

Juvan, Marko

Kulturni spomin in literarni žanri: primer slovenskega soneta

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. X, Řada literárněvědné slavistiky. 2006, vol. 55, iss. X9, pp. [195]-205

ISBN 80-210-3987-6

ISSN 1212-1509

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/102965>

Access Date: 16. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

MARKO JUVAN
(Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede ZRC SAZU)

KULTURNI SPOMIN IN LITERARNI ŽANRI: PRIMER SLOVENSKEGA SONETA

1. Kolektivni in kulturni spomin

Platonova in Aristotelova filozofija spomina, tradicija topike in mnemotehnike ter iz antike izvirajoče metafore spomina (odtis na voščeno ploščo, vpis v knjigo duše, zakladnica doživetij in idej) nakazujejo, da so individualni spomini reprezentacije, ki so strukturirane semiotično in jezikovno (prim. A. Assmann 1991). Jezik je družbena vez, ki s simbolnimi reprezentacijami omogoča izmenjavo, preverjanje, križanje in povezovanje individualnih izkustev, psihičnih energij in znanj. Zato imajo tudi posameznikovi najbolj osebni spomini družbene okvire, še posebej kolikor so sledi preteklosti nosilke kakršnegakoli pomena.

O kolektivnem spominu je prvi izrecno razpravljal Maurice Halbwachs od sredine 20. let 20. stoletja do druge svetovne vojne (prim. Halbwachs 2001). Kolektivni spomin, kakor ga razume Halbwachs, nima na sebi nič metafizičnega; ne predpostavlja kolektivne duše, pač pa je proizvod govorne in simbolne interakcije, ki jo ponotranjajo posamezniki. Jan Assmann, eden vodilnih sodobnih raziskovalcev kulturnega spomina, upravičeno trdi, da je za Halbwachsa subjekt spomina vedno posameznik, čeprav je obenem odvisen od skupinskih okvirov, ki njegov spomin organizirajo (J. Assmann 1991: 347). Spomin se v osebi ohranja samo, če ga ta lahko vpne v neki osmišljajoči okvir, podobno kot pri okvirih družbenega obnašanja in interakcije, s katerimi si po Ervingu Goffmanu organiziramo kaotične zaznave vsakdanjih doživetij (J. Assmann 1991: 347). Posameznik se torej pri obujanju spominov nujno opira na orientacijske točke zunaj sebe: uporabljati mora besede, ideje, slike, podatke, ki jih je dobil od drugih (Halbwachs 2001: 56). Kolektivni spomin zato ustvarja živo vez med generacijami, ki živijo skupaj: s komunikacijo med babicami, materami in hčerkami, očeti in sinovi ter sorodstveno nepovezanimi sodobnimi rodovi krožijo skupne predstave, občutja, načini življenja.

Jan Assmann v knjigi *Das kulturelle Gedächtnis* meni, da se koherentnost ali „konektivna struktura“ sleherne kulture vzpostavlja ravno s pomočjo kolektivnega spomina. Ta povezuje kulturo tako časovno, prek izročila več zaporednih ali sobivajočih generacij, kakor tudi socialno, prek skupnih imenovalcev, ki družijo sociolekte različnih slojev, razredov, poklicev ipd. Kolektivni spomin ustvarja skupni „simbolni svet smisla“ (J. Assmann 1992: 16). Toda pomenljive kulturne enote, ki se pomočjo kolektivnega spomina naselijo

v komunikacije na določenem geo-kulturnem prostoru (Lotman ga imenuje semiosfera), so dojete prek različnih perspektiv posameznikov in skupin; ti sicer čutijo pripadnost kulturnemu prostoru in njegovo drugačnost od „zunanjih“ kultur, a obenem ohranjajo neukinljivo medsebojno različnost oziroma spor (prim. Lotman 1990: 126). Lotman v tej zvezi zapiše, da je semiosfera zaznamovana s svojo heterogenostjo (125). Enotnost kulture in kolektivnega spomina torej zagotavlja ravno dejstvo, da v semiosferi poteka dialog med različnimi sociolekti (prim. Lotman 1990: 127, 143).

Assmann deli kolektivni spomin na komunikativnega in kulturnega (1992: 45–56). Komunikativni spomin pretekle dogodke sprejema pretežno prek sita individualnih biografij, vsakdanjih pogovorov in pripovedovanja. Njegovi nosilci so vsi člani skupnosti. Kulturni spomin pa zajema dogodke, ki jim skupnost pripisuje utemeljitveno vrednost, podobno kakor v mitih izvora (takšna je bila snov trojanske vojne za stare Rimljane). Snov, ki se pomni prek kulture, je strože oblikovana, posredovana je predvsem ob izjemnih priložnostih (prazniki, obredi, ceremonije ipd.), in to prek tradicijskega kodiranja, na primer obreda, plesa, tetoviranja, totemov, spomenikov, upodobitev ali svetih tekstov. Njegovi nosilci so specializirani posamezniki ali elite, kakršni so plemenski poglavarji, pevci, kronisti, pozneje pa zgodovinarji, intelektualci, pisatelji itn.

Koherenco pisnih kultur gradijo teksti, ki se sklicujejo na ključna besedila iz tradicije (kakršna so *Sveto pismo*, Platonova dela, tebanski cikel, nekatere slovenske balade in povedke ali – v slovenskem prostoru – literarna dela: Prešernova *Lepa Vida*, *Krst pri Savici*, *Sonetni venec* in Cankarjevi *Hlapci*). Nekatera besedila jih komentirajo, aktualizirajo, kritizirajo, druga pa ustvarjalno posnemajo, črpajo njihove teme, pojme, podobe, jih s preoblikovanji prilagajajo drugačnim občutjem življenja (prim. Assmann 1992: 87–103). Tekstualno koherenco kulture zagotavlja ne samo spoštljivo posnemanje ali tolmačenje izročila, temveč vsaj toliko tudi mnogotere točke upiranja tej dediščini, točke njenega spodbijanja in razstavljanja.

