

SIMBOL V JENKOVI LIRIKI

Vanesa Matajc

Filozofska fakulteta, Ljubljana

Postromantična poezija S. Jenka v primerjavi s klasično-romantično Prešernovo poezijo uvaja simbolično vsebinsko strukturo v krajša, formalno preprostejša besedila, ki dosledno pripadajo zvrsti pesmi-podobe. Pojavljajo se vključene v širši cikel (Obrazi) ali povsem samostojno. Pesem-podoba izrazno ustreza postromantičnemu lirskemu subjektu, oba pa krepita možnost tekstne simbolizacije.

Simon Jenko and the structure of symbolic content. In comparison to the classic-romantic poetry of France Prešeren (1800–1849), the post-romantic poetry of Simon Jenko (1835–1869) introduces a structure of symbolic content into shorter, formally less demanding texts, all of them in the poem/image form. They appear either as part of a wider cycle (Obrazi – Faces) or on their own. Expressively, a poem/image corresponds to the post-romantic lyrical subject, and they both increase the scope of text symbolisation

V slovenski književnosti se do konca 19. stoletja ohranja romantika, vendar tako, da nekoliko modificira svoje duhovnozgodovinske in literarno-estetske podlage. Janko Kos imenuje te modifikacije z literarnozgodovinskim terminom postromantika. Ob F. Levstiku, J. Stritarju, A. Aškercu, S. Gregorčiču in drugih piscih od sredine do konca 19. stoletja jo umetniško najbolj dognano in v literarnosmerno najčistejši obliki uresničuje lirika Simona Jenka, nemalokrat tudi z uporabo simbolizacijskega postopka, ki ga odkrivamo v pesnikovi ljubezenski in refleksivni liriki. Do slednje se literarna zgodovina opredeljuje različno: po B. Paternuju se Jenkova poezija umešča v »protiklasično« romantiko: »Tako lahko sklenemo, da sta Prešeren in Jenko na svoj način uresničila oba pola evropske romantike.«¹ »Prešeren je slovensko poezijo prvi kultiviral do estetsko dozorelega sloga in jo s tem konstituiral kot poezijo. Jenko je ob tem ozadju nato opravil prvo izrazitejšo stilno opozicijo in diferenciacijo. Oba sta sicer z večjim delom svojega pesnjenja pripadala romantiki, vendar vsak na svoj način.«² Jenkovo delo pomeni drugo, pozno fazo romantike, ki se že preveša v realizem, deloma tudi k začetkom moder-

nizma,«³ namreč zaradi svoje impresionistične stilne kvalitete. F. Bernik prav tako omenja prehajanje Jenkove lirike v realizem, čeprav njene temelje prav tako še vedno povezuje z romantiko: eno najpogostejših tem Jenkove lirike, temo časnosti, namreč pesmi razvijajo tako, da »pesnik še vedno gleda na snovanje narave iz neke oddaljenosti. Stoji pred naravo kot pred neko tujo, komaj odkrito realnostjo, in jo opazuje,« ne da bi njeno minevanje in minljivost »pojmoval kot eno izmed treh determinant pozitivistične miselnosti, ampak je sprejemal spoznanje o vsesplošnem odmiranju z bolečino romantikov.«⁴ Po Bernikovem mnenju, ki predhaja Paternujevi tezi o Jenkovi neklasični, »disharmonični« romantiki, gre za osebnoizpovedno liriko čustev, ki »pa zdaj niso več pesnikove enosmerne, notranje harmonične težnje /.../, ampak so nalomljene v svojem bistvu, načete po dvomih in pesimizmu,«⁵ ravnodušnosti in ironiji. J. Kos je to ironijo pojasnil z vplivom dveh tokov Heinejeve poezije, torej njene pozne romantičnosti in postromantičnosti na Jenkovo liriko: (Heinejeva) romantična ironija »je bila v njegovi mladostni poeziji še izraz radoživosti, duhovne nadmočnosti in slikovitosti pesniške subjektivitete, polagoma pa je postala znamenje subjektivnosti, ki sicer še zmeraj ohranja vero v lastno substancialnost, vendar že priznava svojo omejenost nasproti stvarnosti, pogosto tudi svojo nemoč in degradacijo. To pa je pozicija postromantike.«⁶ Po Bernikovem mnenju⁷ Jenko verjetno ni poznal ali ustvarjalno posvojil Heinejeve pozne lirike, pač pa tisto, ki razvija teme deziluzionistične erotike, kar mu je omogočilo »preseganje romantike«. Vendar takšne »deromantizacije« ne pri Heineju ne pri Jenku ne povzroča prehajanje v realizem, marveč pomeni, da oba pesnika modificirano nadaljujeta romantično izročilo. S tem se strinja tudi A. Skaza, ki Jenka umešča v obdobje »dokaj razkrojene pozne romantike« ali celo (neimenuvane) postromantike: »Pozna romantika /.../ je razvidno izoblikovan literarni stadij, s svojo dediščino pa pomeni tudi most, ki mimo realizma in v nasprotju z njim vodi v moderno.«⁸

Literarna zgodovina se torej strinja, da Jenkova lirika pripada pozni romantiki ali celo postromantiki. J. Kos utemeljuje (Jenkovo) postromantiko z redukcijo romantičnega subjektivizma: »V Jenkovi zreli poeziji ostaja kljub redukciji subjektivizma temelj subjekta še zmeraj njegova lastna subjektiviteta, ne pa biološka ali historična stvarnost, ki se v realizmu izza subjekta pojavlja kot prava podlaga vsega. Naj je subjektiviteta v *Obrazih* še tako krhka, slabotna ali celo razkrojena, je vendarle še zmeraj sama sebi nekaj substancialnega, to pa je bilo za postromantiko bistveno.«⁹ Tako je Jenkova poezija duhovnozgodovinsko usklajena z evropsko liriko, v kateri po Kosovem mnenju med leti 1830–1870 prevladuje postromantika.

