Berlin 1851.

Zanimiva je njegova sodba tako, da bi ne škodilo, ko bi si jo prepisal vsak protiarhitektonikar za večni spomin, zlasti pa še stavek o glavni žariščni kitici, „osi“ petnajstoričnega zistema:

„Dieser geistvolle Plan liegt der ersten Hälfte des berühmten Threnos der Choephoren (315—422) zu grunde. Die zwölf Strophen und die drei anapästischen Redegesänge sind als unauflösbares Ganzes gebaut. Jede der ersten Mesoden BB' EE' beherrscht zwei Strophen, jede der zweiten $\alpha\alpha'$ sechs, die dritte, β , welche die Hauptmesode ist, vierzehn; **letztere ist die Achse, um die sich das ganze Gedicht harmonisch dreht.** Aber wie konnte eine so kunstvolle Symmetrie dem Ohre des Atheners vernehmlich werden? Die anapästischen Mesoden $\alpha\beta\alpha'$ wurden zur Flöte vorgetragen, die **lyrischen** Mesoden BB' EE' wurden vom Chore gesungen. Die Strophen und Antistrophen AA' TT' $\Delta\Delta'$ ZZ', wurden zwei Schauspielern zugeteilt. Die Abwechslung zwischen Schauspielern und Chorleuten, durch die periodische παρακαταλογή gekennzeichnet, gab den Umrissen der lyrischen Form Relief. Alle folgen ungezwungen dem zarten Faden, der sich durch dieses feine Gewebe hindurchzieht.“

Imamo že pojasnjeno to tako umetno sestavljeno stavbo, v kateri se nam zrcali i Prešernova umetnost v „Sonetnem vencu“ in 15-terih distihih tiste nagrobne elegije „V spominj Matija Čopa“ l. 1845! Boste umeli zdaj Žigonovo formulo in tisti apostrof tam v 8. distihu „Čop, velikan učenosti“ (prvotno „Aristarh“!)? E da, ni zastoj toliko slave v tistih distihih ...!

Da bo slika o tej čudoviti kompoziciji še točnejša, opozarjam še na v. Wilamowitz-Moellendorfovo prestavo (Griech. Tragoedien: Berlin, Weidmann 1900; II: Orestie, 170 sl.), po kateri sem posnel sledeči matematični obrazec:



Od petoričnega do sedmoričnega kompozicijskega principa je samo mal korak. Navedel sem že en slučaj, ki pa kaže vezano simetrijo. Veliko zanimivejši je ta, ki ga omenja i Hermann (str. 736):

„Omnem illam rationem antistrophicorum apta comparatione disponenturum, personarumque in iis distribuendarum, tribus exemplis illustrare volo, ex quibus satis ars illa et diligentia, quam huic rei impenderunt tragici, intelligi poterit. Perlongum carmen est in Choëphoris Aeschyli a v. 312, cuius strophas quum ante hos duodeviginti annos in libello observationum criticarum in Aeschylum et Euripidem distinxissem (Je poznal to Čop že kot vseučiliščnik? Gotovo je o tem že kaj čul! Celo bral in študiral!), ordine tamen et lege systematis non indicato, fuerunt, qui stropharum ordinem nimis perturbatum esse rati, dum meliorem dare conabantur, eum perverterent.“

Tu sledi ta njegov obrazec (nekatero stvari sem dodal sam, da je princip tem razvidnejši!):

(	$\alpha.$	Orest.	)
	$\beta.$	Zbor.	
	$\alpha.'$	Elektra.	
(	$\gamma.'$	Zbor: anapesti.	)
	$\delta.$	Orest.	
	$\beta.'$	Zbor.	
	$\delta.$	Elektra.	
	$\mu\epsilon\sigma\sigma\delta\acute{o}\varsigma$	Zbor: anapesti.	
	$\epsilon.$	Elektra.	
	$\vartheta.$	Zbor.	
	$\epsilon.'$	Orest.	
(	$\gamma.'$	Zbor: anapesti.	)
	$\zeta.$	Elektra.	
	$\vartheta.'$	Zbor.	
	$\zeta.'$	Orest.	

Iz te arhitektonike slavne Ajshilove nagrobne žalostinke (*θρῆνος*) nam kaj jasno in krasno odseva sedmorični kompozicijski princip z vezano simetrijo. Prvih petnajst kitic je tako spletenih v enoto, da imamo več raznorednih mezod ali žariščnih kitic. Glavna, ki obvladuje vso krasno stavbo, je osma! Od nje na obe strani sta ko krili v pročelju dva sedmorična kitična zistema, vsak s svojo glavno mezodo ($\gamma \gamma'$).

„Epitome“ ima v § 694., str. 291 tak obrazec:

$\alpha.'$	Orestes.
$\beta.'$	Chorus.
$\alpha.'$	Electra.
$\gamma.'$	Chorus: anapaesti.
$\delta.'$	Orestes.
$\beta.'$	Chorus.
$\delta.'$	Electra.
$\mu\epsilon\sigma\sigma\delta\acute{o}\varsigma$	Chorus: anapaesti.
$\epsilon.'$	Electra.
$\vartheta.'$	Chorus.
$\epsilon.'$	Orestes.
$\gamma.'$	Chorus: anapaesti.
$\zeta.$	Electra.
$\vartheta.'$	Chorus.
$\zeta.'$	Orestes.

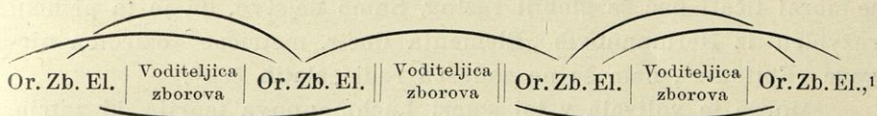
K tej kompoziciji pravi Hermann v Epitome (l. 1844, § 694):

„Exemplo accuratae responsionis sit totum illud carmen in Choephoris a v. 312. in quo si in antistropha η' laedi aequalitas videtur (ta kitica sledi takoj za zadnjo v tu navedenem obrazcu), est illud ea caussa factum, quam § 691. indicavi. Idque uncis incluso chori nomine significamus. Est igitur haec carminis illius descriptio, quattuor continentis stropharum systemata.“

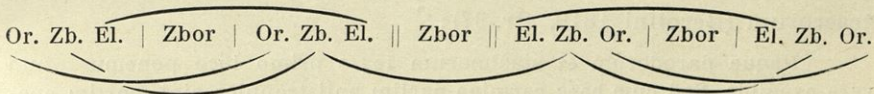
Žalostinka ima namreč dalje sledeče dele:

(Palinodična razvrstitev!)	η'	Electra.
	ϑ'	Orestes.
	ϑ'	Electra.
	η'	(Ch.) Electra.
	ι'	Orestes. Electra. Chorus.
	ι'	Orestes. Electra. Chorus.
	$\iota\alpha'$	Chorus.
	$\iota\alpha'$	Chorus.

Po obrazcu je razvidno, da se i Wilamowitz drži simetrije, ne drži se pa Hermannove porazdelbe oseb. V drugem delu celotne kompozicije ima namreč drugačen red menjavajočih se oseb in sicer:



dočim ima Hermann:



Wilamowitzova porazdelba v drugem delu je pravilna, Hermannova pa priča največjo strogost simetrije, ki se javlja i v redu oseb: Orest pričenja in zaključuje kompozicijo. V Hermannovi razdelbi oseb vlada bolj načelo nevezane „kiklične“ oziroma „palinodične“ simetrije. Poleg pravilnosti Wilamowitzove razdelbe priča i proceljni princip za tako razvrstitev. Dve stranki se borita za nadvlado, dočim neka tretja le urejuje in posreduje ravnovesje njunih sil. V tem zborovem petju posreduje zbor, zlasti pa voditeljica, dočim se merita tožbi Orestova in Elektrina. Orestova ni tako silna ko Elektrina, in mora zato prej utihniti ko Elektrina. Po Wilamowitzovi razdelbi je to jasno. Kakor v proceljni arhitektoniki Zevsovega svetišča v Olimpiji obvladuje vso situacijo Zevs oziroma Apolon, tako i tu zborova

¹ Cfr. Gleditsch: Metrik d. Griech. u. Römer 1901/225 (Handb. d. Alt. Altertumsw. II/3.)

voditeljica nadkriljuje po svoji vlogi kot vsevidna in poučena opazovavka Orestovo in Elektrino vlogo. Njena vloga je precej slična oni idealno-moralni Zevsovi oziroma Apolonovi v trikotnem pročelju. In radi tega mora biti v njej prisojenih mezodičnih kiticah največ tehtnosti in pomenljivosti. Značaj teh kitic pa je bolj „epičen“ ko dramatično-liričen. To se ujema tudi z vlogo zborovo v celotni kompoziciji Ajshilove drame, kakor kaže Winterjeva paralela. Sicer pa je Ajshilova drama bolj muzikalna, t. j. sloni bolj na glasbi in petju ko Sofoklejeva. Priča temu je dejstvo, ki smo ga že omenili, da ima Ajshilov zbor vodilno vlogo, Sofoklejev le — spremljajočo! Zato pa ima Sofoklej težišče v glavnem junaku, ki ga kaže od vseh strani v najrazličnejših položajih.

6. Sedmorična arhitektonika pri Prešernu.

„Nomični“ princip smo torej dobili i v sestavnih delih grške tragedije. Dobili smo tudi velezanimiv princip sedmorične kompozicije, ki dobro odgovarja Prešernovemu sedmoričnemu principu. Sklepamo lahko že zdaj, da bi ga bil Prešeren lahko dobil iz antike preko Hermann-Čopa. A da ga je tako strogo uporabljal, kot je razvidno iz pozneje podanih obrazcev od 1831/2 do l. 1845, zatem je moral tičati pač še globlji razlog. Samo dejstvo, da je ta princip razviden iz Hermannovih „Elementa doctr. metricae“ oziroma njegove „Epitome“, nam še ne zadošča radi „zlatih črk“.

Morda je vplivala v tej smeri Lachmannova teorija, ki zatrja, da je bil to kanonični kompozicijski princip starih poetov-umetnikov. Pravi namreč v svojem spisu „De chor. system. tragic. graecorum (Berolini 1819, str. 37):

„Itaque parodorum et stasimorum leges primo loco ponemus, tum vero exempla. Sed cum haec carmina partim antistrophica sint, partim epodica, prius dicam, quibus legibus utrumque genus pariter subiectum sit; tum quae utriusque propria sint sigillatim explicabo.

Itaque **prima omnium lex est**, ut singula stropharum systemata, e quocumque partibus composita sint, sive illae partes strophis et antistrophis, sive praeterea proodis et epodis et mesodis contineantur, **in talem versuum numerum extendi debeant, quali dividendo septenarius numerus sufficiat**, hoc est, ut **aut quattuordecim versibus constant aut uno et viginti aut duodetriginta aut ultra eadem ratione**. Tum altera lex est, ut verborum sententiae, ubi ad singulorum versuum fines perventum fuerit, absolutae esse videantur. — In strophis et antistrophis regulas ab Aeschylo, observatas esse reperio.“

Ne verujem, da bi bil ta vir odločilno vplival, pač pa je možno da je pokazal Čopu le gotovo smer v študiju tehnike starih poetov. Da je Lachmann svoj nazor pridobil na podlagi poznanja stare umetnosti, je zanimiva pripomba Conradtova, ki pravi o Lachmannovi

metodi („Die metr. und rhythm. Komposition der Komödien d. Aristoph. I, Leipzig, Fock 1910, str. 4):

„Ganz eigenartig ist die Stellung, die wir zu Lachmanns Anschauungen in seinem Buche de choricis systematis zu nehmen haben. Der scharfsinnige und ingeniöse Forscher ist aus seiner inneren Anschauung von griechischer Kunst zu dem Gedanken geführt worden, daß die Chorgesänge der Tragödie nach der Verszahl in ein harmonisches Verhältnis gesetzt und daß diese Verszahl eine übliche, eine **kanonische, von allen Dichtern angenommene sei; und das sei die Zahl 7 und ihre Vervielfachungen.**“

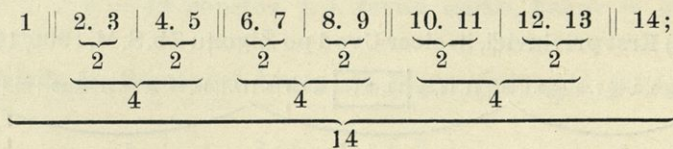
Potom globokega umevanja grške umetnosti bi bil torej došel Lachmann do svoje teorije. Zanimivo to! Umetnost ima vendarle važno vlogo... Ali je Lachmann kar tako iz rokava iztresel to svoje znanje o stari poetiški umetnosti? Za Čopa pa bi tudi po tej pripombi imeli smer v antiko, — v umetnost grško.

Z dosedanjim izvajanjem smo si dodobra utrdili stališče do Prešernove sedmorične arhitektonike, ki ni nikaka bajka, nego zgodovinsko dejstvo, in sicer dobro utemeljeno dejstvo izza Gazel dalje! Izza Gazel se pojavlja to kanonično pesniško število v Prešernovih umetninah. Ako bi se pričelo že prej, bi le potrjalo zvezo — s Čopovo šolo. Saj vemo, da je Prešeren prišel s Čopom v stik 1828 in da je iz prve dobe ohranil in predelal le par pesmic. Med njimi „Lenoro“ in „Povodnjega moža“. Le-ta zadnja pa ima $7 \times 2 = 14$ kitic!

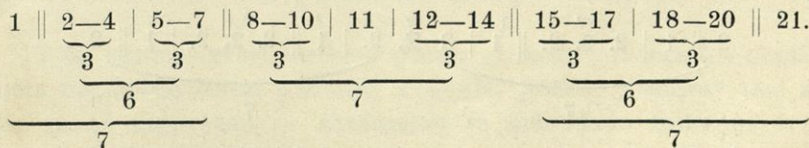
Je to slučaj? Ali pa morda zavesten pričetek sedmorične kompozicije?

Še predno je objavil prof. Grafenauer v „Času“ 1910¹ svoj donesek h Kastelčevi zapuščini, mi je na zasebno prošnjo, če bi bila i v tej zapuščini ta ali ona pesem s sedmorično sestavo, blagohotno poslal dvoje obrazcev: za „Elegijo“ in „Ponočnjaka“.

Za prvo (cfr. Čas 1910, 217—8):



za „Ponočnjaka“:



Tu se kaže vpliv Bürgerjevih balad iz prve dobe (cfr. Grafenauer, Carniola I/1, 13). Vse te tri pesmi spadajo v dobo pred Ga-

¹ Bilo je to marca meseca 1910.

„Pesmi“ same se mi zde, da imajo sledečo sedmorično arhitektoniko:

$$\begin{array}{ccccccc} 1 & 2 & 3 & 4 & 5 & 6 & 7 \\ & & \downarrow & \downarrow & & \downarrow & \\ 1 & || & 3. & 2 & | & \underbrace{1. \ 3. \ 1}_{5} & | & 2. \ 3 & || & 1^1 \end{array}$$

„Žarišče“ bi bilo po tej arhitektoniki v „Zgubljeni veri“, o kateri trdi Stritar v izdaji 1866, 31, da ji „razlagalec (= on) ne ve pravega mesta odkazati med drugimi njene vrste, ker je očitno osebna.“ To je ravno Prešernova posebnost, da najpomembnejše pesmice oziroma kitice postavlja v sredino!

Tako bi cela zbirka pričala o enotnem kompozicijskem principu. Po svojih sestavnih delih pa priča, da je zamišljena kot peteroaktna tragedija, ki začne z upom in konča z odpovedjo. V začetku

„Strúne! mílo se glasíte,
Mílo, pésmica! žalúj;
Sêrca bolečine skrite
Terdosêrčni oznanúj ...“,

a zadnji verzi:

„..... v pèrsih umerjêjo
Nekdájni úpi; mèd svoje rojáke
Slovénce gre, in dálej čez njih mèjo,
Do smèrti tàm pregánja zmót obláke. —
Domú je Bogomíla šla k očéti,
Nič vèč se nísta vídila na svéti.“

„Nič več...“ zadnji akord, zadnji vzdih in „Poezije“ zamro...!²

Sedmorična kompozicija se ne da tajiti, ker je tudi vidna vsakemu očesu, razumljiva vsakemu umu: v „Sonetih nesreče“, Gazelah, „Različnih poezijah“, itd. Ako se pa ne da utajiti in tudi ne tajiti, potem treba iskati pojasnila za tako nenavadno kompozicijsko misel edino-le v antiki.

7. Grški „nomos“ (Roscher-Ludwichova teorija).

Od ritmičnega noma v trikotni proceljni umetnosti, drami in korični poeziji preidimo k vprašanju o pravem grškem „nomu“. Dolžni smo, da to vprašanje rešimo z ozirom na Gazele, zlasti pa še radi onih v Času 1911, št. 6 navedenih Westphalovih besed o sedmorično-nomični sestavi Katulovega speva c. 68.

Tega vprašanja pa ne kaže že zdaj rešiti v celoti in podrobnosti, ker zahteva posebne razprave, pač pa treba naznačiti ves

¹ Gotovo je slučaj, da ima tu središčna skupina sama lepo kitično simetrijo: 6. 7. 11. 7. 6!

² O umetniški kompoziciji „Poezij“ bo treba dodati posebno razpravo, da se pokaže umetnik Prešeren v vsej sili. Dr. Kidričeve osoljene opazke v Lj. Zvonu avg. m. iz vsebinskih razlogov (ljubezen do Julije v dveh ciklih drug za drugim!) odklanjam. Sicer o priliki.

problem vsaj v toliko, kolikor se tiče Gazel in Čopove učenosti. S problemom nomične poezije je namreč v zvezi precej zanimivih niti, ki se mi zde, da peljejo kar naravnost v umevanje „zlatih črk“ in „posode“ — sedmerih Gazel.

Nóμος (: *νέμειν* = oddeliti, omejiti; od-ločiti: urediti; *νόμος* = 1. navada, običaj, red, pravo; 2. postava, zakon; 3. napev, melodija, pesem; tonov način) je strogo določen napev Apolona slaveče pesmi.¹ Zakaj pa ravno Apolonu posvečen slavospjev? Poznati je treba Apolonovo bistvo, in odgovor potem ni tako težaven. Tudi grška umetnost ti podaja v roke potreben komentar: v Apolonu je utelešena značilna grška misel o strogem redu² in odnosu delov; o harmoniji, ki naj vlada in tudi vlada vsepovsod, ki mora zlasti vladati v človeku samem: v lepem telesu bivaj lepa duša! Apolon je zato tisti bog, v katerem je ta ideja grške lepote realizirana do popolnosti. V njem je vtelešen tisti *μηδὲν ἄγαν* in tista *μετροιότης* in *ξυμφωνία*, *σωφροσύνη* in *ἁρμονία*, o kateri trdi Platon, da je v nji bistvo lepote.³

¹ Hammer ima Wien. Jahrb. 1818, I/108 zanimivo pripombo: „Nama Sebesio heißt also Lob dem Grünen oder Preis dem Allbegründenden. Nama auf indisch Lobpreis findet sich im persischen als Nam und ist (wenn gleich Hr. W. [i Ch. Schlegel.] aus Unkunde der morgenländischen Sprache dieß nicht finden kann) die Wurzel des griechischen *νομος*, (priatelj K. Oštir mi je zatrdil, da to ne drži!) welches Gesang und Hymnus heißt, und das die Araber in dem Sinne von Gesetz und Richtschnur als Namus wieder später von den Persern zurückgenommen haben.“ — Ker nameravam o priliki obširnejše izpregovoriti o bistvu nomične poezije, omenjam tu v tej razpravi le potrebne stvari, vendar bo strokovnjak takoj opazil smer, v kateri menim rešiti problematične stvari tega vprašanja. — Christ pravi o nomu (Gesch. d. griech. Lit. 4. A. 1905, 117, op. 2): „Von dem Gesang ist das Wort *νομός*, Gesangsweise, gebraucht im Hymn. Apoll. Del. 20 *πάντη γάρ τοι, Φοῖβε, νόμος βεβλήται ἀοιδῆς*, vielleicht auch Hes. Theog. 66.“ Christ: 5. izdaja 1908, I. str. 138, § 83: „Alt ist ein musikalischer Satz, der bei gottesdienstlichen Anlässen teils nur von Instrumenten (Kitharis oder Aulos), teils von singenden Solisten mit Instrumentalbegleitung vorgetragen wurde, besonders im Kultus des Apollon, der Nomos.“ Ludwich (l. c. str. 184): „Der *νόμος ἀοιδῆς* mag durch den Gott selber eingeführt oder durch geheiligtes Herkommen festgesetzt gewesen sein: in keinem Falle darf sein Vorhandensein im Hymnus bezweifelt werden; denn gerade für den Apollo-Kultus hoffe ich seine ständige Fortdauer in verschiedenen Zeiträumen nachgewiesen zu haben.“ Ludwichova teorija ima zdravo misel. V tej smeri se da marsikaj pojasniti, kar bi sicer ostalo neumljivo. Pri Tibulovi elegiji II/5 se to pokaže.

² Cfr. Christ: Gesch. d. griech. Liter. 4. A. str. 117: „Der Ausdruck Nomos, der in diesem Sinn bei Homer noch nicht vorkommt, weist auf die geregelte Ordnung hin (opom. 3: Plut. de mus. 6: *νόμοι προσηγρεῦθησαν, ἐπειδὴ οὐκ ἔβλην παραβῆναι καθ' ἑκαστον νενομισμένον εἶδος τῆς τάσεως*) und hat dem Gott, unter dessen Schutz die Musik stand, den Namen *Ἀπόλλων νόμος* eingetragen (to ni tako, nego = Pan, pašnji bog!) Cfr. 5. izdajo, str. 138, opom. 3. Suid. s. *νόμος*: *ἁρμονίαν ἔχον τακτὴν καὶ ῥυθμὸν ὀρισμένον*.

³ Fileb! Dasi se še pozneje dotaknem Platonovega nazora o pomenu simetrije, vendar ne bo i v tej zvezi takoj tu odveč, če navajam besede v Timaju 87 CDE, 88 AB:

πάν δὴ τὸ ἀγαθὸν καλόν, τὸ δὲ καλὸν οὐκ ἄμετρον· καὶ ζῶν οὖν τὸ τοιοῦτον ἐσόμενον ξύμμετρον θετέον· ξυμμετρίων δὲ τὰ μὲν σμικρὰ διαισθανόμενοι ξυλλογίζομεθα, τὰ δὲ κυρώτατα καὶ μέγιστα ἀλογιστως ἔχμεν. πρὸς γὰρ ψυχίας καὶ νόσους ἀρετὰς τε καὶ κακίας οὐδεμία ξυμμετρία καὶ ἀμετρία μετρίων ἢ ψυχῆς αὐτῆς πρὸς σῶμα αὐτό· ὦν οὐδὲν σκοποῦμεν οὐδ' ἐννοοῦμεν, ὅτι ψυχὴν ἰσχυράν καὶ πάντη μεγάλην ἀσθενέστερον καὶ ἑλαττον εἶδος ὅταν ὀχῇ, καὶ ὅταν αὖ τοῦναντίον ξυμπαγήτον τούτῳ, οὐ καλὸν ὅλον τὸ ζῶν· ἀξύμμετρον γὰρ ταῖς μεγίσταις ξυμμετρίαις· τὸ δὲ ἐναντίως ἔχον πάντων θεαμάτων τῶ

Naj kar tu že nekoliko opozorim na staroklasično pojmovanje o zvezi med pojmi „organizem“, „red“ in „lepota“. Dobrodošel komentar je to za že spoznano naziranje Schleglove šole ter „nomičnosti“ v grški umetnosti. Hkratu pa pripravlja pot do poznejših misli, zlasti glede Tibulove elegije II/5.

W. Süss namreč piše v svoji razpravi „Ethos, Studien zur älteren griechischen Rhetorik“ (Teubner, Leipzig u. Berlin 1910, 90 sl.) o tem vprašanju to-le:

„Die lebende **Rede** ist ein ζῷον, also muß auch ihr Spiegelbild, die geschriebene, wenigstens, so wie das Standbild und das Gemälde der dargestellten Person ähnelt, Kopf, Hand und Fuß haben, eine σύστασις sein. Κόσμος¹ und τάξις sind Lieblingsworte der gorgianischen Helena aus dieser Grundanschauung heraus geworden. Diese Forderung erscheint im platonischen Phaidros in einem verschiedenen Zusammenhang, einmal bei der Kritik des Lysias (δεῖν πάντα λόγον ὡς περ ζῷον συνεστάναι: σῶμά τι ἔχοντα αὐτὸν αὐτοῦ, ὡς περ μήτε ἀκέφαλον εἶναι μήτε ἄπρουν, ἀλλὰ μέσα τ' ἔχειν καὶ ἄκρα, πρέποντ' ἀλλήλοισι καὶ τῷ ὅλῳ γεγραμμένα 264 C), dann bei der scherzhaft herangezogenen Technik der Tragödie, aus der Sokrates das τὰ μικρὰ μεγάλως καὶ τὰ μεγάλα μικρῶς ποιεῖν φαίνεσθαι und den ἔλεος und φόβος erwähnt, worauf Phaidros erwidert καὶ οὗτοι (Σοφοκλῆς καὶ Εὐριπίδης) ἄν, ὃ Σώκρατες, εἴπασι, καταγελῶν, εἴ τις οἶεται τραγωδίαν ἄλλο τι εἶναι ἢ τὴν τούτων σύστασιν, πρέπουσαν ἀλλήλοισι τε καὶ τῷ ὅλῳ συνεστάνμενον (268 D). An beiden Stellen ist an anderer Stelle und aus anderen Voraussetzungen Gorgias als Quelle erwiesen. Mit dieser Forderung der σύστασις gewinnen wir ein neues, Poetik und Rhetorik gemeinsam umschlingendes Band.“

δυναμένῳ καθορᾶν κάλλιστον καὶ ἑρασιμώτατον. οἷον οὖν ὑπερσκελὲς ἢ καὶ τινὰ ἑτέραν ὑπέρεξιν ἄμετρον ἑαυτῷ τι σῶμα ὃν ἄμα μὲν αἰσχροῦν, ἄμα δ' ἐν τῇ κοινωνίᾳ τῶν πόνων πολλοὺς μὲν κόπους, πολλὰ δὲ σπάσματα καὶ διὰ τὴν παραφορότητα πτώματα παρέχον μυρίων κακῶν αἴτιον ἑαυτῷ, ταῦτόν δὲ διανοητέον καὶ περὶ τοῦ ξυναμωτέρου, ζῷον δὲ καλούμεν, ὡς ὅταν τε ἐν αὐτῷ ψυχῇ κρείττων οὖσα σῶματος περιθύμωσ' ἰσχυρῇ, διασείουσα πᾶν αὐτὸ ἐνδοθεν νόσον ἐμπύμπλησι, καὶ ὅταν εἰς τινὰς μαθήσεις καὶ ζητήσεις συντόνως ἦ, κατὰ τέχνην, διδασκᾷ τ' αὐτὸ καὶ μάχας ἐν λόγοις ποιομένη δημοσίᾳ καὶ ἰδίᾳ δι' ἐρίδων καὶ φιλονεικίας γιγνομένων διάπυρον αὐτὸ ποιοῦσα λύει, καὶ βέβρυκα ἐπάγουσα, τῶν λεγομένων ἱατρῶν ἀπατώσα τοὺς πλείστους, τάναντία αἰτιασθαι ποιεῖ. σῶμά τε ὅταν αὖ μέγα καὶ ὑπέρψυχον μικρὰ ξυμφυῖς ἀσθενεῖ τε διανοίᾳ γένηται, διπλῶν ἐπιθυμιῶν οὕτων φύσει κατ' ἀνθρώπους, διὰ σῶμα μὲν τροφῆς, διὰ δὲ τὸ θεϊοτάτον τῶν ἐν ἡμῖν φρονήσεως, αἱ τοῦ κρείττονος κινήσεις κρατοῦσαι καὶ τὸ μὲν σφέτερον αὖξουσai, τὸ δὲ τῆς ψυχῆς κωφὸν καὶ δυσμαθὲς ἀμνημόν τε ποιοῦσαι, τὴν μεγίστην νόσον ἀμαθίαν ἐναπεργάζονται.

¹ Zaniniva je Brugmannova etimologija te besede „Griech. und latein. Etymologien“: Indgm. Forschungen XXVIII, zv. 4 in 5 (1911): Piše namreč (360): „Sicher wird keine der bis heute gegebenen Deutungen von κόσμος dem Begriffskern des Wortes so gerecht, wie man wünschen müßte. Dies wäre aber der Fall, wenn das Wort sich vereinigen ließe mit ai. kalp- „ordnen, anordnen, ins richtige Verhältnis bringen, in Einklag bringen, richtig einteilen, zurechtmachen, gestalten als, erscheinen lassen als“, klptá-h „in Ordnung gebracht, fertig hergestellt, festgesetzt, vorgeschrieben“, kálpa-h „Ordnung, Branch, Satzung, Regel“, av. hu-kərə-pta- „schöngeformt“, av. kərəp- „Erscheinungsform, Körper, Leib“, hu-

O Aristotelovi teoriji pa pravi istotam (91):

„Aristoteles schreibt seine Poetik als Ergänzung zur Rhetorik und als mit der Rhetorik zusammenhängend hat sie in der Tradition des Orients ein Glied des Organon gebildet. [O. Immisch, Philol. 55 (1896), p. 20]. Sie ist durchzogen von den rhetorischen Grundanschauungen des ζῶον, der σύστασις und der μίμησις. Wir können auch hier nur einige wesentliche Tatsachen hervorheben und beschränken uns zumeist auf die Tragödie. Poetik Kap. VII ff. λέγωμεν μετὰ ταῦτα ποίαν τινὰ δεῖ τὴν σύστασιν εἶναι τῶν πραγμάτων, ἐπειδὴ τοῦτο καὶ πρῶτον καὶ μέγιστον τῆς τραγωδίας ἐστίν. καίτοι δ' ἡμῖν τὴν τραγωδίαν τελείας καὶ ὅλης πράξεως εἶναι μίμησιν, ἐχούσης τι μέγεθος... ὅλον δὲ ἐστὶ τὸ ἔχον ἀρχὴν καὶ μέσον καὶ τελευτήν... ἔτι δ' ἐπεὶ τὸ καλὸν καὶ ζῶον καὶ ἅπαν πᾶν ὁ συνέστηκεν ἐκ τινῶν, οὐ μόνον ταῦτα τεταγμένα δεῖ ἔχειν, ἀλλὰ καὶ μέγεθος ὑπάρχειν μὴ τὸ τυχόν (τὸ γὰρ καλὸν ἐν μεγέθει καὶ τάξει ἐστὶ, διὸ οὔτε πάνμικρον ἂν τι γένοιτο καλὸν ζῶον... οὔτε πανμέγεθος)... ὥστε δεῖ καθάπερ ἐπὶ τῶν σωμάτων καὶ ἐπὶ τῶν ζῴων ἔχειν μὲν μέγεθος, τοῦτο δὲ εὐσύνοπτον εἶναι, οὕτω καὶ ἐπὶ τῶν μύθων ἔχειν μὲν μήκος, τοῦτο δὲ εὐννημόνευτον εἶναι. Wir haben hier die gorgianische Berücksichtigung und Abschätzung von Länge und Kürze der Rede, auf das ποῖμα übertragen (nekaj sličnega ko pri Moritzovi teoriji o „središču“!), und erinnern uns zugleich der Phaidrosstelle 268 D, wo neben ἔλεος und φόβος gerade diese Bemessungskunst als technische Tragikmittelchen aus der gorgianischen Apotheke angeführt sind. Von hier aus versteht sich das vielberufene μέγεθος ἐχούσης in der Hauptdefinition der Tragödie Kap. VII 2. Bei dem Epos kann natürlich die Grundforderung des ζῶον nicht fehlen. XXIII 1 ff. περὶ μὲν οὖν τραγωδίας καὶ τῆς ἐν τῷ πράττειν μίμησεως ἔστω ἡμῖν ἱκανὰ τὰ εἰρημένα. περὶ δὲ τῆς διηγηματικῆς καὶ ἐν ἐξαμέτρῳ μίμητικῆς ὅτι δεῖ τοὺς μύθους καθάπερ ἐν ταῖς τραγωδίαις συνιστάναι δραματικούς, καὶ περὶ μίαν πρᾶξιν ὁλὴν καὶ τελείαν ἔχουσαν ἀρχὴν καὶ μέσον καὶ τέλος, ἐν ᾧ περὶ ζῶον ἐν ὅλον ποιῇ τὴν οἰκείαν ἡρόν. Die differentia specifica des poetischen Logos ist nach Gorgias μέτρον ἔχειν. Das ist Platos und Aristoteles' Anschauung nicht minder. Ich verweise nur auf ein weiteres Element der berühmten Definition, den ἡδυσμένος λόγος. λέγω δὲ ἡδυσμένον λόγον τὸν ἔχοντα ῥυθμὸν καὶ ἀρμονίαν καὶ μέλος (VI, 3).“

korap- „wohlgestaltet“, mit denen man aus dem Kreise der anderen idg. Sprachen passend lat. corpus, ahd. (h)ref „Leib“ und anderes verbindet, was man bei Walde a. a. O. 194 zusammengestellt findet.“ Po Brugmannu je κόσμος = κόσμος. V tem pojmu imamo misel o oblikovni lepoti, izvajani po vidnih predmetih, zlasti človeškem telesu, ki je višek organizma popolne sestavnosti. Radi tega je gotovo zanimiva paralela med λόγος = ζῶον = σῶμα. Süß pravi še v „Zusätze“ str. 271/2 o tem: „Für die gorgianische Vorstellung von dem Logos als einem σῶμα sind noch zwei platonische Stellen von Wichtigkeit. Phileb. 64 b. ἐμοὶ μὲν γὰρ καθάπερ εἰ κόσμος τις ἀσώματος ἄρξων καλῶς ἐμψύχου σώματος ὁ νῦν λόγος ἀπειργάσθαι φαίνεται. Politicus 277 b μακροτέραν τὴν ἀπόδειξιν πεποιήμεν καὶ πάντως τῷ μύθῳ τέλος οὐκ ἐπέθεμεν, ἀλλ' ἀτεχνῶς ὁ λόγος ἡμῖν ὥσπερ ζῶον τὴν ἐξωθεν μὲν περιγραφὴν εἰκοιεν ἱκανῶς ἔχειν, τὴν δὲ οἷον τοῖς φαρμάκοις καὶ τῇ συγκράσει τῶν χρωμάτων ἐνάρχειαν οὐκ ἀπειληθεῖναι πῶ. γραφῆς δὲ καὶ συμπάσης χειρουργίας λείπει καὶ λόγῳ δηλοῦν καὶ ζῶον μᾶλλον πρέπει τοῖς δυναμένοις ἔπεσθαι, τοῖς δ' ἄλλοις διὰ χειρουργίαν.“

Cfr. tudi konec Timajev: θνητὰ γὰρ καὶ ἀθάνατα ζῶα λαβὼν καὶ ἐμπληρωθεὶς ὅδε ὁ κόσμος οὕτω ζῶον ὁρατὸν τὰ ὁρατὰ περιέχον, εἰκὼν τοῦ νοητοῦ, θεὸς αἰσθητός, μέγιστος καὶ ἄριστος κάλλιστός τε καὶ τελειώτατος γέγονεν εἰς οὐρανὸς ὅδε μονογενὴς ὢν.

Čujmo takoj na to Gruppeja, kako označuje v svoji „Griech. Mythologie u. Religionsgesch.“ 1906, II/1253/4 (Handb. d. klass. Altert. V/2) Apolonov pomen:

„Die spätere allegorisierende Mythendeutung, der Apollon die Sonne war, **bezieht Apollons Saitenspiel auf die Harmonie und Symmetrie der Sonnenbewegung; viel weiter noch geht ein orphischer Hymnos, bei dem die Musik Apollons sich zur Ordnung der Welt, zum κόσμος, erweitert hat.** Wahrscheinlich hat schon ein älterer Dichter in derselben symbolischen Form eben diesen Gedanken ausgesprochen, und sicher hat Apollon in **der Dichtung seit früher Zeit die viel bewunderte Ordnung und Gerechtigkeit der Welt verkörpert; er ist der Ausdruck für die himmlische Musik** gewesen, die den griechischen Dichtern aus der Aussenwelt entgegen zu tönen schien, weil sie in ihrem eigenen Gemüte erklang. Apollon begründet, beschützt und rächt nach einer bis in die älteren Zeiten der Heldendichtung zurückgehenden Vorstellung die heilige Ordnung, die sich ebenso sehr in der unbelebten wie in der belebten Natur, im Sittengesetz wie im bürgerlichen Leben ausspricht. (Zakaj pošlje Apolen v grški tabor pred Trojo [prvi spev Ilijade] kugo? Zakaj je protektor rimskega mesta in države, zakaj Julijskega rodu? Zakaj naj bi bila doba njegove vlade — zlata doba? Tudi zlata dežela in zlate črke so ž njim v zvezi! Vederemo!) Alles dies aber knüpft an ältere, bereits entwickelte oder doch im Keim vorhandene Ideen an. Als Sonnengott erweckte er die Vorstellung **der wunderbar gleichen Bewegung der Himmelskörper, in der sich die Symmetrie und Ordnung der Welt am deutlichsten ausspricht; früh war er ja auch Schutzherr der Kalenderordnung** geworden (1242 f.).“¹

Ta označba Gruppejeva je za naš problem velikega pomena, kar bo izpričalo vse nadaljnje izvajanje do končnega umevanja „zlatih črk“ na posodi Prešernovih Gazel.

Upravičen je torej že po Gruppejevih besedah sklep: radi ideje o strogi urejenosti in krasnem odnosu med tvarjo in duhom, med deli in celoto vsega sveta se

¹ Ker že tu opozarjam na zvezo med številom sedem in zlatim vekom, naj sledi tu, kar piše E. Pfeleiderer v razpravi „Die Idee eines goldenen Zeitalters“ (Berlin, Reimer 1877) o tem na str. 8 in 9: „Natürlich hat die auch anderwärts heilige Siebenzahl, welche den jüdischen Sabbath und dem entsprechend die ganze dortige Festordnung bestimmt (glej opombo str. 77 moje razprave!) zunächst und ursprünglich planetarisch-naturalistische Bedeutung, um später die mosaische Schöpfungs- und Paradiesesidee gastlich in sich aufzunehmen und fortan als Hauptgedanken zu repräsentieren. So ist denn der Sabbath recht eigentlich der Tag des „Gottesfriedens“, der Ruhe nach und vor der Mühe und Arbeit der Woche, welche erst das saure Loos der nachparadiesischen Menschheit geworden sind. Er ist die zeitweise und zwar häufige, tief ins ganze Volksleben sich einprägende Wiederholung des verschwundenen Paradieses.“ — „In symmetrischer Festhaltung der paradiesischgeweihten Siebenzahl wird nun weiterhin nicht bloß auch der siebente Monat besonders geheiligt, sondern selbst das siebente und siebenmalsiebente (resp. fünfzigste Jahr als Sabbath- und Jubeljahr ausgezeichnet. Und hier besonders treten uns die idealkommunistischen oder sozialistischen Ideen des vergangenen Zeitalters recht deutlich wieder entgegen.“ Tu opozarjam na „Solčno državo“ Campanelle, ki tudi kaže to zvezo. Apokalipsa ima polno mest s številom sedem. Smemo sem šteti i Prešernov „Krst pri Savici“, zlasti pa prizor v $7 \times 7 = 49$. stanci? Zakaj ne bi smeli? Sploh pa bo še prilika pri „harmoniji sfer“ in Hugovi mitologiji, da se vglobimo v zmisel in pomen zveze med zlatim vekom ter svetim in zlatim številom sedem.

spodobi Apolonu, čuvarju tega idealnega redu, tudi idealno lepa pesem, idealno urejen napev v idealno dovršeni kompoziciji. Taka pesem, tak napev s tako kompozicijo pa je bil gotovo edinole — sedmerodelni νόμος. Zakaj ravno sedmerodelni, to pojasni princip idealnega redu, ki ga izraža ravno število sedem.