Jurij Lotman in Boris Uspenski sta pred leti opredelila kulturo kot nehereditarni spomin skupnosti (1978), zato bi kulturo že samo na sebi lahko razumeli kot spomin človeške vrste. Sredstva za predajo kulturnega spomina so (prim. Burke 1991) ustno izročilo, dokumenti (tudi slikovni), likovna umetnost, spomeniki, ceremonije in običaji in prostori spomina (npr. reke ali gore, kjer so potekale frontne črte). Vsekakor pa sem sodijo literarna dela različnih zvrsti, od epov, zgodovinskih romanov do lirskih pesmi in dram.

2. Literatura kot pomnilnik kulture

Naloga literarnega diskurza je, da s svojo zmožnostjo za posnemujoče predstavljanje povzema vase in medsebojno križa diskurze mitologije, religije, filozofije, etike, politike, zgodovine itn., jih preizkuša ob fiktivnih konkretnostih in tako ponazarja njihove problematike (prim. Johansen 2002). Z individualizacijo splošnejših kategorij prek zgodb, likov in perspektiv fikcije se literarni diskurz močno približa življenjskemu izkustvu, doživljanju in spominu posameznikov (prim. Sexl 2000). Zato imamo lahko tudi literaturo za odličen medij in repozitorij kulturnega spomina, takšen, ki simulira zaznavno-spoznavno kompleksnost konkretnega eksistencialnega izkustva sveta. Ko govorimo o literaturi kot mediju kulturnega spomina, mislimo na:

- a) specifično strukturo besedil kot temporalnih sledi,
- b) procese graditve in reprodukcije literarnega kanona in

c) medbesedilnost; poleg topike, tematskih repertoarjev in strategij eksplicitne citatnosti (npr. citata, aluzije, stilizacije, parodije, nadaljevanja, kolaža) sodijo v okvir medbesedilnosti tudi literarni žanri in njihov spomin.

Literarna besedila so s svojo materialnostjo, oblikovanostjo in vsebino monumenti in dokumenti preteklosti. So sledi nepovratnega dojemanja in pojmovanja sveta, a tudi enkratnega subjektovega jezikovnega in zgodovinskega položaja pri ubesedovanju (prim. Verč 2003). Srednjeveški rokopisi, denimo *Brižinski spomeniki* (ok. 972–1039), s svojo pisavo, črkopisom, pergamentom, vezavo v kodeks, iluminacijami, jezikovno-pomensko strukturo teksta tako še danes govorijo o svojem tvorcu, izvedbi, recepciji ter o materialni kulturi in *formi mentis* svojega časa. Besedilni svetovi literarnih umetnin so bili mnogokrat tudi izdelani z namenom, da predstavijo nekdanji čas: od beleženja najbežnejših doživetij v lirskih pesmih do epskega ali dramskega fabuliranja usode skupnosti (npr. *Kraljedvorski rokopis*, Sienkiewiczzevi zgodovinski romani ali Jurčičeva in Levstikova zgodovinska tragedija *Tugomer*, 1876). Literarni teksti so ne nazadnje strukturirani kot palimpsesti, v katerih so seslojeni pomeni in forme iz različnih časov. V modernistični Poundovi poeziji najdemo znakovno tkanje iz antične in kitajske klasike ali iz srednjeveških trubadurjev, pri Gregorju Strniši (1930–1987), klasiku slovenskega modernističnega neosimbolizma, pa se germanski visoki srednji vek vpleta v slovensko folkloro, Kantovo metafiziko in pojmovnik kvantne fizike.

Literarni kanon zagotavlja, da izbrana dela iz preteklosti beremo, se nanje sklicujemo, jih citiramo, ustvarjalno preoblikujemo in komentiramo še stoletja po dobi njihovega nastanka; vključujemo jih v dinamiko novih literarnih repertoarjev. Cornea navaja Escarpitovo sociološko raziskavo, po kateri je možnost pisatelja, da se iz anonimnosti povzpne na kanonski Parnas, dokaj pičla, zgolj enoodstotna (Cornea 2000: 109). Kanon je torej reprezentativna paradigma literarnega diskurza, ki nastaja zaradi selekcijskega delovanja izvedencev in „navadnih“ bralcev (prim. Juvan 1994: 286, Cornea 2000: 114). Izbrane avtorje in tekste vzdržuje v kulturnem spominu predvsem šolstvo, v razponu od osnovnošolskih abecednikov do univerzitetnih predavanj. Zaradi ponovljivega pojavljanja istih tekstov v novih kontekstih omogoča literarni kanon raztrositev pomenov, predstav in vrednot čez meje ožjega zgodovinskega obdobja, v katerem so vanj vključena dela sicer nastala. Spodbuja njihove mutacije in transformacije, ki jih zahteva prilagajanje vedno novim okvirom osmišljanja. V pisnih kulturah je kanon zato eno glavnih sredstev družbene kohezivnosti; je institucionalni medij za shranjevanje spominskih sledi kulture, s tem pa tudi identitetni mehanizem (prim. Assmann 1992: 127).

Da je spomin teksta njegova *medbesedilnost*, je zapisala že Renate Lachmann, o književnosti pa dodala, da je „mnemonična umetnost *par excellence*, ker utemeljuje spomin kulture“. (1990: 35–36) Medbesedilnost upravičeno velja za „spomin literature“ (Samoyault 2001), ker se v tekstih ohranjajo nekdanje verzije sveta in se v raznih variacijah in transformacijah vraščajo v novo pisanje; na ta način vzpostavljajo nekakšen reprezentacijski filter med svetom in zavestjo, ki svet doživlja in se o njem izreka (nav. d.: 87–111). Vse to lahko ugotavljamo v tradicijah topike, motivov in tem, v življenju žanrov in citatnosti. Tu se bomo posvetili predvsem vlogi literarnih žanrov in njihovega „spomina“.

