Slavistična revija (https://srl.si) je ponujena pod licenco
Creative Commons, priznanje avtorstva 4.0 international.
URL https://srl.si/sql_pdf/SRL_2003_4_4.pdf | DOST. 18/02/26 14.17

UDK 821.163.6.09–1 Prešeren F.
Boris A. Novak
Filozofska fakulteta v Ljubljani

PREŠERNOVA VLOGA PRI FORMIRANJU SONETNEGA VENCA KOT PESNIŠKE OBLIKE[1]

Študija obravnava Prešernov ustvarjalni prispevek k vzpostavitvi sonetnega venca kot forme: čeprav je slovenski romantik uporabil pravila Sienske akademije, je sonetni venec l. 1833 še dodatno obogatil z akrostihom, predvsem pa je prvi pesnik v zgodovini svetovne lirike, ki je to igrivo in manieristično formo družabnega dvorskega pesnikovanja napolnil s čustvenim žarom in resničnim pesniškim sporočilom. Ruski prevod Prešernovega *Sonetnega venca,* delo Fedorja E. Korša (1889), je sprožil val sonetnih vencev v ruski poeziji: pisali so jih največji ruski pesniki tega obdobja, med drugimi Valerij Brjusov in Vjačeslav Ivanov. Navdušenje nad to formo se je nato preneslo tudi v druge nacionalne književnosti. Mednarodni razcvet sonetnih vencev v 19. in 20. stoletju torej precej dolguje vélikemu pesniku malega naroda – Francetu Prešernu.

The study discusses Prešeren's contribution to the development of the wreath of sonnets as a form. Although the Slovene romanticist applied the rules of the Sienna Academy, he enriched the wreath of sonnets in 1833 with the acrostic. Most of all, he was the first poet in the history of lyric poetry in general to fill this playful and manneristic form of courtly poetry-writing with emotional ardor and a genuine poetic message. The Russian translation of Prešeren's *Sonetni venec* by Fedor E. Korš (1889) spurred a multitude of wreaths of sonnets in Russian poetry. They were written by the greatest Russian poets of the time, e.g., Valerij Brjusov and Vjačeslav Ivanov, among others. The enthusiasm for this form then spread to other national literatures. The international proliferation of the form in the 19th and 20th cc. thus owes much to the great poet of a small nation, i.e., to France Prešeren.

Ključne besede: Corona, corona di sonetti – sonetni venec, France Prešeren
Key words: *Corona*, *corona di sonetti* – wreath of sonnets, Prešeren

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

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

Sonetni venec sodi v zrelo obdobje Prešernovega pesniškega razvoja. Za mladostno fazo njegovega pesnjenja je bila značilna naslonjenost na določene prvine predromantične poetike s še močnimi primesmi razsvetljenskega vrednostnega sistema: ker se pesnikova individualnost še ni razvila v smislu romantične subjektivitete, gre za besedila, ki pesnikovo videnje sveta poskušajo zajeti na pripovedni, »objektiv-

[1] Razprava je bila pripravljena za 13. mednarodni slavistični kongres, ki ga je priredil Slovenski slavistični komite od 15. do 21. avgusta 2003 in je potekal v Ljubljani.

Slavistična revija (https://srl.si) je ponujena pod licenco
Creative Commons, priznanje avtorstva 4.0 international.
URL https://srl.si/sql_pdf/SRL_2003_4_4.pdf | DOST. 18/02/26 14.17

ni« način. V skladu z naravnanostjo predromantike povsod po Evropi je tudi Prešeren v svojih zgodnjih pesmih rad uporabljal formi *balade* in *romance*, ki s plodno sintezo lirskih, epskih in dramskih elementov izražajo pesnikovo doživljanje človeške usode (predvsem ljubezni), obenem pa z objektivno dikcijo zakrivajo pesnikovo ranljivo notranjost in omogočajo, da njegova sporočila zaživijo na način zgodb in ne lirskih izpovedi. Spričo narativne naravnanosti je logično, da si je Prešeren na začetku svoje pesniške poti na ustvarjalen način izposojal in predeloval ritmiko in leksiko ljudske ustvarjalnosti, kar prav tako predstavlja eno izmed poglavitnih zahtev predromantične estetike (v nemškem prostoru je tovrsten program začrtal že Herder, med drugimi pa ga je realiziral tudi Goethe).