V svoji kritiki Viljema Schlegla berolinskih predavanj („Über dram. Kunst u. Liter., Heidelberg bei Mohr u. Zimmer I, 1809; II, 1:1809; 2:1811) pripominja Solger k Viljelmovi kritiški izjavi o Aristotelovi in francoski teoriji peteroaktne dramske kompozicije („Wiener Jahrbücher“ 1819, Bd. 7/112):

„Die Fünzfahl der Akte scheint aber der Verfasser ohne Grund lächerlich zu machen. Ein dramatisches Ganzes ordnet sich wie von selbst in drey oder fünf Abschnitte, das größere und bedeutendere in die letzte Zahl. Es ließe sich wohl zeigen, und selbst durch die Regeln der Gruppierung in der bildenden Kunst erläutern, wie die Exposition, der Fortschritt zur Verwicklung, der höchste Zustand der Verwicklung oder Spannung selbst, das Herabeilen von da oder die Vorbereitung zum Schlusse, und endlich die Katastrophe mit ihrer Bedeutung diese Anordnung ausfüllen. (Ima prav? Gotovo: Elektra, Devica Orleanska . . . itd.!) Selbst der philosophische Dialog, wenn er einen dramatischen Charakter haben soll, nimmt nothwendig wenigstens drey, mehr oder weniger merklich begrenzte Haupttheile an. Die Zahlen zwey, vier oder sechs haben hier immer etwas Ungeschicktes und Unvollendetes, weil sie in unverbundene, unorganische Hälften zerfallen. (Vkljub temu je „Krst pri Savici“ umetniško dovršeno delo!) Ja selbst die Zahl der Hauptpersonen wird selten eine gerade Zahl seyn dürfen (v „Krstu“ so tri osebe!). „Die ungerade Zahl erkannten schon die **Alten als die abgeschlossene vollendete**, die gerade als die der endlosen Unbestimmtheit an.“

Število sedem spada potemtakem med prva, t. j. popolna števila in je tedaj — idealno število, izražajoče — τὸ πέντας in κόσμος. O tem nas uveri — svetovni nazor antike.¹

V. H. Roscherjeve razprave naj nam služijo za oporo pri proučevanju idealnega števila sedem, posvečenega idealno lepemu bogu — Apolonu.

V razpravi „Die Sieben- und Neunzahl im Kultus der Griechen“ [XXIV. Bd. d. Abh. d. philol.-hist. Kl. d. kgl. sächs. Ges. d. W., Nr. I, 1906 (4)] pravi Roscher (str. 16, op. 43):

¹ Roscher ima v svoji razpravi „Die Hebdomadenlehren d. griech. Philosophen u. Ärzte“ (istotam, kjer je že omenjena razprava „Die Sieben- und Neunzahl“) stran 121, citat iz Anatolijeve razprave περί δεκάδος καὶ τῶν ἐν τῷ αὐτῇ ἀριθμῶν, glaseč se: ὅτι δὲ τέλος ὁ ἐπτά καὶ ὁ δέκα τῇ φύσει ἀριθμῶς ὅλῳ ἐκ τοῦ διαιρεῖν τὸν θεὸν τὸν περιγεῖον κόσμον ἐπτά ἀστροῖς. Pri Martijanu Capella (Roscher str. 129): „ex quattuor igitur elementis et tribus eorum interstitiis [4+3=7] **absolutionem corporum constare manifestum est.**“ Stran 131 Gellius-ove besede iz Varronovih „Hebdomades“: „Septima autem fere hebdomade, id est nono et quadragesimo die, totus homo in utero **absolvitur.**“ Stran 132: „... septima hebdomade membra iam dividi“ [= **figuram absolvi**]. Tudi svetemu Avguštinu velja sedmica za popolno število: De civ. Dei. — Roscherjeve razprave krijejo ogromno snov, pričajočo, kako vsestransko je bil svetovni nazor antike preprežen s pomenljivim številom sedem. O tem pri priliki Hugove mitologije, harmonije sfer.

„Sogar auf den Tempelbau ist die apollinische Sieben angewandt worden. Wie aus den Zeitungen (Juni 1904) hervorgeht, haben die neuesten Ausgrabungen am Didymaion bei Milet ergeben, daß dieser 21 (= 3×7) Säulen an den Seiten zählende Apollotempel sich auf einem 7stufigen Unterbau erhob. Vgl. damit die 7 Stufen des Tores b. Hesekiel 40, 22.“¹

Ta pripomba opozarja na kompozicijo zapadnega pročelja Zevsovega svetišča v Olimpiji, ki ima, kot smo se že uverili, sledečo arhitektoniko:

$$\frac{2. \overset{1}{3}. 2}{7} \mid \frac{3. \overset{1}{1}. 3.}{7} \mid \frac{2. \overset{1}{3}. 2}{7}$$

Vemo tudi že, da obvladuje to pročelje Apolon. Cela pročeljna kompozicija ima tri glavne dele, katerih vsak obsega po sedem oseb! Skupaj torej $7 \times 3 = 21$. Lahko pa ji damo tudi sedem sestavnih delov, in sicer tako, da obsega le žariščna situacija zase 7 oseb:

$$\overset{1}{2} \parallel \overset{2}{3} \mid \overset{3}{2} \mid \frac{\overset{4}{3. \overset{1}{1}. 3.}}{7} \mid \overset{5}{2} \mid \overset{6}{3} \parallel \overset{7}{2}.$$

Ta dejstva dado misliti! Roscherjeva pripomba ima torej gotovo realno podlago. Ravnotako pa ima gotovo dokaj važnosti druga njegova pripomba o pomenu sedmice v nomičnih pesnitvah. O tem pravi v navedeni razpravi (str. 16):

„Nahe verwandt mit dieser Verwendung der Siebenzahl im Apollonkult (meni namreč sedmorične časovne roke: Apollon = solnce!) scheint die bisweilen zu beobachtende Tatsache, daß auch **in den Apollo und Asklepios verherrlichenden Gesängen die Siebenzahl** eine Rolle spielt. So umfassen drei von den Reden,² welche der homerische Hymnus auf den pythischen Apoll diesen Gott halten läßt, genau je 7 Hexameter (V. 247 — 253; 287—293; 363—369), ebenso auch der Paian an Asklepios, C. I. Gr. nr. 5973 c, endlich zerfiel der νόμος καθαρθωδικός **des Terpander** nach Poll. 4, 66 **in sieben Teile** ἀρχή, μεταρχή, κατατροπή, μετακατατροπή, ὁμφαλός, σφραγίς, ἐπιλογός, denen vermutlich **die sieben Abteilungen** des auletischen νόμος Πυθικός (πεῖρα, κατακλεισμός, λαμβικόν, σαλπυστικά κρούματα, ὀδοντισμός, σπονδαῖον, καταχόρευσις) entsprochen haben. (Poll. 4, 84.) Nach dem Scholion zu Pind. Pyth. p. 297 Boeckh soll sogar der Πυθικός ἀγών ursprünglich sieben Abteilungen gehabt haben (στάδιον, πῶξ, δολιχός, ὀπλίτης, δίσκος, πάλη, παγκράτιον) und sieben mythische Wettkämpfer in ihnen aufgetreten sein (Kastor, Polydeukes, Kalais, Zetes, Peleus, Telamon, Herakles).“³

¹ Sedem vrat v Tebah! Roscher ima še polno drugih zgledov.

² Črtomirov govor v „Uvodu“ obsega 7 tercijn! Cfr. Žigon: Zb. S. M. 1906/108.

³ E. Graf piše v Rhein. Mus. 1888 (zw. 43: „Nomos orthios“, str. 514): „Allein die Siebenzahl, die ja bei Terpander auch sonst eine Rolle spielt (vgl. die 7 Saiten, die 7 Theile des Nomos) ist hier gewiss nicht zufällig; auch die unmittelbar vorher aufgezählten aulodischen Nomoi sind gerade sieben an Zahl.“

Tako Roscher. Po njegovih mislih bi bila nomična sedmerodelna kompozicija v zvezi z Apolonovim kultom. Istega nazora je tudi A. Ludwich v svoji knjigi „Der Homerische Hymnenbau nebst seinen Nachahmungen bei Kallimachos, Theokrit, Vergil, Nonnos und Anderen“ (Leipzig, Hirzel 1908), kjer se naslanja na Roscherjeve razprave.

Tu pravi Ludwich (str. 159) o „homeričnem“ slavospěvu Apolonu v čast, ki ga omenja i Roscher:

„Es zeigte sich, dass auch dem Aufbau dieses Hymnus zwei sacrale Zahlen zu Grunde liegen, von denen die eine wiederum eine intimere Bedeutung für den gefeierten Gott hat als die andere (podč. Ludwich!), und zwar genau dieselbe Bedeutung wie die Vierzahl für den Hermes-Cultus. Nach alter Tradition nämlich, die schon Hesiod kennt (W. u. T. 771), war Apollon am siebenten Monatstage geboren (cfr. opom. 2, kjer Ludw. opozarja i na sedem črk Apolonovega imena!); **dieselbe Zahl bestimmt den formalen Aufbau seines Lobgedichtes.** Es zählt in der besseren handschriftlichen Überlieferung 546 Hexameter, enthält also 78 Heptaden oder 182 Triaden (ker je drugo njegovo sveto število 3). Damit ist die Heiligkeit der Sieben und zugleich der hieratische Charakter des Apollo-Hymnus bewiesen.“

Po Roscherju in Ludwichu je torej dokazljiv in dokazan vpliv Apoliničnega kulta tudi na arhitektoniko njemu posvečenih slavospěvov. Zlato število sedem ima torej svoj določen pomen v apoliničnem kultu in — nomični pesmi, posvečeni najlepšemu idealu strogo umerjene grške lepote — Apolonu. S tem bi bila dokazana „matematična estetičnost“ stare grške poezije, dejstvo, ki ga dr. Tominšek ne sme prezreti.¹ Dana je pa hkratu nova smer za umevanje — „nomične poezije“.

¹ Opozarjam na Wolfg. Schultzevo pripombo 5. v „Philologu“ 1909. 212. kjer pravi: „Leider erhalte ich erst während der Drucklegung dieses Aufsatzes von Arth. Ludwigs Homerischem Hymnenbau und seinen Aeschylea (Acad. Alb. Regimont. 1909, II) durch W. H. Roschers Güte Kenntnis und sehe, daß meine Auffassung von Zweck, Umfang und Zielen der Zahlenforschung hier wieder eine neue Bestätigung gefunden hat, die um so erfreulicher ist, als sie ganz unabhängig von Roschers und meinen Arbeiten sich einstellt. Die metrische und gleichzeitig buchstaben- und zahlenmäßige Struktur der delphischen und epheischen Worte ist geradezu eine Rechenprobe für Ludwigs Exempel.“ Pomenljiva paralela k nomični kompoziciji se mi zdi „Mitrova liturgija“, o kateri pravi A. Dietrich („Eine Mithrasliturgie“, Teubner, Leipzig u. Berlin, 2. A., 1910, 90): „Unser Mysterium zerfällt in übrigen auch sichtlich in **sieben Teile**. Die Gebete werden ein paarmal ausdrücklich gezählt (zweites Gebet, drittes Gebet); zählen wir durch, so sind es sieben; auch das eine Gewähr, meine ich, daß wenigstens die Gebete zu Ende sind, wo wir den Text der Weihe für beendet halten. Und der Gang des Aufstiegs läßt sich leicht in **sieben Stationen** teilen. — Entscheiden läßt sich natürlich aus den wenigen Resten nicht, wie die sieben Akte des heiligen Dramas in den Grotten selbst im einzelnen ausgeführt worden sind...“ Smemo sklepati na nekaj sličnega v Apolonovem kultu? Ludwichov nazor utrjuje misel o predpisani ceremonijelni sestavi Apolonovega noma. Za Tibulovo elegijo II/5 to ni malenkost: saj tudi Jacoby opozarja na „mimični“ značaj te elegije! Prim. tudi Volkmannove besede o panegiri in panegiriku. Wilamowitz, Timotheos, str. 102 meni o korični in kitarodični poeziji (nomih): „wir ahnen hinter beiden damals modernen Gattungen eine reiche rituelle Dichtung und Musik.“

O „matematični estetičnosti“ se sicer še Ludwich splošno izraža v opombi 3. na str. 39, češ:

„Wenn die Gliederung nach festen Zahlen sogar auf streng wissenschaftliche Dinge übertragen worden ist (man denke nur an das Trivium und Quadrivium) und bei Griechen und Römern durch Jahrhunderte erhalten blieb, wie H. Usener schlagend nachgewiesen hat („Ein altes Lehrgebäude der Philologie“, Sitzungsber. d. philos.-philol. Cl. d. bayer. Akad. 1892 IV. S. 582–648), so wird sie in der Dichtkunst vollends leicht zu begreifen sein; denn diese Kunst bedarf mehr als jede andere, die es mit dem Worte zu tun hat, des Ebenmaasses. Ohne μέτρον giebt es keine echte Poesie für den Griechen, ohne Zahl kein μέτρον. — Epicharm. Fr. 255 Kaibel ὁ βίος ἀνθρώποις λογισμοῦ κἀριθμοῦ δεῖται πάννυχον ἀριθμῷ καὶ λογισμῷ· ταῦτα γὰρ σφίζει βροτοῦς.“

In v prvi opombi str. 160 opozarja Ludwich dalje na Ritschlovo pismo „Parallelismus der sieben Redenpaare in den Sieben gegen Theben des Aeschylus“ (Opusc. I 300). V tem pismu namreč opozarja Ritschl na vpliv sedmice v formalni sestavi poetiške umetnine.

S tem bi utrdili teorijo o — matematični estetičnosti protistim, ki je ne pojmujejo ali nočejo — umeti. Nas pa vodi stvar dalje. Zato čujmo Ludwicha, kako utemeljuje in pojasnjuje matematično-točno arhitektoniko v sakralnih (apoliničnih) spevih. Piše pa o tem na str. 37 in sl.:

„Jetzt sieht man, wie irrig es war, wenn Manche die Homerischen Hymnen eher der epischen als der lyrischen Dichtungsgattung zurechnen zu sollen meinten. Dies widerlegt nun auch die Perikopeneintheilung, die bekanntermaassen nicht an der ersteren, wohl aber an der letzteren haften blieb. An sich wird die Gliederung theils durch die sonstige Formensprache griechischer Künstler, theils durch musikalische und orchestrische Begleitung der Cultusgesänge hinreichend erklärt. Über den letzteren Punkt spricht sich der Homerische Apollo-Hymnus selbst in unzweideutiger Weise aus (Vs. 148 ff.). Bei ihm den sacralen Charakter des Cultusliedes zu verkennen, geht überhaupt nicht an; und man wird sich wohl an den Gedanken gewöhnen müssen, dass er mit dieser seiner ausgesprochen religiösen Eigenheit in unserer Sammlung durchaus nicht allein dasteht.¹ Wenn die Hymnen bald einen ernsten, bald einen heiteren Ton anschlagen, so haben sie ihr bestes Analogon an denjenigen Dichtungsarten, aus denen sich in Griechenland dem Dionysos zu Ehren das tragische und das komische Drama entwickelte.

Göttergeburtstage wie die des Brüderpaares Apollon und Hermes in der poetischen Architektonik (podč. Ludw.) so verherrlicht zu sehen, dass sie dem Zahlenschema des Liedes als feste Norm zu Grunde gelegt wurden, konnte einen Griechen nicht anders als wohlthuend behrühren, dessen feiner Formensinn strenges Maass und klare Gliederung auf allen Kunstgebieten ver-

¹ Cfr. Aug. Fick: Die Entstehung d. Odyssee u. d. Versabzählung in d. griech. Epen, Göttingen, Vandenhoeck u. Ruprecht 1910, 159 sl.: „Dichter d. Hymnos auf d. delischen Apoll.; str. 190 sl.; str. 198: d. Hymnos auf d. pythisch. Apoll.“

langte¹ und dessen Empfänglichkeit für die mannigfachen Arten sinnreicher Symbolik mit seiner Erfindsamkeit hierin gleichen Schritt hielt. **Metrische Dinge werden immer von der Zahl regiert: an diesem Grundsatz ist nicht zu rütteln.** Nur ein gänzlich Uneingeweihter kann Anstoss an der Thatsache nehmen, dass die alten Hymnendichter sich oft von vorn herein lieber auf ein sinnvolles Zahlenschema festlegten als dem blinden Zufall oder gar der Formlosigkeit überliessen. Kein Grieche, der für einen Chor den Text des vorzutragenden Liedes dichtete, hat die Zahlenharmonie jemals für nichts geachtet. Damit ist die **formale** (Ludw.) Wichtigkeit der Zahl constatiert; ihre religiöse erhellt daraus, dass einzelne Zahlen bestimmten Gottheiten zugewiesen, gewissermaassen heilig gesprochen wurden (Aristot. p. 268a 14.). Geburts- und Festtage der Götter konnten ohnehin nicht wohl anders dem Schwanken entzogen werden. So verband sich gar leicht das Göttliche mit dem Weltlichen mittels der Zahl, die eben dadurch einen um so höheren Werth und tieferen Inhalt bekam. Uns Modernen freilich fehlt es häufig an Sinn und Verständniss für die Zahlensymbolik, ich fürchte, auch für das gedankenreiche schöne Werk von H. Usener „Dreiheit“ (Cfr. Rhein. Mus. 1903).

Važno je vse to za naše vprašanje o „zlatih črkah“, kakor se to izkaže ob zaključku; važno pa tudi za šolo obeh Schleglov: vprašanje o homeričnih slavospevih je Friderik, izboren poznavatelj stare lirike, izbornorejšil.

Predno pa se s tem pobližje seznanimo, čujmo še dalje Ludwicha, kako določa razmerje med slogom himnov in nomov z ozirom na homerični Apolonov slavospev. Proti T. Bergku zagovarja literični značaj homeričnih himnov, češ (str. 161, sl. l. c.):

„Richtig ist, dass die Homerischen Hymnen bis zu einem gewissen Grade wirklich einen persönlichen Charakter tragen. Gerade darin aber sehe ich ein unübersteigliches Hinderniss für Alle, die sie — alter Tradition zuwider — der Lyrik nehmen und der Epik zuweisen wollen. Griechischer Epiker Art ist es mit nichten, aus ihrer Objectivität herauszutreten mit solchen persönlichen Angelegenheiten, wie sie beispielsweise im Apollo-Hymnus in der Ansprache an die Delischen Jungfrauen (Vs. 157 ff.) und am Schlusse in dem häufig wiederkehrenden Versprechen *αὐτὰρ ἐγὼ καὶ σείω καὶ ἄλλης μνήσομαι* *ἀοιδῆς* kundgegeben werden; bei den Lyrikern hingegen ist der-

¹ Ludwig tu citira Ritschlove besede (Opusc. I 301): „Ohne mein Erinnern stand euch ja sogleich die bedeutsame Reihe von Analogien vor Augen, in denen, was formelle Symmetrie betrifft, die griechische Tragödie eine reich gegliederte Stufenfolge von der strengen Nothwendigkeit antistrophischer Chorlieder bis zu dem freien Belieben dialogischer Stichomythie offenbart: ein Wohlgefallen an Symmetrie, das allmählich immer mehr und in um so vollerm Maasse ans Licht getreten ist, je weiter in unsern Tagen die Kritik der Tragiker Schritt um Schritt vorgedrungen ist, früher Übersehenes beachtend, Verstecktes hervorziehend, scheinbar Gleichgültiges betonend, Absicht nachweisend in dem für zufällig gehaltenen. Und wo wäre ein besonnenes Suchen nach solcher Absicht berechtigter als eben bei dem Altmeister der Tragödie? — in innerlichster Übereinstimmung mit dem Wesen aller altgriechischen Kunst, auch der bildenden, die einem hohen Maasse von geistiger Freiheit ein eben so hohes Maass formeller Gebundenheit als Gegengewicht zu geben das Bedürfniss fühlte, und diesem Princip mit einem glücklichen Instinkt und einer Weisheit Rechnung trug, dass gerade auf der innigen Verschmelzung dieser Gegensätze die vollendete Harmonie jener Kunst zumeist beruht.“

gleichen ganz gewöhnlich. Man wähne nicht, dass es sich hier um eine gleichartige Sache handelt. Wer an den prachtvollen Lobgesang auf Apollon ohne das herkömmliche Vorurtheil herangeht, so unbefangen wie etwa an eine der schönsten Pindarischen Oden, dem wird der unverkennbar in jenem Hymnus wehende lyrische Schwung Manches erklären, was den Früheren, weil sie rein Episches erwarteten, anstössig erschien. Die kühnen Gedankensprünge, die schroffen Übergänge, die jäh veränderten Themen, die kurzen fast dunklen Andeutungen, der häufige Wechsel zwischen Ansprache und Erzählung, zwischen direkter und indirekter Redeweise, die zahlreichen **refrain-artig klingenden Wiederholungen** und nicht zum wenigsten die jetzt **aufgedeckte äußere Symmetrie der Perikopen** — das Alles und noch Anderes findet seine einzig zutreffende Analogie in dem Melos, nicht in dem Epos der Griechen.“

O sorodstvu med himni in nomi pa piše (str. 163):

„Was wir von der Entwicklungsgeschichte des Nomos wissen, ist zwar blutwenig, schliesst jedoch keineswegs den sacralen Zweck des Hymnus aus. Das verbietet einfach die genugsam bezeugte enge Verwandtschaft zwischen den beiden poetischen Gattungen, die so weit ging, dass sogar gelehrt werden durfte: νόμοι καλοῦνται οἱ εἰς θεοὺς ὕμνοι (Schol. Aristoph. Ritt. 9). Hinzu kommt die Nachricht, dass von Terpandros an bis auf den Mytilenäer Phrynīs heroisches Versmaass im Nomos herrschte (Proklos bei Phot. Bibl. 239 p. 320 b 6), wie im Hymnus, und dass damals auch jener kitharodisch war. In beiden Dichtungsgattungen beruhte, soweit sie dem Pythischen Gotte galten, die **ordnende** (opom. 2 str. 163: „Als charakteristisch für den Nomos hebt Proklos p. 320 b 28 *ἵκεται καὶ πολλὴ τάξις* hervor: καὶ γὰρ αὐτὸς ὁ θεὸς ἐν τάξει καὶ συστήματι κατεσταλμένη περιέρχεται τὸν κρουσμένον. Von dieser ihrer Gebundenheit hat die Dichtungsart ihren Namen bekommen) **Eintheilung auf der ihm heiligen Siebenzahl**.“

Nato podaja Ludwich komentar k Proklovi definiciji noma¹ kakor jo ima Fotijis (Bibl. p. 320 b 12 Bekker). Ta definicija se glasi:

ὁ δὲ νόμος τῶναντίον διὰ τὸν θεὸν ἀνείηται τεταγμένως καὶ μεγαλοπρεπῶς καὶ τοῖς ῥυθμοῖς ἀνείηται, καὶ διπλασίαις ταῖς λέξεσι κέχρηται.

O pojmu *τεταγμένως* pravi Ludwich dobesedno (v opombi 2. str. 164):

„Das folgende *τεταγμένως* beziehe ich auf die **streng geregelte Form** (podč. Lud.) des Nomos, der sowohl in seiner Musik als auch in seinen 7 Theilen und in seinem sonstigen Aufbau wohl in weit höherem Maasse als der Dithyrambos den Geist **geheiliger Ordnung** (podč. Lud.) athmete. Auch das nächste Adv. *μεγαλοπρεπῶς* scheint mehr auf die grosszügige **äussere** (podč. Lud.) **Schönheit** zu gehen, die vornehmlich dadurch wirkt, dass sie die Pracht der altehrwürdigen Formensprache geziemend zum Ausdruck bringt.“

Pomenljive besede za naš problem, kakor izpriča kmalu Hugova mitologija.

¹ Cfr. pozneje: „Čop in nomično vprašanje.“

A še nekaj je, kar nas zanima v spoznavanju nomičnega sloga. To so gotovi ponavljajoči se izrazi in celi verzi. Ludwich namreč razlaga (str. 165) pomen izraza „διπλάσιαι λέξεις“:

„Weil hiernach διπλάσιος nicht von der Ausdehnung, sondern von der Zahl gebraucht wird, so besteht die Stileigenthümlichkeit des Nomos, von welcher Proklos spricht, jedenfalls in verdoppelten oder wiederholten Ausdrücken: auf diese also, nicht auf die Composita, war bei Timotheos zu achten.“¹

Nato nadaljuje Ludwich splošno (str. 165/6):

„Unter diesem Gesichtspunkte gewinnen die Wiederholungen ein erhöhtes Interesse, um so mehr, als sie sich nicht auf den Nomos allein beschränken. Sie mögen in ihm einst vorzugsweise beliebt gewesen sein, sonst würde sie Proklos nicht als charakteristisch hervorgehoben haben: frühzeitig aber gingen sie auch in die verwandten Dichtungsarten über, namentlich in die Päne und Hymnen. Die neugefundenen Fragmente Pindarischer Päne (Oxyrhychus Papyri V) legen davon Zeugnis ab. Gleich die beiden ersten Verse fangen mit demselben Worte (πρῶτον) an, der fünfte mit ἢ ἢ. Dies ist der Anruf, der im Apollo-Cultus üblich war. Man hat ihn verschiedentlich variirt. Apollon selbst bekam davon den Namen Ἰηπαίων, das ihm geweihte Lied ebenfalls. Schon der Homeride, der den Apollo-Hymnus sang, braucht das Wort in diesem doppelten Sinne (272, 500, 517). Jede Interjection zeigt sich in der Wiederholung besonders eindrucksvoll. Das hat Pindar in den wenigen ans Licht gezogenen Stücken seiner Päne dreimal refrainartig ausgenutzt: im zweiten Pään schliessen (Lud.) die Epoden stets mit dem Wunsche ἴησι Παιάν, ἴησι Παιάν' δὲ μήποτε λείποι (35. 71. 107), desgleichen im vierten mit ἢ, ἢ, ὃ Ἰηπαίων (31. 62), während im fünften jede der 8 Strophen mit ἴησι Δάλι' Ἀπολλων beginnt. Der Refrain hat also keine unabänderlich feste Stellung im Strophengebäude; für seine Geschichte ist dies, wie sich noch zeigen wird, von grosser Bedeutung.“

O omenjenem drugem Pindarjevem pajanu piše J. Sitzler v Wochenschrift f. klass. Philol. 1911 (šte. 21. str. 586):

„Der 2. Pään ist von Pindar für die Bewohner von Abdera in Thrakien gedichtet. Er besteht aus drei Triaden zu je 36 Versen, die durch die formelhafte Anrufung ἴησι Παιάν, ἴησι Παιάν δὲ μήποτε λείποι voneinander geschieden sind. Leider ist das Gedicht sehr lückenhaft auf uns gekommen, und die dem Text beigegebenen Scholien klären uns nur teilweise über den Inhalt der verlorenen Verse auf.“

Str. 590:

„Wie man sieht, **entspricht sich Anfang und Ende des Pääns genau**; dort Abderos und Apollon, hier Apollon und Abderos. In dem Teil dazwischen wird Abdera jetzt und früher geschildert.² Diese Verbindung des Aberos und Apollon in dem Liede scheint in den besonderen Umständen, unter denen der Pään aufgeführt worden ist, seinen Grund zu haben.“

¹ Tako tu Ludwich proti Wilamowitz-u: Timotheos „Die Perser“. Leipzig, Hienrichs 1903, str. 43. Wilamowitz-ove misli o „nomu“ mora seveda kritik poznati, da more soditi o mojih mislih o tem vprašanju, zlasti pa glede Tib. II/5.

² Cfr. Tib. II/5! Rim: prej in poslej!

8. Tibulova elegija II/5 in nomično vprašanje.

Iz vsega tega sledi, da so v starih himnih gotovi formalni znaki, ki pričajo o njihovi strogi arhitektoniki. (Smemo tu sem šteti i „gazelske stike“ in refrene?)

Prešeren omenja v sedmi gazelici Pindarjevo odo. Gotovo ne kar tako radi lepšega in brez pomena in namena! Ali naj bi tu tičal skrit migljaj, ki bi kazal v slog Pindarjeve ode? Treba bi bilo i s te strani dobiti primerne paralele, kar poskusim pri priliki. Tu bi le rad opozoril na zanimivo kompozicijo pete elegije Tibulove v drugi knjigi njegovih elegij. To pa radi formalnega vprašanja, ki smo ga ravnokar spoznali na podlagi Ludwichovega izvajanja. Tudi sicer nam lahko dobro služi nomični arhitektonski princip te velezanimive elegije: saj navaja Prešeren Tibulovo elegijo na prvem mestu!

Najprej se mi zdi umestno, da opozorim na veliki pomen in vpliv retorike na rimsko poezijo vobče.¹ Za rimske poete je bila često to, kar imenujemo danes metriko in poetiko. Znano pa je, da se je retorika razvila iz — poetiške tehnike grških poetov,² da je torej pravzaprav le posredovala med rimskimi in grškimi pesniki v — tehničnih vprašanjih.

Za uvod k umevanju pete elegije Tibulove se mi zdi, da je kot nalašč § 36. Volkmannove „Die Rhetorik der Griechen und Römer“ (2. A. Teubner, Leipzig 1885, 344 sl.), ki obravnava vprašanje o panegiriku v splošnejšem pomenu. Tu imamo:

„Wie die gratiarum actio des Plinius diesen Titel führt, so nennt auch Sopater die berühmte Rede des Aristides ὑπὲρ τῶν τεττάρων einen λόγος πανηγυρικός. Im eigentlichen Sinne dagegen ist der λόγος πανηγυρικός, die an einer Panegyre, also an einem grossen nationalen Festspiele, vor einer grossen, freudig gestimmten Festversammlung gehaltene Rede, welche die Bedeutung des Festes zu ihrem Gegenstande nimmt. Dionys. Halic. Rhet. c. 1. Nun stehen alle Panegyren im Zusam-

¹ Cfr.: Norden E.: Antike Kunstprosa 1898.

² Radi mojega naziranja, da je Apolonov slavospev — Tib. II/5 nomičnega značaja cfr. O. Crusius: „Enkomion“ v Pauly-Wissowa, V (1903). Tu dobiš zvezo med starimi himni, nomi in retorično teorijo. Kritikom bo dobrodošlo njegovo naziranje o tej zvezi in zato tu njegove misli (oddelek III, str. 2582): „Vor allem bei Bakchylides, vereinzelt auch bei Pindar, begegnen uns schlicht gehaltene „Kurzlieder“, die noch an jene einfachen ἀποσχεδιάσματα des κόμος erinnern mögen (Crusius Philol. 57, 158). Aber in weitaus den meisten Fällen trägt das chorische Enkomion ein ernst-feierliches, fast sakrales Gepräge. Es entlehnt seine Mittel zum grossen Teil aus der Technik der alten Hymnen- und Nomedendichtung: daher der Mythos als Mittel- und Hauptteil, daher auch der wiederholt zu beobachtende jähle Übergang zu persönlichen Bemerkungen unmittelbar nach dem Mythos (O. Crusius Verh. d. Philol.-Vers. in Zürich 1887, 258 ff.; Westphals und Mezgers gewaltsame Versuche, ihr willkürlich zugestütztes Nomoschema auf die Lyrik anzuwenden, hat den an sich berechtigten Gedanken völlig in Mißkredit gebracht). Genaueres über die Gliederung und die Kunstmittel dieser Epinikien-E. außer in den Pindar-Ausgaben bei Th. Bergk, Gr. Lit. II 169 ff.“ — V četrtem oddelku razpravlja o zvezi med slavospevom in panegirikom, ki da se je razvil iz prvega. V petem pravi: „Die Rhetorik fand, ohne sich von dem alten Stil gleich völlig loszulösen, besonders für den Hauptteil neuen Stoff

menhange mit dem Cultus irgend einer Gottheit, zu deren Ehre sie eingesetzt sind. So muss denn die Rede, um ihr gleichsam ein *προσωπεῖον τηλαυγές* zu verleihen, mit dem Lobe dieses Gottes eröffnet werden. Man lobt ihn *ἀπὸ τῶν προσόντων αὐτοῦ*, d. h. von der Sphäre seiner Wirksamkeit, von seinen Erfindungen oder dem aus, was er den Menschen nützlich oder segensreiches verliehen hat (cfr. Quintil. III, 7, 7.), den Zeus als König der Götter, als Bildner des Weltalls, den Apollo als Erfinder der Musik, als Sonnengott, als Urquell alles Guten. Es muss aber das **Lob des Gottes, das ja nur zur Einleitung dienen soll**, *ὥς μὴ τοῦ ἐπιόντος ὁ λόγος ὁ προάγων μείζων γίγνοιτο*, kurz sein. **An das Lob des Gottes schliesst sich das Lob der Stadt an, in oder bei welcher die Panegyrie gefeiert wird.** Ihre Gründung und Entstehung; ob ein Gott oder Heros ihr Gründer war, und was man von ihm zu sagen hat; die Taten der Stadt in Krieg und Frieden, ihre Grösse, Schönheit, Macht, ihre Kunstschatze, öffentlichen und Privatgebäude, ihre Lage an einem Fluss, auch etwaige Mythen von der Stadt. Dann geht man auf das Festspiel selbst über, seine Entstehung und Einsetzung und deren Veranlassung. — Vergleich mit anderen Festspielen. Jahreszeit, in die es fällt. Die Art des Spiels, ob gymnastisch und musisch zugleich, oder bloss eins von beiden. Der Kranz, der dem Sieger winkt. Die Eiche wird gelobt, weil sie dem Zeus geheiligt ist, weil sie die erste und älteste Nahrung den Menschen gewährte, weil sie ein Baum der Weissagung ist (*ἔτι οὐκ ἄφρωνος*). So lässt sich auch der Oelbaum, der Lorbeer, der Aehrenkranz und die Fichte loben. Endlich ist der vorliegende Kranz mit andern zu vergleichen. Den Gipfel der Rede macht das Lob des Kaisers, oder seines Stellvertreters, die als Agonotheten zu preisen sind, als Erhalter des Friedens, in dem allein die Festspiele gefeiert werden können. Der Ausdruck, sagt Dionys, muss Abwechslung haben, er muss einfach sein in den bloss erzählenden und mythischen Partien, schwungvoll dagegen, wo man von Göttern oder Fürsten spricht.“

Kogar zanima kompozicija in tehnika Tibulova, naj kar sam najprej poskusi prodreti v skrivnosti te elegije. Morda bo sam zapazil neko čudovito sorodnost med to elegijo in Volkmannovimi podatki o panegiriku. Če ne, tudi dobro: poskusim sam s svojim

und neue Ordnung. Seit der Hellenistenzeit dringt nun die rhetor. Technik auch in die poetischen Hymnen und Enkomien ein; insbesondere wird sie vielfach maßgebend für die Topik des Haupttheiles.“ O vplivu retorike na elegijo glej istotam pri „Elegie“.

W. Stüss pravi v „Rhein. Mus.“ 1910, str. 443 („Zwei Bemerkungen zur Technik der Komödie“): „Daß nun die Gorgianer da, wo es sich darum handelte, über das Proöimion theoretisch zu reflektieren, von analogen Erscheinungsformen der Poesie ihre Orientierung hernahmen, ist nicht nur eine durch zahlreiche Analogien ihrer Arbeitsweise empfohlene Vermutung, sondern kann direkt aus den Ausführungen des Aristoteles über diesen Punkt, bewiesen werden. Man erinnert sich, daß in dem dritten Buch seiner Rhetorik sich an Kap. XIII., das die Disponierungstechnik insgesamt in Grund und Boden hineinrezensiert, ein Teil anschließt, in dem die vorhandene *Technē* über diesen Gegenstand bald ausführlicher, bald knapper excerptiert wird, wobei es freilich an ironischen Seitenhieben ebensowenig fehlt, wie an sachlichen Einzelbedenken. Das für uns wichtige Kap. XIV. läßt nun auf das deutlichste erkennen, daß die Theorie hier ausging von korrespondierenden Bräuchen der Musik und der Poesie (*τὸ μὲν οὖν προοίμιον ἔστιν ἀρχὴ λόγου, ἔπειρ ἐν ποιήσει πρόλογος καὶ ἐν αὐλήσει προαῦλιον*).“ Isti: Ethos, str. 90 sl.; 193 sl.: Προοίμιον. Wilamowitz „Thimoteos“ str. 91 sl.

komentarjem. Opozoriti pa moram takoj, da je moja razlaga res moja, popolnoma subjektivno lastna, t.j. da ima z vsemi, dozda mi znanimi interpreti kaj malo ali celo nič skupnega! In še to, da razlaga ni popolna, ker se nadejam, da jo o priliki kolikor možno točno dopolnim. Ni namreč tako lahka stvar, če pomisliš, da jih je pisalo o rimski elegiji vobče, in Tibulovi posebej, že precej skušenejših in strokovno bolj naobraženih kritikov. Niti to ne sme motiti, da si je Jacoby prihranil v „Rhein. Museum“ 1910 („Tibulls erste Elegie“, str. 60, op. 2.), daljšo razpravo o tej elegiji. Poteklo je več ko poldrugo leto, odkar sem zasledil pomenljivo arhitektoniko te elegije nezavisno od drugih interpretov. Arhitektoniko namreč, ki se ujema s prejšnjo Volkmannovo retorično označbo panegiričnega govora, ki pa se tudi ujema z bistvenimi znaki apolinične sedmorične arhitektonike, vsled česar je Crusius-ovo naziranje o nomičnosti te elegije opravičeno, dasi se ne morem strinjati z njegovo razdelbo. S tem sem seveda že naznačil svoje stališče napram Jacoby-ju, ki zameta nomičnost in simetrijo te elegije, češ (op. 2, str. 60/1):

„Dass wir in diesem Gedicht die ‚Symmetrie der römischen Elegie‘ erkennen, würde ich nicht sagen. Es ist vielmehr charakteristisch tibullisch und — wie wir wohl sagen dürfen — hellenistisch auch in dem beabsichtigten Streben nach gleichem Umfang der korrespondierenden Teile. Das näher auszuführen, ist hier unmöglich. Aber weder Properz noch Ovid haben vergleichbares. (Dругега мненја!) Das Nomoschema darf man auch hier nicht suchen.“

Glede tega vprašanja si bo mogel tekom cele razprave vsak sam napraviti primerno sodbo, kakor tudi glede simetrije. Da Jacoby oboje odklanja, je umevno radi prič, na katere se opira: namreč na teorijo Bellingovo (Untersuchungen der Elegien d. Alb. Tibullus, Berlin, Gaertner 1897), Maurenbrecher-jevo (Komposition d. Eleg. Tib., Philol. Beiträge, C. Wachsmuth. z. 60. Geb., Leipzig, 1897) ter Crusius-ovo o nomični poeziji.¹ Marsikaj imajo prav, bistveno najvažnejše pa jim manjka: upoštevanje osnovnega principa stare umetnosti, ki vlada v literaturi iz najstarejših časov do najpoznejših literarnih pojavov; tudi ne upoštevajo dovolj (ali celo nič) pomena kulture in — retorike. Seveda je k vsemu temu treba imeti pri rokah zgodovino stare umetnosti in literarno zgodovino po Winterjevem zgledu.

Dobro pa pripominja Jacoby — skladajoč se čisto s teorijo Volkmannovo — ko pravi o uvodnem Apolonovem himnu naše elegije (str. 60, op. 2):

¹ Cfr.: Verh. d. Philol. Vers., Zürich, Leipzig 1888.

„Ich sage nur soviel, dass ich II 5 als Festgedicht auffasse zur Feier des ersten Opfers, das der neue quindecimvir Messalimus, dem Apollon bringt. Aber der Dichter erzählt davon nicht episch, sondern stellt den feierlichen Akt mimisch dar. II 5 stellt sich auch darin zu II 1 und den... zitierten hellenistischen und römischen Parallelen. Frappant ist z.B. die Verwandtschaft des kletischen Hymnus, der die Elegie einleitet (v. 1—10) mit dem kletischen Hymnus Catull 61, 1—35 und ähnlichen Gedichten, wie z.B. Horat. c. 130. Daran schliesst, wieder wie bei Catull, der wirkliche Hymnus auf den Gott, die Laudes Apollinis. Man kann das wirklich nicht anders auffassen, zumal der aufzählende Hymnenton mit der hier obligaten Anapher für die Einführung der einzelnen *ἀρσται* wenigstens in den vv. 11—16 unverkennbar ist. Man wird dann am besten das ganze übrige Gedicht mit seinen wiederholten Anreden an Phoibos (19. 65. 105/6 und besonders der Schluss 121/22) als Hymnus fassen. Die grossen Exkurse sind technisch diesem Rahmen durchaus eingefügt.“

Jacoby tudi popolnoma prav opozarja na obklepajoča, enako obsežna dela 1—19 in 105/6—121/2. To pa čisto nič ne moti, če omenja poet v zadnjem delu i svojo — drago Nemezis. To je ravno najbolj osebni del poetov, ki spada k tehniki nomične poezije (*σφραγίς*)!¹

Da je kompozicija te elegije res nomična, priča njena značilna sedmerodelnost in simetrija!