3. Žanrski spomin

Literarne zvrsti funkcionirajo kot spominske sheme, ki kognitivno organizirajo pisanje in sprejemanje besedil ter sooblikujejo poglede na svet skozi več zaporednih rodov. Bart Keunen (2000b) je v tej luči natančno in prodorno povezal dvoje še danes aktualnih koncepcij – teorijo spominskih shem psihologa Frederica Bartletta iz leta 1932 (ta je vplivala na današnjo kognitivno psihologijo, tekstno lingvistiko, semiotiko in znanost o umetni inteligenci) in Bahtinov pojem kronotopa iz let 1937–38 (1982: 217–370). Bahtin in njegov krog sta žanre dojemala v bistvu kognitivno-pragmatično, kot medije za eksistencialno in družbeno dojetje, osmišljanje in vrednotenje resničnosti. Medvedev je v polemični knjigi o formalni metodi menil, da naj bi vsak žanr razpolagal samo s sebi lastnimi sredstvi zrenja in dojetja resničnosti (Medvedev 1976: 198–199). Tudi posameznikova zavest vsebuje vrsto notranjih žanrov – mnogi od njih so v notranji govor zašli iz književnosti – s pomočjo katerih človek vidi in pojmuje resničnost; umetnik se mora prav tako naučiti gledati na svet skozi oči žanra (nav. d.: 200–201; prim. Keunen 2000b: 6). Razlike med žanri, njihov razvoj in družbeno-kulturne funkcije, predvsem pa mesto v zgodovinski konkretnosti je Bahtin vezal na razne načine dojetja in predstavljanja sveta – za vsak romaneskni žanr naj bi bil namreč značilen določen kronotop, tj. medsebojna zveza časovnih in prostorskih odnosov, umetniško usvojenih v literaturi (prim. Bahtin 1982: 219).

Pustolovske romane preizkušnje sta denimo odlikovala „pustolovski čas“ in „kronotop poti“: gre za aditivno nizanje naključij in preizkušenj za glavnega junaka, ki poteka v socialno-zgodovinsko slabo opredeljenih okoliščinah. Bahtinovo genološko razumevanje kronotopa uskladi Keunen z besediloslovno koncepcijo žanrskih superstruktur, ki urejajo način ubeseditve in so odvisne predvsem od tekstne vednosti, se pravi od zapomnjenih strukturnih invariant med primerjanimi teksti.

Žanr se razvija tako, da uspešne, priljubljene ali kanonizirane tekste posnemajo, predelujejo in/ali parodirajo druga besedila ter predhodnikom podeljujejo vlogo žanrskih prototipov (prim. Juvan 2002). Pri tem se iz ponovitev znotraj variabilnega, v marsičem sicer neskladnega niza postopno utrdijo nekakšne šablone za prikazovanje fiktivnih svetov. Vanje se kot usedline diskurza utrdijo določeni tipi motivov, tematike, vrednostnih perspektiv, jezikovnih registrov in slogovno-kompozicijskih struktur. Takšne sheme so pravzaprav bahtinovski „žanrski spomin“, ki zavezuje bralce in avtorje: zaporednim rodovom bralcev kroji obzorja pričakovanj ob srečevanju z novimi primerki žanra, avtorjem pa zariše polje ustvarjalnih možnosti, vključno s parodijo ali destrukcijo vzorca. Pustolovski kronotop romana preizkušnje tako deluje od Heliodorjevih *Etiopskih zgodb* do Flemingovih romanov o Jamesu Bondu in parodij nanje (prim. Keunen 2000b: 5). Po Bahtinovich besedah literarne zvrsti odražajo najtrdovratnejše, tako rekoč večne tendence v razvoju književnosti; zanje je bistveno, da konzervirajo elemente arhaičnosti, a jih neprestano obnavljajo, posodablajo – literarna zvrst živi v sedanjosti, a se vedno spominja svoje preteklosti (Bahtin 1967: 167–168). Avtorji poznejših del, ki se gibljejo znotraj določenega „razpona žanra“ (rozpěti žánru), svoje bralce pogosto eksplicitno opozarjajo, da se navezujejo na „arhitekturo“ starejših uresničitev žanrskega modela; na to je na gradivu kronikalnih romanov, v katerih se na primer Leskov spominja Bunyanovega *The Pilgrim's Progress* in *Žitja protopopa Avvakuma*, opozoril Ivo Pospíšil; tudi po njegovem mnenju se žanrski spomin kaže v obliki žanrovskih reminiscenc in tekstnih navezav (1998: 49, 95).

Žanre je zato upravičeno obravnavati kot skladišča kulturnega spomina, ki se ohranjajo v toku zgodovinskega postajanja (prim. van Gorp – Musarra-Schroeder 2000): ravno

prek njih namreč spominske sheme potujejo čez meje dobe, v kateri so nastali zvrstni prototipi, zato se lahko sloji starih izkušenj, pogledov, podob in simbolno-izjavnega odzivanja na svet prikrito ali razvidno naseljujejo v pisanje in branje vedno novih tekstov, pa tudi v okvire za doživljanje in osmišljanje resničnosti. Na ta način žanri in žanrski repertoarji sooblikujejo kulturni spomin in identiteto določene semiosfere.

4. Primer slovenskega soneta

Medbesedilno delovanje žanrskega spomina v specifični semiosferi lahko zasledujemo prek zgodovine soneta in sonetnega venca v slovenski literaturi (prim. Juvan 2000: 186–223). Da bodo posebnost slovenskega literarnega sistema, njegovega repertoarja in vloge sonetnega žanra prišli bolj do izraza, je za izhodišče umestno narediti sumarno primerjavo med zgodovinami češkega, poljskega in slovenskega soneta (zbrane so v: Pszczołowska – Urbańska, ur., 1993; prim. tudi Paternu – Jakopin, ur., 1997). Med njimi se pokaže več zanimivih stičišč in razhajanj:

1. Ta žanr je bil v omenjenih srednjeevropskih okoljih (verjetno zaradi njihove latinsko-mediteranske in renesančno-humanistične kulturne orientacije) zelo priljubljen – v nasprotju z denimo rusko literaturo, ki je bila do soneta zelo zadržana vse do simbolizma;¹ pri Čehih, Poljaki in Slovencih je od romantike do konca 20. stoletja nastalo na desetine izključno sonetnih pesniških zbirk, še več pa sonetnih ciklov, v posameznih obdobjih so se razmahnile pravcate „sonetomanije“ (mode pisanja sonetov);²
2. Sonet je imel v vseh treh literaturah – na Poljskem se je sicer uveljavljal že v renesansi in baroku – posebej vidno vlogo v obdobju narodnega preroda oziroma romantike: kot umetelna, elitna in učena forma je zlasti pri Čehih in Slovencih dokazoval primerljivo „svetovno“ raven in jezikovno-stilno kultiviranost obeh narodov, ki sta si v neprijaznih zgodovinskih razmerah prizadevala uveljaviti svojo politično ali kulturno identiteto;³
3. Pisanja sonetov in obsežnejših sonetnih ciklov oziroma kompozicij so se v obdobju med 1820 in 1835 lotili pesniki, ki jih je njihovo matično okolje že sproti prepoznavalo in cenilo kot osrednje avtorje, dva od njih (France Prešeren, Adam Mickiewicz) sta

¹ Prim. Ibler 1997: 257.

² Dolganova (1999) izbrana bibliografija slovenskih sonetov navaja (podatki so približni) 315 zbirk, ki vsebujejo sonete, 35 čisto sonetnih zbirk in 20 zbirk sonetnih vencev. Sgallová (1997) ugotavlja, da je sonet na Češkem eden od najbolj priljubljenih in produktivnih pesniških žanrov in da se je tudi terminološko udomačil (kot „znělka“); Kollárjeva zbirka *Slávy dcera* denimo vsebuje v končni verziji kar 645 sonetov; v 30. letih 19. stoletja je na Češkem prvič zavladala prava moda sonetopisja. Ibler (1997) našteva nekaj obsežnih čeških sonetnih ciklov, nastalih od 1824 do 1937 (Kollár, Mácha, Machar, Nezval). Červenka in Sgallová (1993: 63–64) omenjata, da je Vrchlický, glavni pesnik „lumírovcev“, v zadnjih desetletjih 19. stoletja napisal kar 899 sonetov, od tega štiri popolnoma sonetistične zbirke. O poljski „sonetomaniji“ po objavi Mickiewiczewih sonetnih ciklov piše Pszczołowska (1993: 29–30). Slovenska sonetomanija ima več valov, med zadnjimi je obdobje od 70. let 20. stoletja do sredine 90. let (prim. Pretnar 1984).

³ Sgallová (1997: 251–252) ugotavlja, da so narodni preroditelji skušali dvigniti, diferencirati in estetsko profilirati češčino ter tudi s prevodi in posvojitvami tradicionalnih evropskih oblik dokazovali primerljivost z drugimi evropskimi kulturami; enako motivacijo za uvajanje evropskih pesniških oblik (s sonetom vred) v slovensko romantično poezijo ugotavljajo pri Prešernu tudi slovenski literarni zgodovinarji (npr. Paternu 1997: 11–16).

bila pozneje kanonizirana v „nacionalna pesnika“ in postala ključni referenčni figuri svojih literarnih sistemov;⁴

4. Ne glede na tematsko, stilno in verzno-strofično raznovrstnost sonetnega žanra so se pri Čehih, Poljaki in Slovencih v položajih, ko je ta nastopal kot klasična, reprezentativna oblika, množile medbesedilne navezave, ki so obujale spomin na Petrarcove sonete (v obliki epigrafov, citatov, aluzij, stilizacij ali parafraz);⁵
5. V obdobju romantike oziroma narodnega preroda so nekateri vidni sonetni cikli dobivali značaj reprezentativnih tematskih „enciklopedij“;⁶ v katerih je izstopal preplet erotike z domoljubjem ali slavizmom, pa tudi literarni avtotematizem;
6. V primerjavi s Čehi in Poljaki je posebnost slovenskega žanrskega repertoarja v nadpovprečni zastopanosti sonetnega venca in, v 20. stoletju, stopnjevanje sonetne kompozicije: sonetnega venca sonetnih vencev. Sonetni venec kot manieristično, „akademsko“ italijansko obliko, ki meji na družabno igro in razkazovanje virtuoznosti, je na Slovenskem v status najbolj prestižnega sredstva za ambiciozne, enciklopedične lirske izjave povzdignil romantik Prešeren; vidnejši češki in poljski pesniki nad sonetnim vencem niso bili tako navdušeni, večini je deloval preveč umetelno;⁷
7. V slovenski tradiciji sonetopisja, posebej sonetnih vencev, se veliko bolj vztrajno kakor pri Čehih ali Poljaki pojavljajo citatne navezave na sonetni diskurz vodilnega „nacionalnega pesnika“. Verzolog Tone Pretnar je podčrtal, da se zgodovina soneta na Slovenskem dogaja ravno kot „kontinuacija, polemika ali vračanje“ prek nenehnega, skoraj samodejnega sklicevanja poznejših avtorjev na obdobje rojevanja, identifikacije in legitimite te oblike v romantičnem tridesetletju po 1818 (1993: 133).⁸

Sonet je žanr, ki ga je – po prvem prevodu (Matija Kastelec je 1678 splošenoil neki španski religiozni sonet) in prvem natisu izvirne uresničitve (Janez Vesel Koseski, *Potažva*, 1818) – na Slovenskem po letu 1830 „konstituiral“ romantik France Prešeren (Pa-