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

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

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

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

Spričo italijanskega porekla slovenska literarna veda imenuje jambski enajsterec (*endecasillabo giambico*) po domače tudi *laški* enajsterec.

Slavistična revija (https://srl.si) je ponujena pod licenco
Creative Commons, priznanje avtorstva 4.0 international.
URL https://srl.si/sql_pdf/SRL_2003_4_4.pdf | DOST. 18/02/26 14.17

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

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

Italijanski sonet torej kljub svoji strogosti omogoča določen manevrski prostor pri razporeditvi rim. V nasprotju z bogastvom možnih variant zaporedja rim pri Danteju in predvsem Petrarci je Prešeren pri svoji recepciji soneta izbral le najbolj kanonične variante: tako vseh 42 sonetov v Prešernovih *Poezijah* (vključno s petnajstimi soneti *Sonetnega venca*) temelji na oklepajoči rimi v kvartinah (ABBA, ABBA), medtem ko ne zasledimo niti enega samega primera prestopnega načina rimanja, ki je v italijanskem sonetu prav tako regularen in zgodovinsko celo prvoten; med mnogimi variantami zaporedja rim v tercinskem delu soneta pa je Prešeren uporabljal samo pet možnosti, med katerimi absolutno vodi verižna varianta (CDC, DCD). Očitno je torej, da je najbolj kanonično razporeditev rim (ABBA, ABBA, CDC, DCD) doživljal kot izrazno sredstvo »visoke« umetnosti. Pravilnost te ugotovitve se kaže tudi v dejstvu, da si je pravico do odstopanja od tega kanoničnega zaporedja rim vzel le pri nekaterih sonetih »lažjega«, komičnega žanra, pa še to le v tercinah, ki so že *per definitionem* oblikovno svobodnejše kakor kvartine. (V italijanskem sonetu so možne vse permutacije pri razporeditvah rim v tercinah, velja le eno samo pravilo, da se vsaj ena rima mora ponoviti v obeh tercinah.) Tako v *Ljubeznjenih* in *Zabavljivih sonetih* srečamo naslednje primere za italijanski sonet regularnih razporeditev rim, ki pa znotraj poetike Prešernove sonetistike učinkujejo kot odstopanja od kanona: dva primera *ponovljenih rim* (*rime replicate:* CDE, CDE), en primer *obrnjenih rim* (*rime invertite:* CDE, EDC), dva primera z

Slavistična revija (https://srl.si) je ponujena pod licenco
Creative Commons, priznanje avtorstva 4.0 international.
URL https://srl.si/sql_pdf/SRL_2003_4_4.pdf | DOST. 18/02/26 14.17

razporeditvijo rim CDD, CEE ter dva primera z razporeditvijo CCD, EED, ki je še posebej zanimiva, saj je značilna za *francoski sonet.* Gre za pesmi *Al prav se piše* in *Ne bód'mo šalobárde* iz *Zabavljivih sonetov.* Enako razporeditev rim v tercinah ima tragično intonirani *Memento mori,* ki je torej edina izjema v Prešernovi zvrstni diferenciaciji načinov rimanja pri sonetih. Izjema pač, ki potrjuje pravilo. (Mimogrede: osnovna razlika med *italijanskim* in *francoskim sonetom* zadeva verzni ritem: *francoski sonet* namreč temelji na dvanajstzložnih *aleksandrincih*.)