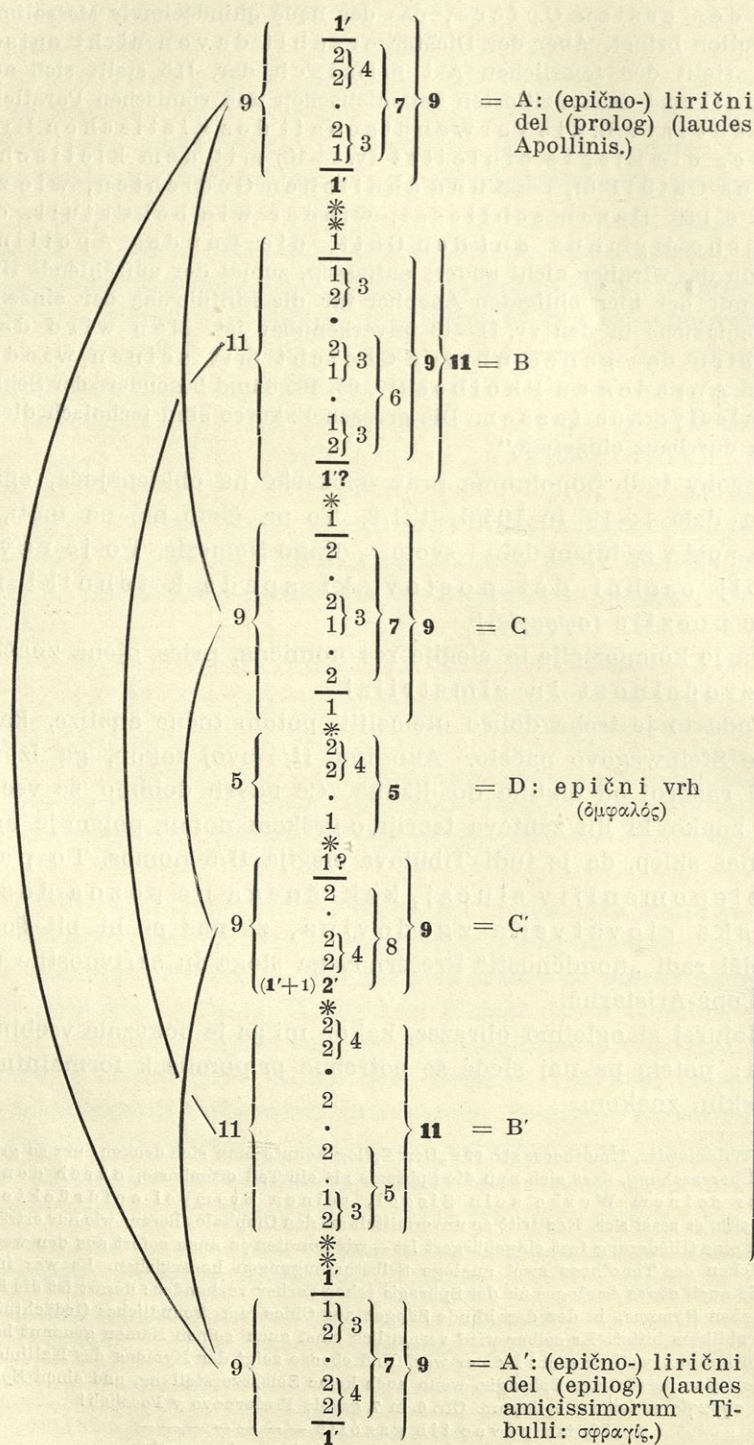
Toda to je treba dobro utemeljiti potom točne analize, kakor to hoče Steinwegovo načelo. Ako ima II/5 svoj zakon, ga izpriča miselni razkroj od distiha do distiha. Če navrh dobimo še vse bistvene znake, ki jih zahteva teorija o grškem nomu, potem je upravičen naš sklep, da je tudi Tibulova elegija II/5 nomos. To pa bi bil velepomembljiv slučaj, kakršnega ne pozna doslej latinska slovstvena zgodovina, za nas pa bi bil še zanimivejši radi „nomičnosti“ Prešernovega sloga in skrivnostne učenosti Čopa-Aristarha.

Najprej si oglejmo obrazec, kakor mi ga je pokazala vsebinska analiza; potem pa naj sledé še potrebne pripombe k formalnim in vsebinskim znakom.

¹ Wilamowitz, Timotheos, str. 99: „Den Epilog konnte man sich denken: um so grösser war die Überraschung, dass sich nun die Sphragis als ein Teil offenbarte, durch den der Dichter seinem Werke sein Siegel, seinen Stempel aufdrückte: er redet von sich, er nennt sich. Das tritt so unvermittelt an den Omphalos heran, wie nur erträglich ist, wenn eine Gliederung fest eingebürgert ist — wir konnten ja auch sofort aus den wenigen Bruchstücken des Timotheos zwei analoge Selbstbezeugungen heranziehen. Es war in der Rhapsodie auch etwas Analoges zu der Sphragis schon vorher vorhanden: derart ist die Partie des delischen Hymnus, in der der blinde Sänger aus Chios um freundliches Gedächtnis bei seinem Publikum bittet. Er selber wird vermutlich einst auch seinen Namen genannt haben, der fallen musste, weil er nicht Homer war. Und ebenso zeigt der Hymnus des Kallimachos an Apollon eine persönliche Sphragis, wenn auch keine Selbstvorstellung, und einen Epilog.“ Tibulova *σφραγίς* se krije z epilogom. Cfr. 6. in 7. gazelo Prešernovo v Poezijah!

6: „Lèj tak pévec tih gazélie — — — — —
Al se smél bo razodéti sáj poznéje, sám ne vé.“

Obrazec:



laudes Romae urbis = epīčna sredina

Ali samo s črkami:

A B C D C' B' A' in številkami: 9 11 9 5 9 11 9

Arhitektonski princip te elegije nam je po svojem bistvu že dobro znan in ne potrebuje razlage. Značilni pa so formalni znaki, po katerih je možno priti do glavnih vsebinskih zarez in odmorov. Najprej so tisti distihi z značilnimi apostrofi (1') na Apolona („Phoebe“) in pa sploh apostrofi na drugih mestih n. pr. „inpiger Aenea“ (v. 39), „carpite nunc, tauri“ (v. 55), „Roma, tuum nomen...“ (v. 57). Najzanimivejše pa je dejstvo, da objemata v uvodu in epilogu vsakokrat ravno prvi in deveti distih (z značilnim apostrofom na Apolona!) po istotoliko distihov, namreč po 7! Že v teh dveh obdajajočih delih zase in v medsebojnem odnosu njiju obeh kot prologu in epilogu, imamo tu **matematično-točno simetrijo!** Primerjaj vsakdo sam:

A:

1—18

- 1 **Phoebe**, fave: novus ingreditur tua templa sacerdos:
huc age cum cithara carminibusque veni.
- 2 nunc te vocales inpellere pollice chordas,
nunc precor ad laudes flectere verba novas.
- 3 ipse triumphali devinctus tempora lauro,
dum cumulant aras, ad tua sacra veni.
- 4 sed nitidus pulcherque veni: nunc indue vestem
sepositam, longas nunc bene pecte comas,
- 5 qualem te memorant Saturno rege fugato
victori laudes concinuisse Jovi.
- 6 tu procul eventura vides, tibi deditus augur
scit bene quid fati provida cantet avis,
- 7 tuque regis sortes, per te praesentit aruspex,
lubrica signavit cum deus exta notis:
- 8 te duce Romanos numquam frustrata Sibylla,
abditae quae senis¹ fata canit pedibus.
- 9 **Phoebe**, sacras Messalinum sine tangere chartas
Vatis, et ipse precor quid canat illa doce.

A':

105—122

- 1 pace tua pereant arcus pereantque sagittae,
Phoebe, modo in terris erret inermis Amor.
- 2 ars bona: sed postquam sumpsit sibi tela Cupido,
heu heu quam multis ars dedit illa malum!

¹ Senis pedibus = heksameter. Cfr. Kießling-Heinzejev komentar Hor. od. in epod. (5. izdaja 1908) uvod v Carmen saeculare (str. 361). Tu dobiš sibilinsko prerokovanje v grških heksametrih! Abditae fata = „skrivno razodetje“ = prerokbe, napovedbe. V. 4: „quo Sibyllini monuere versus“. Cfr. Fustel de Coulanges, „Der antike Staat,“ aut. Übers. v. Paul Weiß, Berlin und Leipzig, dr. Rothschild 1907, str. 228: razmerje med „zakon-carmina“! — Glej tudi Herm. Diels, „Sibyllin. Blätter“, Berlin, Reimer, 1890, 133 sl.: „Saecularorakel“; str. 8 sl.

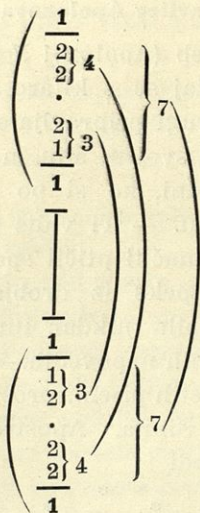
3 mihi praecipue. iaceo cum saucius annum
et faveo morbo, cum iuvat ipse dolor,
4 usque cano Nemesim, sine qua versus mihi nullus
verba potest iustos aut reperire pedes.

5 at tu (nam divum servat tutela poetas),
praemoneo, vati parce, puella, sacro,
6 ut Messalinum celebrem, cum praemia belli
ante suos currus oppida victa feret,
7 ipse gerens lauros, lauro devinctus agresti
miles „io“ magna voce „triumphe“ canet.
8 tum Messalla meus pia det spectacula turbae
et plaudat curru praetereunte pater.
9 adnue: sic tibi sint intonsi, **Phoebe**, capilli,
sic tua perpetuo sitt tibi casta soror.

Ta frapantna simetrična arhitektonika gotovo ne **more** biti slučajna v Apolonovem kultu, kakor tudi ni slučajno to, da imamo v obeh delih obe glavni apolinični števili 7 in 9! Imamo pa še tretje število — 11! Imamo še več: sedem značilnih apostrofov na Apolona ali sedem Apolonu prav posebno posvečenih distihov,¹ če namreč štejemo izpadli distih (med verzoma 38 in 39) med Apolonu posebno posvečene, na najznačilnejših, najvažnejših mestih stoječe distihe! Ali je to nedopustno, ko vendar kritiki priznavajo na tem mestu velik vsebinski skok, ki nikakor ne sme biti tako malo motiviran, kakor je v tem slučaju, dasi vemo, da Pindarjev slog i tega ne upošteva, in ko dalje tudi teorija o nomu priznava take skoke? Da se je izgubil en distih, ni — nemogoče, in je zelo verjetno radi vsebinskega skoka, še bolj pa, da drži razlog, ki se opira na pomen števila sedem v Apolonovem kultu. Vse, kar smo že čuli o tem številu, nas more utrjevati, da bo najbrže tako prav. Zakaj ne bi naposled i celotna sedmorična kompozicija podpirala te podmene? Najbolj govori za to podmeno gotovo to dejstvo, da v uvodu in epilogu kot stebri obdajajo ravno Apolonu posvečeni distihi gotovo število drugih distihov, da ravno ti najbolj **ločijo** vsebino zlasti **v tri dele**: prolog (himnus), povest (**mit**) o zgodbah mesta Rima in epilog (*σφραγίς*) z osebno poetovo barvo.

Oglejmo si približje arhitektoniko cele elegije. Analiza vsebine nas popelje do gotovih zaključkov. Najprej poglejmo zanimivo matematično strogo arhitektoniko obeh obdajajočih delov, prologa in epiloga:

¹ O pomenu „versus intercalares“ cfr. Ludwig o. c. 340 sl.; 348 sl.; 350 prip. 1.; dalje str. 184 in že navedeno. Ovid: Amores I. I: carm. 6 (*παράκλασιθυρον*): „Tempora noctis eunt; excute poste seram!“ Cfr. Pauly-Wissova V/2302 („Elegie“)! Glej Fustel de Coulanges: „Ritual u. Annalen“ (8. pogl.) in „Das Gesetz“ (11. pogl.) Sicer še pozneje o tem.



Stroga simetrija je neutajljiva! Med njima je zaobjeta povest („mit“) o zgodbah rimskega mesta.¹ Ta zaobjeti glavni del **epične** barve ima sam zase zopet simetrično sestavo, a ne tako strogo v podrobnostih, kakor jo imata oklepajoča dela.

To sledi po naslednji vsebinski razdelbi:²

¹ Cfr. v. Janovo mnenje: poročilo o grški glasbi v Bursianovih Jahresberichte üb. d. Altertumsw. Bd. 104 (1900/1) str. 65: „Mit Unterscheidung dieser beiden Gattungen (nomos v ožjem in širšem pomenu) in den Poesien Terpanthers hat Jüthner gewiß recht. (Cfr. prej podani Ludwigov nazor!). Proömion (prolog), Omphalos [epična sredina, „mit“] und Exodion (= „epilog“) waren die wesentlichen Bestandteile in den Vorträgen der Rhapsoden und ältester Kitharoden (ti so peli „nome“ ob spremljevanju kitare [= posebna lira za slovesne prilike n. pr. muzične agone]. Ich glaube deshalb für den Ausdruck $\pi\epsilon\rho\iota\tau\acute{\epsilon}\nu\upsilon\zeta\iota$ bei Ps. Plut. 3, den so viele Ausleger als „komponieren“ deuten, bis heute lieber an ein Einfassen oder Umkleiden des epischen Omphalos mit einem gesungenen und eigens dazu gedichteten Gebet.“ To naziranje je pravo; vsaj naše elegije kompozicija potrjuje tako razlago izraza „ $\pi\epsilon\rho\iota\tau\acute{\epsilon}\nu\upsilon\zeta\iota$ “. Jaz ne dvomim o tem. Sicer pozneje še nekaj o tem. Pač pa opozarjam, da to podpira moja — podmeno o nomičnosti te Tibulove elegije. In to je važno za dokaz, da je bila nomična kompozicija znana celo rimskim poetom, ki so jo gotovo prevzeli od helenističnih-aleksandrijskih učenih poetov. Drugič pa bi naš slučaj kazal pot k pravemu umevanju „nomosa“ ter tehničnih izrazov, zvezanim z njegovo metrično-muzikalno ter vsebinsko arhitektoniko. Metrum in rhythmus, tonov način in napev ter vsebinska razporeditev (formalni umetniški princip): to so važne, med seboj ozko zvezane sestavine. Končno tudi „predavanje“ t. j. interpretiranje z glasom in tempom. —

² Prešernov vir (Voß?) označa vsebino te elegije na str. 234/5: „Einer der zweien Söhne Messalla's ward ein Mitglied der Fünfzehn, und bekam dadurch das Amt, Opfer zu verrichten, und die Aufsicht über die Sibyllinischen Bücher. — Anrufung an Apoll, zu erscheinen bey dem Fest mit all den Attributen seiner Gottheit. — Ihm, dem Gott der Weissagungen, danken die Römer auch die Sibyllinischen Bücher. — Eine Sibylle hatte schon Aeneas geweissagt, da er von Troja nach Italien segelte. — Nun eine herrliche Beschreibung des damaligen Zustandes der Gegend, wo nachher Rom lag, und dann die Weissagung, welche die vorzüglichsten Schicksale Aeneas und seiner Nachfolger bis zur Gründung Roms enthält, in einem begeisterten, über den gewöhnlichen Ausdruck der Elegie sich hebenden Tone. (Pomni!) — Nun ein ziemlich unerwarteter Uebergang (sic!!) auf die in den Sibyllinischen Büchern geweissagten Wunderzeichen, und Wünsche, daß nun statt ihrer lauter glückliche Zeichen Regen und Fruchtbarkeit verkündigen möchten, damit der Landmann sich freue, und den Göttern ihr Fest feure. Beym Fest wird dann Amors und seiner Tücke erwähnt, und Nemesis, die den Dichter nicht singen läßt, als kaum noch von ihr. Sie wird gebeten, des götterbeschützten Dichters zu schonen, daß er Messallinus würdig singen könne.“ Sledé potem pripombe k posameznim verzom. Tako k v. 3: „Tibull beschreibt den Gott hier so, wie er in seinem von August auf dem Berg Palatin erbauten Tempel abgebildet war, wo zu seinen Füßen die Sibyllinischen Bücher lagen.“

1. del (prolog): v. 1—18: Proslavitev Apolonova:

„Slava ti Feb (Apolon)! V tvoje svetišče vstopa nov svečenik. Približaj se s kitaro in pojoč. Zdaj zapoj nov slavospev. Ko drugi pripravljajo daritev, pridi sam poleg. Pridi pa v vsem svojem siju in vsej lepoti; tako namreč pridi kot tiste dni, ko si po zmagi nad Saturnom pel zmagavcu Jupitru. — Ti vidiš v bodočnost, po tebi zna avgur dobro tolmačiti ptičji spev, ti vodiš usodo, po tebi prorokuje haruspeks iz drobja bodočnost. Pod tvojim vodstvom ni Sibila nikdar Rimljanov vodila za nos v svojih skrivnostnih napovedih. — Feb, daj, da nam Mesalin bere iz njenih svetih pisem, prosim te i sam, da nam poveš, kaj napoveduje Sibila.“ Apostrof uvaja in zaključuje — prolog! Nato sledi

* * *

Slavospev mestu Rimu (19—104):**2. del: v. 19—38 [+ (38 a + b)]: Opisuje kraj pred Enejevim prihodom:**

[Mesalin (?) bere po sibilinskih knjigah napovedane zgodbe, tikajoče se mesta Rima.] Opis kraja **pred ustanovitvijo**: torej pred prihodom Enejevim iz Troje. Slika primitivnih razmer, zapuščenost kraja. Pastirji so pasli na tem mestu svoje črede, okolica zaraščena, močvirna. Preprosta pastirska piščal se je glasila po teh krajih. Skončuje ta del slika idilično primitivne ljubezni med pastirji tistih dni. Izpadli distih Apolonov je uvajal v tretji del in hkratu zaključeval tega drugega.

3. del: v. 39—56: Sibila prorokuje Eneju ob prihodu v Lacij:

Apostrof na Eneja, došlega iz Troje s svetinjami. Jupiter sam mu daje v posest Lavrentinsko polje, kjer dobe pradedje njegovi mirno zavetje. Napoved zveze njegovega rodu z Jupitrom in zmagoslavne dobe nad Rutuli in barbarskim Turnom. Ustanovitev Albe Longe. Zgodba Julije z Jupitrom. Apostrof na pasočo se živino, naj bi se pravočasno napasla, ker se na njihovih pašnikih kmalu dvigne veliko slavno mesto na sedmerih gričih; ta apostrof zaključuje in uvaja v

4. del: v. 57—66: Sibila napoveduje slavno dobo in svetovno vlado Rima:

Apostrof na mesto Rim, čegar ime bo usodepolno drugim deželam od vzhoda do zahoda. Celo Troja se bo čudila in si priznavala na tistem: „Izborni ste pogodili

pravo mesto po dolgi težki poti!“ (Namreč Enej in drugovi). Zagotovilo Sibile, da je čista resnica, kar je napovedala (Eneju ob prihodu). Zaključuje Apolonov distih ves direktni govor Sibilin. Nato se pričenja nov in prevažen, na pomen slovesnosti se nanašajoči

5. del: v. [(67 a + b)] + 67—82: Sibilinskih knjig napoved o neizgodah rimskega mesta in države vobče:

Uvajal je izpadli distih. Poet našteva (ozir. Mesalin!) po sibilinskih knjigah že prešle (o času drž. vojsk in o smrti Cezarjevi) preteče neizgode in pojave na zemlji in na nebu, znaneče hude vojske: same čudovite stvari, na pr. komete, solnčni mrk itd. Nato sledi prošnja k Apolonu, naj bi odvrnil vse preteče nevarnosti in dal ugodno znamenje o srečnem in svetem nastopajočem letu s tem, da bi cvrče zgorelo lavorikino zrnje. Tu je odločilno mesto: Kaj bo? Dobro ali zlo? Pove to

6. del: v. 83—104: Slika srečnega leta:

Apolon je dal ugodno znamenje po lavorikinem zrnju, zato naj se vesele po svoje kmetje in viničarji: Vesel bo, natrkan po Bahu, pastir na paši in radostno skakal o kresu čez ogenj. Rimska žena se bo veselila svoje rodbinske sreče, veselilo se bo i dete v naročju očetovem, stari ded pa bo z radostjo čul ob vnuku in se ne bo sramoval, on starec, po otročje izgovarjati njegovih besed. Mladina bo uživala svoje veselje: na prostem si bo vsak pripravljaval dobro obloženo mizo in na trati svojo posteljo. In če bo fantič v vinski prešernosti razžalil svoje dekle, jo bo takoj spet prosil odpušcanja in dobrohotnosti, roteč jo, da je vse storil le pod vplivom — „zlega duha“ (= alkohola).

Iz te slike idilično lepega srečnega leta, prehaja poet v

* * *

7. del (epilog): v. 105—122: Spomin vseh dragih mu oseb (Sphragis.):

Prošnja k Febu, da bi za njegovega svetega miru počival lok in puščice, in da bi le sam nebojeviti Amor vladal ta čas na zemlji. A to je težko, saj kadar Kupidu vzame strelice, o potem jih je ranjenih na stotine z njegovo umetnostjo! Posebno on — poet. Celo leto že leži ranjen za ljubezensko boljo in se zdravi, in dasi mu bol težko dé, je vendar vesel in vedno opeva svojo drago Nemezis, brez katere mu ne gre izpod rok noben verz in se ne posreči ni ena sama stopica (Prešeren: 4. gaz.: „In

al' véš, de tí ga unémaš, tí mu pévski ôginj daš"!). — Toda ti dekle, svarim te, poet je v varstvu višjih moči! Prizanesi in neguj ga, da bo lahko slavil Mesalinovo zmagoslavje, ko pojde ovenčan z lavoriko po mestu v triumfu. Tedaj se bo radostil oče njegov, prijatelj moj, in pripravil prevzet od veselja množici zabavo. — Zaključuje ves spev s tradicionalnim apostrofom na Apolona in njegovo sestro (Dijano, Sibilo? cfr. v. 64! „aeternum sit mihi virginitas“. Ali je mišljena Dijana?).

Po tej analizi bo vsakomur jasno, da vlada v elegiji od početka do konca strog tok misli. Zaobjeta sredina vsebuje slavospev mestu Rimu v čast, kar je ob slovesnosti čisto umestno in kar tudi uči — retorika. Ob slovesnem trenutku, ko vstopa prijatelj sin med petnajstero Apolonovih svečenikov, se pač spodobi, da se poet spomni najprej Apolona in njemu na čast posveti posebej uvodni slavospev. Saj je Apolon zaščitnik rimskega mesta, rimske države in Avgustovega (Julijskega) rodu! Apolon namreč — zaščitnik mest in njihov ustanovitelj; a tudi Apolon — vates, zroč v temno bodočnost in voditelj Muz, Kamen in Sibil! In sibilinske knjige¹ so velike važnosti za usodo Rima in rimske države! Kako bi se jih ne spomnil poet, ko pa jih bo Mesalin poslej čuval in — mislil in razlagal pomen njihov za razvoj rimske države, rimskega mesta. Njih vsebina je važna in pomenljiva: vsa preteklost Rima je zvezana ž njo, a tudi bodočnost bo prav gotovo. O bodočnost Rima —! Pa misli vsak sam dalje, kako bi se vila logična in psihološka pot — poetove dušne situacije v gotovem danem trenutku z gotovo perspektivo ...!²

¹ Bilo jih je devet; Tarkviniju Sup. jih je bila izročila kumanska Sibila. Prešernov vir (Voß?) pravi str. 235 k v. 15: „Sibylla heißt eigentlich Prophetin, und ist der besondere Name von zehn (cfr. pozneje: 7 in 9 Park oz. Muz!) Prophetinnen des Alterthums. Die Sibylle, welche unter dem König Tarquin (ob Priskus oder Superbus, ist nicht entschieden) ihre Bücher nach Rom brachte, und zwey Drittel davon so launisch verbrannte, war die Kumäische; und die, welche von Aeneas besucht wurde, da er von Troja abreiste, die Erythräische. Hier sind beyde verwechselt.“ Norden: N. Jhb. f. d. kl. Altert., 1901, 262 sl. Diels, Sibyll. Bl., 6 sl. Str. 39 sl. o številu 9: „Juno Regina erhält wiederum zwei weisse Kühe, wie in unserem Orakel V. 14, danach werden zwei Standbilder der Göttin geweiht, dreimal neun Jungfrauen singen ihr einen Bittgesang (Liv. XXXVII 11 ff.). Die heilige Zahl der Jungfrauen kehrt in der Regel bei diesen Procurationen wieder. Sie hängt eng mit dem chthonischen Cultus zusammen, welcher den Hauptbestandteil dieser Sühnungen ausmacht.“ „Ueberall wo dieser chthonische Dienst erscheint, in welchem sich das religiöse Empfinden des Altertums, namentlich des römischen, am tiefsten ausgesprochen und am reichsten entwickelt hat, überall stellt sich auch die heilige Dreizahl ein, am bedeutungsvollsten in der Verstärkung der Neunzahl (Pri Tib. II/5 torej ...!), die ja bei Römern und Umbrern, Hellenen und Germanen mit dem Toten- und Lustrationsculte eng verbunden ist. Die sibyllinische Legende selbst hat in der Neun- und Dreizahl der Schicksalsbücher die beiden heiligen Zahlen verknüpft.“ In $XV = 3 \times 5$ viri?

² Če hočеш dodobra umeti to elegijo, vmisli se le v tistodobno — romantiko! Ne bo ti žal, če zato ob tej elegiji preštudiraš E. Norden-ov velezanimivi članek „Vergils Äneis im Lichte ihrer Zeit“ (Neue Jahrb. f. d. kl. Altert. 1901 (Bd. 7): spomniš se gotovo i dobe Prešernove. Zvene sorodni glasi! —

To je gotovo, da ima ta elegija enotno tendenco, logično in umetno razvrstitev misli, segajočih iz ene situacije v drugo, od distiha do distiha, dokler se ne združijo v lepo zaokroženo enoto okrog glavne misli o usodi mesta Rima in ž njim cele rimske države.

Radi vsega tega je ta elegija gotovo rimsko-klasična in gotovo ne vsakdanja! Res pa je tudi, da se nahajajo gotovi tehnični pogreški,¹ a tega je kriva zgodovina Tibulovih elegij in morda tudi to, da poet ni mogel porabiti zadnje pile, kakor sodijo kritiki. Ker to je gotovo, da ima elegija strog arhitektonski umetniški in retoriški načrt, ki mu le manjka čiste dovršenosti v rabi distihov, zlasti distišnih skupin, kakor jo spričujeta prolog in epilog ali oba obdajajoča slavospeva.

Poglejmo le nekoliko bolj v Tibulovo umetnost, da se uverimo o tem!

Kako strogo arhitektonska je Tibulova poraba distišne enotke, naj n. pr. izpričuje le en sam zgled: elegija II/2.

V primeri z elegijo II/5 je ta elegijica komaj tako velika ko n. pr. največji sestavni del elegije II/5: B oziroma B', ki imata po istotoliko distihov, namreč 11. Po svoji strogi arhitektoniki pa je ta elegijica II/2 precej sorodna slavospevoma, prologu in epilogu, elegije II/5. Obrazec ji je²:

$$\left(\begin{array}{c}
 1 \ 1 \ 1/3 \\
 \cdot \\
 2 \ 2 \ 2/3 \\
 * \\
 * \\
 3 \ 2 \ 2/3 \\
 * \\
 \downarrow 4 \ 1 \ 1/3 \\
 \cdot \\
 5 \ 2 \ 2/3 \\
 * \\
 * \\
 6 \ 2 \ 2/3 \\
 \cdot \\
 7 \ 1 \ 1/3
 \end{array} \right) \left\{ \begin{array}{l} 3 \\ \\ \\ \\ 5 \\ 3 \\ 3 \end{array} \right.$$

¹ Zlasti v B in D: „Parenteza“! Tvorba distišnih skupin: arhitektonika v A in A' je vzorna! A v C'?!
² Oglej si dodobra to matematično-točno formulo in sodi sam, ko bereš to besedilo samo in primerjaš vsebinske oddihe in poudare z obrazcem, da-li sem zadel pravo ali ne! Spomni se tudi na Simijeve like!

Glasi se tako ta „Godovnica“¹:

1 Dicamus bona verba: venit natalis ad aras:
quisquis ades, lingua, vir mulierque, fave.

—|—

(2 urantur pia tura focis, urantur odores
quos tener e terra divite mittit Arabs.
3 ipse suos genius adsit visurus honores,
cui decorent sanctas mollia sarta comas.

==

(4 illius puro destillent tempora nardo,
atque satur libo sit madeatque mero,
5 adnuat et, Cornute, tibi, quodcumque rogabis,
en age, quid cessas? Adnuit ille: roga.

—

6 („)Auguror, uxoris fidos optabis amores:
iam reor hoc ipsos edidicisse deos.“²

—

(7 nec tibi malueris, totum quaecumque per orbem
fortis arat valido rusticus arva bove,
8 nec tibi, gemmarum quidquid felicibus Indis
nascitur, eoi qua maris unda rubet.“)

==

(9 vota cadunt: utinam strepitantibus advolet alis
flavaque coniugio vincula portet Amor,
10 vincula, quae maneant semper, dum tarda senectus
inducat rugas inficiatque comas.

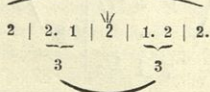
—|—

11 hic veniat natalis avis prolemque ministret,
ludat et ante tuos turba novella pedes.

¹ Pozneje omenjeni Prešernov vir (Voß?) pojasnuje (str. 186/7) vsebino te elegijice; „Beym Geburtstag Zerinth oder seines Mädchens (so-li tudi Gazele namenjene za tako priliko? Maja 30/1 1832?) ladet der Dichter den Genius ein: Daß er erfülle die Wünsche des Liebenden; und verspricht Erfüllung.“ Kabinetna sličica se mi zdi ta elegijica v primeri z impozantno sliko II/5. Tu le en moment, tam več v enem okviru.

² Žarišeni distih — žesti, torej vrh elegije, ima glavno misel: zvesto ljubezen žene! Cfr. Gruppe: Röm. Elegie 1838, I/63: „Cerinth bittet nicht nur Reichthümer, sondern um die Liebe der Gattin, um diese allein ist es ihm zu thun.“ — Cfr. to elegijo s Prešer. „V spominj Matija Čopa“ in Žigonovo razlago v „Dom in Svetu“ 1906. —

Cfr. dalje še Tibulovo IV/13. Ima sledečo arhitektoniko:



Primerjaj Propercijevo I/12, III/25. Belling pripominja (str. 58 l. o.): „Ich sehe keine Stelle, wo der Meister dieses Cabinetstückes den Meißel hätte ansetzen können, ohne dem vollendeten Kunstwerk zu schaden.“ Žarišna distiha se glasita:

tu mihi curarum requies, tu nocte vel atra
lumen, et in solis tu mihi turba locis.
nunc licet e caelo mittatur amica Tibullo,
mittetur frustra, deficientque Venus.“

Vsak distih stoji tu kakor pribit in sam zase: le po sorodnejši misli se druží z bližnjim v novo višjo enoto — „dvojko“, „trojko“. Ta epigramsko-arhitektonski princip distihov je pa tudi princip v Properciji elegiji! Sorodna arhitektonika: pred Tibulovimi elegijami je že bil izšel Propercijev „*liber primus*“ = „*monobiblos*“ v čast in slavo Cintije.¹ Gotovo je Propercij vplival na Tibula i v tehniki, kar posebno potrjuje arhitektonika elegije II/2 in IV/13.

Jacoby trdi v „Rh. Mus.“ 1910/82 („Tibulls erste Elegie“):

„Denn wie Tibull vor allem dem Properz die Masse seines erotischen Materials verdankt, so ist ihm abgelauscht die straffe Art der Komposition in IV, 13, das, wenn es von Tibull stammt (woran ich nicht zweifle) sicher kein Jugendgedicht ist.“

Propercijeva muza ni za naš problem nič manjšega pomena ko Tibulova, in zato treba takoj tu nekoliko označbe.

Jacoby piše (istotam str. 24) o šesti elegiji prve knjige Propercijeve („*monobiblos*“):

„Die Elegie ist, wie fast alle Properzischen Stücke, **scharf disponiert**:

1—6 Motiv: Wohl wäre ich bereit, dich zu begleiten, Fullus, aber die Geliebte hält mich zurück.

7—30 Ausführung: nach zwei Seiten

7—18 der Dichter und Cynthia,

19—30 der Dichter und Tullus.

31—36 Abschluss: Reise und gedenke meiner.“

¹ O. Ribbeck označuje Propercijevo umetnost (Gesch. d. röm. Dichtung, Stuttg. 1889, II, 214/5): „Durch die eigenartige Prägnanz seines Ausdruckes, die geistvolle Freiheit seiner Wort- und Satzfügung, eine gewisse Sprödigkeit der Composition, welche der bequemen Glätte absichtlich aus dem Wege geht, gibt Properz seinem Leser mehr als andere Elegiker zu denken, belohnt aber auch die geistige Arbeit mit desto reichem Genuß. Er liebt es Paare und Gruppen von Gedichten, in welchen sich ein gemeinsames Grundmotiv gleichsam auslebt, zu einem idealen Ganzen zusammenzufassen, wie Strophe und Antistrophe oder wie eine Trilogie. Und wiederum nur durch Zerlegung mancher Stücke, die als einzelne überliefert sind, in gesonderte und doch durch geistigen Faden verbundene Gebilde gelingt bisweilen ein klares Verständnis.“ — „Auch wenige Distichen runden sich, wie bei Catull, zu selbständigen Gedanken, selbst in einem einzigen spitzt sich ein Bild oder eine Empfindung epigrammatisch zu.“ Prim. moja teorijo pozneje!

O Tibulu pa str. 203: „Im gewissen Gegensatz zu jener anmutigen Willkür in der Fügung der Gedanken steht die Neigung zu kunstvoller Abrundung der Form in den einzelnen Gliedern und Sätzen. Der harmonische Tonfall des elegischen Distichons, dessen Pentameter sich wie das weibliche Element an den männlichen Hexameter anschmiegt, bisweilen auch selbst noch in zwei symmetrische Hälften gegliedert ist, wird in mannigfachen Figuren variiert. Einzelne oder Doppeldistiche treten einander entsprechend gegenüber, oder es werden durch Anaphora längere Reihen zu einer klangvollen, bedeutenden Periode verbunden. Wie im Geflecht einer reizenden Blumenkette winden sich die Ranken des Satzes hindurch, verschlingen sich, laufen nebeneinander, bieten durch Stellung, Wiederholung, Anklänge der Worte ein wechselndes Spiel, ohne doch den Grundton der sanften Ruhe zu stören, welchen die Elegie fordert.“

Cfr. tudi Norden-ovo označbo („Die römische Literatur“) v Gercke-Norden „Einleitung“ I/506 sl.!: — Teuffel (Röm. Literaturgesch. II, 6. A. 1910, Teubner) piše o Tibulu (str. 82): „Aber hinter dieser äußerlichen Einfalt birgt sich ein Raffinement, das darum nicht weniger Raffinement bleibt, weil es sorgsam verhüllt ist. Tibull sucht etwas darin, eine ganze Reihe älterer Motive in demselben Gedichte zu vereinigen, indem er sich scheinbar von einem Gedanken zum anderen gleiten läßt; so werden die Voraussetzungen des einzelnen Gedichtes leicht kompliziert, Einschachtelungen verdunkeln das Grundmotiv.... — In technischer Hinsicht gehören seine Gedichte zu dem Vollkommensten, was wir von der römischen Literatur besitzen.“ Cfr. R. Bürgerjev referat o Properciji in Tibulovi elegiji: Bursian. „Jahresberichte“ 1911, Bd. 153: vprašanje o „*monobiblos*“-u.

In stran 26, opomba 1 in 2:

„Kunstvoll ist des Dichters Verhalten, seine Gedanken und Überlegungen umrahmt durch Cynthias Tun. Es sind drei Abschnitte zu je zwei Distichen: 7—10 Cynthia, 11—14 Properz, 15—18 Cynthia.“ — „Hier sind es zwei Gruppen zu je drei Distichen: 19—24 Tullus: 25—30 Properz. Das **Gleichgewicht** ist so gut **beabsichtigt** wie im ersten Teile 7—18. Ebenso, dass die beiden Hauptteile der Ausführung aus je sechs Distichen bestehen, Eingang und Schluss aus je 3. Auch wer jeder Zahlen-spielerei abhold ist, **muss die Elegie in 3 + 12 (6 + 6) + 3 Distichen zerlegen**. Da der Eingang von Properz, der Schluss von Tullus handelt, so bilden 1—18 (Properz) und 19—36 (Tullus) die höheren Einheiten. Die Teile sind so scharf abgesetzt, dass kein Zweifel erlaubt ist. Die zum Tone des Ganzen **nicht gut passende Entschuldigung** der vv. 26/28 mag daher ihre Aufnahme eben **dem Streben nach Symmetrie verdanken**.“

O verzih 5—10 v devetnajsti elegiji stran 32:

„Das klare Schema dieses Mittelstückes ist also:

5—6 Motiv

7—18 Ausführung

7—10 Protesilaos (als παράδειγμα)

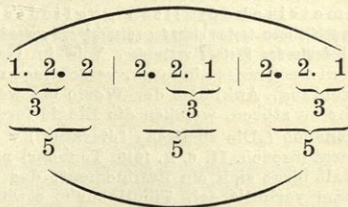
11—14 } Propertius
15—18 }

19—20 Abschluss.

Man wird nicht verkennen, dass das eigentlich ein Gedicht für sich ist. Eine eigene Elegie, die man „Macht der Liebe“ oder „Liebe überwindet den Tod“ überschreiben kann. **Symmetrisch wie so oft bei Properz**, sind die Teile gestaltet: ein Anfangsdistichon mit dem Thema, ein kontrastierendes Schlusdistichon. Dazwischen das dreifach geteilte Hauptstück, jeder Teil zu zwei Distichen.“ — „Aber Properz hat andere dichterische Anschauungen. So leidenschaftlich er ist, so sehr die Leidenschaft auch Sprache und Stil bei ihm färbt, **der Gedanke ist stets klar**, wohlüberlegt und scharf, oft etwas schematisch-rhetorisch zerlegt.“

K tem Jacobyjevim besedam tu še nekaj lastnih obrazcev, da nam postane tehnika Propercijeve muze še bolj razvidna.¹ Po Hauptovi izdaji (Catulli, Tibulli, Propertii carmina: Lipsiae, Hirzelius 1904) imamo obrazce za:

I, 10 („O iucunda quies, primo cum testis amori“):



¹ Kritiki priporočam, da na podlagi moje teorije o distihu — merilu celote — poskuša samostojno slediti vsebinskim glavnim in stranskim oddihom in potem šele primerja svoj obrazec z mojim.

