

Univerza v Ljubljani
Filozofska fakulteta
Oddelek za slovenistiko
Oddelek za romanske jezike in književnost

Špela Oman

Prešernova recepcija
španskega in portugalskega baroka

Diplomsko delo

Mentorici:

izr. prof. dr. Irena Novak Popov
red. prof. dr. Branka Kalenić Ramšak

Ljubljana, maja 2008

In v nepreklicni fugi mine čas;
a ta seštevek, ki največ velja,
je študij, branje, ki nas izboljšuje.

FRANCISCO DE QUEVEDO

ZAHVALA

*Hvala mentoricama
prof. dr. Ireni Novak Popov in prof. dr. Branki Kalenić Ramšak
za vse dragocene pripombe, nasvete in vzpodbudne besede.*

*Najlepša hvala tudi
prof. dr. Janku Kosu in prof. dr. Borisu A. Novaku
za prijeten pogovor in koristne nasvete pri iskanju literature.*

*Iskrena hvala prof. dr. Maji Šabec
za nenehno vzpodbudo.*

*Hvala Poloni Martinčič
za pomoč pri prevodih iz nemške literature.*

*Hvala Primožu
za podporo in pomoč pri angleškem izvlečku.*

*Največja zahvala pa gre staršema ...
Za nesebično ljubezen. Za podporo. Za potrpljenje.
Da sta vedno spodbujala mojo ustvarjalnost.*

IZVLEČEK

V Prešernovi poeziji je ob močnem pečatu romantike, ki ga v njej odkriva literarna veda, močno prisotna tudi baročna tradicija, ki jo pesnik sistematično sprejme v nekatere od pesmi, da bi tako nadomestil pri Slovencih literarno nerazvito obdobje baroka. Most do baročnih idejnih in motivnih prvin, po katere seže na sam vrh baročnega pesništva, na španski in portugalski parnas, mu v prvi vrsti predstavlja Matija Čop. Prešernov prijatelj in svetovalec se preko nemškega literarnega zgodovinopisja in del bratov Schlegel že v študijskih letih seznanil z zakladnico španske književnosti zlatega veka, ki jo nemška romantika postavlja na pedestal, hkrati pa svojo knjižnico ves čas zalaga z deli najpomembnejših španskih in portugalskih pesnikov ter s svojim obširnim poznavanjem tega dela evropske literature odigra odločilno vlogo pri Prešernovi recepciji španskega in portugalskega baroka, najmočneje vidni v elegiji *Slovo od mladosti*, v *Sonetih nesreče*, v sonetu *Memento mori*, v posvetilnem sonetu *Matiju Čopu* ter delno v *Krstu*.

Ključne besede: France Prešeren, Matija Čop, španski barok, portugalski barok

ABSTRACT

Besides the strong Romantic character, generally recognised by literary arts, Prešeren's poetry is also imbued with the Baroque tradition that the poet embraces in order to compensate the missing Baroque era in Slovenian literature. Matija Čop, Prešeren's friend and advisor, represents a key link to the poet's insight into the Baroque ideals and motifs which he extracts from the Spanish and Portuguese poetry that represent the peak in the Baroque literature. Čop got acquainted with the literary treasures of the golden era of the Spanish literature already in his student years through the German literary history and works of the Schlegel brothers, as the German Romanticism had put the Spanish Baroque on a pedestal, and provided his extensive library with works of all the most important Spanish and Portuguese poets of that era, influencing strongly Prešeren's reception of the Spanish and Portuguese Baroque with his insight into that part of European literature. This influence can be most clearly observed in the elegy *Slovo od mladosti* (*A Farewell to My Youth*), in *Sonetje nesreče* (*Sonnets of Unhappiness*), in the sonnet *Memento mori*, in the dedicative sonnet *Matiju Čopu* and partially in *Krst pri Savici* (*The Baptism at the Savica*).

Key words: France Prešeren, Matija Čop, Spanish Baroque, Portuguese Baroque

KAZALO

UVOD	7
------------	---

I. BAROK

Doba nasprotij in nemirnega duha	10
Pojem »barok« kot vrednostna sodba	11
Wölfflin in barok kot izraz svoje dobe	11
Zgodovinsko ozadje baroka	13
Barok kot čas nesrečne zavesti	14
Barok kot ideologija	16
Španija kot zibelka baroka	17
Španski barok	19
Teme in motivi v španski baročni literaturi	19
Konceptizem in kulteranizem	21
Španski baročni pesniki	22
Camões kot začetnik portugalskega baroka	23
Barok in romantika	24

II. ČOP KOT POSREDNIK MED BAROKOM IN PREŠERNOM

Poti k španskemu in portugalskemu baroku	25
Čopova obzorja: španska in portugalska književnost	26
Pot skozi nemško romantiko	29
Bouterwek ter prvenstvo španskega in portugalskega baroka	29
Jenska romantika in zmagoslavje španskega baroka	31
Brata Schlegel in literarni evolucionizem	33
Pot skozi Čopovo knjižnico	35
Španska in portugalska dela v Čopovi knjižnici	36
Prvenstvo baroka v španskem delu Čopove knjižnice	40
Pot v Prešernovo poezijo	41
Prešernov sprejem romanskih pesniških oblik	41
Prešernov sprejem duhovnih, idejnih in motivnih prvin romanskih literatur	44