Spomnimo se dejstva, da v celotni Prešernovi sonetistiki (in nasploh pri vseh pesniških oblikah, napisanih v jambskih enajstercih) ni niti enega samega verza z moškim izglasjem oziroma moško rimo: podobno kot pri razporeditvi rim tudi tu ugotavljamo, da je Prešeren izključno rabo ženskih klavzul in rim doživljal kot formalni postopek »visoke umetnosti«, rezerviran za najpomembnejše teme – ljubezensko, bivanjsko in nacionalno. Zvrstno motivirana in določena izbira evfoničnih in ritmičnih sredstev torej kaže na izrazito Prešernovo zavest o razliki med *liriko* in *epiko* – liriko je v skladu s prastarimi značilnostmi te literarne vrste in v skladu s samim imenom (iz starogrškega glasbila *lira*) doživljal kot blagoglasno, glasbi bližnjo umetnost, ki mora »angažirati« zvočne in ritmične potenciale jezika, pri verzni epiki pa zadoščajo preprostejši postopki. Tovrstna strogost pri izbiri izraznih sredstev nedvomno izvira iz močne Prešernove želje, da bi slovenski jezik s pomočjo lirike dvignil na raven evropske omike in da bi z rabo najbolj zahtevnih oblik dokazal njegovo gibkost in lepoto.

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

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

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

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

Slavistična revija (https://srl.si) je ponujena pod licenco
Creative Commons, priznanje avtorstva 4.0 international.
URL https://srl.si/sql_pdf/SRL_2003_4_4.pdf | DOST. 18/02/26 14.17

Folgore di San Gimignano, ki je živel v zadnji tretjini 13. in prvi tretjini 14. stoletja, je napisal dva venca sonetov: prvi upesnjuje dneve v tednu, zato je naslovljen *Sonetti della semana*, sedmim sonetom pa je dodano posvetilo, tako da ta venec obsega osem sonetov; drugi, ki je verjetno nastal med l. 1309 in 1317, obravnava mesece v letu, zato je naslovljen *Sonetti de' mesi,* dvanajstim sonetom pa sta dodana uvodni in zaključni sonet, skupaj torej gre za štirinajst sonetov. Italijanska literarna zgodovina in verzologija z izrazom *corona* označujeta tudi epistolarne verzificirane dialoge med različnimi pesniki, ki so se pogosto izražali v sonetni obliki. H *coronam* sodi tudi ambiciozno in obsežno delo, naslovljeno *Il Fiore* (*Cvet*), ki ga sestavlja nič manj kot 232 sonetov in ki ga je po interpretaciji znamenitega literarnega zgodovinarja Gianfranca Continija mogoče pripisati celo Danteju; za nas je zanimivo, da vse sonete poleg tematskih vezi združuje tudi enotna razporeditev rim – ABBA, ABBA, CDC, DCD, to pa je prav tisti najbolj kanonični način rimanja, ki ga je Prešeren v svoji sonetistiki najrajši uporabljal in na katerem v celoti temelji tudi njegov *Sonetni venec.*

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

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

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

Tudi pri drugih srednjeveških in renesančnih pesniških oblikah (npr. pri *sekstini, rondelu*, *rondoju*, *trioletu,* različnih oblikah *francoske balade*, *vilaneli* itd.) nenehno ponavljajoče se besede ali verzi v funkciji refrenov vzpostavljajo *krog* kot temeljno podobo sveta in bivanja. V tem obdobju so ljudje očitno doživljali vesoljni svet kot

Slavistična revija (https://srl.si) je ponujena pod licenco
Creative Commons, priznanje avtorstva 4.0 international.
URL https://srl.si/sql_pdf/SRL_2003_4_4.pdf | DOST. 18/02/26 14.17

celoto, kot *kozmos* (starogrška beseda *kosmos* ne pomeni le *vesolja*, temveč tudi *red, urejenost*, obenem pa je tudi v etimološki zvezi z besedo *kozmetika).* Krog je idealna, popolna umetniška (pris)podoba celovitosti in urejenosti kozmosa, kjer se isti elementi nenehno ponavljajo in vračajo, »večno vračanje istega« pa zagotavlja človeku varnost vnaprej danega smisla bivanja.

Če upoštevamo ta metafizični pomen krožnih pesniških oblik, pridemo do sklepa, da je venec sonetov, še bolj pa sonetni venec – »mikrokozmos«, ki odseva »makrokozmos«. Pri tem je bistvenega pomena tudi dejstvo, da cvetni listi v venčni čaši tvorijo krog, enako kakor tudi posamezne rože v vencu. Ta sklep potrjuje tudi natančna analiza Kleinhenza iz l. 1988.