12 („Quid mihi desidia non cessas fingere crimen“):

$$\underbrace{1. 2}_{3} \mid \underbrace{1. \overset{\vee}{2}. 1}_{4} \mid \underbrace{2. 1}_{3}$$

13 („Tu, quod saepe soles, nostro laetabere casu“):



$$\begin{array}{c} \underbrace{2. \underbrace{2. 2}_{4}}_{6} \mid \underbrace{1. 2. \underbrace{1. 2}_{3}}_{6} \mid \underbrace{2. \underbrace{2. 2}_{4}}_{6} \\ \hline \end{array}$$

III, 20 („Quid fles abducta gravius Briseide? quid fles“):

$$\begin{array}{c} \underbrace{2. \underbrace{2. 2}_{4}}_{6} \mid \underbrace{1. 2. \underbrace{1. 2}_{3}}_{6} \mid \underbrace{2. \underbrace{2. 2}_{4}}_{6} \\ \hline \end{array}$$

25 („Unica nata meo pulcherrima cura dolori“):

$$\begin{array}{c} \underbrace{2. \underbrace{2. 1}_{3}}_{5} \mid \underbrace{2. \underbrace{2. 1}_{3}}_{5} \mid \underbrace{1. \underbrace{2. 1}_{4}}_{6} \mid \underbrace{2. \underbrace{2. 1}_{3}}_{5} \mid \underbrace{1. \underbrace{2. 2}_{3}}_{5} \\ \hline \end{array}$$

30 („Quo fugis ah demens? nulla est fuga, tu licet usque“):

$$\begin{array}{c} \underbrace{1. \underbrace{2. 1}_{3}}_{6} \mid \underbrace{1. \underbrace{2. 2}_{3}}_{10} \mid \underbrace{2. \underbrace{2. 1}_{3}}_{4} \mid \underbrace{2. \underbrace{2. 2}_{4}}_{10} \\ \hline \end{array}$$

34 („Cur quisquam faciem dominae iam credat amico?“):

$$\begin{array}{c} \underbrace{2. \underbrace{2. 1}_{4}}_{9} \mid \underbrace{2. \underbrace{2. 2}_{4}}_{6} \mid \underbrace{1. \underbrace{2. 2. 2. 1}_{4}}_{8} \mid \underbrace{2. \underbrace{2. 2}_{4}}_{6} \mid \underbrace{1. \underbrace{2. 1. 2. 2. 1}_{4}}_{9} \mid \underbrace{2. \underbrace{2. 2. 1. 2}_{4}}_{9} \\ \hline \end{array}$$

O tej zadnji elegiji pravi Jacoby (v „Rh. Mus.“ 1905, stran 94, opomba 1: „Zur Entstehung der röm. Elegie“):

„Wir wissen nicht, wie Gallus komponirt hat. Aber glauben möchte man, dass ihm Properz auch hier näher steht. Denn Gallus Persönlichkeit macht einen anderen Eindruck als die Tibulls. Im übrigen hat Properz mit Vorliebe dichotomisch disponirt. Aber er ist auch hier nicht auf ein Schema eingeschworen. Wie er jene Verbindung mehrerer Bilder zu einer grösseren Einheit geschaffen hat — ein dem Wesen dieser Elegie (I 8 a in b) sehr viel adaequateres Mittel, als die Tibullische Weise, die die verschiedensten Stimmungen in einem grossen Gedichte vereinigt — so hat er auch Gedichte, die sich scheinbar in dem allmählich fortschreitenden Gedankengang Tibulls Weise nähern. Sie sind grösseren Umfangs und deshalb auch meist von den Kritikern ebenso misshandelt, wie man es früher mit Tibull machte. Sieht man näher zu, so ist weder die Einheit der Stimmung zu verkennen, noch **eine sehr viel strafere Disposition** als sie Tibull je hat (II 2 mu ne dela nečasti!) — die immer wiederholten Versuche, seine Gedichte strophisch zu gliedern, sind ja alle fehlgeschlagen (Prienva metoda!) —, indem sich durch **wiederholte Dichotomie um ein Mittelstück kontrastierende oder parallele Theile gruppieren**, in die man nur keinen Zahlenschematismus bringen darf. Als Muster kann II 34 dienen.“

Koncem pripombe pa zaključuje (str. 96):

„So haben wir hier eine in der Stimmung einheitliche, scharf disponirte Komposition in dem bekannten Schema d—c—b—a—b—c—d, in dem sich je die beiden das Mittelstück flankirenden Gruppen unter den Überschriften Lynkeus-Propertius zusammenfassen lassen.“

Jakobyjeva dispozicija je (str. 95/6):

d	c	b	a	b	c	d
1—8	9—24	25—46	47—58	59—80	81—92	93—94. ¹

Splošno je zanimiva Jacobyjeva izjava istotam str. 98:

„Was die Römer aus dem erotischen Epigramm gemacht haben, die erotische Elegie, steht **der äusseren Form nach der alten ionischen Elegie sehr viel näher** als den alexandrinischen Sagengedichten; sowohl was den Umfang angeht, der bei der erzählenden Elegie, so wenig sicher wir darüber auch urtheilen können, doch vermuthlich ein bedeutenderer war; als auch im Inhalt, der in der alten Elegie bis zu einem gewissen Grade, in der römischen ganz subjektiv ist gegenüber der durchaus objektiven hellenistischen Elegie;² endlich **auch in der Komposition** (Prim. dr. Arnejčevo razpravo v „Nastav. Vjestniku“ 1910: „Doneski k zgodovini grške elegije I. Tyrtajeve tri elegije.“). Denn das Prinzip der Zweitheilung, das jene beherrscht, scheint auch für diese die Regel zu sein; eine Regel, der sich nur Tibull nicht unterworfen hat, weil seine Natur die dazu nötige Fähigkeit der Concentration nicht besass. Wie es mit der hellenistischen Elegie steht, lässt sich nicht ganz sicher sagen; der Πλόκαμος bietet gerade hier kein geeignetes Vergleichungsobjekt. Ich glaube

¹ Primerjaj jo z mojo!

² Cfr. H. v. Armin: „Ein neues Bruchstück der ‚Aitia‘ des Kallimachos von Kyrene“ v „Intern. Wochenschrift f. Wiss. Kunst u. Tech.“ 1911, 28. Jan.; R. Bürger: Burs. Jahresber. (1911), Bd. 153: 135 sl.

nicht recht an eine Herrschaft dieses dichotomischen Prinzips in den erzählenden Elegien, **in denen sich die Kunst der Disposition vielmehr in einer möglichst weitgehenden, vielleicht auch möglichst symmetrischen Einschachtelung und Einlage von Digressionen** (cfr. Ovidijeve „Metamorfoze“!) **gezeigt zu haben scheint.**¹ Es scheint mir nicht unmöglich, dass wir es in der römischen Elegie des Gallus mit einem bewussten Zurückgreifen auf die alten Formen zu tun haben, gerade wie fast zur gleichen Zeit Horaz bewusst zurückgriff auf die Formen des Archilochos und bald danach auf die der aeolischen Lyrik.“²

Vkoliko je ta sodba opravičena, naj presodi vsak sam zase; opozoriti pa moram, da prisoja Jacoby izrečno Tibulovi elegiji II 1 in 5 ter Katulov enkomij c. 68 helenističnemu slogu, ko razlaga pomen Parthenijevih besed *εἰς ἔπη καὶ ἐλεγεῖας* v „Rh. Mus.“ 1910, str. 75 op. 1, točka 3:

„Endlich können Elegien hellenistischen Stiles gemeint sein, also Gedichte wie Tibull II 1. 5 und — Catull 68.“

Matematično-točna arhitektonika Tibulovega slavospeva II 5 bi potrjevala to mnenje o helenističnem slogu!

O vplivu helenističnega sloga na Tibulovo muzo sodi Jacoby (istotam str. 74):

„Denn stärker als seine grossen Zeitgenossen steht Tibull unter hellenistischem Einfluss.“

In dalje stran 76:

„Er ist zu sehr Dilettant, zu wenig eigentlicher Literat. Unter seinen Dichtungen findet sich eine auffällig grosse Zahl, fast ein Drittel — I 4. 7. II 1. 2. 5 — die in ihrer Konzeption und ihrer formalen Ausgestaltung durchaus hellenistischer Natur sind, Enkomien, Fest- und Gratulationsgedichte. Nur zum Teil (I 4 II. 1. 5) sind sie wenigstens äusserlich zu „römischen Elegien“ gemacht worden. Sonst stehen sie den grösseren Catullischen Dichtungen, namentlich 61 und 68 viel näher als den Properzischen und Ovidischen Elegien, unter denen man die nichterotischen Stücke an den Fingern einer Hand abzählen kann. Die Art der Exkurse, das vielfach **evidente Streben nach zahlenmässiger Symmetrie der Teile ist ganz hellenistisch**, erinnert an Catull 68 und gewisse Erscheinungen in den Epilien. Auch die äussere Länge der Gedichte ist zu beachten. Sie bedingt fast einen Unterschied der Gattung. Denn anders als Properz und Ovid geht Tibull auch nicht vom Elegienbuch, sondern vom Einzelgedicht aus. **Die Kunst, eine Reihe von Elegien zu Zyklen zusammenzuschliessen und aus diesen das Buch aufzubauen, so dass die**

¹ Cfr. H. v. Arnim, l. c.; E. Bethe (Ovid u. Nikander): „Sollte nicht auch er (= Ovid) diese Manier gehabt haben, eine Geschichte in die andere einzuschachteln, die man aus den heissen Bemühungen des hellenisierenden Dichterkreises um Catull, Gallus, Vergil kennt und auf alexandrinistische Muster wie Euphorion zurückzuführen sich immer wieder versucht fühlen muss?“ — „Ovid hat, wie ich über jede Anfechtungen bewiesen zu haben meine, im 5. Buche ein grosses Stück (260) 302—678 aus dem vierten Buche der „Verwandlungen“ Nikanders entnommen, und zwar nicht nur den Stoff nackt und bloss, sondern auch seine eigenthümliche Disposition und Verschachtelung“: str. 6 in 13 v „Hermes“ Bd. 39 (1904). — E. Norden v „Einleitung“ I/509.

² Cfr. Rh. Mus. 1910, str. 75. op. 1!

einzelnen Gedichte als organische Teile eines Ganzen erscheinen, hat er nicht geübt, nicht einmal, wo das möglich gewesen wäre, in den rein erotischen Stücken der Sammlung.“ („Sulpicijine elegije“ so — venec!)

O slogu samem pa sodi stran 77:

„Es sind nicht gerade die schlechtesten Gedichte, die Tibull in diesem Stil geschrieben hat. Gewiss lässt sich gegen I 7 viel einwenden, auch I 4 macht doch in seinem Grundstock nur den Eindruck eines erweiterten Epigramms; **aber wenn II 2 durch die Wahrheit des Tones und die Einfachheit gefällt, so wirkt II 5 und vor allem II 1 durch die Kunst der Gestaltung.** II 1 gehört zu den schönsten Gedichten in lateinischer Sprache und vermag sich ebenbürtig theokriteischen Mimen an die Seite zu stellen.“¹

Končna sodba o Tibulu je (stran 79):

„Das Verfahren Tibulls in seinen erotischen Elegien ist das der Kontamination; und er kontaminiert nicht geschickt. Denn fast nie erreicht er — der Hauptgrund ist dabei der Mangel an künstlerischer Beschränkung, die Überlastung einer Elegie mit Motiven — ein einheitliches Gedicht, in dem die einzelnen Bilder und Situationen sich mit innerer Notwendigkeit auseinander entwickeln oder einem Hauptmotiv untergeordnet sind. Ein *at* oder *sed*, ein ganz äußerlicher Kontrast oder eine ebenso äußerliche Anapher sind meist die einzige Verbindung ganz disparater Motive und Gedanken. Vielfach muss man sich auch Gedanken ergänzen, um überhaupt einen Zusammenhang zu finden. Das Streben nach Kontrastbildern **vielfach mit einer gewissen Zahlensymmetrie** und die Häufigkeit der kürzeren oder längeren Exkurse auch in diesen Gedichten erinnern übrigens an die nach hellenistischen Mustern gearbeiteten.“

In stran 84/5:

„So wenig wie formell ist Tibull inhaltlich denkbar ohne seine Vorgänger und Zeitgenossen. Er ist von ihnen in weitaus höherem Masse abhängig, als es durch die Konstanz der Gattung und die geschätzte Kunst der Imitation geboten war. Denn es fehlt dem Erotiker Tibull inhaltlich an jeder Originalität. Einförmig, ja ärmlich ist der Kreis seiner Motive; kein Dichter wiederholt sich so oft und so stark wie Tibull. Grell zeigt sich der Mangel eigener schöpferischer Phantasie darin, dass er nicht nur die Motive selbst, sondern vielfach auch ihren Ausdruck und ihre Gestaltung bis in den Wortlaut hinein römischen Vorgängern entlehnt. Er steht zu Properz, Horaz, Vergil ganz anders als diese zueinander oder zu ihren Vorgängern; er steht zu ihnen, wie sie zuweilen zu den Griechen stehen. Jede Einzeluntersuchung zeigt das. Und diese Unselbstständigkeit wird akzentuiert dadurch, dass **ihm die Gabe der eigenen Komposition versagt ist**, weil das entlehnte Gut nicht in einen wirklichen neuen Zusammenhang tritt, sondern in den mosaikartigen Gebilden, als die sich Tibulls Erotika uns

¹ Cfr. kaj pravi o tem in deklamatorični poeziji Wilamowitz v „Textgesch. d. griech. Bukoliker“, str. 210.: „Das muß man rezitieren, mit Kunstpausen und mit geschicktem Stimmwechsel rezitieren, wie ihn die homerischen Rhapsoden noch nicht verstanden; Theokrit, der ja auch Mimen genug gedichtet hat, belehrt, wie übrigens Kallimachos auch, was diese Poesie ist: Deklamationspoesie, aber für Virtuosen, lebendige Poesie für eine lebendige Kunst...“

darstellen, seine alte Selbständigkeit behält. Denn diese Art der Abhängigkeit herrscht wesentlich in den rein erotischen Stücken **der beiden Bücher**. Aber da diese Stücke doch schliesslich die Mehrzahl darstellen, so bestimmen sie den Eindruck, den die Kunst des Dichters auf uns macht. Leblos, ohne jede Originalität, ohne festen Grundplan und schlecht komponiert, lassen diese Erotika fast vergessen, dass Tibull doch auch anderes geleistet hat und dass er mehr hätte leisten können, wenn ihn nicht sein böser Dämon zur erotischen Elegie geführt hätte.¹

Po takih besedah in po pogledu v Propercijevo tehniko nam je sodba o tehniki Tibulovi precej olajšana. Bistveno najvažnejše je vprašanje o zvezi s helenističnim (= aleksandrijskim) slogom. Če je namreč treba iskati analogije Tibulovi II 5 v helenistični poeziji, in če dalje stoji, da njegova kompozicija vobče ni samobitna in samonikla, potem mora tudi vprašanje o nomični kompoziciji II 5 segati k originalom helenistične dobe in od tu še dalje nazaj, odkoder je zašla preko helenistov v rimsko slovstvo, t. j. do Tibula.²

Helenistična šola — to je torej važen moment v našem problemu, ko že poznamo Simijevo „umetnost“. V svitu grškega svetovnega

¹ Cfr. R. Bürgerjevo sodbo o tem Jacobyjevem nazoru (v Bursianovih Jahresber. 1911, Bd. 153). Prim. tudi F. Leo-novo mnenje o Tibulu in Properciju v Kult. d. Gegenw. I/8 („Die röm. Literatur.“ B. August. Zeit), str. 350: „Diese dem römischen Geist selten gewährte Eigenschaft besitzt Tibull, die Phantasie belebt ihm jedes Bild und ist der Nerv seiner Dichtung. Properz geht zumeist einen raschen und feurigen Gang, ein bestimmtes Motiv mit entschiedenem Gefühl umfassend. Tibull läßt sich hingeleiten; er hängt seinen Gedanken nach und wohin ihn der Nache trägt, da landet er. Das ist die Kunst, in der ihn keiner erreicht: das Gedicht scheint zu zerfließen und wird von einer inneren Disposition scharf zusammengehalten.“ Čegava označba bolj drži glede Tibulove II/5? Tudi s tantazijo ni tako slabo, kakor meni Jacoby.

² Da je moje umevanje Tibulove elegije II/5 pravilno in da je v nji res helenistični, še več, celo stari himniško-nomični slog, to potrjuje ob korekturi mi došla študija graškega vseučiliškega profesorja R. C. Kukule „Römische Säkularpoesie. Neue Studien zu Horaz' XVI. Epodus und Vergils IV. Ekloge“ (Leipzig u. Berlin Teubner 1911). Kukula piše str. 52 sl.: „Wie Vergil V. 1 mit den Musen anhebt (v četrti eklogi: „Sicelides Musae, paulo maiora canamus!“) und V. 46—59 in seinem Gebet mit dem Wunsche schließt, dereinst noch als Sänger des neu erstandenen Σωτήρ in die Schranken treten zu können, so hat auch Theokrit sein XVI. Gedicht V. 1 ff. mit den Grazien begonnen und V. 82—109 mit einem auf Erneuerung Siziliens gerichteten Gebete beschlossen, in dem er Hieron als kommendem Befreier die Verherrlichung durch den Dichter ankündigt. Ebenso beginnt das XVII. Theocriteum V. 1 mit einer Aufforderung an die Musen und klingt V. 135—138 in einen Heilgruß an Ptolemaios und in das Versprechen aus, den König auch in Zukunft wie einen Halbgott zu besingen. Derselbe Grundgedanke findet sich endlich am Schlusse von Theokrits Enkomion auf die Dioskuren XXII 221—223. Dieser Grundgedanke mit seiner an die σφραγίς des Nomos erinnernden persönlichen Färbung ist überhaupt typisch für den Epilog der Hymnenpoesie und begegnet uns in nuce ebenso bei Kallimachos h. Dian. 268:

χαίρε μέγα κρείουσα καὶ ἐδάντησον αἰοδιῇ

wie in den Homerischen Hymnen auf Apoll I 545 f. Gem.; Merkur II 579 f.:

καὶ σὺ μὲν οὕτω χαίρε Διὸς καὶ Μαιῶδος υἱέ

αὐτὰρ ἐγὼ καὶ σέο καὶ ἄλλης μνήσομ' αἰοδιῆς.

Bakchos VII 58 f. usw. Er ist natürlich von den Römern mannigfaltig variiert worden, so von Vergil auch noch ecl. X 70—77, von Horaz carm. I 1, 29—36; II 1, 37—40; 16, 37—40; III 13. 13—16; III 30 verselbständigt im Epilog der Odenpoesie; IV 15, 25—32 im Schlußhymnus auf Augustus; im Panegyricus auf Messalla u. ö.

In dem Zusammenhange dieser Beispiele verdient das spätestens um 20 v. Chr. entstandene Festgedicht des Tibull II 5 zur Einführung des M. Valerius Messalinus in das Amt der sibyllinischen Priester besondere Beachtung. Auch hier verheißt der

nazora „*πᾶν ἀνθρώπος*“ jo homo še bolje umeli. Tudi vprašanje — nomične kompozicije.

Za Prešernov problem je važno to dejstvo, da je poznal Propertijeve elegije še pred Gazelami. Tedaj namreč, ko je dal za geslo svoji „She miru“ (= „Perva ljubezen“) prvi distih Propertijeve elegije II 3:

„Qui nullam tibi dicebas iam posse nocere,
haesisti: cecidit spiritus ille tuus.“

Če je poznal to, je poznal tudi prvo knjigo („monobiblos“), kjer ima deveta elegija isto misel takoj začetkoma:

„Dicebam tibi venturos, inrisor, amores,
nec tibi perpetuo libera verba fore:
ecce iaces supplexque venis ad iura puellae,
et tibi nunc quovis imperat emptā modo.“

Dichter am Schlusse seines Gesanges V. 113—122 dem jugendlichen Sohn eines Freundes sein richtiges Loblied erst für einen späteren, aber glücklicherweise nahen Zeitpunkt, in dem Messalinus nicht mehr bloß den Lorbeer des Priesters, sondern schon den des Triumphators tragen werde. Damit kehrt sich Tibull vom eben entfalteten Bilde eines neuen Säkulums hinweg wieder zu seinem *novus sacerdos*, wie sich Vergil in der IV. Ekloge vom gleichen Bilde einer anbrechenden goldenen Zeit wieder zu seinem neuen Heiland wendet. Wie bei Vergil stehen wir also auch im Gedichte Tibulls offenbar vor der nahenden Feier einer Jahrhundertwende (vgl. oben S. 3f.), die den Ausgang der alten fluchbeladenen Zeit und den Anbruch einer Epoche des Glücks und Friedens bedeuten sollte: „Alle Gedanken, die ein römisches Herz bei dem Beginn des schicksalsschweren Jahres bewegen konnten, Roms Urgeschichte, das Elend der jüngsten Vergangenheit, die Gewißheit der Weltherrschaft und das Sehnen nach Frieden und Glück für den einzelnen läßt hier Tibull an uns vorüber ziehen“ (Reitzenstein, Hellenistische Wundererzählungen S. 164 Anm.). Aus dem Wortlaute beider Gedichte ergibt sich ferner, daß den zwei gefeierten Jünglingen, sowohl dem *sacerdos* Tibulls als auch dem Σωτήρ Vergils, als Triumphatoren in der neuen Zeit eine ähnlich hervorragende Rolle zugeordnet wird, wie sie Theokrit in seinem XVI. Gedichte von Hieron erhofft hat. Am lehrreichsten aber an diesem Vergleiche ist uns zunächst die eigenartige Technik, mit der in beiden Stücken die direkte Rede der kumäischen Sibylle in den λόγος oder, deutlicher gesagt, in die Rahmenrede (podč. Kuk.) des Dichters verwoben wird. Denn es entspricht nicht dem epischen, wohl aber dem lyrischen Stil, daß Vergil V. 4 ff. und V. 18 ff. scheinbar ganz unvermittelt die Worte des (natürlich von ihm für seinen Zweck stilisierten) Orakels dem Hörer gleichsam vorliest. Aber angedeutet hat er diese Worte als Zitate (podč. Kuk.) aus dem carmen Cumaeum durch V. 4 und nochmals als solche markiert durch die Verse 46 für „Talia saecula“ suis dixerunt „currite“ fuis concordis stabili fatorum numine Parcae. Sehr fein wird hierbei der den Text des Orakels unterbrechende Glückwunsch des Dichters an Pollio V. 11—17 seinerseits dadurch gekennzeichnet, daß von dem *puer* in der dritten Person (V. 11 decus hoc, V. 15 ille) die Rede ist, während das neuerlich einsetzende Orakel sogleich wieder gemäß dem Stile der Prophetie den geheimnisvollen *puer* in der zweiten Person (V. 18 und 23 tibi, V. 60 incipe usw.) apostrophiert. Genau so unvermittelt hat auch Tibull in seinem Festgedicht zur Einführung des jungen Messalinus V. 39—64 der kumäischen Sibylle das Wort gegeben und dies erst nachträglich durch V. 65 f. (vgl. Catull 64, 382 ff.) deutlich gemacht; ähnlich hat Horaz carm. I. 15, 5 den schicksalskundigen Nereus sein Orakel sprechen lassen, genau so Theokrit XXIV 35 ff. und 50 die Worte Alkmenens und ihrer Sklavin in direkter Rede angeführt und sie erst nachträglich V. 41 und 51 durch ὧς φάθ' und ἡ βᾶ γυνὴ als Zitate gekennzeichnet. Derlei für den Leser unbequeme und ohne Anführungszeichen schwer verständliche Einschaltungen sind der hohen Lyrik der Griechen abgelauscht, die „von vielen das Ragende nur in Kürze drängt (Pind. Pyth. I 157f.) und in dieser Eigenart von den Römern nicht bloß im Liede „höheren Tons“ (Vergil pravi v 4. ekl. V. 1: „paulo maiora canamus“) sondern auch in der Satire, z. B. von Persius gleich im I. Stück, und in der Iambenpoesie, z. B. von Horaz epod. II; IX 17—20, mit brillantem Geschick kopiert wurde.“ Norden (Gercke-Norden, Einl. I/506): „... der Stil strebt sichtlich nach ἀφέλεια, nimmt nur in den Festgedichten (I 7. II 1. 2. 5.), Nachahmungen bellinistischer Hymnen und Enkomien in Elegienform, einen höheren Schwung.“

Tu imamo direktni migljaj poetov za presojo Gazel. Preberi prvo, drugo, tretjo knjigo Propercijevih elegij, zlasti pa prvo, ki je tehnično najskrbnejše sestavljena in tudi najboljše ohranjena; primerjaj nato vsebino in ton gazelic, pa se ti bo morda zasvetilo tako nekako, kakor bi morda **gazelice bile samo venec elegij à-la „monobiblos“ Propercijev!** Primerjaj po obsegu n. pr. zadnji dve elegijici te knjige z obsegom prve, druge in sedme gazelice: postane ti jasnejše, da ni zaman zapisal slovenski poet samozavestno trditev: „Bolj ko Dêlie, Korine, **Cintie** . . .“ Obseg je vsem enak = 10 verzov.

A tudi „Bolj ko Dêlie“ Tibulove slava bo se pela . . . Kaj so Gazele kot enota, kot en organizem, kot ena sama umetnina po Žigonovem nazoru? **To, kar ena sama velika elegija Tibulova,**¹ sestojeca iz delov, po svojem obsegu enolikih mali Tibulovi elegiji II 2, ali onim v četrti knjigi: IV 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. To in še nekaj več! **Le to je veliko vprašanje, če je Prešeren sam spoznal že znano nam arhitektoniko rimskih elegikov ali pa po svojem veleučenem mentorju, Čopu, klasiškem filologu in učitelju poetike!** Ali je sam ali pa po Čopu prepoznal i **tretjinsko arhitektoniko,** kakor jo priča elegijica II 2?

Problem v problemu rimske elegije same. Vem to, a morda bo še kedaj prilika, da ga pojasnim še točneje. Čas pa je že, da se vrnemo k umetnini Tibulovi II 5.

Umetnina gotovo — vkljub strogo strogim arhitektonskim nožem samo filologov!

Presodite le paralelno vsebino 2. in 6. dela in kontrast njiju situacijskih barv, kulturnih razlik! Tam temna, zapuščena davnina primitivnih šeg in navad, tu ravno nasprotno: pogled v srečno veselo bodočnost.

Pa sodi in primerjaj kar vsak sam po besedilu:

2. del: v. 19—38 a + b:

„haec dedit Aeneae sortes, postquam ille parentem
dicitur et raptos sustinuisse lares.

nec fore credebat Romam, cum maestus ab alto
Ilion ardentem respiceretque deos.

Romulus aeternae nondum firmaverat urbis
moenia, consorti non habitanda Remo,

sed tum pascebant herbosa Palatia vaccae
et stabant humiles in Iovis arce casae.

lacte madens illic suberat Pan ilicis umbrae
et facta agresti lignea falce Pales,

¹ Značilno za Prešerna in za nas pomenljivo je dejstvo, da imamo v zap. aktu Prešernovem pri št. 25 „Albius Tibullus Gedichte Wien 1801.“ Drugih rimskih elegikov ne zaznamuje zapuščinski akt! Pomeni to, da je bil Tibul ljubljeneц Prešernov do smrti? Enkomij Hradec-kemu v čast . . . !

pendebatque vagi pastoris in arbore votum,
 garrula silvestri fistula sacra deo,
 fistula, cui semper decrescit arundinis ordo:
 nam calamus cera iungitur usque minor.
 at qua Velabri regio patet, ire solebat
 exiguus pulsa per vada linter aqua.
 illa saepe gregis diti placitura magistro
 ad iuvenem festa est vecta puella die,
 cum qua fecundi redierunt munera ruris,
 caseus et niveae candidus agnus ovis.

 -----“

6. del: v. 83—104:

„laurus ubi bona signa dedit, gaudete coloni:
 distendet spicis horrea plena Ceres,
 oblitus et musto feriet pede rusticus uvas,
 dolia dum magni deficientque lacus.
 at madidus Baccho sua festa Palilia pastor
 concinet (a stabulis tum procul este lupi):
 ille levis stipulae solemnis potus acervos
 accendet, flammis transilietque sacras.
 et fetus matrona dabit, natusque parenti
 oscula comprehensis auribus eripiet,
 nec taedebit avum parvo advigilare nepoti
 balbaque cum puero dicere verba senem.
 tunc operata deo pubes discumbet in herba,
 arboris antiquae qua levis umbra cadit,
 aut e veste sua tendent umbracula sertis
 vincta, coronatus stabit et ante calix.
 at sibi quisque dapes et festas extruet alte
 caespitibus mensas caespitibusque torum.
 ingeret hic potus iuvenis maledicta puellae,
 post modo quae votis inrita facta velit:
 nam ferus ille suae plorabit sobrius idem
 et se iurabit mente fuisse mala.“

Dva slavospeva objemata kot prolog in epilog glavni in največji slavospev mestu Rimu v čast. Dva **lirična** dela zaobjemljeta **epično** sredino: povest rimskega mesta in rimske države. To je kompozicijska tehnika že starih grških slavospevov. Vsaj to je zdaj že jasno, da tiči tu v tej Tibulovi elegiji precejšen del stare himniške poezije.

Vendar je umestno, da čujemo še Wilamowitza, kaj on misli o epični sredini v staroklasični liriki.

Wilamowitz piše v že navedeni razpravi „Timotheos Perser“ str. 102 sl.:

„Das erste Lied des Agamemnon (Ajshilova Orestija) giebt in seinem iambischen Teile eine Erzählung, nicht ohne eingelegte Rede. Der Erzähler schildert, er verweilt bei einzelnen Situationen, am Ende bricht er plötzlich und kurz ab. Das ist derselbe Stil der Erzählung wie in den Persern. Was eben von der Metrik gesagt ist, wird von dem

allzuraschen Schlusse zurückhalten, dass Aischylos direkt unter dem Einflusse kitharodischer Gedichte stünde; und die Chorlieder des Bakchylides, die von den Grammatikern Dithyramben genannt worden sind, zeigen eine ähnliche Weise der **lyrischen Erzählung**. Aber allerdings wird auch für diese erzählenden „Dithyramben“ und ihre Vorläufer die älteste und vornehmste musikalische Behandlung des Epos vorbildlich gewesen sein. Rhapsode und Kitharode trugen beide immer nur Bruchstücke des Epos vor, „Rhapsodien“. In wie weit eine Rhapsodie poetisch eine Einheit war oder schien, war verschieden: es lag in der Natur der Sache, dass das Publikum eine wirkliche Geschlossenheit der Erzählung nicht erwarten konnte. Die reglementarischen Vorschriften über Rezitation des Homer im inhaltlichen Anschluss (ἐξ ὑπολήψεως) oder gar auf Grund eines offiziellen Exemplares sind durch diese Umstände notwendig geworden. Das hat den Erfolg gehabt, dass die poetische Erzählung der Griechen den Anforderungen an Geschlossenheit, die wir stellen, und die Aristoteles stellt, selten genügt. (Opomba 2: Auch hier machte die Tragödie Epoche: sie erst liefert ein wirkliches ἔν, ἔχον καὶ ἀρχὴν καὶ μέσον καὶ τέλος. Daher hat sie auch erst wirklich erreicht, dass ein Gedicht einen festen Titel bekommt. Der Titel ist das Einzige, was Timotheos mit Aischylos direkt gemein hat.) Spätere Epik hat mit Raffinement diese Abgerissenheit nachgebildet. Theokrits Hymnus auf die Dioskuren, sein Herakliskos, das kunstreiche Epyllion, das man Ἡρακλῆος λεοντοφόνος nennt, und auch die Megara können nur auf der Basis dieser Betrachtung gewürdigt werden. Als nun die Kitharoden ein Gedicht eigener Fabrik an die Stelle einer homerischen Rhapsodie setzten, war ihnen diese für die innere Form ihrer Erzählung immer noch massgebend, mochten sie auch die Hexameter durch freie Iamben ersetzen. Die Perser brechen so gewaltsam ab wie die Διουμήβους ἀριστεία.

Neben der terpandrischen Kitharodie stand das Chorlied des Stesichoros, auch dies eine Verarbeitung des epischen Stoffes für musikalischen Vortrag, auch dies Erzählung. Von Stesichoros haben wir keine Vorstellung; von den ältesten Gedichten, die man Dithyramben nannte, weil sie heroische Stoffe behandeln, wie denen des Xenokrates von Lokroi, auch nicht. Wohl aber zeigt uns Bakchylides geradezu so fragmentarisch-rhapsodische Erzählungen, und nicht nur er, sondern auch Pindaros in ihren lyrischen Gedichten, rechten Gelegenheitsgedichten, so viel, dass die Modernen sich darüber oft verwundern. Keineswegs immer gelingt es ihnen, die Erzählung für unser Gefühl organisch einzuordnen, auch nicht sie in sich abzurufen. Erzählung ist nicht nur in den umfänglichen Chorliedern der ältesten Tragödie, (kakšna je barva anapestičnih mezd v že znani nagrobni žalostinki Ajshilove drame na str. 63/4 te razprave?? Niso li pravzaprav — ἀπολελυμένα? Zakaj?), gerade in seiner letzten Zeit legt Euripides erzählende Lieder ein, die den sogenannten Dithyramben des Bakchylides am nächsten kommen. So verkehrt es wäre, dies alles aus dem terpandrischen Nomos abzuleiten, so **notwendig ist es, die Analogie zu erfassen, anzuerkennen, dass diese ganze Lyrik Erzählung liefert, weil sie erzählen muss, weil sie die Fortsetzung Homers ist.** Timotheos hat einen grossen Teil seines Omphalos auf Reden verschiedener Personen verwandt; erst mit diesen kommt Gefühl und Stimmung hinein, das was wir besonders lyrisch nennen. Die **dramatische Charakteristik** geht so weit, dass die Einheit des Tones aufgegeben ist; wenn der König erhaben ist wie ein tragischer Held, sinkt der Phryger zur Komödie hinab.“ — „Wer die Dinge

unbefangen ansieht, wird nicht verkennen, dass für die chorisches Lyrik Erzählung und für die Erzählung Einführung direkter Rede so sehr **Gesetz der griechischen Poetik ist wie es überhaupt poetische Gesetze** giebt. Auch hierin ist Homer der Vater der Poesie: es dauert der Stil des ionischen Epos. Denn in diesem sind ja die Reden ein so wichtiger Bestandteil, dass Aristoteles bekanntlich Homer nicht unter das διηγηματικὸν γένος rechnet, sondern unter das μεικτόν, dem die verständige antike Poetik die theokritischen Gedichte auch zurechnet, einerlei, ob sie direkt mimisch sind (2.3.4.5.), oder einen Erzähler einführen (I.6.). **Wer von griechischer Poesie irgend was verstehen will, muss die allerdings überhaupt schlechthin unbrauchbare Dreiteilung der Schulästhetik in Epik, Lyrik, Dramatik fahren lassen.** Für diese ist ein Nomos des Timotheos ein unvorstellbares Gebilde. **Zur Leier wird alles gesungen: da muss es doch wohl lyrisch sein;** aber der **Hauptteil ist Erzählung, genauer Schilderung,** und in dieser liegen dramatische Stücke. Neben diesem Hauptteil stehen andere, unverbunden, unharmonisch. Ist das nicht ein Wechselbalg? Lassen wir dahingestellt, welchen absoluten Wert der Nomos beanspruchen kann: wie er sich geschichtlich gebildet hat, aus dem homerischen Epos, das wird deutlich geworden sein.“

Kaj naj porečemo po teh besedah o Tibulovi elegiji II/5? Koliko znakov ji smemo dati po Wilamowitzu, da dobimo zahtevano epično sredino, *ὁμολόγος*?¹

Za prolog si lahko sami ustvarimo sodbo po vsem tem, kar smo že čuli o njegovih znakih. Tudi za *σφραγίς* smo že čuli Wilamowitzowo mnenje (str. 85, opomba 1). Epilog pa naj nam pojasné Süssove besede („Ethos“, str. 193):

„Schon bei Gorgias steht, wie der Palamedes und Platos Phaidros zeigen, das ἀναμνησκείν, die ἀνακαραλλώσις als Element des Epilogs fest. Spätestens in der sokratischen Zeit kommen die πάθη hinzu, ἐπαινέειν der eigenen, ψέγειν der fremden Sache, und das nahe damit verwandte αὔξειν und ταπεινοῦν sind Theodektes und Anaximenes bezeugt...“²

¹ Cfr. Herkenrath o slogu Pindarjevega epinikija N. IX. v Hermesu 1904 zvez. 39. str. 313: „Leicht scheiden sich die beiden Bilder, der Festzug zu Anfang, das Gelage am Ende, von dem dazwischenstehenden ab als Einleitung und Schluss; sie geben so dem Ganzen die Einheit einer fortlaufenden Handlung, wie ja das Gelage den Schluss des Komos bildet. Der Haupttheil nun zerfällt klärlich in zwei gleichwerthige Stücke: den Mythos und — ein zweites.“ — Str. 315: „Da die beiden Haupttheile ungefähr gleich lang sind, so ergibt sich eine sehr sorgfältige Composition, doppelt schön bei einem Gedichte, das wie dieses völlig der Gelegenheit gehört. Als ein Ganzes ist es vom Augenblick empfangen und als ein Ganzes wird es gegeben.“ In II/5 —? — Cfr. tudi še U. v. Wilam.-Moell. „Die griech. Liter. d. Altertums“ v Kult. d. Gegenwart I/8 (1. izd. 1905). 30 sl.; 54 sl.

² P. Wendland v Hermes (Bd. 39, 1904: „Die Schriftstellerei d. Anaximenes von Lampsakos. III: A. Rhetorik“) str. 522: „In der Lehre vom Epilog können wir die Linie Isokrates, Theodektes, Anaximenes, Aristoteles besonders deutlich verfolgen. Isokrates schied zwei Theile des Epilogs, ἀνακαραλλώσις und πάθη. Zwischen beide stellt Theodektes in die Mitte das ἐπαινέειν ἢ ψέγειν. Anaximenes kennt die drei Theile des Theodektes. Zwar bei der Anklage scheint er nur die beiden isokratischen Elemente zu kennen. Aber in der Apologie unterscheidet er ἀνάμνησις und den von Theodektes statuirten Theil, in dessen Behandlung er übrigens stark die πάθη einmischt. Als vierten Theil fügt Aristoteles noch das αὔξειν und ταπεινοῦν hinzu.“ Opozarjam zopet na 7. gazelo Prešernovo. Apologija njegove „nove pisarije“!

Kakšno barvo ima epilog Tibulove II/5, sodi vsak sam. Krije se s — σφραγίς. Primerjajmo ga le s Timothejevimi verzi 249—253 (po Wilamowitz-u l. c. str. 26—28):

v. 215 — 248: Ἀλλ' ὦ χρυσοκίθαριν ἀέ-
 ζων μούσαν νεοτευχῆ
 ἐμοῖς ἐλθ(εῖ) ἐπ' ἵκουρος ὕ-
 μνοις ἱήε Παιάν·
 ὁ γάρ μ' εὐγενέτας μακραί-
 ων Σπάρτας μέγας ἀγεμῶν,
 βρύων ἀνθεσιν ἥβας,
 δονεῖ λαὸς ἐπιφλέγων
 ἐλαῖ τ(ε) ἀΐθοπι μῶμωι,
 ὅτι παλαιότεραν νέοις
 ὕμνοις μούσαν ἀτιμῶ.
 ἐγὼ δ(εῖ) οὔτε νέον τιν(α) οὔ-
 τε γεράον οὔτ(ε) ἰσῆβαν
 εἶργω τῶνδ' ἐκὰς ὕμνων,
 τοὺς δὲ μουσπαλαιολύ-
 μας, τούτους δ(εῖ) ἀπερύκω,
 λωβητῆρας ἀοιδᾶν
 κηρύκων λιγυρακροφώ-
 νων τείνοντας ἱυγάς.
 πρῶτος ποικιλόμουσον Ὀρ-
 φεὺς χέλυι ἐτέκνωσεν,
 υἱὸς Καλλιόπας Πιερίας ἔπι.
 Τέρπανδρος δ' ἐπὶ τῷ δέκα
 ζεῦξε μούσαν ἐν ᾧδαίῃ·
 Λέσβος δ(εῖ) Αἰολία νιν Ἀν-
 τίσσαι γείνατο κλεινόν·
 νῦν δὲ Τιμόθεος μέτροις
 ῥυθμοῖς τ(ε) ἑνδεκακρουμάτοις
 κίθαριν ἐξανατέλλει.
 θησαυρὸν πολύμυνον οἶ-
 ξας Μουσᾶν θαλαμευτόν·
 Μίλητος δὲ πόλις νιν ἅ
 θρέψας, | ἅ δουδεκατε-
 χέος λαοῦ πρωτέος ἐξ Ἀχαιῶν.
 249 — 253: Ἀλλ' ἐκαταβόλε Πύθι', ἀργάν
 ἔλθοις τάνδε πόλιν σὺν ὄλ-
 βωι, πέμπων ἀπήμονι λα-
 ῶι τῶιδ' εἰρήναι
 θάλλουσας εὐνομίας.

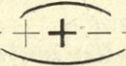
Poglejmo le dobro začetek obeh delov, „pečata“ (v. 215—248) in „epiloga“ (v. 249—253), v teh verzih: Ἀλλ' — Ἀλλ'! Z „at tu“ pričenja drugi del epiloga v II/5. Uvaja in zaključuje cel epilog po en Apolonu posvečen distih. Ni-li nekaj sličnega i v Timothejevih

verzih 215—218 in 249—253? Vsebinsko so ti zadnji še posebno zanimivi radi misli o blagoslovu, miru in redu, kar želé i distihi 105/6 in 79/82 v Tibulovem nomu II/5.

Če bi hoteli upoštevati še delitev epilogo in prologo v dva sestavna dela, imeli bi devet delov in ne-le sedem. Ali bi to nasprotovalo bistvu nomičnosti po Roscher-Ludwichovi teoriji?

Slog te elegije nam je zdaj — docela jasen: tehnika in kompozicija ima znake starih himnov. A kakšna je umetniška vrednost tega Tibulovega himna?