⁴ Kollárjeve *Básně* (1821) vsebujejo 86 sonetov, lirsko-epska knjiga *Slávy dcera* (1824) pa v prvi izdaji 151; najpomembnejši češki romantik Mácha je napisal le osem sonetov (Sgallová 1997: 253, 255); leta 1826 izda dva odmevna sonetna cikla (skupaj 40 besedil) Mickiewicz (Pszczolowska 1993: 25–26). Prešeren je cikla *Ljubeznjeni sonetje* in *Sonetje nesreče* objavljaval v almanahu *Krajnska čbelica* (1831, 1832, 1834), svoj *Sonetni venec* pa 1834 v časopisu *Illyrisches Blatt* (prim. Pretnar 1993). Prešeren je za nadaljnjo tradicijo sonetopisja na Slovenskem postal najbolj zavezujoč model, tako v pogledu metrike in strofike kakor metaforike in stila; kaj takega bi težko trdili za Kollárja – očitali so mu učenjaštvo in neuspelo spajanje lirske forme v epsko celoto; citatne navezave nanj so redke (Červenka in Sgallová [1993: 66] omenjata le kollárjevske reminiscence in metrične citate v sonetnem vencu Ladislava Quisa *Z ruchu* iz leta 1872) – in celo za Mickiewicza; češki sonet doseže najvišjo veljavo in razmah z Jaroslavom Vrchlickym v zadnji četrtini 19. stoletja (Červenka – Sgallová 1993: 63–64), poljski sonet, ki se konec 19. stoletja oprime bolj silabotonizma namesto prejšnjega silabizma, pa po vplivnem Mickiewiczzu doživi še nekaj vrhuncev (Kasprowicz, Staff, Slonimski, Iwaskiewicz itn.) (Urbańska 1993).

⁵ Enciklopedično poznavanje svetovne poezije in reference na zgodnja obdobja soneta (Dante, Petrarca) so značilni za Jaroslava Vrchlickega (Červenka – Sgallová 1993: 64); tudi Mickiewiczovi prvi soneti se stilizacijsko navezujejo na Petrarco, nekateri njegova dela celo parafrazirajo (Pszczolowska 1993: 26). Prešernovo romantično aktualiziranje petrarkizma je v slovenski literarni zgodovini že dolgo znano.

⁶ To za Kollárja (enciklopedija slovanstva) ugotavlja Sgallová (1997: 252), za Prešernovo *Sonetni venec* pa Boris Paternu (1994: 80).

⁷ Ibler (1997) opozarja, da so se na Češkem sonetnega venca lotili samo štirje znani avtorji (Quis, Táborský, Hrubín, Seifert), in še to zvečine v 20. stoletju. Pszczolowska in Urbańska v svojih preglednih člankih o poljskem sonetu sploh ne poročata o sonetnih vencih! V slovenski književnosti pa je po Prešernu nastalo vsaj 20 sonetnih vencev (Dolgan 1999); od 1945 do 1997 je bilo objavljenih kar 10 sonetnih vencev sonetnih vencev (Bregant 1997).

⁸ O tem gl. podrobneje v nadaljevanju.

ternu 1997): po sugestijah teoretika Matija Čopa mu je izbral jambsko verzno-kitično strukturo (tj. italijanski model soneta), neizbrisno pa ga je zaznamoval s specifičnim stilom. Prešeren namreč neopetrarkizem in retoriko učenega baročnega klasicizma (aluzivni aparat, komplicirana sintaksa, figure) spaja z biedermeierjevskim meščanskim sentimentom in „realistično“ trdoto domačega kmečkega idioma, svoj izraz pa nadzoruje znotraj arhitektonsko stroge, somerne kompozicije.⁹ Prešeren je prve prominentne slovenske uresničitelje sonetnega žanra določil še s karakteristično tematsko strukturo, ki je enciklopedično povzeta v njegovem *Sonetnem vencu* (1834). V tej strukturi se romantično reinterpretirani petrarkizem (predvsem kult divinizirane ljubezenske izvoljenke) prepleta z aktualno narodno prerodno tendenco, s slovansko ideologijo, svobodomiselnostjo, z zgodovinskimi, mitološkimi in krščanskimi motivi, predvsem pa z resnobno, elegično izpovedjo eksistencialne krize in z metapoetsko samorefleksijo. S pesniškim avtote-matizmom in avtoreferencialnostjo je skušal Prešeren med svojimi bralci utrditi zavest o specifikah in dragocenosti poezije, besedne umetnosti. Predstavljal jo je kot govorico, ki z lepoto in razkrivanjem temeljev posameznikovega bivanja sega prek ekonomskih, etičnih in družabnih okvirov meščanske družbe, vendar pa – svoji nekoristnosti, individualizmu in moralni spotakljivosti navkljub – v sferi kulture tvori „zamišljeno skupnost“ naroda (prim. Anderson 1998). Pri oblikovanju nacionalne identitete Prešernovo pesništvo vseskozi zavestno in samozavestno sodeluje: demonstrira kultiviranost slovenskega standardnega jezika, ki s svojo enotnostjo povezuje pokrajinsko in dialektalno razdrobljeno semiosfero; poleg tega pa vpliva na javnost z estetsko močjo in sugestivnostjo svojih mitiziranih podob, ki govorijo o izvorih, usodi in perspektivah „slovenšne cele“, tj. Slovencev kot „kulturnega naroda“.

Prešernovo sonetopisje, posebej njegov *Sonetni venec*, se je trdno zasukalo v kulturni spomin Slovencev zaradi več razlogov, ki jih lahko samo nakažem, saj bi podrobnejša razlaga zahtevala interdisciplinaren kulturološki in psihozgodovinski pristop.

Prvi razlog sodi v institucionalizirani skelet kulturnega spomina – kanon: Prešeren se je že do konca 19. stoletja kanoniziral kot „nacionalni pesnik“, torej ena od identifikacijskih točk, prek katerih se je več desetletij reproducirala nacionalna ideologija. Njegova dela so bila s kanonizacijo uvrščena v železni repertoar šolstva, nanje pa se je vseskozi skliceval tudi javni diskurz. Zato verjetno danes ni Slovenca, ki bi ne poznal vsaj nekaj fraz iz vsaj enega Prešernovega soneta.