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

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

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

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

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

Originalno italijansko ime *sonetnega venca* je *corona di sonetti.* To formo so izumili in ji pravila definirali člani tako imenovane *Sienske akademije*, ki je bila formira-

Slavistična revija (https://srl.si) je ponujena pod licenco
Creative Commons, priznanje avtorstva 4.0 international.
URL https://srl.si/sql_pdf/SRL_2003_4_4.pdf | DOST. 18/02/26 14.17

na l. 1460. Literarna zgodovina žal ne razpolaga z viri o sonetnem vencu iz prve roke. Zapis teh pravil dolgujemo dvema poznejšima viroma: Giovanni Maria Crescimbeni, kanonik neke cerkve v Rimu ter obenem sonetist in član *Arkadije*, ene izmed rimskih literarnih akademij, je pravila sonetnega venca zapisal v delu *L'Istoria della volgar poesia,* ki je izšlo v Benetkah l. 1731. Na enak način je ta pravila zapisal P. G. Bisso (1794). Po Crescimbeniju je corona di sonetti »sestavljena iz petnajstih sonetov, med katerimi se zadnji imenuje 'magistralni'. Iz njega izvirajo uvodne in sklepne vrstice vseh preostalih štirinajstih: tako da se prvi sonet začne s prvo vrstico magistrala in se konča z njegovo drugo vrstico, drugi sonet se začne z drugo vrstico magistrala in s konča z njegovo tretjo vrstico, in tako vse do štirinajstega soneta, ki se začne s štirinajsto vrstico magistrala in se konča na novo, tako da se vrne k prvi vrstici magistrala ter na ta način potem vstopi v magistrale in s seboj sklene krožno sestavo v podobi venca.«

Prvi-in-zadnji verzi vseh sonetov se torej oglasijo trikrat: tretjič v magistralnem sonetu. Zato Prešeren v prvem sonetu *Sonetnega venca* na jedrnat in duhovit način definira *Magistrale* kot »pesem trikrat peto«.

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

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

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

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

Slavistična revija (https://srl.si) je ponujena pod licenco
Creative Commons, priznanje avtorstva 4.0 international.
URL https://srl.si/sql_pdf/SRL_2003_4_4.pdf | DOST. 18/02/26 14.17

Odprto ostaja vprašanje nemške recepcije sonetnega venca v času baroka: čeprav se je pri Nemcih ta ciklična forma z nekaj primeri (tudi parodičnimi) pojavila šele v 20. stoletju, literarni zgodovinar Otto Knörrich (1992) trdi, da je »sonetni venec v nemščini dokazljiv že v baročnem času (vzor pri G. Schochu)«, pri tem pa citira oceno Alfreda Behrmanna (1989), »da se v Nemčiji sonetni venec ni nikoli prebudil v resnično življenje«.

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

Prešeren je stroga pravila sienskega sonetnega venca še dodatno »zakompliciral« z uvedbo *akrostiha* – posvetila, ki se glasi *Primicovi Jul'ji.* Sam izraz *akrostih* pomeni v starogrščini *zunanji verz.*

Lahko si predstavljamo, kako šokantno je Prešernova odkritost pri imenovanju njegove ljubezni učinkovala v tedanji ozki meščanski družbi, ki je temeljila na strogih konvencijah. Ker se je zavedal, da bi cenzura po vsej verjetnosti preprečila ta nezaslišan družabni škandal, je v izvodu, ki ga je moral predložiti cenzurnemu uradu, spremenil zaporedje uvodnih besed v nekaterih verzih *Magistral* ter na ta način zabrisal akrostih. Po cenzorjevem pregledu pa je spet popravil zaporedje besed in ponovno vzpostavil akrostih: ker je šlo za navidezno nepomemben poseg, ni bil nihče nanj pozoren. Posledice poznamo: zgražanje in zasmehovanje okolice ter dokončen propad vsakršnih upov, da bi se odvetnik *freigeistovskih* političnih pogledov in z negotovim socialnim položajem kdaj smel poročiti z gospodično iz bogate ljubljanske meščanske družine.