Sodimo po tem. Najprej pogled v temno davnino pred ustanovitvijo Rima, nato pogled v zgodbe po dohodu Enejevem v Lacij, potem višek Rimove moči; dalje doba nesreč in vsega zla (bella civilia!). Te slike zaključijo pestre boje vesele in upapolne, srečne in zlate bodočnosti pod vodstvom Apolon-Avgustovim.

Ni-li to niz slik okrog ene velike in glavne misli o usodi mesta Rima in ž njim cele rimske države? Zaznamovali bi lahko to niz s temi znamenji: —  —. Glavni naglas imamo v „žarišču“ elegije:

Roma, tuum nomen terris fatale regendis,¹

qua tua de caelo prospicit arva Ceres,
quaque patent ortus et qua fluitantibus undis

Solis anhelantes abluit amnis equos.

Troia¹ quidem tum se mirabitur et sibi dicet (:)

(„) **vos bene tam longa consuluisse via.** (“)

Da, tu je žarišče poetovih misli. Veliki, slavni Rim, silna njegova moč med vzhodom in zapadom: vsepovsod Rim. Kaka sila v tem imenu samem „Roma!“ Središče misli vsakega domoljubnega rimskega državljana, Roma — druga Troja; Roma srečna in v

¹ Katul, carm. 68, v. 87 sl.:

Troia (nefas) commune sepulcrum Asiae Europaeque.

Troia virum et virtutum omnium acerba cinis;

quaene etiam nostro letum miserabili fratri attulit.

Norden v N. Jhb. f. d. klass. Altert. (Bd. 7, 1901: „Vergils Aeneis im Lichte ihrer Zeit“), str. 257: „Sehr deutlich läßt dies Moment Trojus Pompejus hervortreten, wenn er bei der erwähnten Begegnung der Römer und Ilier vor der Schlacht bei Magnesia folgenden Vorgang fingiert (Justin XXXI 8): „Es fand eine gegenseitige Beglückwünschung der Ilier und Römer statt, indem die Ilier darauf hinwiesen, Aeneas und die ihn begleitenden Heerführer seien aus ihrem Lande abgefahren, die Römer, sie seien deren Nachkommen; und die Freude aller war so groß, daß ihre Enkel nach Unterwerfung des Westens und Afrikas Asien als ihr ererbtes Reich in Anspruch nähmen: den Untergang Trojas, sagten sie, hießen sie sich gern gefallen, da es so glücklich wiedererstehe (Verg. Aen. I 267 f.).“ — Str. 323: „Während man sich von Antonius, wahrscheinlich nicht mit Unrecht, erzählte, daß er den Gedanken Cäsars, ein neues Centrum des Ostens an der Stätte des ehemaligen Troja zu gründen, habe aufnehmen wollen, ließ Augustus, wie besonders Mommsen (Sitzung bez. d. Berl. Akad. 1889 S. 28 f.) durch Interpretation der dritten Römerode des Horaz gezeigt hat, diesen Plan offiziell desavouieren. Sein neues Rom war eben zugleich Troja; es hieß nun nicht mehr, wie Lucan [IX 990 ff.: „Götter, die ihr die phrygischen Trümmer bewohnt, und ihr

blaženosti zemeljski v zlatosrečni dobi Avgustove vlade neposredno¹ pred glavnimi slavnostnimi dnevi — sekularnimi svečanostmi.

Nekaj podobnega, a zraven seveda še vse kaj drugega ko slovenskemu poetu — ime Ljubljane (panegirik Hradeckemu v čast):

„Kak tvoje srce vedno je goreče
za čast in prid in blagoslov Ljubljane,
Ljubljane, ljubice nebes in sreče!“

O Roma, nad teboj čuvajo bogovi in Apolon sam skrbi za tvojo srečo; Apolon, zaščitnik tvoj in soustanovitelj tvoj, soustanovitelj cele države in — julijskega rodu.² Sveto je ime in posvečeno in² „čudna izročila“ starodavnih dni skrbe za tvojo — bodočnost. Apolon, le čuvaj ti nad njo, „ljubico nebes in sreče!“

Slavnostni dan je le ugodna prilika, da poet pokloni mestu Rimu tedaj nekako **običajni pesniški slavospev**, istočasno seveda tu pri tej slavnosti i ustanovitelju vseh mest in rimskega še posebno: Apolonu. Radi tega je pač najbistve-

Hausgötter meines Äneas, die jetzt Lavinium und Alba beherbergt und auf deren Altären das phrygische Feuer leuchtet...: des julischen Geschlechtes berühmter Enkel spendet euern Altären Weihrauch und ruft euch feierlich an auf eurer früheren Stätte: laßt meinen Lauf auch in Zukunft glücklich sein. Wiederherstellen werde ich euer Volk, in Dankbarkeit werden die Ausonier den Phrygern die Mauern wiedergeben, und ein römisches Pergamon wird entstehen.“] den Diktator Cäsar sagen läßt: „ein römisches Troja wird sich erheben“, sondern, wie Properz (IV, 1. 87) es scharf ausdrückt: Troia cades et Troica Roma resurges.“ — Properz IV, 1. 1 sl.:

Hoc quodcumque vides, hospes, qua maxima Roma est.
Ante Phrygem Aenean collis et herba fuit.
Atque ubi Navali stant sacra Palatia Phoebo.
Euandri profugae concubuerunt boves.

¹ Okrog l. 20 pr. Krist.: Kukula „Römische Säkularpoesie“ 53 sl.: tu je podrobno označeno čuvstvovanje in mišljenje v Cezar-Avgustovi dobi. Opozarjam še enkrat na Norden-ov članek „Vergils Äneis im Lichte ihrer Zeit“, ki izborno osvetljuje rimsko — romantiko.

² „Divus Augustus!“ Cfr. Kukula l. c. str. 79 sl., posebno pa 86 sl., kjer dobiš dovolj priči za zvezo med Avgustom in Apolonom. Avgust naj bi celo značil = Apolona. Avgust je po judovsko-rimskih sibilinskih knjigah pričakovani „Rešitelj“ — σωτήρ. Norden pravi (N. Jhb. f. d. kl. Altert. 1901, 262): „Der männliche Schutzgott des julischen Hauses war seit alter Zeit Apollo [Mommsen, De collegiis et sodaliciis Romanorum, Kiel 1843, 17 ff. Kießling in seinen Philol. Unters. II (Berlin 1881) S. 92, 36]: es ist bekannt, wie geflissentlich sich Augustus seit der Epiphanie dieses Gottes bei Actium seine Verehrung angelegen sein ließ; war doch auch Apollo, wie Venus, durch besondere Bande mit dem Römergeschlecht verknüpft: als *Troiae Cynthius auctor* wird er von Vergil im Jahre 29 unter den erlauchten Ahnen des Octavian aufgeführt (Georg. III 36), und als Παιών hatte der Gott in Augustus, dem σωτήρ der Welt, Menschengestalt angenommen.“ — Sam Wide v Gereke-Norden „Einleitung“ II (Römische Religion), str. 274: „Einen neuen Aufschwung nahm der römische Apollokultus unter Augustus, der den Sieg bei Aktium dem Apollo besonders zu verdanken glaubte, übrigens auch manchen als Sohn des Apollo galt (Kukula bi torej le imel prav s svojo razlago o pomenu deteta v Verg. 4. eklogi!). Der von Augustus im Jahre 28 v. Chr. eingeweihte Apollotempel auf dem Palatin, in den nun auch die sibyllinischen Bücher überführt wurden, übertraf an Größe und Pracht alle anderen römischen Tempel und rivalisierte sogar mit dem kapitulinischen Jupitertempel, trotzdem der palatinische Apollokult kein eigentlicher Staatskult war. Die augusteische Bevorzugung des Apollo und seiner Schwester trat auch in der im Jahre 17 v. Chr. angeordneten Sekularfeier stark hervor, denn dabei war der palatinische Tempel der eigentliche Mittelpunkt des Festes.“ Najnovejšo literaturo o sodobni rimski romantiki dobiš pri E. Kornemann, Die römische Kaiserzeit: I. Die Zeit von Augustus bis Diocletianus v Gereke-Norden, Einleitung III (1912), str. 203/7. — Norden pravi o Tibulovi II/5 (v prej imenovanem članku str. 269/70): „Einmal hat auch Tibull, durch einen äußeren Anlaß bewogen, diese antiquarische Poesie in sehr origineller Weise mit dem Zauber

nejšita moment in drugo vse le podrejeno glavni misli o usodi rimskega mesta pod varstvom Apolo-novim.¹

Reitzenstein ima zato prav, ko piše (Hellenistische Wunder-erzählungen, Teubner, Leipzig 1906, str. 163, op. 1):

„Das Lied gilt dem Fest, bei welchem Messallinus zum erstenmal als quindecimvir bei dem Opfer an Apollo, das am Jahresanfang oder bald nach ihm gebracht wird (V. 82), mitwirkt. Der Gott selbst soll erscheinen, nicht nur zum Fest, sondern zugleich, um ein Loblied zu singen und Tibull singen zu lassen. Man erwartet laudes Messallini, aber sie folgen nicht, ja zum Schluß wird ein Loblied auf ihn erst verheißen, wenn er nicht mehr den Lorbeer des Priesters, sondern den des Triumphators tragen wird. Der Charakter des Liedes scheint mir damit gegeben. Aus dem Vorsatz zu singen erwächst die Reflexion über den Stoff; von der Person ist ja nur wenig zu sagen (in iuvene laudanda spes).“ — „Daß solche Schreckenszeichen wirklich eingetreten sind, berichten dann die folgenden Schilderungen, aus denen ich besonders hervorhebe: ipsum etiam Solem defectum lumine vidit iungere pallentes nubilus annus equos. Woran der Dichter die Hörer erinnern will, zeigt Plinius II 98: fiunt prodigiosi et longiores solis defectus, qualis occiso dictatore Caesare et Antoniano bello totius paene anni pallore continuo. Er zählt (und zwar gleich von V. 71 an) die schrecklichen

der ihm eigenen idyllischen Stimmung umkleidet, indem er in das Festgedicht (II 5) für den Sohn seines Gönners Messala, den neuen Priester des Palatinischen Apollo, eine romantische Betrachtung über den primitiven Urzustand der Stätte einlegte, auf welcher sich der glänzende Tempel des Gottes erheben sollte. Als er diese Elegie dichtete, war das vierte Buch des Properz noch nicht ediert; eine Abhängigkeit des einen vom anderen besteht nicht, es ist vielmehr derselbe Geist der Zeit, der sie gelegentlich sich begegnen ließ.“ — Vse umljivejša je tudi v tej perspektivi po Sam Wideju (l. c., str. 284): „Augustus steht, wie seine Zeitgenossen, unter dem Banne dieser romantischen Stimmung, die einen Zurückgang zu der alten Zeit und ihren einfachen Sitten verlangte. In diesem Sinne hat er nicht nur sakrale Reformen unternommen und seine Sittengesetze erlassen, sondern auch die zeitgenössische Literatur beeinflusst. Sowohl aus der Zeitstimmung wie aus dem Willen des Augustus entstanden die anmutigen Schilderungen des Landlebens von Vergil und Tibull, das römische National-epos des Vergil, die grandiose, romantisch gefärbte Römische Geschichte des Livius; unter demselben Einfluß haben auch Properz und Ovid ihre erotische bzw. lascive Dichtung aufgegeben, um die römischen Tempellegenden und religiösen Feste dichterisch zu verherrlichen. Und Horaz, der seine poetische Unabhängigkeit am besten zu wahren verstand, hat zur Augusteischen Säkularfeier das Festlied gedichtet und auch sonst der romantischen Zeitstimmung ein verständnisvolles Empfinden entgegengebracht.“ — Tib. II 5 ima potemtakem prav konvencionionalen obraz! Norden (l. c., str. 270, op. 1): „Dass sie (= romant. Stimmung) für Tibull etwas Konventionelles war, zeigt ihre Einkleidung in die Form einer langen *παρέμβασις* oder *παρέμβασις*, durch welche die wenig glückliche Nennung Roms V. 21 hervorgerufen wurde.“ Priča torej za: „Vi oblaki ga rositate, ali zemlja naj ga da —!“

¹ Velja isto, kar pravi Kukula o posvetitvi 4. ekloge Vergilove (l. c. str. 74/5): „... im übrigen ist und bleibt auch für Vergils Ekloge der durch die Widmung geehrte Pollio nur die Deckadresse, unter der sich der Dichter an das große Publikum wendet, um in Wahrheit einen anderen, viel mächtigeren Freund als Pollio zu besingen.“ Fr. Stephan („Quomodo poetae Graecorum Romanorumque carmina dedicaverint“, dissert. inaug. Berolini 1910, p. 12): „Tertio loco attuleramus non ita multa carmina didactica eo modo dedicata, ut poetae carmen instruant deorum invocatione, cui nomen inserunt eius, ad quem carmen dirigunt. Hic numerus valde amplificatur, si ad alia genera carminum animum advertemus. Habet enim haec forma grave aliquid ac solemne. — ... Porro ab his carminibus non discrepat Tibulli carmen II 5 in honorem Messallini scriptum; incipit enim ab invocatione Phoebi...“ O himnih p. 24/5. Je moja razlaga točnejša: prolog — epilog?

Anzeichen des Bürgerkrieges auf, welche die Sibyllen vorausverkündet haben. Doch das alles ist ja vergangen, das neue saeculum steht bevor, in dem Apollo gnädig die portenta, ehe sie gemeldet sind und Bedeutung gewinnen, ins Meer versenken möge, wie sonst der Priester nach der Meldung. Dann wird das Sibyllen-Orakel also ruhen und nur jene zweite Tätigkeit des Quindecimvir, das Opfer an Apollo, übrig bleiben. Wenn das Opfer beim Jahresbeginn günstige Zeichen ergibt, dann mag sich der Landmann freuen, ein Jahr des Segens und friedlichen Glückes beginnt. **Der Dichter kehrt zu dem Anfang zurück, um von dem Gedanken an sich und seine Dichtung zu dem letzten Versprechen, einst den Messallinus würdig zu preisen herüberzugleiten.** (Torej moja razdelba prava! In tudi misel, da je tu — σποργής!) Wir stehen offenbar kurz vor der Feier der Spiele, die das Ende der alten, fluchbeladenen Zeit und den Beginn einer Epoche des Glückes und Friedens bedeuten sollten, und bei denen Messallinus als jüngstes Mitglied des Collegiums erschien. Alle Gedanken, die ein römisches Herz bei dem Beginn des schicksalsschweren Jahres bewegen konnten, Roms Urgeschichte, das Elend der jüngsten Vergangenheit, die Gewißheit der Weltherrschaft und das Sehnen nach Frieden und Glück für den einzelnen läßt der Dichter an uns vorüberziehen. Die **harte Nebeneinanderstellung der wechselnden Bilder, deren innere Verknüpfung der Leser erst suchen muß, ist der großen Lyrik abgelauscht**, wie sie ja auch bei Horaz im Grunde nur eintritt, wenn er hohen Ton anschlagen will.“

Čim živeje se vmislamo v položaj rimske države ob tem slavnostnem trenutku, tem umljivejši nam postaja poetov položaj in ž njim seveda tudi njegova — pesnitev. Prijateljev sin vstopa v tako pomenljivih dneh v kolegij petnajsterih Apolonovih svečnikov, varhov sibilinskih svetih knjig.¹ Pomen njihov za usodo rimskega mesta

¹ Te knjige je dal l. 28 pr. Kr. spravi v palatinskem svetišču Apolonovem Oktavijan-Avgustus. Cfr. komentar Schulzejev v „Römische Elegiker, eine Auswahl aus Catull, Tibull, Propertius und Ovid. 4. A. Berlin, Weidmann 1900. Diels: Sibyllin. Blätter, 51: „Die hervorragende Rolle, die Apollo in der Praxis des Decemviralcollegiums spielt, erklärt sich zum Teil wenigstens aus dem cumanischen Ursprung des sibyllinischen Wesens. Denn dort ist Apollon der Burgherr und zugleich Leiter des im Burgfelsen eingerichteten Sybillenorakels. In Rom hat er daher den Vortritt bei den sibyllinisch angeordneten Prozessionen, insofern sein Tempel der Ausgangspunkt derselben ist (Liv. XXVII 37. 5)“. Sam Wide (l. c. 273): „Am Schluß der Königszeit wurde von der griechischen Welt in Unteritalien, wahrscheinlich von Cumae aus, ein griechischer Gott nach Rom überführt, dessen Aufnahme für die folgenden Zeiten eine weittragende Bedeutung hatte, nämlich Apollo. Nicht nur, daß Apollo sowohl in der republikanischen Zeit wie in der Kaiserzeit ein hochgefeierter und großer Gott war — noch wichtiger war das, was er mit sich brachte, die sibyllinischen Bücher. Die sibyllinischen Bücher wurden in den Kellerräumen des kapitolinischen Jupitertempels aufbewahrt unter der Obhut der II viri (später X viri und endlich XV viri) sacris faciundis. Die Befragung der sibyllinischen B. geschah nur auf Grund eines Senatsbeschlusses (besonders infolge schwerer Prodigien) durch die XV viri, welche den auf den betreffenden Fall passenden Orakelspruch aufsuchten, auslegten und erläuterten in einem Gutachten an den Senat, der dann die nötigen Maßregeln traf.

Bei dem Brande des kapitolinischen Jupitertempels im Jahre 83 vor Chr. gingen die sibyllin. B. zugrunde, wurden aber bald nachher durch eine neue, von verschiedenen Orakelstätten zusammengebrachte Sammlung ersetzt. Augustus ließ, wahrscheinlich zu besserer Kontrolle, die Bücher in den Tempel des palatinischen Apollo überführen.“ — Norden (N. Jhb. f. d. kl. A. 1901 [263]): „Die sibyllinischen Orakelsprüche, in denen die Ansprüche der Aeneaden auf die Weltherrschaft verbrieft sein

in cele države je dovolj označen v tej njegovi pesmi. Pomniti pa treba prav dobro, da je Apolon voditelj Muz, Sibil in Park; pomniti dobro, da pravi o njem poet: „Tu procul eventura **vides**, tibi deditus augur scit bene quid fati provida cantet avis“, in dalje: „Tuque **regis sortes**“, „Te duce Romanos numquam frustrata Sibylla“. Spomnimo se le takoj tu na pretekle žalostne čase izza državljanskih vojskâ, o katerih poje Horacij v 16. epodu:

Altera iam teritur bellis civilibus aetas¹
 suis et ipsa Roma viribus ruit:
 quam neque finitimi valuerunt perdere Marsi,
 minacis aut Etrusca Porsenae manus
 aemula nec virtus Capuae nec Spartacus acer
 novisque rebus infidelis Allobrox
 nec fera caerulea domuit Germania pube
 parentibusque abominatus Hannibal,
 impia perdemus devoti sanguinis aetas
 ferisque rursus occupabitur solum.
 barbarus neu cineres insistet victor et Urbem
 eques sonante verberavit ungula,
 quaeque carent ventis et solibus ossa Quirini
 (nefas videre) dissipabit insolens!

sollten. ließ er (= Augustus) nach Einweihung des Apollotempels (28) unter der Basis der Apollostatue deponieren (Suet. Aug. 31; vgl. Verg. Aen. VI 74 ff. Tibull II 5)“.

Pomen njihov za rimsko državo naglaša Norden tudi str. 255. „... aber es ist Tatsache, daß für den antiken Menschen in dieser scheinbar so phantastischen Idee (= Abstammung von den trojanischen Urahnen Roms) ein sehr realer Gedanke eingeschlossen war: denn es war ein verbreiteter, durch sibyllinische Prophezeiungen bestätigter Glaube, daß mit der Abstammung von Troja durch die Hinüberrettung der troischen Heiligtümer die Herrschaft über die Welt vom Schicksal selbst garantiert war.“ — Sam Wide (l. c., 273): „Sicher waren es öfters kluge Männer, die in die dunklen Sprüche der Sibylle ihre eigenen Gedanken hineinlegten, und in den sibyllinischen Anweisungen spiegeln sich manchmal die großen Phasen römischer Politik ab.“

Opozarjam samo, da je Prešeren najbrž poznal sibilinske prerokbe — „čudna izročila“. Gotovo je vsaj, da se je precej temeljito pečal z mitologijo, kar še posebej razmotrim pri vprašanju o sedmerih „Sonetih nesreče“. „Umreti ni mogla stara Sibila“: Herofile?

¹ Vzemi Poezije in beri Uvod „Krsta pri Savici“ vzporedno s tem Horacijevim epodom: zazvene ti sorodni glasi, celo sorodni verzi in sorodne — misli, da, še ena glavnih —: misel o izselitvi v neko lepšo, boljšo, blaženejšo in srečnejšo deželo. K prej navedenim Horacijevim verzom Prešernova paralela:

v. 1—8:

Valjhún, sin Kájtímára, bój kervávi
 Že dólgo bije za keršánsko véro.
 Z Avréljam Droh se več mu v brán ne stávi;
 Končáno njíno je in marsiktéro
 Življénje, kri po Krájni, Koratáni
 Prelíta napolnila bi jezéro.
 Gnijó po póljí v bójih pokončáni
 Trum sérčni vájvodí, in njih vojsáki.

25—27:

Šest méscov móci tlá kerváva réka,
 Slovénec že mori Slovénca, bráta —
 Kakó strašná slepóta je človéka!

Horacij v 17—22:

Nulla sit hac potior sententia: Phocaeorum
 velut profugit exsecrata civitas

Spomnimo se dalje še Vergilove 4. ekloge, Rimskih ôd Horacijevih in njegovega Carmen saeculare: stalna misel o usodi rimskega mesta in države. Misel o sreči domovine, misel in sanje o mirni, zlati dobivi srečni zlati deželi pod vodstvom Avgustovim in varstvom Apolonovim. Vse to je priča o velikem pomenu Apolonovega imena i v Tibulovem slavospevu II/5.

Še več! Vse, kar smo doslej čuli o himniški in enkomijski poeziji, se uprav čudovito sklada s Volkmannovo retoriko in tudi Roscher-Ludwichovo teorijo o nomični poeziji, v kateri je Apolonova osebnost središče poetovih misli. Vse to pa zopet imamo v Tibulovem slavospevu, tako da se ne moremo ubraniti misli: zakaj

agros atque laris patrios habitandaque fana
 apris reliquit et rapacibus lupis,
 ire, pedes quocumque ferent, quocumque per undas
 Notus vocabit aut protervus Africus.

v. 35—48:

haec et quae poterunt reditus abscondere dulcis
eamus omnis exsecrata civitas
 aut pars indocili melior grege; mollis et exspes
 inominata perprimat cubilia;
vos, quibus est virtus, mullebre tollite luctum
 Etrusca praeter et volate litora!
Nos manet Oceanus circum vagus; arva beata
petamus, arva, divites et insulas,
reddit ubi cererem tellus inarata quotannis
et imputata floret usque vinea,
 germinat et numquam fallentis termes olivae
 suamque pulla ficus ornat arborem,
 mella cava manant ex ilice, montibus altis
 levis crepante lympa desilit pede.

V. 63—66:

Juppiter illa piaae secrevit litora genti,
 ut inquinavit aere tempus aureum,
 aere, dehinc ferro duravit saecula, quorum
 piis secunda, vate me, datur fuga!

Prešeren: V. 31—41:

Daljš Čertomir jim réve ne zakriva,
 Beséde te továršam réče sbránim:
 „Ne mèč, pregnála bó nas sréča kríva.
 Le málo vám jedíla, brátje! hránim,
 Braníli smo se dólgo brez podpóre,
 Kdor hóče se podáti, mu ne bránim;
 Kdor hóče vas dočákati' tème zóre,
 Nepróste dni živét' nočém enáke.
 Ne bránim mu, al júttra čakati' móre.
Z seboj povábim drúge vás junáke,
Vas, ktéríh ráma se vklonítí nóče;

V. 46—48:

Nar věč světá otrókam slíši Sláve,
Tje bómo nájdli pót, kjer njé sinóvi
Si prósti vól'jo véro in postáve.

Priporočam Kukulovo študijo „Römische Säkularpoesie“, ki ima izboren komentar za 16. epod in 4. eklogo Vergilovo in obširno razlaga misel o zlati deželi, „Otokih srečnih“ (Μακάρων νῆσοι: Usener, Sintfluthsagen). Prešernova „zlata dežela“ je barvana z nacionalno slovansko barvo, vendar pa spada med istovrstne „utopije“, kakor Platonova Atlantis in Poli-

ne bi smel biti i ta poetiški panegirik — v ozki rod-
binski zvezi z nomično kompozicijsko tehniko? In to
tembolj, ko ni ta pesem nič drugega ko slavno-prosilna pesem v
čast in slavo Apolona, zaščitnika rimskega mesta! Saj to prav po-
seбно izpričuje poet sam, ko poje:

— — — sed tu iam mitis Apollo,
prodigia indomitis merge sub aequoribus
et succensa sacris crepitet bene laurea flammis,
omine quo felix et sacer annus erit.

Misel o nomičnosti potrjuje dalje i to dejstvo, da imamo
že omenjene preznačilne apostrofe ravno v najbolj
važnih **delitvenih** distihih (*véμειν* = ločiti!). Ti distihi pa imajo
vsi apostrof „Phoebe“ (1., 9., 33., 53. in 61.) in le eden (41.) ima
apostrof z „Apollo“. Vštevši izpadli Apolonov apostro-
firani distih 38 a + b imamo celò — **sedem** distihov z
značilnimi apostrofi na Apolona! Je to — slučaj, ali
pa namen? Jaz sem za slednje, v smislu Roscher-Ludwich-Sitzlerjevih
in drugih strokovnjaških izjav o pomenu Apolonovega kulta v —
sakralni poeziji.¹ To podkreplja seveda tudi dejstvo, da imamo vse-

teja, Campanellina „Civitas solis“ ali Rousseau-jev „Contrat social“ itd. Značilno je ravno to,
da poudarja Prešeren iste misli ko Rousseau, ki pravi: „Človek je rojen svoboden in povsod ječi
v sponah“. Zato: „Svoboda je le v republiki“, ki pa je le „pokorščina posta-
vam, ki si jih človek sam stavi“. Proti tej republikanski misli „zlate dežele“ uči sv. Av-
guštin drugo, o „kraljestvu božjem“ na zemlji v sv. Cerkvi in tam na onem svetu: „Okó ni
vid'lo, slišale uséša...“ (sv. Pavel). Kontrast med tema dvema načelnima idejama je vtelesen v
Krstu pri Savici. Pa o tem v posebni razpravi, tu le — spet mimogredé, da opozorim na zvezo
idej in sorodnost kulturnih razmer ob času rimske in Prešernove
romantične dobe. To treba dobro poznati in umevati, če hočes poznati in prav umevati
— Prešernove strune, zlasti pa njihovo nacionalno barvo. V tej staro- in novoromantiško idejni
perspektivi pojo vse drugače Prešernove zlate lire glasi, kakor povečini vsakdanje uče. S te
perspektive se zamisli v žariščni sonet Venčev (8!) „Vihárjov jéznih mérzle domačije“ in pa
tretjo stanco v Krstu! — Je bil Prešeren ali ni bil pristen romantik in klasik? Preberi E. Pfei-
dererjevo študijo „Die Idee eines goldenen Zeitalters, ein geschichtsphilosophischer Versuch mit
besonderer Beziehung auf die Gegenwart“ (Berlin, Reimer 1877) in sodi ideje in pojave! Seveda
ostane za večino ta apel sedemkrat — ignoriran. Cfr. str. 74 op. 1 v tej moji razpravi. Čop
že v zlati deželi, kjer „Sercé veseló, in bolnó, terpéče — V pokój'le bódo gróba globočine.“
Mir in pot do zlate dežele prinese Črtomiru paganu — 49. stanca. *Κρίσις* — *μεταβολή*! Sed-
mica kot kritično število v stari medicinski vedi. $7 \times 7 = 49$. stanca pomenja torej — krizo
in spremembo v Črtomirovi duši! O „kritičnem“ pomenu sedmice še pri razlagi „Sonetov ne-
sreče“ (sedem Usod-Park-Evmenid).

¹ Po Crusius-u so glavni znak za nomičnost kakenga himna značilne besede, ki ločijo
posamezne dele, posebno pa apostrofi na soudeležence pri svečanem sprevodu in na dotičnega
boga, ki mu je posvečen — nomos. Nedvomno je potemtakem Tibulova elegija II/5
pristen nomos, ker ima take značilne, vsebino deleče apostrofe in sedem Apolonu posvečenih
distihov. Potrjuje to tudi Kalimahov slavospev *Εἰς Ἀπόλλωνα* (v. Wilamowitz-Moellendorff:
Callimachi Hymni et Epigrammata, Berolini a. Weidmannos 1907, 21—24). Ludwich pravi o
njem str. 226 l. c.: „Zur Gewissheit wurde mir die Nothwendigkeit der Athetese (meni namreč,
da je 44. verz vrinjen) erst, als ich den äusseren Aufbau des Gedichtes erwog. Die
heiligen Zahlen 4 und 7 dominiren darin so offenkundig, dass kein Ge-
danke an Zufall aufkommen kann. Liegt aber Absicht vor, so weiss ich nicht, woraus
sich diese treffender erklären liesse als aus den von mir vorgeführten Analogien ziffernmäs-
siger Architektonik. Die Gliederung des obigen Textes (deli v skupinah po 7 in 4 verze) mag
für sich selber sprechen. Man zerstört sie rettungslos, sowie man jene Interpolation einfügt,
und mit ihr zerstört man auch die Symmetrie des Gedankenganges. Das hiesse die nichtige
Zeile zu theuer erkaufen.“ Da utegne imeti Ludwich prav glede svetih števil 7 in 3 (brez verza

binsko razdelbo celega slavospěva na — sedem delov, da dalje vlada v odnosu teh delov — simetrija, posebno pa (do matematične točnosti!) — v prologu in epilogu zase.

Ravno **sakralna matematika me še posebno utrjuje v nazoru**, da je Tibulov slavospěv II/5 — nomičnega značaja. Pomislimo namreč še na sledečo čudno matematiko:

Apolonova distiha 65/66 in 79/80 **zaobjemata** ravno **sedem** distihov, torej istotoliko kakor v prologu in epilogu, ako namreč štejemo i morebitni izpadli distih $67\ a + b$. (Reitzenstein pravi v prej navedeni opombi o tem: „Nach V. 66 nehme ich eine kleine Lücke an, welche dem Inhalte nach (R.!) etwa so auszufüllen ist; nachträglich traten als ebenfalls von Apollo beeinflusste Sprüche hinzu...“). Še dalje: Med distihoma Apolonovima 79/80 in 105/6 je 12 distihov, z objemajočima vred $14, = 7 \times 2$. Vsota teh oklepanih distihov je 19. (Metonovo leto!) Distih 65/6 in izgubljeni $38\ a + b$ bi oklepala 13 distihov; distiha $38\ a + b$ in 17/18 objemata 10 distihov. Seštejemo li vse oklepane distihe, dobimo res lepo vsoto: $7 + 10 + 13 + 7 + 12 + 7 = 56 = 7 \times 8$! Prištejmo še sedem Apolonovih, apostrofiranih distihov. Dobimo? Čudno, čudno: ravno $7 \times 9 = 63$ distihov!

Ni-li res čudna in čudovita ta matematika?! Gotovo, a umevamo jo vendarle, ko vemo — njen izvor. Ludwich celo komentira to število pri 4. Vergilovi eklogi, ki ima tudi **63 verzov**, češ (l. c., str. 314/5):

„Personification von Zeiten und Zeiträumen ist, wie jeder weiss, nichts Ungewöhnliches: hier umfasst sie eine begrenzte Periode, ein ‚grosses‘ Jahr,

44. imamo 112 verzov = 4×7 tetrad ali 4×4 heptad! in onega izločenega verza 44, podpira dejstvo, da imamo v celem himnu $4 \times 4 = 16$ krat ime „Apolon“, a 17 krat „Phoibos“ —: če namreč štejemo ravno osumljeni verz 44ti. Črtamo li ta verz, odpade ž njim tudi nesoglasje z vsoto 16terih Apolonovemu imenu posvečenih heksametrov, tako da dobimo tudi imenu „Phoibos“ $4 \times 4 = 16$ posvečenih heksametrov. Tako bi bilo tu število 4 posebne važnosti. Ludwich to tudi utemeljuje, češ (str. 221 2, l. c.): „Er (Kallimachos) hat die alte sacrale Zahlen-symbolik jener poetischen Gattung nicht allein sicher gekannt, sondern auch selber für die Tektonik seiner Hymnen benutzt. Natürlich that er dies nicht in slavischer Nachahmung; denn mit gerechtem Stolze pflegte er als Dichter seine eigenen Wege zu gehen: aber alle Kennzeichen des übernommenen Erbes auszutilgen gewann er doch nicht über sich. Als er sich das Schema für seinen Apollo-Hymnus (II) zurecht legte, hielt er zwar an der heiligen Siebenzahl unverbrüchlich fest, weil sie seit uralten Zeiten mit dem Gotte und seiner Geburt aufs engste verknüpft war; von der zweiten Zahl indessen, die er z. B. in der dualistischen Perikopeneintheilung des Homerischen Apollo-Hymnus wirksam sah, der Drei, galt dies durchaus nicht in gleichem Grade. Diese letztere konnte er also getrost durch eine geeignetere, individuellere ersetzen; und das that er wirklich: an die Stelle der beiden ungeraden Zahlen (7 und 3) setzte er eine ungerade und eine gerade (7 und 4), nicht ohne diese Aenderung ausdrücklich und sinnreich zu motiviren. Die Vier galt ihm als sacrale Zahl, weil Apollon im Alter von vier Jahren Städte zu gründen begann, zu denen auch Kyrene, Kallimachos'eigene Vaterstadt, gehörte. Das steht an hervorragendem Platze, nämlich zu Anfang der zweiten Heptadenreihe, die gleich mit τετραστής (Vs. 58) beginnt.“

Ne podpira-li vse to i mojega mnenja, da je treba šteti distih $38\ a + b$ med Apolonu posvečene? Saj ravno ta paralela izpričuje pomen svetega števila 7 v Tibulovem nomu, ki ves vsebuje eno misel o zlati dobi, zlati sreči pod Apolonovim varstvom. Čuli pa smo tudi že, kakšno misel označuje število sedem. Je-li morda različna sakralna arhitektonika tudi en bistveni znak razlikujočih se nomov?

ein „goldenes“ Zeitalter, das durch die 63 Metonischen Tage repräsentiert werden konnte, weil, wie ich gezeigt habe, die Zahl längst das Ansehen einer „goldenen“ erobert hatte, besonders durch das Verdienst der Sicelides Musae, die Vergil sich am Anfange für sein diesmal etwas grösseres Dichterunternehmen zu Hilfe ruft.“¹

Če pa je 63 **zlato** število, sta gotovo tudi oba činitelja $7 \times 9!$ **Sledi že tu mimogrede, da je tudi vsa kompozicija po številu 7 — „zlata“; da je tudi Tibulova elegija II 5 slavospev po tem zlatem številu — nomična.** Drži to, če se spomnimo na prva izvajanja o pomenu tega števila že takoj ob presoji „nomične“ poezije?

Drži pa le, če je upravičena moja štetev tistih dveh izpadlih distihov $38a + b$ in $66a + b!$ Tudi to trdim, da je upravičena, ker opravičena radi kritikov te pesmi, ki zaznamujejo ravno na kritičnih mestih izpad nekaj verzov. Pribiti treba, da nisem **prestaval** niti enega distiha, kar je doslej ponajveč dajalo orožje v roke vsem protiarhitektonikarjem in sovražnikom matematično-točne simetrije. In tudi to moram naglasiti, da sem sledil arhitektoniki te in vseh drugih elegij po najboljši kritični izdaji Hauptovi (Catulli Tibulli Propertii carmina a Maur. Hauptio rec., ed. sexta ab Ioh. Vahleno curata. Lipsiae a. S. Hirzel-ium 1904). Zavedal sem se dobro vloge „strigačev“, presukavajočih ponepotrebne in svojeglavno verze, dokler ne dobe — svoje kompozicije, a ne poetove. Samo to sem dodal, kar hočejo že kritiki znanstveniki sami: nekaj verzov, t. j. samo dva cela distiha ter dobil **nehote** tako-le malenkost, ki jo priča ravnokar navedena „zlata“ matematika!

Rezultat kar frapira, če pomislimo zlasti na Roscherjevo in Ludwichovo teorijo ter Sitzlerjevo pripombo o Pindarjevem pajanu. To nas mora res še posebno utrjevati v misli, da je Tibulova elegija II/5 — elegični rimski „nomos“ (ali: Apolonu posvečeni

¹ Kukula pripominja l. c. str. 67: „Im allgemeinen lasse ich den Versuch Ludwichts a. a. O. S. 306 ff. u. ö., das versteckte Spiel mit symbolischer Zahlenmystik auch an Vergils Bukolik aufzuzeigen, für viel zu weitgehend, wie meine Disposition der IV. Ekloge (s. oben S. 51) im Vergleich mit Ludwichts unverantwortlicher Zerstückelung S. 311 ff. zur Genüge dartut. Aber die Verszahl des Gedichtes, in der die metonische Zahl 63 zur Erscheinung kommt (Ludwich S. 309), und das von Ludwich übersehene Motiv vom Zehnmonatkind weisen doch zum wenigsten für die IV. Ekloge ganz unverkennbar auf den latenten Einfluß religiöser Zahlensymbolik hin. Auch dadurch rückt das Gedicht in ein klareres Licht als bisher: es tritt zum Kultus und zur Festpoesie der Griechen in sehr viel engere Beziehungen, als man geahnt hat.“

Velja isto i za Tibulov nom II/5! Opozarjam na tem mestu na J. Sitzlerjevo kritiko Ludwichove teorije o perikopski sakralni arhitektoniki himnov v Wochenschr. f. klass. Philol. 1911, Nr. 47. Sitzler je proti osnovnim mislim Ludwichovim. Spodtika se tudi nad črtanimi verzi — radi sakralne matematike, ki jo hoče Ludwich uveljaviti s svojimi korekturami. Seveda je možna tudi protikritika — vsaj s stališča Tib. II/5! Vsekakor gotovo ni slučaj, da se krije svota 63 distihov Tib. II/5 s svoto 63 heksametrov v Verg. 4. eklogi. Ali bi se končno ne dala dobiti prav slična razlaga tudi za prepornih prvotnih 52 stanc v Krstu, tako da bi se i v tem slučaju usoda maščevala nad dr. Tominškovim zasmehom v Dom in Svetu 1911, št. 2? Po opombi 1 na str. 74 in 112 bi ne bila ravno težavna taka misel, posebno če pomislimo na neko za l. 1836, 18. junija zelo kritično napoved Bengelove hilijastične šole! Kristus — Σωτήρ! Sedmica ima i tu kritično — vlogo! Seveda je to zopet samo en migljaj več — do kulturnega ozadja v Krstu pri Savici —.

slavospev) s strogo določeno in po sakralni tradiciji obvezno matematično-točno arhitektoniko, po isti enotni kompozicijski ideji, ki jo priča i — Ajshilova nagrobnica (cfr. str. 64 te razprave).