Način redukcije romantičnega subjektivizma je v Jenkovi liriki nemara najrazvidneje uresničen v njenem miselnem »kroženju«, naj gre za filozofsko-refleksivno ali za emotivno-razpoloženjsko liriko. Gre za kroženje ali nihanje »med nasprotji moči in nemoči, upa in brezupa, resnobe in humorja, radožive volje do bivanja in ukinjanja sleherne volje sploh.«¹⁰ To nihanje ali kroženje verjetno pogojuje zavest minljivosti, ki pri Jenku prehaja v »filozofijo trenutka«. Ta blokira klasično-romantično normo

uravnovežene harmonije ter povzroči fragmentarizacijo (pesemske) resničnosti. Jenko jo pogosto upesnjuje v kratki in preprosti lirski zvrsti, t. i. pesmi, ki je v pozni romantiki nastopila kot opozicija umetelnim (romanskim) pesniškim oblikam in zvrstem visoke, zlasti schleglovske romantike. »Pesem« je recimo forma Jenkovega cikla *Obujenke* in tudi zaradi nje »dajejo Jenkova besedila velikokrat vtis necelevitosti in nedorečenosti, celo improvizacije. Tudi zgradba stavka izgublja notranje ravnovesje členov, posamezne besede postajajo pomensko bolj obremenjene ali pa se jim pomen izgublja.« Namesto »klasične monumentalne forme« se zdaj uveljavi »fragment kot umetniška forma«. ¹¹ Takšna kratka ali na podobo osredotočena vsebinska organizacija besedila samodejno omogoča večjo semantično sugestivnost, s čimer stopnjuje možnost simboličnega učinka. Ta se pojavlja predvsem v Jenkovi razpoloženski liriki. Manjša je možnost simbolizacije v Jenkovi filozofsko-refleksivni liriki; pač zaradi pogostejše uporabe abstraktnih in konvencionalno opomenjenih pojmov. Paternu je obe možnosti opisal ob analizi razlik med klasično-romantičnim in Jenkovim podobjem in vsebinskimi strukturami: »Po eni strani je /Jenko/ metaforično izražanje stopnjeval in prestopil že k prizadevnejši gradnji besednega simbola, pa tudi večjih simbolnih enot (Obrazi). Pri tem so včasih še močno vidni zavirajoči pojasnjevalni posegi, ki simbole sproti dešifrirajo in jih vračajo nazaj v sestav razumarskega prisposabljanja (Slika). Toda kljub takim zaustavitvam je s svojimi razvitejšimi podobami /.../ prispel na prag spontanega simbolizma.« ¹² V Jenkovi liriki dejansko narašča uporaba metonimije, sinekdohe in deskripcije. Simboličnosti pa je v tej liriki po eni strani pravzaprav malo (ker pesemski podobi pogosto sledi pomenska razlaga njene vsebinske vloge v pesmi), po drugi strani pa z ozirom na »klasično« Prešernovo liriko Jenkova simbolizacija pomeni novost, ki jo Paternu imenuje »simbolizirajoča fragmentarnost«. ¹³

Najizraziteje v Jenkovi liriki jo razvija cikel pesmi-podob *Obrazi*, ki je najbrž tudi umetniški vrh Jenkovega postromantičnega pesnjenja. Vsako besedilo cikla sicer ni simbolično, vendar celota pomeni zgostitev Jenkove simbolizacijske spretnosti. Ne po naključju, kajti soomogoča ga uporaba lirske zvrsti pesmi-podobe.

Zakaj pesem-podoba tako ustreza postromantični liriki in simbolizaciji nasploh? Po mnenju J. Kosa prikazuje subjektovo notranjost kot nekaj »negibnega, že preteklega, pomaknjenega v distanco, s tem pa brez prvinske romantične sile. /.../ Romantični lirski subjekt, govoreč praviloma v prvi osebi, /se je/ iz lirskega dogajanja umaknil in se spremenil v tretjeosebne opazovalca, ki v tej vlogi lahko navidez objektivno, nepristransko, pripovedno-opisno, s tem pa 'slikovno' postavlja pred bralca lik, položaj ali dogodek, ki so nosilci lirskega dogajanja v pesmi. Kljub pripovedni opisnosti je takšna pesem seveda še zmeraj lirska, ne pa epska, saj je njena motivika predvsem nosilec teme, ki je idejno-emotivna, tako da so ji snovne prvine samo gradivo, prisposoda ali sredstvo ponaazoritve.« ¹⁴ Statična pasivnost lirskega dogajanja v tej zvrsti torej odraža statičnost, pasivnost, oslabiljenost in relativnost romantičnega subjekta; ta je v pesemski resničnosti navzoč (le) preko »idejno-emotivne teme«, ki

nadgrajuje in osmišlja motiviko. Zato ta lirski zvrst pesmi-podobe izrazno tako ustreza stanju postromantičnega subjekta in hkrati dopušča veliko možnosti za vzpostavitev simboličnega razmerja med snovno motiviko ter idejno-emozivno temo, ki sugerira stanje lirskega subjekta.

Idejno-emozivno tematiko *Obrazov* razločno nakazuje že uvodni, za cikel skorajda programsko-tematski *obraz* *Vstala je narava* (ZD I, 44). Ta uvodna pesem postavlja prvine empirične narave v razpoložensko korespondenco z lirskim subjektom; odzivi narave so poistoveteni z odzivi lirskega subjekta:

*In srce umeje
čudne govorice,
ki jih govorijo
zvezde in cvetice.*

*Kamenje budi se
in občutke moje
z mano čuti, z mano
glasne pesmi poje.*

Zvezde, cvetice in kamne personificirajo glagolske metafore (govoriti, čutiti, peti) in s tem nakazujejo, da v naslednjih pesmih *Obrazov* obstaja poistovetenje človeškega in naravnega sveta tudi tam, kjer zveza med njima ni podana eksplicitno, oziroma tam, kjer komparat (človek, človeško doživljanje) ni eksplicitno naveden. V tem primeru, z vidika uvodne pesmi, vsak nadaljnji komparand, ki je motivika celotne pesmi-podobe, učinkuje kot sugestivna podoba stanja lirskega subjekta. Če je ta – ali človeško doživljanje nasploh – v pesmih neekspliciran, konkretno nenavzoč v pesemskem dogajanju, pride do učinka simbolične sugestije.

Kadar pa sta tako narava kot človek eksplicitno navzoča v pesemskem dogajanju in je razmerje med njima morda celo eksplicitno pojasnjeno, simbolični učinek pesmi izgine. Njegov zasnutek se spremeni v pogosto alegorično ali oslabiljeno alegorično vsebinsko strukturacijo pesmi.