Po Prešernovem zgledu je sonetni venec postal mitična pesniška oblika, rezervirana za najgloblja in najbolj vzvišena eksistencialna spoznanja. Matjaž Kmecl (1977) navaja, da slovenska slovstvena zgodovina beleži čez 50 sonetnih vencev po Prešernu. Poleg mnogih epigonskih izdelkov so nekateri avtorji uspeli tej Prešernovi obliki vdihniti oseben pečat in umetniško moč: tako v vrh slovenske lirike sodita sonetna venca Franceta Balantiča (drugi žal nedokončan). Po drugi svetovni vojni sta po tej zahtevni formi posegla Janez Menart (*Ovenela krizantema* v zbirki *Prva jesen*, 1955) in pisec pričujoče študije (štirje sonetni venci v zbirki *Kronanje*, 1984, ter corona *Zemljevid odsotnosti* v zbirki *Žarenje*, 2003).

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

Sonetni venec Franceta Prešerna je opravil inicialno vlogo pri uveljavitvi te forme v ruski poeziji in drugih slovanskih književnostih. Ključno vlogo v tem procesu diseminacije Prešernove umetnine je odigral ruski prevod *Sonetnega venca*, objavljen l. 1889 v časopisu *Ruskaja misl* (*Ruska misel*), delo Fedorja E. Korša, nadarjenega pesnika in prevajalca, učenega filologa in akademika. Ta prevod je doživel izjemno intenzivno recepcijo med ruskimi pesniki, saj je sprožil pravcati val sonetnih vencev v tej književno-

Slavistična revija (https://srl.si) je ponujena pod licenco
Creative Commons, priznanje avtorstva 4.0 international.
URL https://srl.si/sql_pdf/SRL_2003_4_4.pdf | DOST. 18/02/26 14.17

sti. Korš je kot profesor na Moskovski univerzi s svojim navdušenjem za pesniške oblike »okužil« tudi svojega študenta Valerija Brjusova, enega izmed osrednjih pesnikov ruskega simbolizma in pomembnega raziskovalca pesniških oblik. Najbrž je prav pod vplivom Koršovega prevoda Prešernove umetnine Brjusov napisal kar dva sonetna venca. Že omenjeni Šiškin ter Maja Ryžova (1997) navajata, da so Brjusovu s pisanjem sonetnih vencev sledili mnogi pomembni ruski pesniki, med drugim znameniti simbolist Vjačeslav Ivanov, M. Vološin, S. Kirsanov, M. Dudin itd. Od konca 19. stoletja naprej sonetni venec figurira kot mitična forma ruske poezije, rezervirana za najpomembnejša pesniška in bivanjska sporočila – ta emfatični pomen pa ruska recepcija te forme nedvomno dolguje Prešernu.

Že je kazalo, da je z nastopom moderne lirike v drugi polovici 19. stoletja in avantgardističnih gibanj 20. stoletja doba razcveta sonetnega venca kot stroge in zahtevne klasične forme nepovratno minila, vendar smo priče ponovnega interesa za to ciklično obliko v zadnjih desetletjih, kar je morda posledica postmodernistične rehabilitacije literarnega izročila. Naj na tem mestu poleg ruske omenimo primere sonetnih vencev v nemški, srbski, hrvatski in nizozemski poeziji ter velik interes, ki ga za to zahtevno in redko formo v zadnjem času izkazujejo sestavljalci številnih literarnih leksikonov in priročnikov.

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

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

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

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

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

Slavistična revija (https://srl.si) je ponujena pod licenco
Creative Commons, priznanje avtorstva 4.0 international.
URL https://srl.si/sql_pdf/SRL_2003_4_4.pdf | DOST. 18/02/26 14.17

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

Sklep

V pričujoči študiji smo se osredotočili na Prešernov ustvarjalni prispevek k vzpostavitvi sonetnega venca kot forme: čeprav je slovenski romantik uporabil pravila renesančne Sienske akademije, je sonetni venec l. 1833 še dodatno obogatil z akrostihom, predvsem pa je prvi pesnik v zgodovini svetovne lirike, ki je to igrivo in manieristično obliko družabnega dvorskega pesnikovanja napolnil s čustvenim žarom in resničnim pesniškim sporočilom.