Naglasil sem že zvezo med Tibulovo tehniko in helenističnim slogom ter izrekel misel, da je tehnika in kompozicija elegije II/5 tradicionalna, ker v zvezi s sakralnimi pesnitvami, himni in nomi. V tej misli me utrjuje Norden, ko piše (v že omenjenem spisu „Vergils Äneis im Lichte ihrer Zeit“, l. c., 332):

„Der freien ‚Erfindung‘ waren in griechischer Poesie Zügel angelegt, schon bevor Kallimachos die Praxis auch theoretisch begründete; nur die subjektive Lyrik und die Komödie waren frei, in den übrigen Gattungen war **Achtung vor der παράδοσις das erste Gesetz**, Überliefertes in die ideale Sphäre zu erheben das höchste Ziel. Diesen Maximen haben sich schon Pindar und die attischen Tragiker mit verschwindenden Ausnahmen unterworfen. Ausdeuter, ὑποφῆται des überlieferten Stoffes wollten sie sein und die tradierten Sagen adeln, vertiefen und bereichern. Diese ernste und strenge Gebundenheit erklärt sich sowohl aus dem **religiösen Charakter der antiken Poesie, welche die heiligen Satzungen (τέθμιοι) für Inhalt und Form** als unverbrüchliche Normen achtete, als aus ihrem geschichtlichen Charakter: denn die Religion war verbrieft in der *ιστορία* seit Urzeiten, und so waren die Musen Töchter der Mnemosyne, die das Geschehene im Gedächtnis festhielten und ihrem erwählten Propheten als garantierte Wahrheit vermittelten. Dieser Geist war es auch, der noch die hellenistischen Dichter dazu trieb, lokale Sagen aus der Verborgenheit ans Licht zu ziehen, um nicht immer nur in ausgetretenen Geleisen fahren zu müssen, sondern das für die Poesie nötige faktische Material zu vermehren. Eine lokale Sage war es auch, die Vergil behandelte, nur war die Stadt, der sie angehörte, mittlerweile das eine Auge der Welt geworden. Also „frei erfinden“, was die Modernen an ihm schmerzlich vermissten, durfte er gar nicht.“

Kar velja za Vergila, mora tembolj i za Tibula vsaj pri II/5, ki ima po vsem svojem značaju in po svojem namenu — sakralen značaj! Prav posebno obveznost pa je gotovo nalagala starodavna tradicija Apolonovega kulta. Njemu posvečeni obred („graecus ritus“) je najbrž zaobsegal gotove formalne posebnosti tudi v palatinskem svetišču, v katerem so bile shranjene usodne sibilinske knjige. Kolegij petnajsterih svečnikov je gotovo poznal in moral čuvati strogost Apolonu posvečenih simbolov in vsega, kar je služilo časti njegovega imena („antistites Apollinaris sacri caeremoniarumque aliarum“: Sam Wide l. c. str. 269!).

Prav gotovo je ohranil ta kolegij tudi tradicijo o Apolonu posvečenih svetih slavospevih, ž njimi vred seveda tudi sporočilo o posebnostih njihovih, zlasti o bistvu njihove — nomičnosti. S tem bi naznačili novo zvezo med Tibulovim nomom in starim grškim Apolonovim svetim spevom.

Je upravičena ta misel? Gotovoda po vsem tem, kar smo že čuli o zvezi med Apolonovim kultom in posebnostmi nomične poezije. Vendar pa hočem to misel še trdneje podpreti.

Fustel de Coulanges namreč piše (po že navedeni prestavi, str. 184):

„Die Mahlzeit begann ausnahmslos mit einem Gebete (str. 193 piše Fustel: ‚Die Rednerbühne war etwas Heiliges; der Redner bestieg sie nur bekränzten Hauptes, und lange Zeit befahl es der Gebrauch, daß er seine Rede damit begann, daß er die Götter anrief.‘ — ‚Vor jeder Beratschlagung brachte der Vorsitzende ein Opfer dar und sprach ein Gebet‘: cfr. prolog Tib. II/5!) und mit Trankopfern; man sang Hymnen. Die Art der Speisen und der Weine, deren man sich bedienen sollte, war durch das Ritual jeder Stadt bestimmt. In irgend einem Punkte von den Gebräuchen der Vorfahren abzuweichen, eine neue Speise vorsetzen, oder den **Rhythmus der heiligen Hymnen ändern**, galt als ein ernster Frevel, für den die ganze Stadt ihren Göttern gegenüber verantwortlich gewesen wäre. Die Religion ging sogar so weit, die **Art der Vasen** zu bestimmen, die teils zur Zubereitung der Speisen, teils zur Benutzung bei Tische in Anwendung kamen. In einer Stadt mußte das Brot auf Kupferkörbe gelegt werden; in einer andern durfte man nur irdene Vasen benützen. **Selbst die Form der Brote war unveränderlich bestimmt.** Diese Regeln der alten Religion wurden stets beobachtet und die heiligen Mahlzeiten behielten allezeit ihre erste Einfachheit. Glaubenslehren, Sitten, soziale Zustände, alles wechselte; diese Mahlzeiten jedoch blieben unverändert.“

To velja sicer za Grke, a ničmanjne za Rimljane, ki so bili še bolj konservativni kakor Grki. Radi tega svojstva in najstrožje obredne formalnosti smemo upravičeno sklepati, da se je ohranil tudi pomen in namen nomične sedmerodelne arhitektonike do Tibula in še dalje.

Čujmo, kaj piše še dalje Fustel (pogl. 8. „Ritual u. Annalen“, str. 139):

„Jede Familie, zumindest jede religiöse Familie hatte ein Buch, das die Formeln enthielt, deren sich die Vorfahren bedient und denen die Götter nachgegeben hatten. Das war eine Waffe, deren sich der Mensch gegen die Unbeständigkeit seiner Götter bediente. Aber man durfte weder ein Wort noch eine Silbe daran ändern, noch insbesondere den Rhythmus, nach dem es gesungen werden sollte.“

Dalje str. 201:

„Es gab keine Stadt, die nicht auch eine Sammlung alter Hymnen zu Ehren ihrer Götter besessen hätte: vergeblich änderte sich die Sprache mit den Sitten und den Glaubenslehren; **der Wortlaut und der Rhythmus blieben unverändert** und man fuhr fort, an Feiertagen diese Hymnen zu singen, ohne sie zu verstehen. Diese Bücher und diese Gesänge, von Priestern geschrieben, waren sorglich von ihnen aufbewahrt worden.“

Ker je imel vsak kult svoje tradicije, je imel tudi svoje posvečene in zakonite običaje. Apolonov je imel gotovo i za Tibulovih dni ohranjene take prastare obredne naredbe. Med nje spada ne-

dvomno tudi pomen in raba števila sedem, kar je itak že jasno po Roscher-Ludwichovih nazorih o sedmici v Apolonovem kultu. S tem pa bi že bila potrjena in iznova utemeljena misel o tradicionalnem Apolonovem slavonspevu z zakonito določeno sedmorično arhitektomiko, ž njim seveda tudi zavisnost Tibulovega slavonspeva II/5 od te tradicionalne rabe. (Glej str. 87 op. 1).

Sedmorična matematika je potemtakem res najboljša priča za — nomičnost te elegije.

Apolo, čuvaj reda, znanik boljše, srečnejše, zlate dobe, polne miru in sprave, hoče idealen, svet in zlat red tudi v sebi posvečenih slavonspevih. Tak red znači najpoprej njegovo sveto, zlato število sedem s simetrijo vred, kakor smo že proučili, in zato nam umevanje takih mističnih količin ne dela zdaj nobene težave več.

Naj še nekaj omenim, kar se mi zdi važno za problem „nomične“ kompozicije. Primerjajmo še enkrat obrazca Tibulove II/5 in Ajshilove nagrobne žalostinke. Ni-li isti princip, isti sedmorični princip v obeh? Nimamo iste matematične formalnosti, iste „mezodične“ kompozicije? En sam pogled pove, da je to prav isti osnovni kompozicijski princip, kakor ga priča eno samo krilo v tisti veleodlični Ajshilovi korični kompoziciji (str. 64 moje razprave). Isti princip, kakor ga imamo v Sofoklejevih Trahinijah (str. 61). To najmanj izpričuje čudovito „slučajnost“ tega principa!

Ne slučaj, nego pojav, ki je umljiv le v zvezi z zakoni vse grške umetnosti in pa z vplivom tradicije; tradicija pa tiči, kakor vemo, zelo globoko v — sakralni poeziji, in ta zopet v kultu. In tako se nehoče javlja misel, kakor da mora ta osnovni princip soglašati z vsem „svetovnim naziranjem“ antike. Ali je tako? Da, a o tem kasneje; tu treba le opozoriti na to zvezo.

Radi neke Friderik Schleglove opazke o umetnini „nach der Idee des Siebengestirns“ (pozneje o tem pri „harmoniji sfer“) je že tu umestno, da se opremo na Reischevo naziranje o „zboru“ vobče in v drami posebej. V Pauly-Wissowa namreč piše (III 1899, str. 2376):

„Noch höher hinauf führt uns die Thatsache, dass in einzelnen alttümlichen Culten der Chor-Gesang heimisch scheint, wofür der dionysische Hymnus der Frauen in Elis (Plut. qu. Gr. 36. Paus. V. 16, 6) ein Beispiel giebt —. **Kunstmässige Ausbildung** scheinen diese verschiedenartigen Ansätze chorischer Dichtung **zuerst** innerhalb des **apollinischen Cultes** gefunden zu haben. Wie schon Homer einen apollinischen Paian kennt und der Apollonhymnus auf Delos die Chor-Gesänge als alte Einrichtung erscheinen lässt, so wird man auch **die Chöre im Apolloncult auf Kreta** (Strab. X 480. 484) und in Delphi (Bergk. Litt.-Gesch. II 112) in sehr frühe Zeit hinaufrücken dürfen. Auch die Sitte, zum

Apollonfest nach Delos Chöre zu entsenden (Thuc. III 104. Dionys. Perieg. 527.), mag schon seit Beginn des 7. Jhdts. nicht mehr auf die umliegenden Inseln beschränkt gewesen sein.“

Velezanimivo to poročilo o zvezi korične poezije z — Apolonovim kultom: kar sili k misli, da je ta vplival i na kompozicijo v korični poeziji. Vse dosedanje naše znanje o tem vplivu (glej str. 77, op. 1: v. Wilamowitz-ovo misel o obrednih pesnitvah) nepobitno podpira to misel, da je, in mora biti neka sorodna vez med veličastno Ajshilovo korično in sedmerodelno Terpandrovo nomično kompozicijo.¹ Podpira nas i sam Reisch, ko pravi dalje:

„Den Hauptanteil an dieser kunstmässigen Ausbildung chorischer Aufführungen hatten die aus dem ionischen Osten und von den Inseln nach dem Peloponnes eingewanderten Dichter. **Ob schon Terpander**, der zu Anfang des 7. Jhdts. die aeolische Musik in Sparta einbürgerte, die Organisation der Jungfrauenchöre, der wir dort wenig später begegnen, begründet hatte, wissen wir nicht. Sicher ist, dass Thaletas aus Kreta, der (um 660. v. Chr.) die Männer- und Knabenchöre an den spartanischen Gymnopädien geordnet hat (Athen. XV 678 C), bereits verschiedene Formen des Chor-Liedes gepflegt hat, die (ebenso wie die **monodischen Cultlieder** [kaj so kitarodični nomi??!]) im weiteren Sinne **alle als** $\delta\mu\omega\iota$ bezeichnet [zveza med $\delta\mu\omega\iota$: νόμος torej —!], je nach der Art der den **Vortrag begleitenden Bewegungen** (langsameres Schreiten, feierlicher Reigen auf dem Altarplatz oder lebhafter Tanz) in $\pi\rho\sigma\sigma\acute{o}\delta\iota\alpha$, $\pi\alpha\iota\acute{\alpha}\nu\epsilon\varsigma$ und $\acute{\upsilon}\pi\omicron\rho\chi\acute{\eta}\mu\alpha\tau\alpha$ geschieden werden können.“

In dalje posebno to (str. 2377):

„Den nachhaltigsten Einfluss auf die Ch.-Dichtung hat Alkman geübt, der in der zweiten Hälfte des 7. Jhdts. in Anlehnung an volksmässige aeolische Liedformen einerseits und an **die von Terpander ausgebildete Form des monodischen Nomos** andererseits **den chorischen Hymnus in Sparta ausbildete**; er hat auch die **Gliederung** in Strophe, Antistrophe und Epodos auf **musikalischer Grundlage** durchgeführt, vgl. Crusius Comment. Ribbeck. 7.“²

¹ Erich Bethe (Gercke-Norden, I (314). „Das Prozessionslied $\pi\rho\sigma\sigma\acute{o}\delta\iota\omega\iota$, das die Feste eröffnet, gehört zu der großen Klasse der religiösen Poesie, deren die mannigfaltigen Kulte benötigten. — Im religiösen Gebrauch hat sich die alte Lyrik gehalten. Die glykoneischen Lieder sind in kleinen einfachen Strophen gebaut, wie die Kultlieder des Alkaios. **Früh nach Rom durch griechischen Kult übergeführt**, von Catull und Horaz für religiöse Lieder zunächst aufgenommen, hat diese Liedform auf die Lyrik stark eingewirkt und ihr die strophische Gliederung zurückerobert geholfen. — Wie die lyrischen Kultlieder der hellenistischen Zeit, **schließen sich auch ihre Hymnen und Enkomien an die alten Muster an**: der homerische Hymnus ist für die Götterhymnen des Kallimachos ebenso Prototyp wie für die Enkomien auf Herrscher.“ Str. 432/3 vprašanje o pesniški tehniki in njeni tradiciji in str. 292 sl.: „Chorlyrik“. Wilamowitz, Tim. Perser. 100 sl., 102 sl. — Georg Fraustadt: Encomiorum in litteris graecis usque ad romanam aetatem historia, Dissert. inaug., Lipsae, 1909: zveza med enkomiji in kultom str. 22 sl. Zveza med himni in nomom str. 24. Cfr. str. 82 moje pričujoče razprave op. 2, str. 104 sl.

² O zvezi med korično in nomično kompozicijo meni Crusius pri odstavku „Alkman“ v Pauly-Wisssova I (1894) p. 1569/70: „Ebenso verschiedenartig, wie die behandelten Stoffe, sind die angewandten Kunstformen. In der Rhythmik, vor allem mancher hymnenartigen Stücke, steht an erster Stelle der Daktylus: Hexameter in reinen Daktylen und mit langen Endsilben frg. 26, kürzere Reihen frg. 1. 45. 33f. 47. 48f. 59. Man wird an terpandrische Hymnen erinnern

Je treba še kaj dodatkov za zvezo med Ajshilovo veličastno arhitektoniko ter Terpandrovo sedmorično — nomično kompozicijo zdaj, ko vemo za odvisnost nomične poezije od kulta Apolonovega? Je bila prava moja sled — v „nomičnost“ grške poezije? Mislim, da stoji s tem dovolj trdno moja podmena o najbistvenejšem znaku „nomične“ kompozicije. Stoji tem trdnjše tudi razlaga Tibulove II 5!

In vendar še nekaj. Kult Apolonov zahteva strogo kompozicijo v sedmici in simetriji. Kako je grški umetnik to dosegel, da jo je doznalo uho, o tem smo že čuli nekaj (str. 63), kako pa da jo je tudi oko, o tem moremo sklepati **iz načina — korovega gibanja ali plesa ter razvrstitve poedinih pojočih oseb**. To gotovo stoji, da je sedmorična in simetrična kompozicija vselej slavila Apolona in njegovo miloglasno ter **zlato drago** in idealno urejeno liro! Od harmonije te lire **sedmerno-glasne** pa do — harmonije sfer ni ravno velik skok, kakor bomo še čuli! Tudi se mi zdi, da bi utegnili biti med sedmorično sestavo Ajshilove nagrobnice (*θρῆνος*) in kultom Agamemnonovih manov ter kritičnim številom sedem kolikortoliko ozka vez. Pa to le — mimogrede.

Čujmo le Reisha, kaj meni dalje o korovem plesu (str. 2383/4):

„Nur ein geringer Teil der Ch.-Dichtungen ist für den Vortrag auf dem Marsche oder während festlicher Umzüge bestimmt (*προσόδιον, ἐμβατήριον, πομπή, κῶμος*). Weitaus die Mehrzahl wurde auf dem Altarplatz oder auf einem für solche Aufführungen eigens hergerichteten Tanzplatz (*χορός, ὀρχήστρα*, Marktplatz) vorgetragen. Hier treten die Choreuten am Festtage auf, in festlicher Gewandung und bekränzt (Dem. XXI 16, 55), geleitet vom Dichter (oder Didaskalos), von dem Ch.-Musiker und — wo ein solcher bestellt ist — von dem Choregen. Sie haben während der Aufführung den **Charakter heiliger Personen** (Dem. XXI 55), da sie im Dienste des Festgottes stehen, vgl. Bull. hell. II 331. IV 351: *ἑσπεῖ τῶν παιδῶν χοροί* (Inscr. v. Delos). Wenn in römischer und vielleicht schon in der hellenistischen Zeit manche Ch.-Dichtungen von den Choreuten in ruhmigem Stand vorgetragen wurden, so dürfen wir dagegen für die

dürfen; vgl. A. Rossbach Spezielle Metrik 93 ff.“ — „Die meisten umfänglicheren Fragmente müssen aber kunstvoller komponierten Strophen angehört haben, die teils daktylotrochaeischen Charakter tragen (so frg. 1. 60, 4. ferner frg. 87), teils in freieren Logaoeden gehalten sind (so frg. 37 und die einzigen bis ins Einzelne zu analysierenden Strophen frg. 23). In frg. 23 sind die Elemente der alkaeischen Strophe in geistreicher Weise zu drei Strophenartigen Versgruppen ausgesponnen: das älteste Beispiel einer triadischen Perikope von *στροφῇ, ἀντίστροφος, ἐπὶδός*. In allen diesen Dingen ist A. (nicht Stesichoros) der erste Gesetzgeber der höheren Lyrik. Näheres bei Crusius Stesichoros und die epodische Composition in der Lyrik, Commentationes Ribbeckianae 3 ff. Über die Gliederung der Stoffmassen läßt der Zustand der Fragmente kein Urteil zu. Merkwürdig ist, wie in dem Partheneion auf Töne des ernstesten Pathos das Getändel der Jungfrauen folgt: man wird an den Apollonhymnus erinnert, wo der Mythos von der Apostrophe an die Jungfrauen abgelöst wird. Vgl. die Artikel Terpanchos und Nomos.“ — Ta pripomba daje apostrofiranim distihom v Tib. II/5 še večji pomen! Organiziranje verzov v višjeredno skupino pa ima svojo analogijo v organiziranju dističnih enotek v distični zistem! Umna kompozicija višje vrste gre potemtakem lahko vzporedno pot in po istem glavnem, osnovnem arhitektonskem principu, kakor nam ga kažejo navedene paralele.

ältere Zeit voraussetzen, dass bei allen auf dem Festplatz vorgetragenen Gesängen **die Rhythmen der Dichtung von den Sängern mit entsprechenden Tanzbewegungen begleitet wurden.**"

Smemo misliti, da je bilo tako plesno gibanje lahko tudi mistično-simbolično v smislu ideje, ki ga izraža sedmica v Apolonovem kultu, t.j. najstrožjega reda po simetriji s sedmoričnim obsegom? Orijent pozna vendar ples s sedmerimi tančicami! Grška teorija uči *ἐπτά κινήσεις: πρόσθε, ὀπισθεν, εἰς δεξιὰ καὶ ἀριστερά, κάτω καὶ ἄνω, ἐν κύκλῳ* (cfr. Roscher „Die Hebdomadenlehren etc.“ str. 26, op. 32 c).

V homeričnem, Apolonu posvečenem slavospěvu stoji (po A. Ludwichu, Homer. Hymnenbau, str. 172) v. 188 sl.:

αὐτίκα δ' ἀθανάτοισι μέλει κίθαρις καὶ αἰοδή·
Μοῦσαι μὲν θ' ἅμα πάσαι, ἀμειβόμεναι ὅτι καλῇ,
ὕμνευσίν ῥα θεῶν δῶρ' ἄμβροτα, ἧδ' ἀνθρώπων
τλημοσύνας, ὅσ' ἔχοντες ὑπ' ἀθανάτοισι θεοῖσι
ζώουσ' ὀφραδέεν καὶ ἀμήχανοι, οὐδὲ δύνανται
εὐρέμεναι θανάτοιο τ' ἄκος καὶ γήρας ἄλκαρ.
αὐτὰρ εὐπλόκαμοι Χάριτες καὶ εὐφρονες ὦραι
Ἀρμονίη δ' Ἥβη τε Διὸς θυγάτηρ τ' Ἀφροδίτη
ὀρχεῖσιν τ', ἀλλήλων ἐπὶ καρπῷ χεῖρας ἔχουσαι.¹
τῇσι μὲν οὕτ' αἰσχροὺ μεταμέλπεται οὐτ' ἐλάχεια,
ἀλλὰ μάλα μεγάλη τε ἰδεῖν καὶ εἶδος ἀγρήτη,
Ἄρτεμις ἰοχέαιρα, ὁμότροπος Ἀπόλλωνι.
ἐν δ' αὖ τῇσιν Ἄρης καὶ εὐσκοπος Ἀργεϊφόντης
παῖζουσ'· αὐτὰρ ὁ Φοῖβος Ἀπόλλων ἐγκιθαρίζει
καλὰ καὶ ὕψι βιβάζ· αἶγλη δέ μιν ἀμυρραίνει
μαρμαρυγαὶ τε ποδῶν καὶ εὐκλώστωιο χιτῶνος.

Ludwich pripominja (o. c. str. 186) k tem verzom:

„Μοῦσαι μὲν θ' ἅμα πάσαι, das heisst doch wohl: alle neun. Sie sind die einzigen, von denen hier deutlich ausgesagt wird, dass sie singen. Zu diesen 9 Sängerinnen kommen dann noch 10 Tänzerinnen (3 Chariten, 3 Horen, Harmonia, Hebe, Aphrodite, Artemis) und 2 Tänzer (Ares, Hermes). Das ergiebt einen Chorreigen von insgesamt 21 (3×7) Mitwirkenden. In ihrer Mitte schreitet schön und hochragend Apollon gleichsam als Dirigent einher und spielt die Cithar. Man sieht, selbst in dieser episodischen Darstellung hat der Hymnologe seinen Sinn **für symmetrisch-hieratische Gliederung bewahrt und, was besondere Aufmerksamkeit verdient, unter Gebrauch ebenderselben Zahlen-symbolik, auf der das ganze Gedicht beruht.**“¹⁾

¹ Namreč 3 in 7, torej kakor pri Tib. II/5: 7 in 9 (= 3²). Opozorjam na str. 39 moje razprave, kjer imamo obrazec za zapadno pročelje Zevsovega svetišča v Olimpiji: 21 oseb! Roscher: „Sieben- u. Neunzahl im Kultus u. Mythos der Griechen“ (separ. odtis, Leipzig, Teubner 1904) str. 69 „siebenteilige Chöre“ str. 18: „... daß auch der bei der delphischen Septerientfeier den Apollon darstellende Knabe auf seinem Zuge nach Tempe und zurück von einem aus sieben gleichartigen Genossen, wohl den Repräsentanten der Hosierfamilien, bestehenden Chore begleitet war“; str. 19: „Daß diese Vorstellung mit den im Apollokult so häufigen hebdomadischen Chören irgendwie zusammenhängen muß, ist so nahe liegend, daß es sich kaum verlohnt weitere Betrachtungen darüber anzustellen.“ Ne potrjuje li tudi to, da utegne končno le biti kakšna zveza med sedmorično kompozicijo v Ajshilovih Koeforih in Apolonovim kultom? Je tudi število 15erih strof v tej smeri sorodno s številom korovih oseb?

To mesto o homeričnem Apolonovem himnu je dobro pojasnilo za umevanje korične kompozicije in umno sestavljeno plesno gibanje zborovo. Friderikova misel je torej prava, ko omenja idejno zvezo med koričnim petjem in harmonijo sfer:

„... der chorische Gesang der Griechen in seiner **kreisenden** Bewegung den **himmlischen Reigen** der **Gestirne nachbildet**, nach der Idee eines Pythagoras oder Plato von dem **Harmonienzauber der Sphären**.“

Še umljivejši pa postaja simetrična in sedmorično-nomična kompozicija koričnih spevov (á-la Ajshilov-a nagrobnica), ko beremo sledeče Reischeve besede (str. 2384), krijoče se docela z omenjenim mestom v Apolonovem homeričnem himnu in Ludwichovo razlago:

„Je nach der **Art** der Dichtung und nach der **Zahl** der Choreuten waren die **Bewegungen der Chöre verschiedenartig**. Bei vielen Cultreigen bewegten sich die Choreuten in langsamen Schrittreigen um den Altar (vgl. Callim. in Dian. 170.267; in Del. 301.312), indem sie einander bei den Händen fassten, vgl. Il. XVIII 594. Plut. de def. orac. 22 p. 422 B. Etym. M. s. χορός. So sehen wir die Reigentänzer häufig auf Vasenbildern dargestellt, besonders kunstvolles Übergreifen der Hände zeigt die Polledraravase Journ. hell. stud. XIV Taf. VII; mitunter waren die Choreuten durch ein Seil, das sie in den Händen hielten, verbunden, vgl. die delischen Inschriften Bull. hell. VII 183 f. Ter. Adelph. 752. Liv. XXVII 37, 19. Diels Sibyllin. Blätter 91. Pallat de fabula Ariadnea 5. Wie bei dem Umschreiten des Altares, so musste sich **kreisförmige Aufstellung** auch sonst für grössere Chöre empfehlen, in deren **Mittelpunkt der Vorsänger** (Od. VIII 264. Hes. Schild 201) **oder Flötenspieler** einen Platz hatte (Luc. Anach. 23). Daher wird man auch die **Bezeichnung des κύκλιος χορός** doch am wahrscheinlichsten **von dieser Art der Anordnung ableiten dürfen**. — Im Gegensatz dazu scheint bei kleineren Chören vielfach eine viereckige Formation üblich gewesen zu sein.“

Ni-li to res prav dobrodošel komentar k Ludwichovi pripombi? Gotovo, a tudi k že znani „kiklični simetriji“. Ali ne? Zame vsaj je zveza med razvrstitvijo in kompozicijo celotnega kitičnega zistema (str. 61 in 64) ter sestavo in razporeditvijo zborovo nekaj povsem umljivega, in to tembolj, čim še prav posebno upoštevamo vpliv kulta in njegovih predpisov. Tudi sestava in gibanje korovo, glasba in melodija itd., **vse, prav vse mora služiti časti in proslavitvi božanstva**, ki mu je bil posvečen praznik in ž njim cela slavnostna prireditve.

V tej novi idejni perspektivi je prav posebno umljiva „nomična“ kompozicija, posvečena v prvi vrsti bogu Apolonu. Če upoštevamo tradicijo in skrbno čuvanje Apolonovih svetinj in simbolov njegove časti in slave, nam je potem tudi umljivo, da se je lahko ohranila i tradicija o Apolonovem himnu-nomu do Tibulovih dni. In to je treba vedno naglašati proti tistim, ki ne verujejo v tako tradi-

cijo. Svete knjige in sveti obredi in sveti slavospevi so pač nekaj idealnega in nedotakljivega; in v tem tiči sila konservativnosti. Spremembe v tej smeri veljajo za kršitev svetega reda in zato so ὕβρις, ki vpije po kazni.

Problem takozvanih ἀπολελυμένα („secesija“) spada prav posebej v poznejšo dobo grškega razvoja, ko vlada načelo individualnosti. Platonova polemika proti tej „secesionistični“ umetnosti je po dosedanjem že umljivejša in postane še bolj, ko se vglobimo še v vprašanje o bistvenih znakih apolinične in dijonizične lepote in umetnosti.

Tako torej o umevanju čudovite sakralne **sedmorične** nomične matematike v Tib. II/5! V delih, v celotni sestavi in končno še v — vsoti distišnih elegijskih enotek: kaj poreče k tem dejstvom še tako strogo oko filologovo in kaj napiše zdaj proti „matematičnim estetičnikom“ staroslavne grško-rimske pesniške umetnosti n. pr.: dr. Tominšek? Li še tisti stavek: „Bodimo pametni“?!

Čast, komur čast: resnici najprej! Priznam tu, da sem ob začetnem študiju te elegije pod vtisom Crusius-ove teorije nekoliko domneval, da bi utegnila tičati v II/5 podobna starogrška „nomičnost“, vendar pa me je dovedel šele študij Roscherjevih razprav in Ludwichove knjige do trdnjega sklepa, da bi utegnila biti ta nomičnost precej — „matematičnega“ okusa ravno radi zveze z Apolonovim kultom. Pregledal sem še enkrat svojo razdelbo in opazil — omenjeno matematiko. Zdi se mi, da sem s tem spoznal precej bistven činitelj — „nomične“ poezije: pomen in namen sedmerodelnosti, ki tvori bistveno misel grškega svetovnega nazora v obče! A to spoznanje — je šele najmlajšega dne, ko je bil spis deloma že v tisku.

Predno sem se bil vglobil v študij nomične poezije in pričel s paralelnim proučevanjem kompozicijskih zakonov grške prostorinske umetnosti ter se seznanil natančneje i z metriškimi teorijami, sem že prišel pod prvotnim vtisom Žigonovih osnovnih idej¹ do sklepa, da treba seči za Prešernovo arhitektoniko po komentar v antiko; zlasti pa sem slutil za tistim verzom prve gazelice „Bôlj ko Dêlie, Korîne, Cîntie al Lávre“ — indirektni migljaj poetov, da treba temeljito proučiti po vrsti — rimske elegike. Študij je nanese, da treba upoštevati tudi — stare himne, panegirike, enkomije itd., kakor namiguje Prešeren sam s tisto „Pindarjevo odo“ v zadnji sedmi

¹ Cfr. Čas 1911, št. 6.

gazelici. Pričel sem s Katulovim enkomijem¹ radi tiste značilne Westphalove pripombe o sedmerodelnosti in nomičnosti tega slavospeva, kar sem že objavil v „Času“ (1911, št. 6). Od tu sem pričel dalje s študijem po vrsti z elegiki Tibulom, Ovidom in Propercijem, kakor jih navaja Prešeren v onem verzu gazelskega prologa.

In rezultat? O njem priča — pričujoča študija. Glede rimske elegije same pa sem se uveril s paralelnim opazovanjem umetnostnih zakonov, da ima rimski elegijski distih prav značilno vlogo v kompoziciji poedine rimske elegije. To vlogo označujem tako: **distišna enotka zavzema v celotni kompoziciji rimske elegije sorodno vlogo, kakor je prisojena osebi v pročeljni arhitektoniki**, kjer ima vsaka poedina oseba svojo posebno določeno nalogo, vse skupaj pa so podrejene enotni skupni — „skupinski vlogi“ in potem dalje ideji celotne umetniške kompozicije, t. j. umetnine umetnikove. Kakor se tam družijo osebe v skupine, tako se družijo tu distišne enotke v **distišne zisteme**. Več distišnih zistemov pa tvori glavni in najvišji zistem, zistem ali organizem elegijski, t. j. elegijsko umetnino, v kateri vlada gotov določen ali osnovni kompozicijski poetiško- (in retoriško)-tehnični princip. Temu osnovnemu sestavnemu principu so podrejene vse enotke s svojo vsebino vred! Strog zakon: umetnina!

Poudarjam še enkrat, da sem došel do tega spoznanja potom analogije v prostorninski grški umetnosti in spoznal, da je stara umetnost v celoti res zelo — „nomična“, enovito nomična, tako da se opaža že priljubljenost simetričnega in sedmoričnega arhitektonskega principa. **Zame je nujen postulat, da mora ta zakonitost imeti še globlji pomen.** In ga tudi ima, kakor smo že čuli in pokaže — slika grškega svetovnega nazora v svitu mitologije in astronomije ter — glasbene teorije izza Pitagorove šole.

Da moja teorija ne sloni na slabih nogah, priča O. F. Gruppe v svoji še vedno izborni knjigi „Die Römische Elegie“ (Leipzig 1838, Wiegand), kjer piše slično mojemu naziranju (I, str. 14/5):

„Das Distichon selbst ist ein Bild dessen, was wir so eben geschildert haben. Der ebene Gang fortlaufender Hexameter, das epische Abwickeln einer Erzählung wird unterbrochen, mit dem Distichon bekommt der Vers jenes immer wiederholte Steigen und Fallen, Aufatmen und Sinken. Die

¹ O tem slavospevu več pri priliki. Ima isto osnovno sestavo kakor Tib. II/5! Prolog in epilog (štejem samo 68 b + c!) sta slično sestavljena ko pri Tib. II/5. O tem enkomiju se je doslej nabrala že lepa literatura. Obrazec ji je:

a b c d c' b' a'

Cfr. Crusius: Pauly-Wissowa (1903) V. „Elegie“, str. 2291. Opozarjam na Skutschovo razdelbo v Rhein. Mus. 1892, 138 sl. Nanjo se sklicujejo vsi poznejši. Tako Kalb v razpravi „De septuagesimo carmine Catulli“, Progr. d. k. human. Gymn., Ansbach 1900; dalje Bischof: „De compositione, imaginibus similitudinibusque Catulli carminis LXVIII“, Progr. O. G. Kaaden 1908 in 1909.

griechischen Elegiker¹ haben, wovon weiter unten, noch nicht so regelmäßig nach jedem Distichon eine Interpunktion und einen Abschluß des Sinnes; dies aber wird nun eben bei Tibull allerdings die Regel und hiemit erst hebt die feinere Gliederung innerhalb des kleinen Versganzen an. Jedes Distichon ist eine **Darstellung für sich**, eine **Situation**, deren sich aber **mehrere zu einem größeren gleichartigen Bilde** („skupina“, „distišni zistem“) zusammensetzen.²

Docela isto naziranje, kakor sem ga sam razvil! To tudi potrjuje upravičenost in pravilnost analogije med distišno enotko in poedino osebnostjo v trikotni pročeljni kompoziciji.

Neposredno ob Gruppejevih besedah smemo to analogijo razviti še za korak dalje, in sicer na ta način, da se vglobimo v zgodovinsko perspektivo grško-rimske umetnosti in ž njo vred v razvoj distišne in osebne označbe.

Čimdalje smo namreč od arhaične dobe in čimbliže smo grški „moderni“ — helenistični umetnosti, tem razvitejša postaja osebnost. V pesništvu prevladujejo takoimenovani — *τὰ ἀπολελυμένα* = kitice zase in ne glede na ustroj drugih. Te kitice so — same sebi namen, umetnina zase. Torej popolnoma nov princip in nasproten onemu, ki je vstvarjal cele vence kitičnih organizmov ali zistemov, kakršne kaže zlasti — korična poezija. To znači, da je prešla doba korične, recimo skupinske vezanosti, nastopila pa nova, v kateri velja — princip individualnosti. Problem grškega javnega življenja potrjuje — to resnico. Velika umetnost je pri kraju, na obzoru je — mala, rafinirana in malenkostna, često do Simijevske virtuoznosti. S Schillerjem bi lahko označili razliko tako le:

„Verflogen ist der Spiritus,
das Phlegma ist geblieben.“

V helenistični je črpala dalje rimska umetnost, hodila pa hkratu tudi v šolo daleč nazaj h grškim vzorom, kolikor je pač mogla in kakor ji je prišlo: vse pa je porabljala po svojih potrebah, a vendar tako, da so ostale često važne in celo najbistvenejše niti z dobo klasične in arhaične umetnosti.

¹ Cfr. Gruppejeve misli z Meskovo razpravo „Satz und Vers im eleg. Distichon der Griechen“, Brünn 1900, Progr. II. St. Gym. in že omenjeno dr. Arnejčevo razpravo v „Nastavnem Vjestniku“ 1910. Dr. Arnejčevi trije obrazci pričajo i za grško elegijo isti osnovni zakon, kakor sem ga razvil zgoraj. Dozdaj še nisem mogel pregledati A. Cartaultove „Le distique élégiaque chez Tibulle, Sulpicia, Lygdamus“, Paris: Alcan 1910. Po vesti v Deutsche Liter.-Ztg. 1911, Nr. 15 posnemam, da razpravlja Cartault tudi o simetrični dispoziciji in razmerju med metrično (distišno) in stavkovo (gram.) enoto. „Er (Cart.) kommt zum Schluss, dass Tibulls korrekte und elegante Technik nicht durch die Fesseln zu strenger Schemata und zu mechanischer Regeln gebunden sei, sondern eine gewisse Freiheit der Bewegung bewahre. Die Entwicklung führe bei ihm zu geringerer Regelmässigkeit und weniger peinlicher Sorgfalt für technische Einzelheiten.“

² Tudi Mesk ima isto pojmovanje („Situation“) iz Gruppeja.

Tako imamo v celotni rimski umetnosti dva toka: moderni z osnovno smerjo k individualni označenosti, in drugi, ki se naslanja na najboljše grške vzore davno minulih dni. Umevno, da je sinteza med „moderno“ in „antiko“ važen problem za rimskega umetnika. Treba pač ali viliti starim oblikam „moderno“ t.j. helenistično in rimsko-narodno vsebino, ali pa prilagoditi moderno obliko stari vsebini.

Ta problem se nam kaže i — v rimski elegiji. Umevati ga moremo edinole s tega vidika splošnega razvoja. In tudi razvoj rimskega distiha treba motriti na ta način. Med Katulovim in Ovidijevim je dokaj razlike: najprej v arhitektoniki distišne enotke same, potem pa v družitvi s sosednimi v isti elegiji.

Ovidijeva distišna enotka je popolnoma „moderna“: ima vse znake, ki jih izraža pojem *τὰ ἀπολελυμένα*. Ko bereš tisoče Ovidijevih distihov, se ti skoro zdi, ko da je hotel poet pokazati najprej svojo čudovito prožnost in tehniško spretnost. Rafinirana arhitektonika njegove distišne enotke je docela umljiva le v zvezi s helenistično tehniško virtuoznostjo, umljiva še bolj, če zasleduješ isti pojav v celi umetnosti: časovni in prostorninski. Spoznaš, da je dokaj upravičena paralela med distišno enotko in osebno individualnostjo, da veljajo pravzaprav za obe isti karakteristični znaki, zavisni tudi od sorodnih življenjskih zakonov in nazorov, in ne samo od umetniške osebnosti.

Distišno enotko je torej treba umevati za — organizem, zistem metričnih sestavin, da umeš različni značaj njene arhitektonike.¹ Spada potemtakem med — metrične organizme, kakor spada vsaka kitica te ali one vrste! **In tu tiči pravzaprav jedro in ključ do rešitve problema — tudi matematično-točne kompozicije,** kakor smo jo doslej spoznavali in spoznali posebno pri Tibulovi elegiji II/5.

Jasno pa je, da se organizatorična sila umetnikova ne more ustaviti pri — eni sami individualiteti, eni sami distišni enotki: ta njegova sila mora iti še dalje, kadarkoli mora porabiti za svoje misli več istovrstnih enotek. Princip različnosti narekuje potem nov zakon. In tu je zopet — problem, zavisen docela od organizatorja samega! Zakaj voli svoj zakon: to je ravno njegov „okus“, njegova umetniška misel.

Pojem organičnosti krije v sebi i pojem razvojnosti, smotrne razvojnosti. Smoter metričnih enotek sta verz in kitica,

¹ Stara metrika (Hefajstijon-Hermann) uči tako: distišna kitica se ponavlja enako druga za drugo; zato spada med takozvane sisteme *κατὰ σχῆμα, μονοστροφικά*: A A A A . . . Sorodna ž njo je — tercinska kitica, ki ima „mesodično“ razvrstitev. Rabi se tudi po pravilu — *μονοστροφικά*, a hkratu tudi tako, kakor distišna enotka v Tib. II/5 ali II/2. Kako je razvil Žigon svojo „tercinsko arhitektoniko“ za Prešerna? Pomni: v stari poeziji, zlasti grški, je „ritem“ glavne važnosti, v moderni nadomeščajo različne metre razne — rime! Le primerjaj staroklasične in moderne, zlasti romanske umetno vezane — kitice! Sonet, ottava itd. Spretnost v rimanju odgovarja staroklasični spretnosti v tvorbi metrov in ritmov.

smoter kitic je — kitični zistem, smoter teh je — umetnina t. j. celotni organizem najvišjega reda: to vsaj govore doslej navedeni „slučaji“ iz antike.

S pojmom organičnosti je torej nujno zvezan i **pojem reda**, razporejenosti, odvisnosti in podrejenosti, sestavnosti in zakonitosti.¹

Ako moramo umevati distišno enotko za samostojno „situacijo“ (v pesmi rabimo za ta pojem „misel“ ali „čustvo“ ali oboje skupaj) potem imamo v poedini elegiji celo niz takih „samostojnih položajev“. Ali so res „samostojni“? Ne! Zavisni so drug od drugega, vsi skupaj pa od celote, t. j. enotne, osnovne misli, ki jo mora izražati zistem — misli. Od tega je zavisen ravno pojem — „umetnine“. Nekaj pač mora vezati sestavne organizme v enoten višjeredni organizem!

Prav tako velja za pročeljno kompozicijo isto načelo.

Osebnost „situacijo“ je treba najprej motriti, in potemšele v zvezi z bližnjo okolico t. j. v zvezi z bližnjimi osebami v „skupinskem položaju“; končno vse te „skupinske položaje“ s pogledom na celotni „skupni položaj“, t. j. celo umetnino. Saj je celota smoter: v njej se osovršijo vse sile.

Kaj mora nujno slediti iz takega naziranja? To, kar smo že izvajali, da so „položaji“ v mejsebojni zavisnosti, z drugimi besedami — v organični zvezi,² ki je tem večja, čim sorodnejši je „položaj“, t. j. zavisnejši od istih ali sorodnih sil, sorodnih misli. —

Toda red sam je zopet zavisen od „zakonov“, osnovnih idej, uravnavajočih mejsebojne odnose poedinih „položajev“ ter do drugih in celote. Katerih?