Prvi *obraz* *Roži mlado lice* (ZD I, 45) se zdi simboličen, čeprav je med dogajanjem narave (rože) in človeka (fanta) prikazana dokaj eksplicitna vzporednost. Vendar vsebinska organizacija besedila prerašča preprost semantični paralelizem in z njim vred tudi preprosto alegoričnost. Prva kitica prikazuje situacijo rože, ki govori fantu. Druga in tretja kitica obsegata njen monolog o bližnji prihodnosti: na svatbi fantovega dekleta bo roža krasila svatbeno obleko in propadla ob poročni »konzumaciji«, ki za nagovorjenega fanta pomeni tudi konec možnosti, da bi dekleta ostalo njegovo. Rožin bližnji propad je torej semantična vzporednica bližnjemu propadu fantovega ljubezenskega upanja; je semantična metaforična analogija. Rožin propad je v dani situaciji tudi dejanski del tega prihodnjega dogajanja, propada ljubezenskega upa, in je torej njeno sinekdohična partikularizacija. Je pa tudi motivno avtonomno učinkujoča posledica konkretnega dogajanja (poroke) po principu metonimične kontigvitete. Motiv rožine situacije je torej v trojnem, simboličnem razmerju s temo minevajoče ljubezni oziroma je njena simbolična predstavitev. K takemu učinku verjetno prispeva svoj delež tudi personifikacija (govoreče) rože.

Podobno prispeva k simboličnemu učinku drugega *obraz*a Naj vsa svojo silo (ZD I, 46) personifikacija lipe in hrasta. Prva in druga kitica obsegata lipin monolog. Tretja kitica eksplicira personifikacijo: pojasnjuje, da gre za govorečo lipo, ki se ji molče posmehuje opazujoči hrast. Tretja kitica torej razlaga, da je naravno dogajanje personificirano, obenem pa potrjuje smrtno napoved, ki jo je lipa izrekla že prej v monologu (*in nje pada čaka*). S personifikacijo govornice lipe in čakajočega hrasta se ustvarja simbolični učinek dogajanja: personifikacija sugestivno prenaša položaj lipe na položaj lirskega subjekta, na njegovo občutenje lastne minljivosti. Med eksplicitno nenavzočim lirskim subjektom in naravno prvino vzpostavlja torej korespondenco ali celo poistovetenje preko skupne ključne lastnosti, minljivosti. Natančno jo pojasnjujeta že prva in druga kitica, vendar se njuna semantična analogija pokaže šele vzvratno, ko situacijo lipe v razmerju do lirskega subjekta razumemo simbolično: živo bitje nasploh lahko kljubuje zunanjim pretnjam (burja), ne more pa kljubovati svoji imanentni, vrojeni zapisanosti smrti. To notranjo in neogibno zapisanost smrti v pesmi simbolizira *črv pod kožo, / ki redi se z mano*. Je konkreten, avtonomen metonimični vzrok za (lipino) zapisanost smrti. Je tudi avtonomni sinekdohični del, partikularizacija v smrt napredujočega dogajanja. Je tudi motivni nosilec situacije, ki je metaforična analogija situaciji odsotnega, vendar s personifikacijami sugeriranega lirskega subjekta, tako da med njima ustvarja semantično razmerje analogije. Motiv črva v situaciji lipe je v razmerju do teme smrtnosti vsega živega torej simboličen.

Tretji in četrti *obraz* ne izpeljeta simbolizacijskih zmožnosti pesmi-podobe. Tretja pesem namreč uporablja motiv oblaka kot prenašalca ljubezenskega sporočila brez podobstvenih razsežnosti, četrta pesem pa sooča sanjsko in objektivno realnost in s to sopostavitvijo ironično opredeljuje rodoljubno tematiko besedila, vendar v literalni dikciji.

Peti *obraz* Ko je sonce vstalo (ZD I, 49) s tematiko in personifikacijo navidez razvija simbolični učinek. Tokrat je lirski subjekt v besedilu eksplicitno navzoč kot »sogovornik« personificiranega sonca. To situacijo razvija prva kitica in prvi verz druge kitice. Sledi sončeva »replika« z naukom o minljivosti vsega živega, lirskega subjekta in žive narave. Zaradi tega nauka, ki ga eksplicira celo komparacija (*ti ko rosa zgineš*), pesemsko besedilo zapira možen simbolični učinek motivov v razmerju do teme minljivosti: besedilna tema je povsem eksplicirana. Ta eksplikacija je z izjemo navedene komparacije in metonimije (grob kot metonimija smrti) docela dobesedna. Personifikacija sonca v tem primeru torej ne omogoča simbolizacije dogajanja, marveč, nasprotno, omogoča dobesedno in neposredno eksplikacijo teme. Tema tudi ni predstavljena v semantično analoški jukstapoziciji podobe in njene pomenske razlage, temveč kot enovito dogajanje, znotraj katerega (in ne zunaj, neodvisno od njega) je ekspliciran nauk. Peti *obraz* torej ne razvije niti alegorične vsebinske strukturacije besedila.

Šesti *obraz* Z glasnim šumom s kora (ZD I, 50) ne obsega niti eksplicitnega niti implicitnega nauka. Opis pesemskega dogajanja, fragmentaren oris vaške pobožnosti, se zdi sam sebi namen. Vendar lahko zadnja

dva verza (*Skoz visoka okna / jasno sonce sije*) že zato, ker z motivom sonca spomnita na neposredno predhodni, peti *obraz*, razširita svojo semantiko čez in čez celotno besedilo šestega *obraza* nazaj v kontekst prejšnjega (petega), ki posreduje sončev »govor« o minljivosti vsega živega. Če torej šesti *obraz* razumemo kot motivno nadaljevanje petega, tudi šesti sugerira temo minljivosti, vendar tokrat dosledno neeksplicitno: zgolj v sugestivni jukstapoziciji podobe človeškega sveta in jasnega, ravnodušnega sonca z implikacijo njegovega predhodnega »nauka«. Zaradi te jukstapozicije človeške pobožnosti in sonca, ki je to besedilo z ničemer ne razlaga, opis človeške pobožnosti učinkuje kot podoba predhodnega, zdaj zgolj impliciranega nauka. Sugerirana semantična povezanost podobe in nauka ni razložena, zato se ne razvije v alegorično vsebinsko strukturo. Pobožno petje oziroma *glas soseske* tako postane konkreten del dogajanja (predhodno eksplicirane) minljivosti, torej njena sinekdohična partikularizacija. Je tudi avtonomna motivna vsebnost tega dogajanja, torej v vlogi metonimičnega predstavljanja minljivosti. V kontekstu predhodnega *obraza* pa je nazadnje tudi situacijska semantična analogija predhodni situaciji lirskega subjekta. Kot motiv v razmerju do teme minljivosti, ki jo zgolj sugerira razmerje te pesmi s predhodno pesmijo, torej pobožno petje v cerkvi pod jasnim soncem učinkuje z izjemno sugestivno simboličnostjo.