Drugi razlog za magistralno vlogo soneta v repertoarju slovenskega literarnega sistema je v konotacijah, ki jih je zbujal prenos tega žanra v slovenščino. Sonet je po vsej Evropi veljal za prestižnega, umetelnega, discipliniranega. Vsaj od eseja, ki ga je o Prešernovih *Poezijah* leta 1866 napisal kritik Josip Stritar, so bralci in kritiki občudovali Prešernovo presaditev klasičnega italijanskega vzorca v moderno, nastajajočo slovensko lepo književnost. Takšna recepcija in kritika – v literarni zgodovini in šolskih vrednostnih sodbah je doživela mnogo ponovitev vse do danes – je potrdila uspešnost strategije, kakršni je sledil pesnik sam, ko se je v krogu esteta Matija Čopa oprijel idej bratov Schlegel o kultiviranju domačega jezika z romanskimi oblikami. Prešeren je po analogiji s Schlegeloma načrtoval, naj bi poslovenitev soneta in drugih nobilitiranih pesniških oblik – razumljene so bile kot nekakšni standardi pesniškega mojstrstva in širokega duhovnega obzorja – dokazala najvišje izrazne zmožnosti slovenskega knjižnega jezika in primerljivost sloven-

⁹ Prešeren je zgolj v treh *Zabavljivi sonetih* (s satirično vsebino) – še v skladu s tradicionalno hierarhijo snovi in dikcije – uvedel tudi nižji slog.

ske literature s svetovno. Umetniška performanca „nacionalnega pesnika“ (se pravi njegovi reprezentativni dosežki v evropski in svetovni primerjalni tekmi) je imela podobne učinke, kot jih imajo v današnji kolektivni psihologiji mednarodni dosežki športnikov.

Tretji razlog za prominentnost soneta v slovenski književnosti je, da je Prešeren v svojih kanoniziranih in največkrat antologiziranih sonetih umetniško očitno prepričljivo ubesedil emocionalno-spoznavne vsebine, ki simbolno kristalizirajo pomembne psihološke poteze in kategorije iz kolektivne mentalitete Slovencev. V luči Muskovih empiričnih raziskav o statistično izstopajočih potezah osebnostnega profila pri Slovencih (*Psihološki portret Slovencev*, 1994) se denimo pokaže vsaj dvoje pomenljivih korelacij s Prešernovimi soneti. Prešernovo disciplinirano, strogo obvladovanje kompozicije se zdi v skladu z nagibanjem Slovencev k storilnosti naravnosti, perfekcionizmu in vestnosti (tj. k poudarjeni vlogi nadjaza); pesnikova obsedenost s smrtjo, njegovo samopomilovanje in občasno izražanje odpora do življenja pa se ujemajo s precej razširjeno introvertiranostjo, depresivnostjo, anksioznostjo, psihotičistično avtodestruktivnostjo in visoko stopnjo samomorilnosti Slovencev (prim. Musek 1994: 184). Na ravni kulturnih mentalitet, značilnih za slovenski prostor, bi v Prešernovih sonetih in *Sonetem vencu* lahko našli še več reprezentacij, ki so lahko funkcionirale kot vir za graditev kolektivnih samopodob ali pa kot njihovi interpretanti. Prešernov krizni razcep med ruralno, konservativno patriarhijo in svobodomiselnostjo, mobilno urbanostjo na primer določa identitetne položaje številnih slovenskih družin vse do danes. Njegovo sonetno slikanje zgodovinske usode in perspektiv naroda pa je informiralo narodno ideologijo; vplivalo je tako na percepcijo travm iz preteklosti (med njimi zlasti mitov Karantanije in tisočletne slovenske „sužnosti“) kakor na formuliranje političnih ciljev – na idejo o združevanju in osamosvajanju Slovencev prek umetnosti, kulture.

Četrta – in vsaj za procese v literarnem sistemu glavni – razlog za magistralno vlogo Prešernovega sonetopisja pri Slovencih pa je, da so mnogi poznejši pesniki, ki so se zavedali omenjene zasidranosti Prešernovega sonetizma v kolektivno mentaliteto, računali, da bodo svoje lastne pomenske in stilne geste lahko z večjim odmevom in relevantnostjo zasnovali na medbesedilnem ozadju, ki je kanonično, splošno znano. Zato so se pogosto navezovali na Prešernovo žanrsko arhitekturo: bodisi s pasivnim ali nezavednim posnemanjem, bodisi s sledenjem verzno-kitični formi, bodisi s tehnikami medbesedilnih revizij, bodisi s citati in aluzijami, parodijami ali polemiko. S sistemskega vidika gre tu za avtopoezo žanra; ta se prenavlja z gradivom, ki je na voljo v njegovih lastni preteklosti. Avtopoetično ustvarjalno črpanje iz žanrskega spomina pa je bilo pri slovenskih pesnikih, v primerjavi s češkimi in poljskimi, bolj izrazito obremenjeno s „tesnobo vplivanja“ (the anxiety of influence; Bloom 1999), ki je izhajalo iz Prešerna, zato se je prenekateri močni pesnik spoprijel z likom tega velikega predhodnika in z njegovim tako rekoč absolutističnim simbolnim statusom v kulturnem spominu (njegovi teksti namreč kristalizirajo pojmovanja in občutja, ki ostajajo bistvena za identiteto Slovencev).

Vsaj od poznih 60. let 19. stoletja naprej se je Prešernov sonetizem potemtakem ne samo kanoniziral (potem ko mu je sledil trop epigonov), pač pa zavzel položaj ključnega teksta kulture in zato v nadaljnjem razvoju deloval kot vodilni referenčni prototip soneta. Po logiki imitativnega, citatnega ali referenčnega navezovanja na žanrski prototip, s katero se žanri sploh zgodovinsko formirajo, utrdijo in se neprestano avtopoetično samoregulirajo, so se mnogi vidni slovenski pesniki – in to tudi zato, da bi bili vidni – v svojih sonetih občasno spominjali Prešerna, reinterpreterali njegove ključne tekste. Zato so mestoma aludirali na njegove podobe, metafore, imitirali posamezne retorične figure, citatno

povzemali zanj značilne motive ali teme, se skušali spoprijeti z arhitektoniko njegove kompozicije.