Že iz vsega dosedanjega lahko trdimo, da **antika prav posebno ljubi proporcijo in simetrijo**. Res je tako. Kdor ne more dospeti do tega spoznanja, ne bo nikdar mogel pojmiti $\frac{2}{3}$ staroklasične lepote! Pitagorejska šola je kar nujen pojav grškega matematično-točnega duha: $\pi\alpha\nu\ \acute{\alpha}\rho\eta\theta\mu\acute{o}\varsigma$...³

¹ Cfr. odstavek „Grški nomos“ in romantiško teorijo o umetnini-organizmu.

² Primerjaj sedaj romantiško teorijo o umetnini-organizmu; beri in pomisli Joachimine besede na str. 14 te razprave: „Teil oder Funktion eines Organismus...“ Distih je — ? Je-li bil potreben I. del?

³ Preberi dobro Roscherjevo že navedeno razpravo „Die Hebdomadenlehren der griech. Philosophen u. Ärzte“ ter najnovejše njegovo delo „Über Alter, Ursprung u. Bedeutung d. hippokrat. Schrift von d. Siebenzahl. Ein Beitrag zur Gesch. d. ältest. griech. Philosophie u. Prosaliter. Separatni odtis iz XXVIII. Bd. d. Abh. d. philol.-hist. Kl. d. kgl. sächs. Ges. d. Wiss. N° V, Leipzig, Teubner 1911. Roscher sodi, da spada ta spis o sedmici najkasneje v drugo polovico 6. stoletja pr. Kr. Pagel se strinja z R. glede starosti tega „Hipokr.“ spisa, (Wochenschr. f. klass. Philol. 1911, Nr. 42), dočim H. Diels pobija Roscherjevo naziranje, češ da spada v 4. stoletje pr. Kr. (Deutsche Liter.-Ztg. 1911, Nr. 30: „Die vermeintliche Entdeckung einer Inkunabel der griechischen Philosophie.“) — Misli o „harmoniji sfer“ še nima, priča, da je ta misel izza Pitagorove šole. O drugem pri vprašanju „harmonije sfer“.

Trendelenburg prav dobro piše („Das Ebenmass ein Band der Verwandtschaft zw. d. griech. Archaeologie u. griech. Philosophie“: Festgruss an Eduard Gerhard, Berlin 1865), str. 9/10:

„Plato nannte Mass und Ebenmass (μετρίτης und συμμετρία) nebeneinander als zwei unterschiedene und doch zusammengehörend; und wol mit Recht. Wo dasselbe Mass (v moji teoriji o distišni enotki = μέτρον τοῦ ὅλου) durch die Theile des Ganzen durchgeführt wird, wo das Mass in der Wechselwirkung der Glieder sowol in ihrem Verhältniss zueinander als zum Ganzen erscheint, da wird aus Mass Ebenmass und **das Ebenmass weist daher immer auf ein Mehrfaches oder auf ein gegliedertes Ganze hin.**“

In dalje stran 11:

„Das Ebenmass hatte in der griechischen Kunst seinen Ausdruck. Der griechische Tempel, die Säulenhalle, die einzelne Säule offenbaren in ihrer Schönheit die Macht der Symmetrie. Und wenn nun Vitruv (III, 1) das Ebenmass der Baukunst auf das erkannte Ebenmass der menschlichen Gestalt zurückführt, so stehen wir von Neuem bei der griechischen Plastik. Zur Zeit Platos hatte bereits Polyklet aus Sicyon, ein Bildner des Perikleischen Zeitalters, der Symmetrie, d. h. den Proportionen der menschlichen Gestalt nachgeforscht, ja nach einer Nachricht (Galen. de plac. Hippocr. et Plat. IV, 3) über sie geschrieben und in seinem Doryphoros, dem **Bilde des vollendeten Ebenmasses**, den Kanon dargestellt. — Derselbe Polyklet war Architekt, und baute zu Epidaurus ein Theater, dessen edlen Stil und Grösse noch Pausanias lobt (II. 27, 5) und, setzt er hinzu: ‚welcher Baumeister sollte in Harmonie und Schönheit mit Polyklet würdig in Wettstreit treten können?‘ Das Ebenmass, das Polyklet am menschlichen Leibe, als dem gegebenen Mass der Schönheit erschaute, bildete er schaffend im Bau des Theaters anders gestaltet aus. Beides musste sich unterscheiden und wir erinnern uns dabei an Plato, der die Wahrheit der Schönheit zugesellte und wie es uns schien, die Wahrheit wie eine innere Bedingung vor das Ebenmass stellte. Wenn Polyklet andere Verhältnisse in dem zur freien Bewegung und zu geistigen Verrichtungen bestimmten menschlichen Leibe fand, und andere in dem Gebäude durchbildete, das bestimmt war, zum Feste die Menge der Schauenden und Hörenden aufzunehmen; so hängen die einen und die andern von der Wahrheit des Gedankens ab, den sie darzustellen berufen sind. **Platos Forderung hat hier in der Kunst ein anschauliches Beispiel gefunden.**“

Tisto preznačilno Platonovo mesto o razmernosti in sorazmernosti se glasi po Filebu (64 E):

Νῦν δὲ καταπέφηνεν ἡμῖν ἡ τοῦ ἀγαθοῦ δύναμις εἰς τὴν τοῦ καλοῦ φύσιν. μετρίτης γὰρ καὶ συμμετρία κάλλος δὴ ποὺ καὶ ἀρετὴ πανταχοῦ συμβαίνει γίνεσθαι.

Tu se nam odkriva bistvena misel Platonovega svetovnega nazora, da je podlaga vsemu — mera, da obstoji dobrota v redu, ki se umljivo združuje s pojmom lepote. Dobrota in lepota iz-

hajata iz strogega reda.¹ Red pa je sestavljen činitelj, zavisen od odnosov, in sicer umerjenih odnosov, t. j. razmerij. Ta razmerja izražajo števila. In dr. Gustav Schneider sodi („Das Princip des Maasses in der Platonischen Philosophie, Gera 1878/4):

„Die Zahl also und die von ihr constituierten Verhältnisse, zu denen wir nach Platonischer Anschauung namentlich die Proportion rechnen müssen, heben die Verschiedenheit des Entgegengesetzten auf und **erzeugen Ebenmass und Harmonie in den Dingen**. Es ist also mit einem Worte das **auf der Zahl beruhende und durch sie bestimmte Maass, was als formales Princip im Philebus erscheint.**“

Osnovna misel vse Platonove etike, politike, dijalektike, estetike, glasbe, pedagogike in sploh vsega mišljenja je torej misel o splošni umerjenosti vsega. Schneider zaključuje na podlagi zgledov v Filebu (str. 5):

„Damit ist die universelle Natur dieses Principis hinreichend gekennzeichnet. Es erscheint wirksam in der Natur und im Geiste des Menschen, als bedeutungsvoll für sein Erkennen und für die Bethätigung seiner sittlichen Natur als Individuum und als Glied des Staates und der Welt. So machte Plato für alle Erscheinungen der Welt und des Geistes das **Mathematische zum Gesetze für die Verwirklichung des Guten**. Ja, man könnte wohl sagen: **Für alle Erscheinungen der Welt und des Geistes suchte Plato das mathematische Gesetz.**“

Mera, razmernost, sorazmernost: to je prava osnova Platonove filozofije, in ni je mogoče prav pojmiti, če se ne doume te osnovne misli.

„Wir können,“ pravi Trendelenburg (l. c., str. 15), „das Ebenmass selbst in Platos Dialektik² hinein verfolgen. Idee und Erscheinung, die Idee des Guten und das Wesen der Welt, die in ihren Bewegungen harmonisch gestimmte Weltseele und die Seele der Menschen in den ihr gehörigen Theilen verhalten sich wie Urbild und Abbild und geben daher in der Erkenntniss symmetrische Gruppen. **Das Gesetz des Ganzen wiederholt sich in den Theilen.** (Romantika!) Wie z. B. das Erkennen überhaupt dadurch geschieht, dass Gleiches sich mit Gleichem begegnet, die Idee in der Wiedererinnerung unseres Geistes mit der Idee, an der die Dinge Theil haben, so kommt auf dieselbe Weise der Vorgang des Sehens zu Stande, indem das Licht des Auges dem verwandten Licht des Tages, das an den Dingen spielt, begegnet (Timaeus p. 45). Wo

¹ Natorp „Platos Ideenlehre“ str. 328: „Hiermit ist der Begriff des Guten vollständig als ein unkörperliches (ideelles) Universum (*κόσμος ἀσώματος*), als reine Gesetzesordnung, die den beseelten Körper in schönem Einklang regieren soll, zustande gebracht (84 B.). Der letztbestimmende Grund des Guten (*αἶον, αἰτία*, C D) ist diesem zufolge die Natur des Maßes, der Symmetrie (to ποῦζ, jaz), ohne die eine jede Mischung notwendig sich selbst und ihre Bestandteile verdirbt, vielmehr eigentlich keine Mischung (d. h. wirkliche, innere Vereinigung), sondern nur eine lose Zusammenmischung zustande kommt. Schon hiermit aber nähert sich der Begriff des Guten dem des Schönen, denn auf Maß und Symmetrie beruht ebensowohl Schönheit als Güte.“

² Natorp str. 324: „Also hängen in jenen Urprinzipien des Unbestimmten und seiner Bestimmung nach Maß und Gesetz schließlich auch Logik und Ethik, und gerade nach den letzten Betrachtungen mit beiden auch die Aesthetik zusammen.“

Plato die Erkenntnisse eintheilt, gewinnt er die Arten **durch einen symmetrischen Schnitt und fügt sie in Proportionen** (Staat VI. p. 507 ff.).

So durchdringt das Ebenmass, das dem griechischen Geist zuerst in der plastischen Kunst aufging, bestimmend den platonischen Gedanken, bald als Analogie, bald mathematisch als Proportion.

Najstrožji red = simetrija je torej osnovni princip genijalnega grškega duha, a tudi poprečnega vsakdanjega, in *σωφροσύνη* in *δικαιοσύνη* osnovni njegovi vrlini: *μηδὲν ἄγαν* je stal zapisan rek nad vrati Apolonovega svetišča v Delfih. V Filebu pa stoji (p. 26 B): *ὕβρις γὰρ πον καὶ ξυμπάσαν πάντων πονηρίαν αὕτη κατιδοῦσα ἡ θεός, ὦ καλὲ Φίληβε, πέρας οὔτε ἡδονῶν οὔδεν οὔτε πλησμονῶν ἐνὸν ἐν αὐτοῖς, νόμον καὶ τάξιν πέρας ἔχόντων ἔθετο...*

Če sta *νόμος καὶ τάξις* = *πέρας*, kaj je potem *ἀταξία καὶ χάος*? Gotovo toliko ko = *ἄπειρον*. Iz tega dobimo že znano formulo *πέρας: ἄπειρον* = *νόμος: χάος*.¹

Med *πέρας* in *ἄπειρον* stoji *τὸ μέτρον*, ki povzroča, da vlada v stvarih *ἡ μετριότης*.

Iz te sledi dalje *συμμετρία*. V obeh pa je lepota: ker je red samposebi lepota. **Višek reda in s tem vse lepote je v — simetriji,**² ki se imenuje po glasbeni analogiji tudi — *ἁρμονία*.

Red, simetrija, harmonija so torej posledica umerjenih odnosov med sestavnimi deli.

„Proportion und Symmetrie,“ pravi Trendelenburg (l. c., 11/12), „erscheinen in ihrer Verwandschaft. Wo gemessen wird, bildet sich ein Verhältniss zweier Grössen; und wo dasselbe Mass durchgeführt wird, da bilden zwei oder mehrere Verhältnisse, die, wenn auch in verschiedenen Grössen sich darstellend, als Verhältnisse gleich sind, eine Proportion. **Wo Plato das Ebenmass begründet, begründet er Verhältnisse und Proportionen.** Polyklet stellte solche Proportionen am Doryphoros dar, dem Kanon des menschlichen Ebenmasses. Neuere wie Camper untersuchen die Proportionen an den alten Köpfen; wie z. B. wenn sie jene drei

¹ Natorp str. 330: „das logische Prinzip der Bestimmung des Unbestimmten selbst, welches, unter der ebenfalls durch die frühere Darstellung (*μέτρον, μέτρον*, 24 C, 25 A, *-νόμος τάξις* 26 B) wohlmotivierten Benennung des Maßes, mit vollem Recht hier als „Grund“ an die Spitze tritt, übrigens Schönheit und Wahrheit so unmittelbar im Gefolge hat, daß ohne ernstlichen Anstoß dasselbe auch „Vernunft“, (was mit „Wahrheit“ 65 D, fast völlig gleichgesetzt wird) oder Weisheit genannt, nicht minder mit jeglicher Schönheit (30 AB) ausgestattet werden durfte.“ Cfr. str. 40 sl. v moji razpravi.

Cfr. tudi Ernst Seydl: „Das ewige Gesetz in seiner Bedeutung für die physische und sittliche Weltordnung.“ Theolog. Stud. d. Leo-Gesell. 2, Wien, Mayer & Co. 1902, str. 14 sl. Pomni, kaj stoji takoj na prvi strani: „Man verehrte in Apollon die Macht, welche die kosmische Ordnung gestiftet hat und den Sternenlauf regelt, ferner die Auctorität, welche den Menschen zur rechten Lebenshaltung anleitet (Ajshilove „Evmenide“!) und drittens den Geist, welcher in der Welt des Klanges waltet. Gesetz und Harmonie auf kosmischem und ethischem Gebiete festzustellen und zu wahren fiel in Apollons Machtbereich.“ — Beri dalje sam in misli na Apolonov pesniški nomos ter na Platonove „Nomoi“, kjer je omenjena i nomična poezija (700 A).

² Natorp „Platos Ideenlehre“ str. 329: „Somit ist schließlich dem Range nach das höchste das Prinzip des Maßes, das zweite Symmetrie, Schönheit, Vollkommenheit.“

Zonen des Antlitzes an Höhe gleich finden und jede im Verhältniss zum Ganzen wie eins zu drei, und Winkelmann lehrt uns die Proportionen in der griechischen Schönheit empfinden (Gesch. d. Kunst d. Alterthums 1776 S. 334 ff.). Proportion und Ebenmass (*ἀνάλογον* und *σύμμετρον*) stehen daher im Plato nebeneinander (Timaeus p. 69b). Das Ebenmass (die Symmetrie) stellt im Raume dar, was die Proportion (die Analogie) in Zahlen ausdrückt. Wo das Ebenmass in die Bewegung des Leibes eintritt, da entsteht jener anmuthige Fluss der Bewegung, jene Eurhythmie, welche Plato im Tanz der Gymnastik erstrebt (Gesetze VII. p. 795). Harmonie und Ebenmass, welche in dem Einklang der Musik für das Ohr und in der Symmetrie der Plastik und Architektonik für das Auge, auf durchgeführte Zahlenverhältnisse zurückgehen, **wecken das Wohlgefallen auf verwandte Weise**. Ohne zu zählen freut die Seele sich an der Zahl und **von der Lust an der Symmetrie lässt sich dasselbe sagen**, was Leibniz von der Lust an der Harmonie aussagte: sie ist **ein Entzücken der Seele, die nicht weiss, dass sie zählt**.“

S temi odstavki smo si dodobra utrdili stališče proti nasprotnikom „matematične estetičnosti“: spoznali smo, da temelji ves svetovni nazor antike na ideji točnih-matematičnih odnosov med količinami, ki sestavljajo in povzročajo red, ž njim pa lepoto ter — dobroto. Kjer je mera, je red, v redu pa je lepota.¹

Za teorijo, da treba v umetnini-organizmu šteti sestavne delce za mero celote; da si treba tako misliti i vlogo distiha v rimski elegiji, kjer da je **distišna enotka μέτρον τοῦ ὅλου**, govori torej ves svetovni nazor tistega misleca v antiki, ki je preko Shaftesbury-ja uravnaval smer romantiške estetske teorije.²

Moja teorija o distihu, merilu celotne umetnine, ima s tem dobro utrjeno podlago: temelji v osnovni misli grškega svetovnega nazora o strogi urejenosti vsega — *πάν ἀρτιμός*.

Po tej teoriji je prisojena vsaki posamni distišni situaciji prav gotova vloga po namenu celote, ki je in ostane — harmonija, simetrija, umerjenost njena ali — **staroklasična lepota**.

Μετρίότης καὶ συμμετρία je resnično navaden pojav v antiki, in zato je vsako nasprotovanje — neutemeljeno in neumljivo, neumljivo posebno za tistega, ki se je poglobil v celotno umetnost antike. Antika je vendar vstvarjala umetnine po tem svojem najbolj značilnem principu do najstrožje zakonitosti, in to jo ravno bistveno loči od — moderne umetnosti, zlasti romantiške lepote — „urejenega kaosa“.

¹ Cfr. dr. E. Brenning: Die Lehre vom Schönen bei Plotin, im Zusammenhange seines Systems dargestellt. Ein Beitrag zur Gesch. d. Aesthetik. Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht 1864. Matematika je v Politeji Platonovi najboljše sredstvo (*μάθημα*) za višje spoznanje na poti do ideje o absolutnem dobrem: 522 BCD. Red!

² Cfr. Luise Zurlinden: Gedanken Platons in der deutschen Romantik (Untersuchungen zur neueren Sprach- und Literaturgesch. hgb. v. Osk. F. Walzel. N. F. 8. H.), Leipz., Haessel 1910. — Cfr. še Winckelmann-Lessing „Klassische Schönheit“: Alex. v. Gleichen-Russwurm, Diederichs, Jena u. Leipzig 1906, str. 14 (Shaftesbury-Winckelmann).

Polykletov *Δογμολογος* je en idealno utelešeni grški — *νόμος*. Prav tako pa je tudi Tibulov slavospev II 5 en tako idealno zamišljeni staroklasični pesniški *νόμος*! To spoznanje se mi je rodilo po samostojnem dolgotrajnem vsestranskem študiju v smislu gesla Steinwegovega, ki mu je ne zavisno in samobitno sledil i — Žigon.

Ako ima umetnina svoj zakon, ga moremo spoznati le potom stroge, natančne analize. Vselej ne gre na prvo zarezo; spoznanje se naraža včasih cele mesece in cela leta. In zato je ta študij resda blagoslovljen s potnimi sragami,¹ a tudi z veseljem, ki ga pozna le tisti, ki ve, kaj pomeni težko priborjena — resnica!

Umem Žigonov ironični ton v tistih njegovih spisih in zdaj vem, da je bil bič zaslužen.

In ravno študij tehnike staroklasičnih umetnin zahteva ogromnega dela in ni se čuditi, ako znanstveniki v marsičem še danes niso enotnega naziranja vkljub stoletnemu krasnemu razvoju klasiške filologije. Vsak dan pa dozoreva spoznanje, da treba preiti od drobcev do celotnega vprašanja o pomenu pesniške tehnike starih klasikov. Primerjajoča poetika se šele naraža², ko je primerjajoče jezikoslovje že dospelo do gotovih zaključkov. In tudi primerjajoča poetika dospe prejalislej do spoznanja enotnih zakonov tega polja človeške duševne produkcije. Tedaj bomo tudi mogli podati dosti točnejši odgovor, odkod in zakaj gotovi tehnični in formalni zakoni — povsod z enako porabo in vendar tudi svojsko potezo — posamnega poeta-umetnika.

Umevanje poetičskih form ni lahkotna stvar. Znanstvo ima tu ko drugod nalogo slediti pojavom do dna, a najprej določati in spoznavati, kje in kako se nahajajo gotovi zakoni udejstveni v posebnih prav značilnih — umetninah. Ali so tisti formalni zakoni estetske veljave ali ne, in v koliki meri so, o tem pa odloča druga veda, — estetika.³ Ima-li in kakšno je njeno absolutno merilo?

¹ Cfr. mnenje dr. Tominškovo v Lj. Zv. 1908 in A. Gercke: „Die Analyse als Grundlage der höheren Kritik“ v N. Jhb. f. d. kl. Alt. 1901 (Bd. 7).

² O. Immisch („Z. Gesch. d. eleg. Kunstform“: Festschrift z. deut. Historikertage in Leipzig 1894, str. 25): „Einer Geschichte der Poetik entbehren wir zur Zeit noch durchaus.“ Je danes kaj boljše?

³ Pravilno je Bubendeyev stališče, ko piše („Die Symmetrie der röm. Elegie“: Gelehrtenschule des Johanneums zu Hamburg; Hamburg 1876, 2): „Zuerst, dass es sich zunächst nicht darum handelt, ob eine solche Symmetrie den Dichtungen, um die es sich handelt, zur Zierde gereicht, sondern nur darum, ob sie vorhanden ist oder nicht. Sodann, dass von dieser Frage die häufig angeführten Argumente fern zu halten sind, welche in verschiedenen Worten darauf hinauslaufen, den mechanisch rechnenden nachzählenden Dichter dem von innerer Harmonie zur Hervorbringung symmetrischer Gebilde getriebenen gegenüber zu stellen und die ganze Frage damit für abgetan zu halten, da ein solcher Zahlenmensch kein Dichter sein könne. Die ist nicht berechtigt; denn jede

Kako o tem sodijo moderne estetske šole, ni da bi tu razpravljaj, tudi se ne čutim dovolj poučenega, da bi mogel izreči svojo lastno besedo o njihovi veljavi. Za to je treba temeljitega študija del samih, — umetnin —, in šele potem sledi tehtanje teorij. To pot sem šel po sledu za kompozicijskimi zakoni v Prešernovih umetninah, kakor jih je dognal po strogi znanstveni metodi — induktivni! — naš prvi znanstveni kritik Prešernove umetnosti: Žigon. Vodilne misli so me prav vodile in z rezultatom sem zadovoljen — vsaj glede naziranja o vlogi rimskega distiha in o glavnih bistvenih kompozicijskih principih vse stare umetnosti.¹

Nazor moj o vlogi rimskega distiha, da ga je treba umevati najprej za samostojen organizem — formalno enotko, ki ima svojo „dušo“ — misel in čustvo, ter da se z drugimi vred druží v višje organske enotke do končne završene stavbe, ta nazor mi utrja prav posebno to dejstvo, da je bila distišna enotka v rabi kot — epigram. Torej čisto sama zase in ločena, kakor je lahko ločena in sama zase tudi vsaka drugovrstna umetnina, n. pr. v plastiki.

Kakor ima vsaka oseba² sama zase več individualno razvitih znakov in jih tudi mora imeti, da se loči od drugih vsakdanjih postav in obrazov, v proceljni kompoziciji pa se morajo ti individualni znaki pokoriti višjim zakonom: prav tako velja tudi za distišno enotko. Sama zase kot epigram mora imeti vse razvitejšo, značilnejšo vsebino ko v daljši elegični kompoziciji. Treba je eno misel točno, jasno in krepko

Form in der Poesie, wie in jeder anderen Kunst ist etwas Äusserliches und nur ein solches, so lange sie nicht in innerem notwendigen Zusammenhange mit dem Darzustellenden steht; aber auch dann, wenn dies der Fall ist, wird doch dieser Zusammenhang nie ein so inniger und in sich notwendiger sein, dass bei dem ausführenden Künstler oder Dichter die Form als etwas von selbst sich ergebendes unbewusst seinen Schöpfungen sich aufprägt: vielmehr wird es dazu immer einer mehr oder weniger mechanischen Arbeit bedürfen (cfr. koncem spisa Goethejev izrek): **und durch den Vorwurf des Mechanischen eine solche Form im voraus für undenkbar zu erklären, ist gerade so wenig berechtigt, wie wenn man es z. B. bei einem modernen Dichter für unmöglich erklärte, dass er in mechanischer Weise nachgerechnet habe, ob denn sein Sonett wirklich 14 Zeilen habe oder ob die Reimverschränkungen in den Strophen wirklich übereinstimmten.** Vielmehr ist durchaus abzusehen von diesen Nebenrücksichten und die **Hauptfrage so zu stellen: gibt es eine solche Form oder nicht? Ist sie eine notwendige mit Bewusstsein durchgeführte Form in dem betreffenden Dichtungsbranche geworden oder nicht?**“ Prav! Dr. Tominšek bi zafrknil tako trezno sodbo s kakim visokim stavkom, da: „Bodimo pametni!“ Punctum. Problem seveda s tem — še ni rešen!

¹ Veseli me naknadno spoznanje, da sem samostojno prodiral v umevanje Tibulove II/5 in si sploh sam vstvaril svojo metodo, kako treba umevati in razlagati umetnine vobče in — pesniške še prav posebno. Vidim, da sem se nevedé ravnal prav po nazorih in zahtevi splošno znanega germanista R. M. Meyerja, ki piše („Über das Verständnis von Kunstwerken“: N. Jhb. f. d. klass. Altert. 1901, 378): „Und deshalb geht unsere Meinung dahin: keine einzelne Methode der Kunsterklärung genügt (podč. M.), auch die ergiebigsten nicht, die ästhetische, historische und psychologische. **Nur mit allen Mitteln, nur mit allen Kräften können wir uns des künstlerischen Geheimnisses ganz bemächtigen.** Die systematischen Methoden zeigen uns nur fertige, die genetischen nur das entstehende Kunstwerk. **Wir aber wollen das Ganze!**“ In tako bodi i pri — Prešernu!

² Mislim le na osebne umetnine, torej ne stvari.

vtesniti v natančno in strogo arhitektonsko odmerjeno distišno enotko; tu tega ni tako nujno treba, dasi že sama forma to kolikor*toliko zahteva in tudi rimski elegiki sami pričajo o tem. Celo Tibul sam!

Zanimivo je že enkrat naglašeno dejstvo, kako različna je tehnika te formalne enotke pri poedinih rimskih poetih. Čisto druga je tehnika Tibulovega in čisto svojevrstna spet arhitektonika Ovidijevega distiha. Spozna ju strokovnjak na pogled, kakor loči tudi ostro oko kritikovo skoro na mah dela Fidijeve, Polykletove ali Lysipove šole. Vsak umetnik ima pač svoje oko, svojo glavo, svoje srce in svoj okus in svojo — šolo. Vsi pa porabljajo gotove in iste osnovne zakone za svoje svrhe, loči jih le način izražanja in uporabljanja.

O tehniki in arhitektoniki distišne enotke v rimski elegiji se je nabrala že lepa literatura, tako da je nemožno v kratkem času kritično premotriti vrednost poedinega naziranja. Tudi mi je bilo nemožno zaglobiti se v specialne razprave, a kar sem prebral, mi ni moglo dati ravnokar razvite teorije o vlogi in pomenu rimskega distiha v pogledu na celoto poedine elegične pesmi. Ne poznam torej teorije, ki bi imela isto misel, da je treba umevati distišno enotko za merilo — μέτρον — cele stavbe po principu proporcij. Morda je že kdo o tem razvil svoje misli in bi njemu pripadala zasluga odkritja te i za kritiko teksta (cf. slučaja pri II 5!) prevažne teorije.¹ Toliko

¹ Trezna je sodba Bubendeyeva. Z malimi izjemami se strinjam popolnoma z njegovimi nazori. V XXIII. pogl. sklepa svoja izvajanja: „Der symmetrische Bau der römischen Elegie hat also seinen Ursprung darin, dass der Dichter die einzelnen Distichen, welche erst in der Elegie der Römer in strenger Weise von einander so getrennt sind, dass sie eine grammatische Einheit bilden, in derselben Weise mit einander in Beziehung und Parallelismus zu bringen suchten, wie das Distichon selbst aus Ergänzung des Hexameters durch den ihm parallelen Pentameter entstanden ist und diesen Charakter gerade bei den Römern immer festgehalten hat. — Eine solche Beziehung drückte sich selten allein durch die innere Beziehung der Gedanken aus, sondern fand in der Regel auch in der äusseren Form Ausdruck; häufig finden wir gleiche Distichenkomplexe wiederholt, bisweilen verschiedene mit einander verbunden, oder grössere durch Einschaltung einzelner Distichengeschieden. Mitunter war dies — besonders, wo es vereinzelt auftrat — nur eine unwillkürliche Aeusserung des harmonischen Gefühls, welches den Dichtern inne wohnte; in einigen Fällen war es unmöglich, dies nicht einer bewussten Absicht des Dichters zuzuschreiben: **eine bestimmte Grenze zwischen beiden Fällen zu ziehen, ist mißlich** und subjektiven Entscheidungen zu sehr unterworfen. — Diese Symmetrie hat sich nun auch bisweilen auf ganze Gedichte ausgedehnt; allein auch in diesem Falle haben wir darin **nur die Ausdehnung der im Einzelnen herrschenden**

bi sodil, da je Čop ni mogel dobiti iz sodobne teorije, možno pa, da je sam prišel do sličnih zaključkov na podlagi podobnih paralel, kakor jih imamo iz Tibulovega in Propercijeva pesniškega ateljeja.

Trdnost teorije, glavna misel njena mora slo-
neti v dejstvih samih: iz njih je vendar vznikla induk-
tivnim potom. Kdor hoče po tem principu študirati kompozicijo
rimske elegije, bo sedaj že nesel a priori s seboj misel, da je vsaka
elegija sestavljena po principu proporcionalnosti in simetrije. Šel bo
deduktivno pot in se umevno tudi često — zmotil in varal, do-
kler se ne izkaže pogrešek njegove poti ali pa tudi — teorije same.

Presodimo takoj tu trdnost razvite teorije pri kompoziciji II 5.
Kakšno vlogo ima poedin distih na svojem mestu? Povsod enako?
Isti pomen na gotovem mestu? Kateri distihi so v pogledu celote
najvažnejši? Naj presodi in odgovori vsakdo sam zase! Pač pa je

Symmetrie auf das Ganze zu erblicken, nicht einen von vornherein
grossartig angelegten Kompositionsplan des ganzen Gedichts:
denn nur, insofern diese Symmetrie auf den im Einzelnen dem Ohr wahr-
nehmbaren Verbindungen beruht, können wir sie anerkennen (pomisli na
vse, kar sem napisal o — Tib. II/5 in II/2 in — sodi!); Anordnungen ganzer
Gedichte dagegen, die nur für das Auge, nicht für das Ohr
da sind, sind verfehlt (Simija), zumal wenn sie grössere Zahlen-
komplexe umfassen und Wiederkehr einer gleichen Verszahl
nach längerer Pause voraussetzen. — So kommt es denn, dass die
**Ausdehnung einer solchen symmetrischen Komposition auf das ganze Gedicht
eine Ausnahme ist und am häufigsten bei kleinen Gedichten vorkommt, bei
längeren dagegen selten oder gar nicht.** (Tu v opombi pobija simetrijo
v peti knjigi Properčevih elegij: sem drugega nazora!). Hat somit die weitaus
überwiegende Mehrzahl der uns erhaltenen Elegien des Tibull, Properz, Ovid
eine solche das Ganze umfassende symmetrische Komposition nicht (podč.
Bub.), so werden wir überhaupt sehr vorsichtig sein müssen, in
einigen Gedichten ein solches Gesetz anzunehmen. Indirekt hat
man dies auch dadurch anerkannt, dass man allgemein den Grundsatz
aufgestellt hat, **einer Symmetrie zu Liebe dürfte ein Distichon nicht
entfernt oder versetzt werden:** denn wäre das Symmetriegesetz ein
sicheres und unwidersprechliches, so würde man dasselbe auch
als kritisches Hilfsmittel benutzen dürfen.“ Popolnoma pravilno
stališče! II 5 pri Tibulu do pičice potrjuje pravilnost tega nazora, seveda
pa istočasno govori proti prejšnjim stavkom Bub. o simetriji v celoti. Ni
samo oko in uho odločilno, temveč še drugi činitelji, ki smo jih spoznali
pri II 5! Tu sem le hotel pokazati najboljšo teorijo. Z vsem se seveda ne
strinjam, v glavnem pač! Tako n. pr. ne s koncem tega odstavka glede ana-
logije v glasbenih kompozicijah:

„Ein Analogon für diese ganze Erscheinung bietet meiner Ansicht nach
auch hier wieder die Musik. Vergleichen wir jetzt das Distichon mit dem
einzelnen Takte (cfr. meinem distihu = μέτρον τοῦ ὅλου!), meist vier, zu einer
Periode zusammengefasst, und in der Wiederholung solcher Perioden be-
steht ein Teil der rhythmischen Wirkung der Komposition: allein eine strenge

dejstvo, da v vseh delih **ne** vlada isti princip proporcionalnosti! Imamo skupine, ki so tesnejše in rahlejšje zvezane. Včasih je celo težko določiti zvezo za naprej ali nazaj. Posebno tedaj, kadar ni niti zunanjih formalnih pripomočkov, n. pr. anafore itd. Čim točnejša, trdnejša, dovršenejša je raba distihova, tem upravičenejši je naš sklep, da je tisto mesto dovršenejše ko drugo, kjer je raba distihov negotova, pomanjkljiva, nezanesljiva. Znak tehnične nespretnosti pri Tibulu je vedno nenavadno dolga perijoda distišne skupine. Kje so taka mesta v tej elegiji? Študiraj B in B, nato primerjaj A in A! Razlika tiči gotovo v rabi distihov: tu kot pribiti in samosvoji, a vendar dobro zvezani z bližnjimi logično in formalno; tam te stane obilo truda, predno dospeš do povoljnega sklepa! Najpopolnejša in najdovršenejša sta vsekakor A in A. Zakaj? Poskusi sam priti do sklepa!

Primerjaj nato še dele elegije II 5 z elegijo II 2! Kako tu stojte distihi? Kakšna je arhitektonika te elegijice v primeri z A ali A' one? Na vsak način je tehnika tu razvitejša in izrazitejša. Koliko bolj v primeri z drugimi deli! Kaj je pravzaprav ta elegijica v pri-

Durchführung durch das Ganze der Komposition ist weder notwendig, noch gewöhnlich und wird nur bei kürzeren Stücken von vorwiegend rhythmischen Charakter z. B. Tänzen oder Märschen, Statt finden. So ist auch in der Composition der Elegie Neigung zur Symmetrie im Einzelnen vorhanden; strenge Durchführung im Ganzen ist nicht die Regel, sondern die Ausnahme“ (podč. Bub.).

Nazor o izjemi zame ne drži, ker je preozko stališče Bubendeyevo, raz katero presoja pojav simetrije. Za višjo simetrično kompozicijo veljajo višji umetniški zakoni in ne samo — muzikalni. Simetrija in proporcionalnost sta čisto enakovredna in pogostna zakona v rimski elegiji, zato ni govora o izjemah. Odločuje le poetov umetniški — „račun“, ki je seveda zakrit v umetnini sami in ga je težko spoznati na en pogled. Tudi tradicija ima tu veliko vlogo in „šola“ tudi. Simetrija pa nima samo za oko in uho svoje posebne estetike, ampak velja sploh za vso dušo, ki živi. V tem ima Leibniz prav, kakor smo čuli pri Trendelenburgu! Tudi to je treba upoštevati, da je vžitek lepote tem višji in večji, čim več truda stane, da ga i um dozna. V tem tiči velika skrivnost veselja nad — višjo lepoto. Ni samo to lepo, kar človek na en pogled vidi in občuti, ampak tudi to in še prav posebno, **kar človek po dolgem trudu spozna!** V tem sta si vžitek resnice in vžitek lepote jako blizu. Zato pravimo „lepa resnica“. Precejšen kos „apolinične lepote“ tiči v tej višji sferi proti umski strani! Platonova estetika ni ravno najslabša! Sicer pa je bistveni činitelj lepote pač misel idealnega redu, ki je nemogoč brez — proporcije! To je tudi osnovna vodilna misel za umevanje simetrije v antiki —! Misel, ki jo priča in hoče tudi razviti i moja študija. — Vobče še enkrat: stališče moje v umevanju rimskega distiha se krije z Bubendeyevim! Cfr. pri njem zlasti: III., X., —; XIII. — Cfr. še Schanz, Gesch. d. röm. Lit. II/1, str. 230 (3. izd. 1911): „die kunstvolle Composition, die das unbefangene Auge nicht merkt, ist zwecklos.“ Ni samo oko —!

meri z elegijo II 5? Kaj zopet ta z ozirom na II 2? Kaj je dalje venec elegij v četrti knjigi: 2. + 3. + 4. + 5. + 6. + 7., ali po številu distihov: 12 + 12 + 13 + 10 + 10 + 5? Seštej vse distihe in dobiš eno samo veliko elegijo prve ali druge knjige. In če dodaneš tudi II 2 na konec tega krasnega venca Tibulovega, kakor je storil prav dobro Gruppe (l. c.), ne bo venec večji ko prva elegija četrte knjige! Primerjaj nasprotno elegijice-epigrame iste knjige: 8. + 9. + 10. + 11. + 12., ali po številu distihov 4 + 2 + 3 + 3 + 3. Vsota vseh teh je le malo večja ko ena mala Tibulova elegija prejšnjega „Sulpicijinega venca“! Tu imaš helenistično umetnost, nagibajočo h „kiklični“ umetnosti.¹ Mesto ene same velike umetnine rajši venec malih, po vsebini ozko zvezanih kabinetnih slik in sličic. Pri Tibulu samem torej lahko študiraš to — rimsko staroklasično umetnost. Kakšno vrednost ima distih v elegijici-epigramu IV 9 in v II 2 ali II 5? Je teorija prava ali ni?

Kaj je pravzaprav elegija II 5, če jo primerjaš s tako malo elegijico? Kaj v primeri z vencem Sulpiciji in Cetrintu posvečenih elegijic? To, kar velika kompozicija napram sestavnemu delu, samo da le individualno bolj razvitemu, bolj osamosvojenemu! Ali to, kar so višji sestavni deli v elegiji sami v primeri z distišno enotko. Primerjaj Ateno na Akropoli, ki jo je videl mornar že iz dalje, ter ono v kompoziciji na pročelju partenonskega in eginskega svetišča!

V veliki kompoziciji mora biti vse na svojem mestu, da se pokaže umetniška potencia — umetnine, in po nji tudi umetnikova.

¹ Kiklična kompozicija je bila v antiki res zelo priljubljena, kar smo že deloma spoznali. Naj tu opozorim še na Sudhausovo razpravo o sestavi Plavtovih „cantica“. Sestava teh pesmi je po metrični strani sami res zanimiva. O „Pseudolu“ v. 905—950 piše Sudhaus (l. c. str. 27): „Vor allem fällt der konzentrische Aufbau der beiden Stellen in die Augen 16. 16. 12. 20: 20. 12. 16. 16. Das mesodische Stück ist deutlich aus der 20er-Periode des ersten Stollen entwickelt, dessen Elemente hier alle wiederkehren, nur daß sie in längeren Reihen ausklingen.“ — „Das Ganze schliesst sich wie im Kreise zusammen, indem die Schlußturen des Tanzes die Eingangsrhythmen wieder aufnehmen.“ Ples! Dalje prav lep „slučaj“ v isti komediji: monodija pijanega Pseudola 1246—4384. Posebno verzi 1268—1280. Sudhaus označuje (str. 142): „Das Lied kann ich hier folgen lassen, ohne viele Worte zu machen. Wegen der zahlreichen Dimetra, Trimetra und Pentametra zeugt es besonders laut für das Stollengesetz, denn die Symmetrie des Aufbaues ist so vollkommen, wie in irgendeinem anderen Stück. Folgende Tabelle gibt einen Überblick:

$$\begin{array}{ccccccc}
 16 & + & 10 & + & 22 & (9 + 13) & : & 22 & + & 10 & || & 10 & + & 22 & : & 22 & (9 + 13) & + & 10 & + & 16 \\
 & & & & \underbrace{\hspace{1.5cm}} & & & \underbrace{\hspace{1.5cm}} & & & & \underbrace{\hspace{1.5cm}} & & \underbrace{\hspace{1.5cm}} & & \underbrace{\hspace{1.5cm}} & & \underbrace{\hspace{1.5cm}} & & & \\
 & & & & 32 & & & 32 & & & & 32 & & 32 & & 32 & & 32 & & & \\
 & & & & \underbrace{\hspace{1.5cm}} & & & \underbrace{\hspace{1.5cm}} & & & & \underbrace{\hspace{1.5cm}} & & \underbrace{\hspace{1.5cm}} & & \underbrace{\hspace{1.5cm}} & & \underbrace{\hspace{1.5cm}} & & & \\
 & & & & 48 & & & 48 & & & & 48 & & 48 & & 48 & & 48 & & & \\
 & & & & \underbrace{\hspace{2.5cm}} & & & \underbrace{\hspace{2.5cm}} & & & & \underbrace{\hspace{2.5cm}} & & \underbrace{\hspace{2.5cm}} & & \underbrace{\hspace{2.5cm}} & & \underbrace{\hspace{2.5cm}} & & & \\
 & & & & 80 & & & 80 & & & & 80 & & 80 & & 80 & & 80 & & &
 \end{array}$$

Ali str. 120: „Das kleine Lied im Trinummus 1115—1124 hat offenbar konzentrischen Bau, man kann die 28 Metra in 4 + 6 + 8 + 6 + 4 zerlegen.“ Cfr. tudi str. 116 in 117! Isti princip tu v taktih, kakor smo ga spoznali že prej v korični liriki za sestavo kitic. Torej figuralen ples: „rhythmische Bewegungen der Darsteller“ (Sudhaus: str. 119). Pomni to dobro, da boš umel pozneje Fr. Schlegla nazore o „himniški poeziji“.