Drugačen je sedmi *obraz* Zelen mah obrašča (ZD I, 51). Prva kitica obsega podobo razvaline. Govor prvoosebnega lirskega subjekta ob razvalini, ki je podoba minljivosti vsega človeškega, relativira objektivno vrednost človeškega življenja in ga eksplicitno poistoveti s sanjami. Zaradi kombinacije podobe (razvaline) in razlage njene semantične vloge (minljivost človeškega) sedmi *obraz* organizira svojo vsebino v alegorično razmerje.

Osmi in deveti *obraz* s temo pesimističnega rodoljubja oziroma samotnega, samoizobčenega, izjemnega individua ne ustvarjata niti simboličnega niti alegoričnega semantičnega učinka besedil. Tudi medsebojno nepovezano podobje je skromno in pomensko konvencionalno; prevladujejo metonimije (*trud in boj in rane* ali *zlomljena je sablja* kot metonimije spopada in poraza; *bela zora* kot metonimija dneva ipd.).

Deseti *obraz* Mlade hčere truplo (ZD I, 54) organizira pesemsko vsebino oslABLJENO alegorično. Dvema podobama, ki sta v medsebojnem razmerju teze in antiteze (prva in druga kitica), sledi povzemajoče eksplicitno pojasnilo pomena obeh podob za pesemsko vsebino. Prva podoba izraža človekovo žalost nad minljivostjo, druga podoba uprizarja naravo, ki je do minljivosti le ravnodušna. Zadnja kitica prejšnji sredstvi uporabi obratno: če je prva podoba predstavila človeški svet fragmentarno sinekdohično, z individualizacijo oziroma partikularizacijo minljivosti (mati na hčerinem grobu), in če je druga podoba prikazala naravo univerzalizirajoče, na splošno, njuna pomenska razlaga najprej posploši človeški svet (jokajoči človek) ter partikularizirajoče sinekdohično povzema naravo (veselo pojoči slavec). Primerjavo, ki hoče prikazati razliko med dvema svetovoma (človeka in narave), implicitno ustvarja jukstapozicija obeh podob. Ta *obraz* doslej najrazločnejše ukinja korespondenco med

človekom in naravo, čeprav narava še ostaja primerjalno sredstvo za človekovo razumevanje sebe in sveta, kakor je nakazala uvodna, »programska« pesem cikla.

Usklajenost človeka in narave pa znova vrača enajsti *obraz* Rosa, hladna rosa, ki personificira kamne v govoreče kamne, vendar to (še) ne omogoči simbolične ali alegorične strukturacije pesemske vsebine. Enako velja za dvanajsti *obraz*, ki razvija rodoljubno, verjetno panslavistično tematiko s pomočjo personifikacije (govorečega) rečnega vala.

Trinajsti *obraz* Med borovjem temnim (ZD I, 57) se razvija na motivu breze med borovci. Leksika iz semantične paradigme samotnosti (*tuja/ stoji sama zase* oziroma: *samica*) jo posredno oziroma implicitno personificira. Na ta način začne breza sugerirati tematiko samotnega, izjemnega, a odtujenega (postromantičnega) lirskega subjekta, kakršno je razvil že deveti, prvoosebno izpovedni *obraz*. Ta je pripravljali kotekst za ustrezno, torej ne zgolj dobesedno razbiranje pomena v trinajsti pesmi cikla, v pesmi o brezi, čeprav k nedobesednemu branju usmerja že njegovo lastno besedilo s personificirajočo leksiko iz semantične paradigme samotnosti. Samotnost kot idejno-emosivna tema prežema motiv (breze), vzet iz objektivne stvarnosti narave. V razmerju do teme samotnosti, ki jo kotekst devetega *obraza* pomensko nadgrajuje, tako da začne opredeljevati stanje postromantičnega lirskega subjekta, začne motiv breze učinkovati simbolično. Besedilo v celoti obsega upodobitev situacije breze. Eksplicitne pomenske razlage te podobe ni, tako da na prvi pogled sploh ni jasno, ali gre za podobo. Vendar njeno odprtejšo, nedobesedno semantiko sugerirajo razpršene abstraktne denotacije stanja (tujost, samota), ki opozarjajo, da besedilo ni zgolj »slika« narave. To potrjuje vsebinska organizacija besedila: breza med borovci v razmerju do teme (samotnosti) nastopa kot splošen del širše samotnosti; je njena partikularizacijsko, selektivno pridobljena sinekdoha. Je hkrati tudi njena avtonomna vsebnost po principu metonimične kontigvitete. Njena situacija pa je seveda metaforično semantično analoška situaciji lirskega subjekta, ki ga v bralčevo zavest prikljuje kotekst predhodnega devetega *obraza*. V razmerju do teme samote, katere prikriti nosilec je lirski subjekt, učinkuje breza kot simbolični, hkrati avtoprezentacijski in reprezentacijski motiv.