Prelomni trenutek pri nadaljnjem razcvetu te zahtevne ciklične oblike je ruski prevod Prešernovega *Sonetnega venca* – delo Fedorja E. Korša, objavljeno l. 1889 v časopisu *Ruskaja misl.* Pod vplivom Koršovega prevoda se je sprožil pravcati val sonetnih vencev v ruski poeziji: sonetne vence so pisali najpomembnejši ruski pesniki tega obdobja, med drugimi Valerij Brjusov in Vjačeslav Ivanov. Navdušenje nad to formo se je iz ruske poezije preneslo tudi v druge nacionalne književnosti.

Mednarodni razcvet sonetnih vencev v 19. in 20. stoletju torej precej dolguje vélikemu pesniku malega naroda – Francetu Prešernu.

LITERATURA

A. BEHRMANN, 1989: *Einführung in den neueren deutschen Vers: von Luther bis zur Gegenwart.*
M. BREGANT, 1994: *Sonetni prelom: samozaložništvo in cikličnost kot osrednji determinanti Cundričeve lirike.* Ljubljana, Kranj: samozal., F. Zagoričnik.
P. G. BISSO, 1794: *Introduzione alla volgar poesia.* Benetke.
G. M. CRESCIMBENI, 1731: *L'Istoria della volgar poesia.* Benetke.
C. KLEINHENZ, 1988: *The Early Italian Sonnet: The First Century (1220 – 1321)*. Iecce: Edizioni Milella.
M. KMECL, 1977: *Mala literarna teorija*. Ljubljana: Borec.
O. KNÖRRICH, 1992: *Lexikon lyrischer Formen*. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag.
B. A. NOVAK, 1995: *Oblika, ljubezen jezika: recepcija romanskih pesniških oblik v slovenski poeziji.* Maribor: Založba obzorja.
– – 1999: Il sonetto e l'endecasilllabo giambico nella poesia slovena. *Europa orientalis* XVIII/2. 9–15.
– – 2003: La corona di sonetti di Prešeren: perla storia di una forma poetica. *Prešerniana: Ricerche slavistiche,* nuova serie, XLVII/1. 47–69.
S. ORLANDO, 1994: »*Techniche di poesia« – La metrica italiana*. Firence: Bompiani.
L. PALJETAK, 1997: Silazak na vrh. *Republika* LIII/7–8.
M. RYŽOVA, 1997: »Soneti nesčastja« France Prešerna v ruskih prevodah Fedora Korša i Aleksandra Giteviča. *Sonet in sonetni venec (Obdobja 16).* Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za slovanske jezike in književnosti. 345–358.
A. B. ŠIŠKIN, 1995: *Ruskii venok sonetov: istoki forma i smisl. Rusica romana* II. 185–207.
A. ŽIGON, 1906: *Tercinska arhitektonika v Prešernu*. Ljubljana: Slovenska matica.

Slavistična revija (https://srl.si) je ponujena pod licenco
Creative Commons, priznanje avtorstva 4.0 international.
URL https://srl.si/sql_pdf/SRL_2003_4_4.pdf | DOST. 18/02/26 14.17

SUMMARY

The author analyzes the wreath of sonnets in the historical context of the development of the sonnet and cycles of sonnets, originating from the nature of the sonnet form itself. From the medieval and renaissance *corona* (wreath), a cyclical form of interconnected sonnets without specified length, the Sienna Academy developed an extremely complex form, called *corona di sonetti* (wreath of sonnets), which Prešeren adopted and enriched with the acrostic. The study discusses this form as the pinnacle of Prešeren's poetry and points out the specific features of his poetics, particularly his productive adoption of Romance poetic forms. In Prešeren's repertoire of rhythmic and euphonic processes the exclusive use of female verse endings in the iambic thirteen-syllable verse and the rigor of rhyming indicate »high« poetry. The Slovene romanticist is the first European poet to fill the complicated versification play of the Sienna Academy with genuine artistic ardor and, in terms of the weight of its content, elevated it to the level of mythical form, reserved for the deepest poetic messages. Prompted by Korš's Russian translation of Prešeren's *Sonetni venec,* this form rapidly became popular in Russia and, after that, also in other Slavic literatures and elsewhere. The Slovene romanticist France Prešeren was thus an essential figure in the development and international popularization of the wreath of sonnets as a poetic form.