Vse na svojem mestu: Ali je možen tu slučaj, če pravimo „mora“? Ne! Torej namen in račun? Da! Saj je pač nujno in v bistvu umetniške kompozicije, da mora biti vse na svojem mestu. Brez redu pač ni formalne lepote! Tak red pa, kakor ga pričata eligiji II2 in II5 je nujen rezultat zavestno in z namenom razporejajočega poeta umetnika. Zakaj tehta¹ pri razporeditvi, to je njegova stvar; odločuje pač njegov umetniški okus in njegova umetniška naobrazba in — umetniška ideja, t. j. efekt, tendenca umetnine in, če hočete, tudi genialni njegov „instinkt“ (glej str. 22). Pomni: umno-umetno (str. 131, op. 1)!

Kdor hoče umeti efekt in tendenco umetnine same, ta se mora nujno **najprej zaglobiti v umetnino samo**, premisliti njene sestavine, doznati njeno umetniško idejo, ločiti vsebino in formo ter presoditi in vmisliti se še v milje, v katerem je nastala ali morda zanj tudi bila mišljena in vstvarjena. Od vsega tega je namreč zavisna — znanstvena kritika — poetičskih umetnin (glej Meyer: „Über das Verständnis von Kunstwerken“ l. c.). To je treba storiti zlasti tedaj, kadar umetnik sam zakrije sledove in zunanje znake, ki bi olajševali — umevanje. Koliko lažja bi bila kritika starih poetičskih del, ko bi poetje sami kar s prstom kazali pot do razumevanja svojih umetnin že v naslovih. Kako vesel in s komoditeto bi študiral človek dela njihovega duha, če bi bili sami spisali obširno razlago pod naslov! Tako pa ne preostaja drugega, ko stroga razlaga tega, kar je najprej v umetnini sami in potem šele pride sitno delo z — analogijami, ki naj bi pojasnile neumljive stvari.

Poskusite le enkrat, ki niste še vžili sladkosti vestne interpretacije ene same pesmice, točno označiti eno pesmico Horacijevih „Carmina“ ali „Sermones“ iz samosvoje moči brez komentiranih izdaj! Poskusite doumeti Ovidijeve poedine elegijice v „Amores“ ali v „Tristia“. Šplošna formalna označba, karakterističnega nič in redkokdaj. In če ste prodrli v umevanje z lastnim trudom, kedo vam jamči, da je res vse tako prav, kakor ste si zgradili niti svoje razlage? Saj niti danes ne umeš vedno modernega poeta, in ta ti vendar sam s prstom kaže, kako naj se vije glavna pot tvojega duha do tistega umevanja umetnine njegove, ki ga je naznačil z lastno roko že v naslovu! Pri modernem poetu n. pr. Prešernu se da poleg vsega še določiti prvotni original, določiti okoliščine, v katerih je nastala ta ali ona njegova pesem, in vendar so stvari, ki jih ni umeti vsakemu kar na zamahljej!² Kaj šele pri presoji staroklasičnih poetičnih del in sploh vseh umetnin! Tu

¹ To „tehtanje“ je za genialnega umetnika lahkota. O tem na primernem mestu.

² Naslov sam najlepše njegove pesmi bi bil, po kritikih sodeč, popolnoma zagrešen. Kritiki komentirajo to, kar je naslovu samemu oprečno! Torej problem? O, velik! Kdo ima prav, poet ali kritiki?

često niti ne veš, kedo, kedaj, kje, pri kateri priliki in komu je posvetil in zakaj ravno tako in ne drugače posvetil prav gotovo določeno umetnino. In zgodi se ti, da tvojemu okusu niti ni všeč, ali celo ne moreš pojmiti vsakega pojava, tako nemožno se ti zdi to in ono s tvojega stališča anno 19...! Za popolno umevanje umetnine pa je vendar treba jasne perspektive, pregleda celote in miljeja, kateremu je namenjena morda (če ne z vso znanstveno historično gotovostjo) umetnina, ki jo hočeš umevati ti, višje stoječi — kritik.

Če nimaš sam dovolj trdnega stališča, pa se podpreš s komentarji meneč, da ti dajo več gotovosti. Tu šele naletiš na križpotja! Ta tako, oni drugače, tretji ravno nasprotno, četrti prevrača verze prav poljubno, a ni zadovoljen le z verzi, celi deli mu niso všeč. Prestavi jih drugam, od tam pa zopet druge na njihovo mesto, ali pa kar kratkomalo prečrta cel odstavek, češ to ni logično, to ne spada tu in tja ter je sploh neumestno na tem in tem kraju, na posled — nikjer! *Probatum est!*¹

Bodi vesel ki nimaš pojma o bistroumju filologov, če sploh moreš biti, kadar iščeš vžitka umetnine, pa ti jo razkosajo in raztelesijo, da se ti ogabi vsak študij starih klasikov, in to tembolj, če vidiš, da ti precejajo komarje in love mušice in se prekljajo za črke po celih dolгих straneh, celote — umetnine pa ne vidijo! Kako tudi, če je sploh ni ne, po strogo filološki črkarski pravdi seveda! Ogabljen vržeš na polico svoje klasike, da jih pajki prepredo in da se ti poleže jeza in gnev — in počakaš boljših dni, ko boš sam po svoje mogel uživati in razlagati umetnine — kateregakoliže starega poeta. Tako se često godi človeku, ki išče estetskega umevanja — starih klasikov.

Koliko napak in nemožnih hipotez celo tam, kjer bi človek zagrabil resnico kar s celo pestjo. Tako je in tako zahteva filološka veda! In kakor je neprijetno in često neplodno nje delo, vendar brez vestne, točne, strogo kritiške metode ni možno priti do resnice!²

¹ Goethe ima le prečesto prav, ko poje homerjevcem v „Homer wieder Homer“ (W. II, 273):

Scharfsinnig habt Ihr, wie Ihr seid,
Von aller Verehrung uns befreit,
Und wir bekannten überfrei,
Dass Ilias nur ein Flickwerk sei.
Mög' unser Abfall niemand kränken!
Denn Jugend weiss uns zu entzünden,
Dass wir ihn lieber als Ganzes denken,
Als Ganzes freudig ihn empfinden.“

Vsak pravi interpret mora stremiti za tem: — po celoti, in nikdar ne pozabiti, da so elementi le delci organizma-umetnine.

² Elter v Rhein. Mus. 1906, str. 291/2 o tretji elegiji Tibulovi (I 3), ki je po splošni sodbi najlepša Tibulova elegija: „Das ist, soweit ich sie richtig verstehe, der richtige Gedankengang der Elegie; danach eine Disposition zu geben, würde ihr Verständnis wieder in Frage stellen, und auch ihren „Aufbau“ und ihre „Gliederung“ eigens darzulegen wird nicht mehr nötig sein. Statt chriehafte Schemata zu entwerfen, denen sich das Einzelne nicht

Tudi pike in vejice in podpičja itd. so včasih izboren kašipot, samo umevati je treba njihovo tiho govorico! I to naglaša Žigon, in prav ima tu — znanstvenik in estetič!

Naj se posmeji kdorkoli i moji teoriji o distihu — merilu celote, nič ne dé! Spoznanje je težka stvar, umevanje se ne rodi čez noč, treba obilo truda z glavo tudi tedaj, če čut sam govori dovolj glasno.

Kdor tega ne zmore in se sam ne potrudi, da po temeljitem študiju izreče svojo sodbo, naj ostane s svojimi nazori sam zase doma in počaka, da izreko boljše podkovani kritiki pred njim javno kritiko! Tako je povsod in bo moralo biti i — med nami! Diletantov imamo itak preveč! —

Elegični distih — μέτρον: gazelski tudi! V gazelicah tretjinska² arhitektonika („zlati rez“): v II 2 (in še drugod!) tudi! In simetrija in žarišče v II 5: v Gazelah tudi! Žarišče, simetrija in tretjinska arhitektonika v „Spominu Matija Čopa“: v II 2 tudi! Kaj pravite na to — nematematični estetičniki? Poderite obe — sivi teoriji z vso brezobzirnostjo resnega znanstvenika, samo z orožjem nemoči — ironijo in sarkazmom — ne!³ Za-

fügt, und die die Poesie tödten, (Haupt), müssen wir versuchen in das Gefüge der Gedanken einzudringen, um zu erkennen, mit welcher meisterhafter Kunst gerade Tibull die einzelnen Bilder und Vorstellungsreihen auseinander zu spinnen und ineinander zu weben versteht, einer Kunst, die um so grösser ist, je einfacher und natürlicher sie erscheint. (podč. tudi že Elter!). Verhältnismässig leicht ist es, die stofflichen Elemente zu sondern, schwer dagegen überall die psychologische Vorstellung herauszufühlen und über dem Einzelnen auch wieder die einheitliche Tektonik des Ganzen im Auge zu behalten. So eng Kritik und Interpretation zusammengehören, philologische Kritik ist in ihrem Wesen logisch. Dichterexegese muss vor allem auch psychologisch sein, d. h. versuchen nachzufühlen und herauszuholen, wie in der Seele des Dichters die Gedanken werden und sich verweben. Das mag, ohne eine neue Methode darzustellen, mit einem Worte das bezeichnen, was mir an der Erklärung unserer klassischen Dichter öfters zu fehlen scheint. Wie sehr das Gedicht und der Dichter dabei gewinnt, wenn man den Gedankenverlauf im Einzelnen nachspüren sich bemüht, hat, meine ich, unser Beispiel gezeigt. Leicht ist es freilich nicht, das allemal scharf in Worte zu fassen, Tibull ist fast zu zart für rasche Paraphrase und die Gefahr ihn auszudeuten sehr groß. Ich habe es versucht an einem einzelnen Gedicht für sich und ohne durch weitere Vergleiche oder anderweitige Untersuchungen die Aufmerksamkeit abzulenken: Überflüssig ist das leider nicht, wie die vielfachen Mißverständnisse im Einzelnen und im Ganzen zeigen, aber gemacht werden müssen diese Interpretationen auch als exakte Vorarbeiten für eine jede künftige Poetik, die den Namen einer Wissenschaft für sich in Anspruch nimmt.“ Pravo stališče! Glej Meyer „Ü. d. V. v. Kunstwerken“.

¹ Sudhaus piše (Rh. Mus. 1910, 538): „Die tausend starken Interpunktionen, die die Plautinischen Perioden gliedern und entsprechend die Hunderte von starken Interpunktionen in denjenigen aristophanischen Liedern, die von der Tragödie unabhängig sind, sind die bleibenden Marksteine, an denen wir die Gliederung und Eurhythmie des auf dem Dimeter aufgebauten Komödiengesanges erkennen können.“

² Cfr. Žigonovo razpravo „Tretjinska arhitektonika v Prešernu“ Zb. S. M. 1907.

³ Opozarjam, da jih čaka i kritika dr. Arnejčeve matematične estetičnosti v Nastav. Vjestniku: vpliv Žigonove metode!

Strinjam se z mislimi Sudhausa v Rhein. Mus. 1910/538 („Zum Aufbau der Aristophan. Lieder“): „Dem gegenüber werde ich nicht müde werden auf die metrische Periode

pravili bi sicer svoj glas znanstvenega kritika in prišli med — diletante!

Gazele — ena Tibulova elegija, in še več! Sedmerodelna je, kot so Gazele sedmerodelne, a bolj ko Tibulu velja slava Prešernu! Sedem je (po Gruppeju) posvečenih elegij ljubezni Cerintovi in Sulpicijini (vštevši II 2 kot epilog), a slava Prešernove ljubezni do „rože“ šestnajstletne je nad tem slavnim vencem.

„Zlate črke“ bodo pele slavo Prešernove Julije bolj, ko pojo hvalo Delijino vse Tibulove, Deliji posvečene elegije!

In da se moremo na to pri priliki sklicevati, čujmo Gruppejevo sodbo o Tibulovi „črkarski umetnosti“ v vencu, Cerintu in Sulpiciji v spomin.

Tako le sodi prvi ta znanstveno in estetsko naobraženi interpret Tibulove umetnosti (o. c. I 33—4):

„Im nächsten Gedicht (t. j. tretji, v tekstu 4. elegiji) spricht wieder Tibull, und wir müssen es gleich sagen, was bisher noch immer gänzlich verkannt worden (kaj bi potemtakem sledilo za Čopovo Aristarhsko učenost, če tako piše Gruppe l. 1838?!), daß er überhaupt immer abwechselnd mit Sulpicia spricht und daß hierin eine eigenthümliche symmetrische Komposition (podč. Gruppe!) der zusammenhängenden Elegien besteht. Tibull spricht als Dichter, aber als Dritter in diesem Bunde, als Begünstiger und Vermittler der Liebe, bald erzählend, bald mahnend. So gibt er den Hintergrund für die Monologe der Sulpicia, in denen er die Hauptmomente drastisch vorstellt. Cerinthus kommt redend nicht vor, Sulpicia allein nimmt den Vordergrund ein, und ihre Gestalt ist mit den schärfsten Umrissen und den brennendsten Farben gemalt.“

Torej simetrična kompozicija v razvrstitvi oseb!

In ko je utemeljil svoj nazor, da spada II/2 kot epilog k temu vencu, pravi Gruppe (str. 63/4):

„Was die äußere Form anlangt, so ist **jetzt auch erst die Symmetrie vollkommen**: Der Dichter, welcher eingeleitet hat, muß zuletzt noch einmal das Wort nehmen; so erst gewinnt das Gedicht seinen recht-mäßigen Schluß.“

Kritikujoč Vossovo razlago¹ piše (str. 47/8):

des Plautus hinzuweisen und ihren graziösen Bau. An den aufgedeckten Zahlenverhältnissen liegt mir an sich gar nichts, an Verständnis der Periode alles. Diese wird die Grundlage bleiben bei dem Studium des Aufbaues der Lieder, die kein *Sammelsurium von Versen* sind; jene, die Zahlenverhältnisse, sind nun einmal vorhanden, die Zerlegung in Perioden wird immer wieder darauf hinführen und man muß sie benutzen.“

¹ Čegava je izdaja Tibulovih elegij v Prešernovem zapuščinskem aktu št. 25, glaseča se „Albius Tibullus-Gedichte, Wien 1801“? V graški knjižnici sem dobil brez avtorjevega imena sledečo izdajo: „Albii Tibulli carmina. Albius Tibullus Gedichte. Wien 1801 bey Joseph Oeher.“ Signatura I 36808. Je-li ta brezimna izdaja Vošova ali ne, more določiti le str. 316, kjer pripominja neznani avtor k prvi elegiji Sulpicijinega venca (v Hauptu izd. 2.): „In diesem Buch mögen vielleicht einige Gedichte z. B. I (to je v 2. v Hauptu) und XII. (v Hauptu 13.!) Tibull zum Verfasser haben. Die meisten sind von einer Dichterin, die sich Sulpicia nennt; einem Mädchen aus edlem Stamm, und von noch edlerm Geist; geschrieben an ihren geliebten Cerint...“ Ker Gruppe pobija nazor, da bi bile pesmice Sulpicijinega venca pisma, bi ta znak govoril za Vošovo avtorstvo. Je tako? Podpira naslov, letnica in kraj izdaje.

„Aber so grundfalsch die Vossische ist, so fehlt es ihr nicht an Entschuldigungsgründen, ja man darf sagen, sie war schwer zu vermeiden, sobald man nicht, gestützt auf das Verständniß der poetischen Komposition, die Reihe der zusammengehörigen Gedichte mit der **siebenten** Elegie des vierten Buches abschließt; denn so sehr die ersten sechs Elegien keine Briefe sein können, so bestimmt hat man die hier folgenden dafür zu halten. Jene und diese gehören in eine ganz verschiedene Kategorie und diese Bemerkung scheint uns der erste Schritt zu einer richtigen Kritik über das Buch. Es ist aber bisher niemand hievon ausgegangen, und deshalb hat man auch der Vossischen Ansicht, so unhaltbar sie ist, nicht bestimmt genug widersprochen, und selbst diese gesteht doch von einigen jener ersten sechs Elegien zu, daß man sie als Briefe denken könne und müsse. **Hiermit mußte ihm aber die symmetrische Struktur des Ganzen und die große und eigenthümliche Schönheit der Anlage entgehen.**“

Recimo, da je tako, in čujmo dalje (str. 38):

„Wir gingen zunächst nur darauf aus, die falsche Meinung zu widerlegen, daß wir in diesen Elegieen eine Sammlung von Briefchen hätten, bezüglich auf einzelne wirkliche Vorfälle. Und was fanden wir? **Ein zusammenhängendes, wohlgeordnetes Kunstwerk.** Vergleicht man dies mit den herrschenden Ansichten, welche Voß hier nur am bestimmtesten ausgesprochen hat, so ist dies etwas ganz Neues; ein wohlwollender Kritiker hat es eine Entdeckung genannt. Was man ganz übersah und verkannte, selbst Heine tat es, war der innere Zusammenhang eines schönen Kunstganzen.“

Analogija k Žigonovi tretjinski arhitektoniki in umevanju Gazel po mojem odkritju!

Ako je bilo pred Gruppejem tako obče naziranje, kaj bi sledilo, če bi mogli za **Čopa** dognati, da je prišel morda i slovenski Aristarh do gotovih sličnih sklepov glede tega tedaj perečega vprašanja, dospel morda še dalje do umevanja distižne arhitektonike na podlagi teorije romantikov o umetnini-organizmu in njenem žarišču? Absolutno nemožno to ni in skoro bi sodil, da ravno arhitektonika Gazel govori za tako hipotetično misel o Čopovi poučenosti v poetiški tehniki starih elegikov. Denimo, da je tako — pisanega nimamo žal nič, razven tega, kar je v Prešernovih umetninah samih in Zapuščinskem aktu skritega, — kaj bi sledilo za čast in ugled slovenskega klasiškega filologa in učitelja poetike? To, kar je pisal Prešeren v spominskih posmrtnicah o — „Aristarhu, velikanu učenosti“!

Kaj pa za Prešerna? To, kar za Tibula, in še nekaj več! Kar za Tibula (Gruppe: I/13):

„Man ermesse diesen Tiefsinn der alles adelnden Kunst, die so rein und innerlich fast nur noch bei Sophokles anzutreffen ist.“

Kar za Tibula, in še več! To se izkaže koncem razprave.

Pomnimo pa dobro, da smo dognali pri Tibulu tretjinsko in sedmorično arhitektoniko, to torej, kar priča Žigonova tretjinska in moja teorija o sedmorični kompoziciji Prešernovih Gazel. In tudi to še dobro pomnimo, kar pravi Gruppe str. 213/4:

„Nun erinnere man sich aber auch, daß das Buch Sulpicia aus **sieben** Elegieen bestand, wir bekommen demnach drei Zahlen für tibullische Komposition: 3, 5, 7. **Die drei ist die Normalzahl für ein symmetrisches Ganze**, Einleitung, Mitte und Schluß¹, und **diese Zahl kann auf jeder Seite um ein oder zwei Glieder erweitert werden, je nachdem man einer feineren Gliederung bedarf oder der Stoff kleinere Parteen verlangt.**“

Možno, da je dobil vse to naš poet po svojem veleučenem prijatelju mentorju iz Tibula: njegov „Bolj ko . . . Korine, Cintie al Lavre“ pove še več. Kaj vse lahko ne tiči v tej samozavestni trditvi poetovi, se izkaže tekom cele študije, tu je le še na mestu, da opozorim še na Ovidijevo ime! Kaže poetov migljaj i do tu sem? Zakaj, in kako ga treba umevati? Prihranimo si to za zopetno ugodno priliko, ker glavno smo pač že dognali, da bi bil po Čopu lahko dospel do sličnega umevanja distišne enotke in celotne kompozicije, kakor jo kaže Tibulova umetnost. Vse torej sloni na vprašanju, kaj in koliko je vedel Čop o poetiški tehniki starih klasikov, kje bi bil zajemal svoje znanje, v čem je čisto samoniklo njegovo spoznanje — rezultat lastnega resnega študija antike.

Arhitektonski pomen Tibulovega distiha kaže prav jasno, kaj ne zmore vsega tehniška spretnost poetova. Pojav Simijevske tehniške kurioznosti le potrjuje, da je teorija o distihu-metru pravilna, naš rezultat pa zopet, da je ta Simijevska umetnost tudi umljiva, ker pristen izraz iste umetnosti po pravilu $\pi\acute{\alpha}\nu\ \acute{\alpha}\rho\iota\theta\mu\acute{o}\varsigma$ ali $\mu\epsilon\tau\rho\iota\acute{o}\tau\eta\varsigma\ \kappa\alpha\iota\ \sigma\upsilon\mu\mu\epsilon\tau\rho\iota\acute{\alpha}$, po pravilu tudi, ki ga je Polyklet vklesal svojemu „Suličarju“ (Doryphoros), temu kamnu in vzoru grške — lepote, vzoru za najstrožji odnos delov do celote, resničnemu nomu plastike!

Paralela k temu ritmičnemu nomu v plastiki je Apolonov poetiški nom! Najlepšemu bogu, zaščitniku najstrožjega reda in vseobčega mirnovesja, miru in sreče, se res spodobi taka slavlina pesem, ki vsa slavi njegovo ime po vsebini in po kompoziciji, v celoti in elementih! Je ali ni taka Tibulova elegija II/5? Če se spodobi takemu bogu, se spodobi gotovo tudi mestu na sedmerih gričih!

¹ Cfr. stran 21/2 te razprave: Dom in Svet, kritika Žigonove arhitektonike!

Rim na sedmerih gričih!

Carpite nunc, tauri, de septem montibus herbas,
dum licet: **hic magnae iam locus urbis erit** —

napoveduje „casta soror“ Apolonova ob prihodu Enejevem v kraje, kjer se še paso bivoli. Ali kakor poje Horacij v „Carmen saeculare“ (v. 1—12):

Phoebe silvarumque potens Diana,
lucidum caeli decus, o colendi
semper et culti, date quae praecamur
tempore sacro,
quo Sibyllini monuere versus
virgines lectas puerosque castos¹
dis quibus **septem placuere colles**
dicere carmen.
alme sol, curru nitido diem qui
promis et celas aliusque et idem
nascaris, possis nihil urbe Roma
visere maius.

O da, Rimu, ki so ga hoteli imeti na sedmerih gričih sami bogovi, se spodobi taka pesem, kakor je slavilnoprozilna elegija II 5, **tudi — ritmični nom Tibulov!** Ali je pravilno tako umevanje — nomične kompozicije? Po Roscherjevih in Ludwichovih nazorih gotovo, in tudi Sitzlerjeva pripomba o pajanovi tehniki pri Pindarju, poleg tega tudi Volkmannova retorika in vse druge priče govore za tako umevanje, da je Tibulova elegija II 5 pravi pristni Apolonov nom.²

¹ To pesem sta pèla dva zbora, dečki in deklice. Vsak je imel $9 \times 3 = 27$ članov. Pesem sama ima $9 \times 2 = 18$ kitic. Roscher: Die Sieben- und Neunzahl. Sibylinskih knjig je bilo prvotno tudi 9. Cfr. op. 1 na str. 92. te razprave.

² Friedr. Leo pripominja v „Götting. Gelehrt. Anzeigen 1898, str. 56, kritikujoč Bellingovo teorijo („Alb. Tibullus Untersuchungen u. Text, I u. II. T., Berlin 1897), o tej elegiji: „Daneben auch hier ein wunderliches Behagen am Schönen. Denn was ist es anderes, wenn Belling die Komposition der Elegieen in Zahlenschemata darzustellen sucht und deren Ebenmaß bewundert. Diese Zahlen bedeuten nichts als daß Tibull wie die antiken Dichter, und auch moderne soweit sie Form haben, die Teile seiner Gedichte zu einer Art von symmetrischem Einklang herrichtet, was oft zu Gruppen gleichen Umfanges, also nur zu einem Schema der jetzt wieder beliebten Art führt. Das elegische Distichon ist eine strophische Form und diese Strophe gibt die äußere Gliederung des Gedichtes. Eine halbe, ungefährliche, beliebige Gliederung kennt die antike Technik nicht. Alles übrige gehört der inneren Analogie. Jedes Suchen nach einem technischen Ausdruck für die innerhalb des Gedichtes zu beobachtende Parallelisierung von Bildern u. dgl. hat in die Irre geführt und wird in die Irre führen. Auch der Gedanke an das Nomos-Schema, nach Belling 164 „eine glänzende und durchaus überzeugende Entdeckung“ (die anderen Stellen im Index), ist eine bloße Verirrung, von der ich nicht glauben kann, daß Crusius noch in ihr befangen ist (cfr. mnenje Crusiusovo v Pauly-Wissowa V, 1903: „Dithyrambus“, str. 1225 opomba), es geht nicht, eine literarische Form auf eine musikalische zurückzuführen und die Elegie hat mit dem Nomos nicht mehr zu thun als das Sonett mit der Sonate.“

O vsem tem je zdaj že dokaj lažja sodba. — Bellingov obrazec ima sledečo razdelbo:

$$\begin{array}{ccccccc} 9 & & 9 & & 10 & & 10 & & 9 \\ \hline 5, 4; & (1) & 3 + 6, 3 + 5 + 5 & (1): & 2 - 4 - 4; & 4, 5 & \text{(str. 393):} \end{array}$$

Crusius pa (Abhandl. d. 39. Vers. d. deut. Philol. u. Schulm., Zürich 1897; Leipzig 1888. str. 275: pregled):

$$\begin{array}{ccccccc} I_1 & & I_2 & & II_3 & & II_4 & & III_5 & & IV_6 & & V_7 \\ 1 - 4 & | & 5 - 10 & | & 11 - 16 & | & 17 - 18 & | & 19 - 104 & | & 105 - 120 & | & 121 - 122. \end{array}$$

Najboljši dokaz, da še enkrat naglasim, je pač ta, da imamo najstrožjo arhitektoniko distišne enotke, da imamo sedem posebnih Apolonovih (ali vsaj biti bi jih moralo) distihov, sedmero glavnih delov, ki vsak zase po obsegu svojem zopet kaže apolinična sveta števila;¹ končno ker i vsota vseh elegijinih distihov tudi priča glavnim sveti Apolonovi številu 7 in 9. Stroga matematika in simetrija govorita res dovolj jasno, kako bi bilo morda treba slediti v skrivnosti Apolonu svetih pesmi tudi — drugod.

Število sedem je končno tu res simbol idealnega reda, kar bomo pozneje še bolj spoznali pri vprašanju harmonije sfer in Hugovi mitologiji. Bržkone so bili Apolonovi sveti himni že od početka urejeni po njemu posvečenem številu,² ker to prija najbolj grškim nazorom o popolnosti in dovršenosti umetnine = *μετρίότης καὶ συμμετρία*. A ne samo po grškem nazoru, tudi po nazoru starega testamenta, vsaj kakor razlaga sedmico sv. Avguštin v svoji „De civitate Dei“.

Red v veleumetnini vesoljstvu je namreč tudi po tem številu urejen...!

Število sedem je, tako lahko že zdaj sklepamo, resnično simbol idealne lepote, hijeroglif njen bi rekli po terminologiji Schleglovi, po Prešernovi pa „zlata črka“.

Kaj bi potem sledilo za Prešernove umetnine, ki imajo kompozicijo s takim številom? Kaj končno i za poeta, ki je zmoget tako umno kompozicijo? Kaj bi smeli reči tudi o osebi, ki ji je posvečena taka umetnina — najprej l. 1832. in zopet oni, ki ji je posvečena še za zadnje slovo l. 1845.? Kaj o slavonspevu, Hradeckemu in mestu Ljubljani v čast, temu panegiriku (oziroma enkomiju) ob 25-letnici Hradeckega županovanja? Nimamo li tu Prešernovo paralelo k Tibulu II5? Primerjaj in glej v Žigonovo razlago: Zb. S. M. 1906, zraven pa misli tudi na vprašanji: Zakaj je rabil Prešeren Kvintilijanove „Institutiones“, in od kod je zašla ta knjiga med njegovo ostalino? Kako to, da ima Zapuščinski akt samo Tibulove elegije?

Komur drago, primerjaj moj obrazec in njegovo utemeljenost. Tu samo opozarjam, ker bo morda še kedaj prilika za podrobnejšo kritiko nasprotnih glasov. Posebno kadar izide referat v Pauly-Wissowa.

Končno omenjam, da Schanz odklanja nomos v Tibulovi poeziji, češ (3. izd. 1911, II/1, 230): „Die Ansicht von der Anlehnung Tibulls an das Nomoschema erscheint mir unhaltbar; vgl. F. Leo Götting. Gel. Anz. 1898, p. 56.“ Kar sem pripomnil za Leona, velja i za Schanzovo mnenje, naslanjajoče se na Leonovo. Cfr. o muzikalnem nomu še Riemann „Handb. d. Musikgesch. I. T.: Kap. I: „Epos und Nomos“; Leipzig, Breitkopf u. Härtel 1904.

¹ Razum žariščnega! Po Ludwichu pomeni število 5 nesrečo, smrt, žalost itd. „Roma, tuum nomen terris fatale regendis“ bi se skladalo s tem. Verjetno, če veljajo i sicer tu sakralna števila.

² Jan v Bursianovih Jahresberichte 1900 str. 65/6: „So halte ich die sieben Teile des Nomos für das Ergebnis einer späteren Entwicklung, und zweifle ebenso an der Wahrheit des Berichtes, wonach der orthische Nomos aus Hexametern bestanden habe (Suidas ἀρτιανακτ.).“ Sporočilo govori i o trodelnem in peterodelnem nomu. Gotovo je prevladal sedmerodelni in postal — kانونičnega značaja po kultu Apolonovem.

Na Kvintilijana se sklicuje Čop v slavnoznani naši črkarski pravdi že l. 1833. v „Illyr. Blatt“-u v neki pripombi! Sodim: Kvintilijan je došel, kakor marsikatera druga knjiga v aktu, iz Čopove knjižnice v Prešernov umetniški atelije, a ne za kratek čas! Prav tako gotovo ne, kakor ni imel samo za zabavo Aristotelove poetike, Ciceronovih „Topica“, Aristotolovega „Organon“¹! Letnice pa govore, da je bila pri nakupu knjig prav gotovo Čopova roka vmes! Se-li motim? Barthélemy je kažipot!

Prehodili smo precejšnjo pot od prvega preko drugega poglavja; treba zdaj še enkrat povzeti nekaj važnejših vprašanj, da se nam ne porazgubi glavna misel cele razprave: **umevanje „zlatih črk“ na posodi Gazel**. Pomen njihov nam je postal koncem drugega poglavja že dokaj umljivejši, vendar pa smo komaj naznačili globino njegovo: glavni in najodločilnejši moment nam pokaže šele Hugova mitologija in splošni grški nazor o sestavi veleumetnine in veleorganizma, ki ga zaobsega — makrokozmos.

Tudi to je pomenljivo, da sta si romantiška in staroklasična estetika po svojih osnovnih mislih precej sorodni, vsaj v toliko, v kolikor se to tiče teorije o umetnini-organizmu, sestavljeni celoti, katere deli so in morajo biti v najstrožjem odnosu in imeti svoje žarišče ali „središče“.

Navedeni zgledi iz plastike in literarne umetnosti so nam izpričali resničnost tega osnovnega principa — za antiko, tako da je dobila tudi Moritzova teorija svoje potrdilo o — svoji resničnosti. Za nas, ki zasledujemo v Prešernovi umetnosti Čopove sledove, je s tem dana trdna misel, da je moral imeti i Čop, staroklasiški filolog in učitelj poetike, vsaj slično, akoneže isto estetsko naziranje na podlagi istega svetovnega nazora, in temeljitega poznanja vse tedaj znane staroklasične umetnosti, prostorninske in časovne. Po Čopu je prišla estetska veda v Prešernove umetnine: simetrija in žariščnost, sploh vsa „matematičnost“, t. j.: tehnična in stilistična posebnost Prešernovega sloga izvira iz Čopove šole neposredno ali pa posredno, tako kakor je že Žigon naglasil to misel. Učitelj in interpret poetike je že moral toliko poznati svojo stroko, da je lahko bil

¹ Zapušč. akt. št. 28. „M. Fabii Quintiliani institutiones et declamationes, Lugduni 1538; št. 50: Aristoteles de Poetica v. Frd. Sylburgius, Leipzig 1780; št. 20: Organum aristotilis Basilae 1545! Dalje M. T. Ciceronis ad C. Trebatium Topica: št. 27; Pindari carmina brez avtorjevega imena, brez letnice in kraja izdaje. Zanimajo tudi druge knjige iz staroklasičnega slovstva!

Kdor hoče doumeti skrivnostne poti slovenskega poeta, klasika in romantika obenem, zaglobi se v Zapuščinski akt Prešernov. Njegove knjige naj ti bodo kažipot vselej, kadarkoli hočeš umevati zvezo med Prešernom in Čopom. Žigonu moramo biti le hvaležni, da je objavil ta za znanstveni študij Prešernove umetnosti neprecenljivi vir.

poetu-umetniku najboljši svetovavec v vseh težavnih vprašanjih. Umetniško vstvarjanje pa je Prešernovo umetniško — dejanje prve vrste.

Razmerje, kakor med Moritzom in Goethejem!

Še dvojce misli ne smemo opustiti, ker se nam kar sami vsiljujeta koncem tega drugega poglavja. Vprašanje namreč o zakonih prostorninske in časovne umetnosti. Saj smo tekom drugega poglavja izvedli v glavnem in v podrobnem gotove analogije med obema sferama. Kaj se nam je odkrilo? Da veljajo v antiki čisto isti zakoni v časovni, kakor v prostorninski umetnosti. Iz tega pa nujno sledi, da mora, kedor hoče umevati eno sfero prav temeljito, poseči globoko tudi v umevanje druge po zgledu Winterjevih paralel, če hoče res umevati staroklasični slog. Le tako je možno umevati do dna tudi Viljelmovo znano misel, da je vsa stara poezija in umetnost kakor — ritmični nom. Le tako pa je tudi možno globoko umevanje moderne-romantiške umetnosti po misli — urejenega kaosa. Skratka: tisto zahtevo izza Goetheja in Friderika Schlegla po — sintezi staroklasičnega in romantičnega sloga.

Druga misel pa nas hkratu uvaja v novo problematično vprašanje, misel namreč, o d k o d da je Viljelm sploh dobil svojo misel o — ritmičnem nomu v stari poeziji in umetnosti. Možno, da je prišel do takega spoznanja po samolastnem študiju antike, verjetnejše pa se mi zdi, da je nanj vplival ta ali oni klasiški filolog, pri katerem je hodil v šolo s svojim bratom vred. Je bil to — Heyne, ki bi mu bil dal tisto misel? Vprašanje za germanista!

Če Heyne ali katerikoli drugi filolog, potem je moral na vsak način i ta zajemati tam, kjer vsak filolog: pri virih in lastnem študiju. Viri pa tiče v sporočilih in sodobnih razpravah! Vprašanje je le: — katerih?

Za Čopa velja isto. O tem pa treba novega poglavja, ki naj pokaže, koliko je mogel Čop znati vsaj o pravem pesniškem nomu.

Važna vloga je tu prisojena ravno že omenjenemu (str. 29 op.) Barthélemy-jevemu delu „Voyage du Jeune Anacharsis en Grèce“ (ki je je imel Prešeren v izdaji iz l. 1791., meni pa je na razpolago: édition stéréotype, Paris 1820, Theodore Dabo). Tu je navedena ogromna literatura; med njo tudi francoski vir za teorijo o — nomu: „Mémoires de l'Acad. (royale des Inscr. et) des Belles Lettres“ (Paris). S tem nam je dan trden temelj poleg Hermannovih „Elementa“!



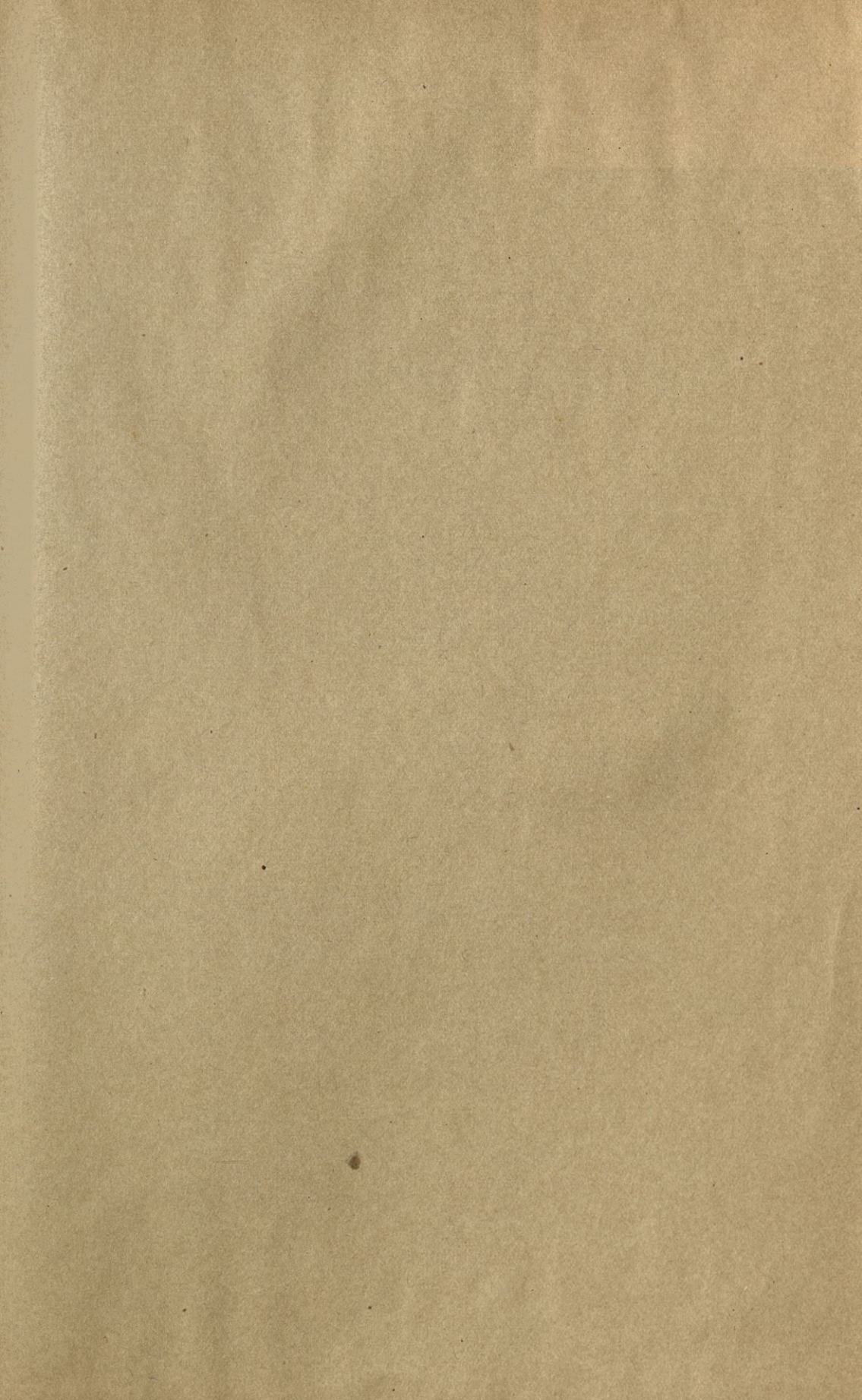
Montane

Na znanje.

Iz vnanjih in notranjih razlogov izdajam tu prvi del cele knjige samostojno zase, ki mu bo, kakor upam, v teku enega leta sledil drugi. Le-temu pridenem tudi definitivni naslov, kazalo vsebine, popravke, dostavke, priloge ter seznam vseh v delu vporabljenih spisov in razprav.

J. P.





KNJIZNICA



00000513948