Skoraj enaka je vsebinska struktura štirinajstega *obraza* Južen veter diše (ZD I, 58), ki uvaja še spretnejšo semantično »potujitev«. Prva in druga kitica obsegata prvoosebni govor o ljubezenskem pomladnem klicu in njegovi izpolnitvi. Šele zadnja dva verza besedila pojasnjujeta, da gre za personifikacijo »ljubimcev«: govorečega vrabca in vrabčevke. Njuna dosledna personifikacija spet sugerira, da pomen besedila presega semantiko opisane situacije in se širi na situacijo (tretjeosebno pripovedujočega) lirskega subjekta. Ta je že od začetka cikla postavljen v takšno ali drugačno razmerje do narave, v tem primeru do ptičje situacije na temo ljubezenske izpolnitve. Z vidika celotnega koteksta cikla in s pomočjo personifikacije naravnega sveta učinkuje vrabčja situacija kot pomensko nerazložena podoba: ptičja ljubezen je konkreten sinekdohični del, partikularizacija pomladnega ljubezenskega dogajanja, v katero je posredno vpet tudi tretjeosebni lirski subjekt. Je avtonomna vsebnost tega dogaja-

nja po principu metonimične kontigvitete. S kontekstom cikla in s personifikacijo pa sugerirano razvije tudi možno metaforično analogijo s situacijo lirskega subjekta, ki je v korespondenci z naravnim dogajanjem. Ptičji motiv je v razmerju do teme vsezajemajoče pomladne ljubezni torej simboličen.

Petnajsti *obraz* Leži polje ravno (ZD I, 59) ne razvije simboličnega učinka oziroma ne strukturira svoje vsebine simbolično. Je le upodobitev skrivnostnega dogajanja v naravi in z zadnjima dvema verzoma okrepljuje intuitivno korespondenco med človekom in naravo.

Šestnajsti *obraz* Zida drobna mravlja (ZD I, 60) je podoba naravnega sveta in prikazuje njegovo notranjo različnost: marljivost, trud in željo po varnem posvetnem blagru minornega bitja (mravlje) ter vzvišenost, dostojanstvo in »nadsvetnost« superiornejšega bitja (orla). Jukstaponirani podobi narave sta pomensko antitetični, vzroka za njuno sopostavitev oziroma eksplicitne pomenske razlage obeh podob pa besedilo ne navaja. Prav zato v tematskem kontekstu cikla (razmerje človeka z naravo) sugerirata možnost, da njun razširjajoči se pomen prehaja na vsesplošno stanje sveta. Obe podobi narave sta njeni selektivno pridobljeni sinekdohi. Sta njena avtonomna metonimična vsebnost, ne le njen nesamostojen del. Hkrati njuni dogajalni situaciji odsevata metaforično analoško razmerje z bipolarno razumljenim svetom, kakor ga predstavlja tretjeosebni lirski subjekt. S tem učinkujeta kot simbol te vsesplošnosti, nemara tudi kot simbol zgolj implicitno navzočega lirskega subjekta. Natančneje: njegov simbol je verjetno predvsem orlova situacija, saj ta sugerira panoramski, univerzalizirajoči pogled na naravo, katere del je sicer tudi sam – enako kot skriti lirski subjekt, opazovalec.

Sedemnajsti *obraz* Log za log se skriva (ZD I, 61) oslABLJENO alegorično strukturira svojo vsebino. V implicitni komparaciji primerja po reki plovečo ladjo oziroma reko ter ljubezen prvoosebnega lirskega subjekta. Implicitno komparacijo obojega sugerira jukstapozicija podobe (reke) in ljubezenske izpovedi, ki učinkuje kot prikriti komparat ob sicer količinsko skromni ali vsaj konvencionalno metaforični dikiciji.

Osemnajsti *obraz* Kadar mlado leto (ZD I, 62) razvija dialog med lirskim subjektom in personificiranim slavcem na temo večnega ponavljanja oziroma nespremenljivosti narave. Besedilo sopostavlja človeško pričakovanje spremembe in stvarno nespremenljivost narave, tako da učinkuje kot prikrita antiteza med človeškim in naravnim svetom. S tem se, podobno kot v petem, šestem in desetem *obrazu*, prikrito nakazuje rahljanje sorodnosti med človekom in naravo: človek intuitivno doumeva naravne zakonitosti, čeprav jih hoče zavestno še preseči. Slavec kot partikularizacija narave je njena šibka, sinekdohična podoba, razlaga njenega pomena pa eksplicitno pojasnjuje pesemsko temo.

Devetnajsti *obraz* Zarja dan pripelje (ZD I, 63) pa z zaključnim naukom ali nasvetom ne sklepa in ne razlaga kake predhodne podobe, temveč zgolj zaključuje kontinuirano refleksijo. Čeprav ga izraža metonimija (*gladka koža*, ki kontigvitetno nadomešča denotacijo brezskrbno življenje), je pesem ne razvije v makrostrukturno besedilno enoto oziroma vsebine ne strukturira alegorično.

Podobno dvajseti *obraz* Ves dan je pri oknu (ZD I, 64) sicer sugerira intuitivno dojeto korespondenco človek – narava, vendar ne na alegoričen ali simboličen način. Opisuje situacijo, v kateri personificirana (govoreča) luna potrjuje dekletove težke slutnje, pomen dogodka pa ne preseže eksplicitnega pesemskega konteksta. Zadnja pesem Jenkovega cikla je torej, tako kot uvodna, tematsko skladna s celoto cikla, ne izrablja pa simboli-zacijskih zmožnosti pesmi-podobe.

Besedila *Obrazov* zvrstno torej vsa pripadajo pesmi-podobi, vendar vselej ne razvijejo simboličnega učinka, temveč lahko svoje vsebine strukturirajo tudi alegorično, oslABLJENO alegorično ali tako, da na makro-besedilni strukturalni ravni ne uporabljajo semantičnotvornih principov podobja. Vzrok za to je nemara Jenkovo zelo raznoliko upesnjevanje te lirске zvrsti: »Jenko je ob formalnem vzorcu /pesmi-podobe/, ki ga predstavlja pesem o »brezi«, razvil še drugačne tipe pesmi-podobe – opis ali oris lika, stanja, položaja, kombinacijo dialoga in malega dogodka, tako da se takšni vzorci od pesmi do pesmi spreminjajo in ustvarjajo največjo možno raznoličnost temeljne zvrsti.«¹⁵ Prav ta raznolikost je najbrž vzrok za nepolno izrabo simbolizacijske zmožnosti pesmi-podobe v Jenkovih *Obrazih*. Simbolizacijo omogoča le zvrstna različica, v kateri gre za oris situacije ali lika brez komentarja oziroma pomenske razlage njene/njegove vloge v pesmi. Večinoma se mora odreči tudi dialogu, lahko pa takšna, simboliki ustrezna zvrstna različica, uvaja vložni monolog, kakor na primer v prvem (monolog rože) ali drugem (monolog lipe) ali štirinajstem (monolog vrabca) *obrazu*. Simbolični učinek ustvarja tudi »čista«, osamosvojena podoba šestega *obraz*a (nedeljska pobožnost), trinajstega (breza) in šestnajstega (mravlja, orel) *obraz*a. Očitno je torej, da vse možne različice pesmi-podobe niso primerne za razvijanje simbolične vsebinske strukture besedila. Jenkov cikel jo uresničuje s približno tretjino besedil.