Tega ni mogoče spregledati niti v primerih, ko so prešernovski vzorec žanra stilno-jezikovno in tematsko uglaševali z modernistično in postmodernistično poetiko in z občutji življenja, močno oddaljenimi od tistih, iz katerih se je napajal Prešernov sonetizem. Božo Vodušek (1905–1978) je tako sonet izzivalno deromantiziral in depoetiziral, ga v svoji zbirki *Odčarani svet* (1939) postavil v obzorje ciničnega uma moderne dobe. Toda prav z ironizacijo in profanizacijo nekaterih izstopajočih prešernovskih metafor (npr. poezije kot cvetja) je vendarle mestoma obudil spomin na Prešernov žanrski vzorec in ga kritično zanimal, da bi se lahko boril proti bremenu „romanticistične“ dediščine, zakoreninjene v slovenskem kulturnem spominu. Romantično estetizirani sentiment se je Vodušku v razmerah globalne krize tik pred drugo svetovno vojno očitno zdel preživel; podobno je dojemal tudi tradicionalni katolicizem, zoper katerega se je, sicer sam vernik, obrnil z nič manjšo ostrino. Venko Taufer (* 1933) je od 60. let 20. stoletja naprej zunanjo formo soneta in koherenco pesemske tematike še bolj radikalno destruiral in montažno fragmentariziral, a prek posameznih prispodob, metafor, stilemov in kompozicijskih prijemov nezgrešljivo evociral nekatere značilne prvine iz Prešernovega florisa tega žanra. Spomin na Prešernov *Sonetni venec* je v Tauferjevi zgodnejši fazi posredovan prek parodičnih inverzij: namesto tragičnega lika romantičnega poeta kot Orfeja in voditelja svojega naroda na primer uvede ironično sliko modernega pesnika, ki mukoma išče besede in ki ga nihče ne upošteva. Milan Jesih (* 1950) se je kot glavni protagonist pesniškega postmodernizma lotil soneta z ironično simulacijo izpovedne drže lirskega subjekta, z metafizičnimi izstopi iz besedilnega sveta in s kolokvialnim stilom (*Sonetni*, 1989, *Sonetni drugi*, 1993). V kontekstu postmodernistične rehabilitacije žanra – ki je nasledila modernistično usmerjenost k singularnosti in iregularnosti teksta – je Jesih sonet razkril prav kot žanr, ki pesniku pač narekuje določena pravila, konvencije. Med temi konvencijami je očitno tudi citatna igra s spomini na domačo in tujo sonetno tradicijo, posebej na prešernovske in petrarkistične forme, modalitete in podobe. Jesih je liku pesnika snel romantično avreolo umetnika, vidca ali narodnega voditelja in ga prikazal kot sodobnega profesionalca, ki obvladuje svoj posel, s tem pa tudi žanre. Tudi romantično boemstvo je upodobil v realističnem ključu – ne več v heroični opoziciji z meščanskimi filistri, ampak znotraj intimne zasebnega sveta.

Ti primeri kažejo, da je današnji reprezentativni status žanra soneta v repertoarju ostalih pesniških in nepesniških zvrsti na Slovenskem omogočilo ravno delovanje kulturnega spomina, v katerem se je kanonizirana figura Prešerna, njegovih sonetov, sonetnih ciklov in *Sonetnega venca* ohranila v zavesti kot paradigma najbolj ambiciozne lirike. Zlasti od poznih 60. let 20. stoletja do danes je na tej podlagi prišlo do pravcate obsedenosti s pesnjenjem sonetov (prim. Pretnar 1984). Brez delovanja kulturnega spomina – prek literarnega kanona, medbesedilnosti in žanrske tradicije – bi sonet na Slovenskem skoraj gotovo nikdar ne mogel uživati takšnega položaja.

REFERENCE

- Benedict ANDERSON, 1998: *Zamišljene skupnosti: O izvoru in širjenju nacionalizma*. Prev. A. Brglez Uranjek. Ljubljana: SH. [*Imagined Communities*, 1983.]
 Aleida ASSMANN – Dietrich HARTH, ur., 1991: *Mnemosyne: Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung*. Frankfurt na Majni: Fischer Taschenbuch Verlag.