Zunaj cikla *Obrazi* razvije simbolično strukturacijo pesemskih vsebin še nekaj drugih besedil. Prvi tak primer je pesem Studenca (ZD I, 89), ki zvrstno prav tako pripada pesmi-podobi in pravzaprav idejno-tematsko obnavlja vsebino *Obrazov*. Motivno-tematsko gre za navidez dinamično podobo narave, ki jo refleksivna naravnost tretjeosebne, distancirano opazujočega lirskega subjekta, posplošuje v statično podobo. Dvokitična pesem uporablja metaforično dikcijo le toliko, kolikor je potrebna za personifikacijo dveh studentev (*pot ju žene; hitita; nič več se ne /bosta/ videla*). Zlasti zaključna personifikacija (ne bosta se več videla) opozarja na možnost, da situacija studentev nastopa v vlogi podobe, ki presega svoj dobesedni pomen; da se torej celotna pesem spreminja v podobo tega, kar je v besedilu konkretno odsotno, vendar s podobo vzpostavlja semantično analogijo. Personifikacije namreč potrjujejo že v *Obrazih* razvito relativno korespondenco med človekom in naravo. Naravno prvino v tej pesmi zastopata dva najprej zblížana, nato pa čedalje bolj in naposled dokončno razdružena studenca. Kot taka sta sinekdohična partikularizacija sugeriranega občega, človeško-naravnega sveta. Sta njegova avtonomna metonimična vsebnost, v kontigvitnem razmerju. Njuna situacija pa je tudi semantična analogija situaciji človeškega sveta ali kar

sveta nasploh. Studenca torej ustvarjata sugestivni avtoprezentativni in hkrati reprezentativni, simbolični motiv v razmerju do teme odtujitve, ki je stanje prikritega lirskega subjekta pesmi in najbrž, v njegovih (postromantičnih) očeh, tudi splošna zakonitost sveta. To besedilo s tem popolno izrabi simbolizacijsko sposobnost postromantične pesmi-podobe,¹⁶ za katero se skriva zadržani, distancirani, postromantični lirski subjekt.

Simbolično učinkovanje svoje motivike dopušča tudi Jenkova pesem *Sončni mrak* (ZD I, 91). Že oksimoronični naslov sugerira dvojnost prikazanega sveta (narave), ki ga opredeljuje nenehna izmenjava oziroma neskončno ponavljanje lastne dvoobraznosti. V besedilu jo razvija podoba znočitve s ptičjim umolkom (prva kitica), podoba noči z netopirjem (druga kitica) in podoba zdanitve s ptičjim petjem (tretja kitica). Da gre za dvoobraznost, dan in noč, istega sveta, poudarja metaforična oznaka netopirja, ki ga povezuje z dnevnim protipolom ptic (*prvega se ptiča šteje*), ki med dnevno in večerno/nočno situacijo uvaja semantični paralelizem v različnosti. Ta metaforično nakazana in ne eksplicirana dvoobraznost istega je refleksivna poanta podobe iz narave. Zaradi tega odpira možnost, da se njen semantični učinek razširi čez dobesednost podobe v idejno-refleksivno temo oziroma v splošno podobo sveta, kakor ga razume tretjeosebni, distancirano opazujoči lirski subjekt te pesmi-podobe. Netopir in ptice so sinekdohična partikularizacija širšega sveta narave, so tudi njegova avtonomna vsebnost po principu metonimične kontigvitete, netopirsko-ptičja antitetična situacija pa je naposled metaforična semantična analogija splošnemu stanju sveta. Netopir in ptice so s tem sočasna motivna avtoprezentacija in tematska reprezentacija; so simbolično učinkujoča motivika v razmerju do teme menjujoče se, dvoobrazne, večno iste ponovljivosti sveta, ki jo oksimoronično »povzema« in s tem sugerira naslov pesmi.

Izmed Jenkovih objavljenih, a v zbirko nevklučenih (lirskih) pesmi ena sama simbolično strukturira svojo vsebino. To je pesem *Neločljivost* (ZD I, 152). Njena vsebinska struktura nastaja na način, ki je značilen tudi za prej omenjeno pesem *Studenca*: s podobo (pesemskim dogajanjem), ki preko personifikacije dopušča razširitev svoje dobesedne semantike. *Studenec* (*vir*) je predstavljen kot *rožin brat* in kot pogoj za njeno življenje. Personifikacija v pesmi-podobi tudi tokrat implicitno omogoča semantično prehajanje podobe na položaj lirskega subjekta ali, skladno z idejno-tematsko podlago Jenkovih *Obrazov*, celo na splošen položaj sveta in človeka v njem. V pesmi ga kot sicer avtonomna avtoprezentacija sugestivno reprezentira motiv rože ob izsušenem studencu. Tako tudi v tej pesmi povzroča učinek simbolizacije bolj ali manj korespondenčno razmerje med človekom in naravo.

Motivno-tematsko vlogo narave ali »funkcijo pokrajine« v Jenkovi poeziji je podrobneje analiziral F. Bernik. Po Bernikovem mnenju naj bi bila v avtorjevi mladostni liriki (novomeškega obdobja) narava »vedno samo podoba ali prispodoba« osebnih doživetij. »Zato je subjektivno preoblikovana, označena kar se da splošno,«¹⁷ in vselej z opozorilom, da gre za (že za Prešerna in za klasično romantiko značilno) logično utemeljeno primerjavo. Šlo naj bi torej za »tip prispodablajoče pesmi« z

»logično zgradbo«, kjer »prvi del pesmi največkrat izpolnjuje podoba iz narave, drugi del pa obsega neposredno izpoved« v značilni kompozicijski dvodelnosti »predmetne in subjektivne resničnosti«. ¹⁸ Obsežnejša vsebinskostrukturna analiza Jenkove poezije, ki je bila za namen zbornika preobsežnejša, da bi jo lahko navedli, je odkrila, da gre v opisanih, precej pogostih Jenkovih strukturnih vzorcih za pesemski tip z eksplicitno ali vsaj oslABLJENO alegorično vsebinsko strukturo besedil, kjer je obsežnejši komparand, podoba iz narave, eksplicitno ali prikrito pojasnilo oziroma zaris miselnega, čustvenega ali razpoloženjskega stanja lirskega subjekta, ki torej nastopi v vlogi komparata. Ta »dvodelnost zgradbe /pa naj bi/ razpadla in povsem izginila iz Jenkove lirike« dunajskega obdobja, kar Bernik pojasnjuje s primerom pesmi Studenca: tu »odpade osebnoizpovedni del«, hkrati pa se podoba pokrajine »prepoji z osebnim doživetjem« s pomočjo »emocionalnih poudarkov«. ¹⁹ Analiza je utemeljila semantični sugestivni učinek te pesmi in njej podobno vsebinsko strukturiranih s simbolično strukturacijo pesemske vsebine. Ta pač izključuje »prisposabljačo« funkcijo pokrajine v tovrstni Jenkovi liriki, saj je takšna funkcija narave v pesmih le reprezentacijska, predstavljajoča nekaj drugega od sebe, medtem ko je osrednji pokrajinski motiv Studencev hkrati reprezentacija razpoloženja lirskega subjekta in tudi avtoprezentacija, ko predstavlja sam sebe kot suveren naravni pojav. Tako pesemska studenca le deloma učinkujeta tudi v funkciji prisposodbe; predvsem sta osamosvojena, avtoprezentacijska podoba, ki kot fragment širšega sveta slednjega sugestivno, simbolično priklicuje v bralčevo zavest.

Simbolični način strukturacije pesemske vsebine, ki ga omogoča zvrst pesmi-podobe, je Jenko razmeroma malokrat izrabil zaradi prevladujoče težnje po »čimbolj direktnem razkrivanju samega sebe«, ²⁰ ki vodi v sprotno pomensko razlago krajinsko-naravne podobe oziroma v sprotno razlago vrednosti, ki jo ima naravni prizor za pesnikovo stališče o človeku in svetu. To stališče ali odnos do sveta se znotraj *Obrazov*, ki najbrž predstavljajo umetniški vrh Jenkove lirike, niti ne spreminja; spreminja se način, kako *Obrazi* to stališče izražajo. Včasih ga izražajo bolj ali manj neposredno, z alegorično ali oslABLJENO alegorično vsebinsko strukturo vsebine, za katero je značilno pomensko pojasnilo, relativno eksplicitna razloženost funkcije podobe v pesmi. Včasih pa to stališče izražajo *Obrazi* tudi posredno, zgolj sugestivno ali simbolično, kjer osamosvojena podoba brez eksplicitne razlage svojega pomena vzbuja različne, a samo sugerirane »razlage«, pri čemer ima v pesmi tudi avtonomno pomensko vlogo oziroma je suveren del širšega sveta, ki ga zgoščeno predstavlja. Razmerje med alegorično in simbolično vsebinsko strukturo je v Jenkovih obrazih približno 2 : 1 v korist alegoričnosti. A kljub temu je simboličnost tega cikla, zlasti na ozadju klasične Prešernove romantične lirike s pregledno, logično, alegorično vsebinsko strukturo, zelo opazna in v tedanji slovenski liriki nedvomno zelo inovativna. Kaj pomeni način, s katerim se uresničuje ta simboličnost v Jenkovi liriki? »Pesnik ne kaže več težnje, da bi si v navalu subjektivnih čustev podrejal naravo, jo prikrajal in uporabljal zgolj kot neke vrste izpovedno sredstvo, ampak pusti, da narava kot objektivno dejstvo nanj učinkuje in ga doživ-

ljajsko razgibava.«²¹ To pa konec koncev potrjuje tudi postromantično duhovno podlago Jenkove lirike, v kateri se soočata še vedno avtonomna in substancialna subjektiviteta ter čedalje bolj osamosvojujoča se, neodvisna, samosvoja zunanja stvarnost – v tem primeru narava.

Postromantična možnost simbolizacije

Pogosta in eminentna postromantična literarna zvrst je, kot rečeno, pesem-podoba, ki s svojimi značilnostmi spodbuja razvijanje simboličnih besedilnih učinkov. Jenko je v okviru te zvrsti ustvaril pesmi, ki lahko veljajo za njegov umetniški vrh. Vendar je tisto, kar je z vidika umetniške obdelave zvrsti odlika – namreč formalno kar najbolj raznoliko variiranje pesmi-podobe – za njeno simbolizacijsko zmožnost tudi že blokada. Analiza *Obrazov* je odkrila, da ima simbolizacijske sposobnosti predvsem »čista« izvedba pesmi-podobe, ki jo v Jenkovi liriki zastopa na primer *obraz* o brezi ali pesem Studenca. Kombinacija pesemske podobe in dialoga ali monologa pa že povečuje možnost, da v pesemsko leksiko vdere racionalizirajoča, eksplicitno razlagalna, logicistična ali denotacijska prvina, ki seveda blokira razmah simboličnega učinka besedila. Primer tega pojava je sedmi *obraz* o razvalini. Simbolični semantični učinek v Jenkovi liriki razvije torej le relativno »čista« različica pesmi-podobe, to je osem besedil iz Jenkove pesniške zbirke in eno, ki ga v zbirko ni uvrstil.