- Aleida ASSMANN, 1991: Zur Metaphorik der Erinnerung. V: A. Assmann – Dietrich Harth, ur., *Mnemosyne*. 13–35.
- Jan ASSMANN, 1991: Die Katastrophe des Vergessens. Das Deuteronomium als Paradigma kultureller Mnemotechnik. V: A. Assmann – Dietrich Harth, ur., *Mnemosyne*. 337–355.
- Jan ASSMANN, 1992: *Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München: Beck. (2000.)
- Mihail BAHTIN, 1967: *Problemi poetike Dostojevskog*. Prev. M. Nikolić. Beograd: Nolit. (Biblioteka Sazvežda 17.) [*Problemy poetiki Dostoevskogo*. Moskva: Sovetskii pisatel', 1963.]
- Mihail BAHTIN, 1982: *Teorija romana*. Prev. D. Bajt, izbor in spremna beseda A. Skaza. Ljubljana: Cankarjeva založba. 217–370. [*Voprosy literatury i estetiki*. Moscow: Khudozhestvennaia literatura, 1975.]
- Harold BLOOM, 1999: *Tesnoba vplivanja: Teorija pesništva*. Prev. I. Bratož. Ljubljana: LUD Literatura. [*The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. Oxford UP, 1973.]
- Mihael BREGANT, 1997: Fenomen sonetnih vencev sonetnih vencev. V: B. Paternu – F. Jakopin, ur., *Sonet in sonetni venec*. 437–448.
- Peter BURKE, 1991: Geschichte als soziales Gedächtnis. V: A. Assmann – Dietrich Harth, ur., *Mnemosyne*. 289–304.
- Paul CORNEA, 2000: Canon et bataille canonique. V: R. Vervliet – A. Estor, ur., *Methods for the Study of Literature as Cultural Memory*. 107–120.
- Miroslav ČERVENKA – Květa SGALLOVÁ, 1993: Český sonet devatenáctého století po jeho stránce formální. V: L. Pszczolowska – D. Urbańska, ur., *Słowiańska metryka porównawcza V: Sonet*. Warszawa: IBL. 49–87.
- Marjan DOLGAN, 1999: Bibliografija pomembnejših slovenskih sonetnih pesniških zbirk. *Primerjalna književnost* 22/1. 91–120.
- Hendrik van GORP – Ulla MUSARRA-SCHROEDER, 2000: Introduction: Literary Genres and Cultural Memory. V: H. van Gorp, U. Musarra-Schroeder, ur., *Genres as Repositories of Cultural Memory*. Amsterdam – Atlanta, GA: Rodopi. I–IX. (Studies in Comparative Literature 29.)
- Maurice HALBWACHS, 2001: *Kolektivni spomin*. Prev. D. Rotar. Spremná beseda T. Kramberger. Ljubljana: Studia humanitatis.
- Anselm HAVERKAMP – Renate LACHMANN, ur. 1991: *Gedächtniskunst: Raum – Bild – Schrift: Studien zur Memotechnik*. Frankfurt na Majni: Suhrkamp.
- Reinhard IBLER, 1997: Zur zyklischen Struktur und künstlerischen Funktion von Jaroslav Seiferts *Věneč sonetů*. V: Boris Paternu – Franc Jakopin, ur., *Sonet in sonetni venec*, Ljubljana: Filozofska fakulteta. 257–276.
- J. D. JOHANSEN, 2002: *Literary Discourse: A Semiotic-Pragmatic Approach to Literature*, University of Toronto press.
- Marko JUVAN, 1994: Slovenski Parmasi in Eliziji: literarni kanon in njegove uprizoritve. V: M. Juvan, T. Sajovic, ur., *Individualni in generacijski ustvarjalni ritmi v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi*. Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete. (Obdobja 14). 277–315.
- Marko JUVAN, 2000: *Vezi besedila*. Ljubljana: LUD Literatura. (Novi pristopi.)
- Marko JUVAN, 2002: Žanrska identiteta in medbesedilnost. *Primerjalna književnost* 25/1. 9–26.
- Renate LACHMANN, 1990: Mnemotechnik und Simulakrum. V: *Gedächtnis und Literatur: Intertextualität in der russischen Moderne*. Frankfurt na Majni: Suhrkamp. 13–50.
- Bart KEUNEN, 2000a: Cultural Thematics and Cultural Memory: Towards a Socio-Cultural Approach to Literary Themes. V: R. Vervliet – A. Estor, ur., *Methods for the Study of Literature as Cultural Memory*. 19–30.
- Bart KEUNEN, 2000b: Bakhtin, Genre Formation, and the Cognitive Turn: Chronotopes as Memory Schemata. *CLCWeb: Comparative Literature and Culture: A WWW Journal* 2/2 <http://clcwebjournal.lib.purdue.edu/clcweb00-2/keunen00.html> [1. avgust 2005]
- Jurij M. LOTMAN, 1990: *Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture*. Prev. A. Shukman, spremna beseda U. Eco. Bloomington – Indianapolis: Indiana university press.
- Jurij M. LOTMAN – Boris A. USPENSKI, 1978: On the Semiotic Mechanism of Culture (1971). *New Literary History* 9. 211–231.
- Pavel MEDVEDEV [M. Bahtin], 1976: *Formalni metod u nauci o književnosti*. Prev. Đ. Vuković. Beograd: Nolit. (Biblioteka Sazvežda 53). [P. N. Medvedev. *Formalni metod v literaturovedenii*. Leningrad: Priboi, 1928.]
- Janek MUSEK, 1994: *Psihološki portret Slovencev*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče.
- Boris PATERNU, 1994: *France Prešeren: 1800–1849*. Bled – Ljubljana: dr. A. Kovač in ZIFF.
- Boris PATERNU, 1997: Sonet in konstituiranje slovenske poezije. V: Boris Paternu – Franc Jakopin, ur., *Sonet in sonetni venec*, Ljubljana: Filozofska fakulteta. 11–20.
- Boris PATERNU – Franc JAKOPIN, ur., 1997: *Sonet in sonetni venec*. Ljubljana: Filozofska fakulteta. (Obdobja 16).
- Ivo POSPIŠIL, 1998: *Genologie a proměny literatury*. Brno: Filozofická fakulta Masarykovy univerzity.
- Tone PRETNAR, 1984: Med sonetomanijo in ljudskostjo v slovenskem pesništvu zdajšnjega časa. *III. srečanje slovenskih pesnikov, Kranj 1984*. Kranj. 55–62.

- Tone PRETNAR, 1993: Romantično tridesetletje (1818–1848) – vir slovenskega sonetizma. V: L. Pszczołowska – D. Urbańska, ur., *Słowiańska metryka porównawcza V: Sonet*. Warszawa: IBL. 133–161.
- Lucylla PSZCZOŁOWSKA, 1993: Sonet od renesansu do Młodej Polski. V: L. Pszczołowska – D. Urbańska, ur., *Słowiańska metryka porównawcza V: Sonet*. Warszawa: IBL. 7–37.
- Lucylla PSZCZOŁOWSKA – Dorota URBAŃSKA, ur., 1993: *Słowiańska metryka porównawcza V: Sonet*. Warszawa: IBL.
- Tiphaine SAMOYVAULT, 2001: *L'intertextualité: Mémoire de la littérature*. Pariz: Nathan.
- Martin SEXL, 2000: Literature as a Medium by which Human Experience can be Transmitted. V: R. Vervliet – A. Estor, ur., *Methods for the Study of Literature as Cultural Memory*. 83–92.
- Květa SGALLOVÁ, 1997: Sonet v české literatuře národního obrození. V: Boris Paternu – Franc Jakopin, ur., *Sonet in sonetni venec*, Ljubljana: Filozofska fakulteta. 251–256.
- Dorota URBAŃSKA, 1993: Sonet od Młodej Polski do współczesności. V: L. Pszczołowska – D. Urbańska, ur., *Słowiańska metryka porównawcza V: Sonet*. 34–47.
- Ivan VERČ, 2003: Subjekt izjave kot predmet raziskovanja zgodovine književnosti. V: D. Dolinar, M. Juvan, ur., *Kako pisati literarno zgodovino danes?* Ljubljana: ZRC. 213–226.
- Raymond VERVLIET – Annemarie ESTOR, ur., 2000: *Methods for the Study of Literature as Cultural Memory*. Amsterdam – Atlanta, GA: Rodopi.