Primerjava s Prešernovo simbolizacijo odkrije, da oba pesnika, Prešeren in Jenko, ustvarita simbolične semantične učinke pretežno v ciklični formi (Prešeren skoraj izključno v *Sonetnem vencu*), vendar ta skupna značilnost obeh pesniških opusov razkriva tudi različne vzroke njunih simbolizacijskih postopkov. Prešernova klasična romantika teži k uravnoteženju vseh plasti literarnega besedila; na vsebinski ravni to pomeni racionalno-logično nadzorovanje subjektivne emocije in domišljije, posledica pa je racionalizirajoča eksplicacija besedilnega pomena oziroma prevladujoče alegorična vsebinska struktura, ki je značilna za velik del Prešernovih sonetov. Preseže jo le tisti sonetni cikel, ki zaradi izjemne trotematske kompleksnosti preprosto ne more sproti eksplicitno razlagati preobsežne nacionalne, ljubzenske in poetološke semantike Sonetnega venca. Pri Jenku je stanje drugačno: pesem-podoba ima simbolizacijske zmožnosti tudi sama zase, zunaj morebitne ciklične forme, in je s svojo pomensko odprto avtonomnostjo ustrezno izrazno sredstvo trenutnega duhovnega ali duševnega stanja lirskega subjekta; ne organizirata je vnaprejšeni logični premislek in razporeditev izpovednih besedilnih sredstev. Ustrezno torej izraža tudi bolj fragmentarizirano, nekompleksno, manj racionalizirajoče doživljanje sveta in pozicijo lirskega subjekta v njem. Vse to pa lahko vodi tudi v vsebinsko strukturo oslABLJENE, bistveno manj denotirajoče alegoričnosti, ki je zaradi Jenkove postromantike ali, po nekaterih tezah »neklasične« romantike, v njegovi poeziji precej pogostejša kot v harmonično in logično urejeni Prešernovi liriki.

OPOMBE

- ¹ Paternu 1973: 125.
² Paternu 1979: 332.
³ Paternu 1989: 68.
⁴ Bernik 1962: 131, 132.
⁵ Bernik 1962: 157.
⁶ Kos 1987: 98.
⁷ Bernik ugotavlja, da je Jenko lahko prišel pod Heinejev vpliv po vrnitvi iz Novega mesta v Ljubljano (leta 1855 ali 1856), v času »vajejstva«. Verjetno je bil dovzeten predvsem za vpliv Heinejeve zbirke *Buch der Lieder* iz leta 1827. Prim. Bernik 1962.
⁸ Skaza 1979: 394.
⁹ Kos 1987: 100.
¹⁰ Paternu 1979: 327.
¹¹ Paternu 1973: 123.
¹² Paternu 1979: 330.
¹³ Paternu 1979: 331.
¹⁴ Kos 1987: 99.
¹⁵ Kos 1987: 100.
¹⁶ Bernik v svoji analizi te pesmi na podlagi druge kitice odkrije »simbolno pomenljivost, ki vedno bolj pronica v podobo iz narave«, čeprav interpret še povezuje pesemsko simboličnost s prisposodabljanjem: podoba studencev naj bi bila »ponazoritev pesimistične vizije ljubezenske prihodnosti« (Bernik: 1962: 182).
¹⁷ Bernik 1962: 203.
¹⁸ Bernik 1962: 205, 207.
¹⁹ Bernik 1962: 208–209.
²⁰ Bernik 1962: 210.
²¹ Bernik 1962: 220.

VIRI IN LITERATURA

- JENKO, Simon: *Zbrano delo I* (Pesmi 1865 / Nezbrane lirske pesmi). Uredil in opombe napisal France Bernik. Ljubljana: DZS, 1964.
 BERNIK, France: *Lirika Simona Jenka*. Ljubljana: Slovenska matica, 1962 (Razprave in eseji, 1).
 KOS, Janko: *Primerjalna zgodovina slovenske literature*. Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, Partizanska knjiga, 1987.
 PATERNU, Boris: »Problem romantike v slovenski poeziji«. V: M. Kmecl (ur.): *IX. seminar slovenskega jezika, literature in kulture. Zbornik predavanj*. Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za slovanske jezike in književnosti, 1973, str. 119–126.
 PATERNU, Boris: »Jenkovo mesto v razvoju slovenske poezije«. *Slavistična revija* 27/1979, št. 3–4, str. 325–332.
 PATERNU, Boris: *Obdobja in slogi v slovenski književnosti*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1989.
 SKAZA, Aleksander: »Jenko - Lermontov - Gogolj in problem pozne romantike«. *Slavistična revija* 27/1979, št. 3–4, str. 393–401.

■ SIMON JENKO AND THE STRUCTURE OF SYMBOLIC CONTENT

In the Slovenian literature of the 19th century, it was the poetry of Simon Jenko (1835–1869) which implemented most consistently the post-romantic geistesgeschichtlich (intellectual) and literary-aesthetic platform of this literary tendency. This is also achieved through Jenko's symbolisation, primarily in his reflective, but also in his love poems of the poem/image form, which were also written by Jenko's most powerful literary influence, Heine. The poem/image form apparently corresponds to post-romantic literary tendencies, as well as to the method of symbolisation; that is, giving meaning to concrete imagery without comment, through suggesting an idea or emotion of the poem's theme. The reason for this, according to Janko Kos, is that a poem/image depicts the subject's internal state as something already passive, static, and observed from a distance. The lyrical subject, concealed behind the image of the poem and, therefore, not present in the action of the poem, transforms him/herself into a seemingly objective observer, who, in the image, in terms of narrative and description, presents an event, situation, object or occurrence in external reality. The theme suggested by such imagery, however, still refers to an idea or emotion: it suggests a psychological disposition of the concealed lyrical subject, who contemplates, in the image, him/herself and his or her emotional state, without actively intervening in the situation; the subject is a feeble, weakened post-romantic subject, although still founded in his or her substantiality, and, therefore, only appears indirectly, through an idea or emotion that gives meaning to the concrete imagery, suggesting the subject's psychological disposition. In Jenko's poetry, the imagery, the elements of empirical nature, are set in reflective correspondence to the lyrical subject as a principal, precisely in the introductory poem to the *Obrazi* series of poems; this principle is then employed in six poems in the series (cca. one third of the series) and in three other poems, which were not included by the author in his collection *Pesmi* (*Poems*). Not every poem/image version of the texts mentioned above allows symbolization; only those depicting a situation or character without a rationalizing interpretation as to what they mean to the concealed lyrical subject. This symbolising version is mainly free of dialogue, but it allows a monologue assuming a persona. In comparison to the classic-romantic poetry of Prešeren (1800–1849), who developed symbolism only in his extensive cycle of *The Wreath of Sonnets*, Jenko's post-romantic poetry took a step further in this development: it elaborated symbolism in a brief, fragment-like poem/image.