III. BAROČNO PRI PREŠERNU

Recepcija španskega in portugalskega baroka ob primerih španskih in portugalskih baročnih pesnikov	45
Baročni teme in motivi v Prešernovi poeziji	47
Sredstva baročne retorike v Prešernovi poeziji	50

Baročno pri Prešernu v tujih študijah	53
Baročno pri Prešernu skozi španski in portugalski baročni parnas	54
<i>Slovo od mladosti</i>	55
<i>Sonetje nesreče</i>	58
<i>Memento mori</i>	70
Vprašanje onstranstva: sonet <i>Matiju Čopu</i> in <i>Krst pri Savici</i>	73
ZAKLJUČEK	77
LA RECEPCIÓN DEL BARROCO ESPAÑOL Y PORTUGUÉS EN LA POESÍA DE PREŠEREN	78
VIRI	101
LITERATURA	101
PRILOGA: Citirane španske pesmi v slovenskih prevodih	

UVOD

Slovenci imamo v svojem besedišču frazo »španska vas«, ki označuje nekaj tujega, nepoznanega, nerazumljivega. Segala naj bi še v čas Karla V., ki je v nemških deželah uvajal nerazumljive španske običaje, od Nemcev pa smo frazem prevzeli tudi mi.¹ Španijo tako tudi v naši zavesti od nekdanj povezujemo z nečim daljnim, neznanim, z eksotično deželo nekje za morjem, kamor so na ladjah bežale naše lepe Vide.

Vendar pa v pričujočem diplomskem delu ne nameravam govoriti o Španiji, ki je Slovincem tuja in neznana. Nasprotno. Stiki s špansko kulturo v našem prostoru res niso bili izdatni in temu primerno so, vsaj do zadnjih let, skromni tudi literarni stiki med obema deželama, kljub vsemu pa na samem začetku konstituiranja slovenske poezije stojita figuri, ki jima Španija s svojimi literarnimi dosežki še zdaleč ni bila tuja. Seveda govorim o Matiji Čopu, verjetno najbolj izobraženem Slovincu svojega časa, in Francetu Prešernu, ki je s pomočjo Čopovega obširnega poznavanja evropske literature in njenih razvojnih obdobij slovensko pesništvo uspel postaviti ob bok tudi najbolj razvitim nacionalnim literaturam.

Literarni zgodovinarji so raziskovali Prešerna v odnosu do antične², italijanske³, nemške⁴, angleške⁵ in poljske⁶ književnosti, stike s špansko književnostjo pa je prešernoslovje omejilo na nekaj razprav o Prešernovi recepciji španskih pesniških oblik ter asonance⁷, medtem ko je možne vplive duhovnega sveta španskih renesančnih in baročnih pesnikov na Prešernov idejni in motivni svet pustilo popolnoma ob strani, čeprav je imel Čop knjižnico bogato založeno z vsemi pomembnejšimi dosežki španskega parnasa in je bil v stiku z njimi nedvomno tudi Prešeren. Že Slodnjak je sicer opazil, da *Sonetje nesreče rahlo [spominjajo] na španske in portugalske baročne, zlasti na nekatere Camõesove sonete*,⁸ a se nadrobnejše raziskave tega področja in primerjave španske in portugalske poezije s Prešernovo ni lotil še nihče.

¹ Janez Keber (2003): *Frazeološki slovar slovenskega jezika. Poskusni zvezek*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 113.

² Prešernove stike z antično literaturo je nadrobno popisal Jože Kastelic v svoji monografiji *Umreti ni mogla Stara Sibila* (Modrian, 2000).

³ S Prešernovim odnosom do Petrarce sta se ukvarjala predvsem Anton Slodnjak in Vid Snoj, odnos Prešerna do Danteja je raziskoval Andrej Capuder, pesnikov odnos do Tassa pa Srečko Fišer.

⁴ S povezavami med Prešernom in nemško literaturo se največ ukvarja Peter Scherber; o njih sta pisala tudi Janko Kos in Boris Paternu.

⁵ O Prešernovem odnosu do angleške romantike je pisal Mirko Jurak.

⁶ Prešerna v odnosu do Mickiewicza preučuje Zdzisław Darasz; z verzološkega vidika je Prešernov verz v primerjavi z Mickiewiczovim preučeval Tone Pretnar.

⁷ Najbolj nadrobno recepcijo španskih oblik (glose in romance) ter asonance pri Prešernu razišče Boris A. Novak v monografiji *Oblika, ljubezen jezika* (CZ, 1995).

⁸ Slodnjak 1962: 302.

Zanimive izsledke bi gotovo prinesla že primerjava Prešernovih sonetov z renesančnimi Garcilasovimi in Boscánovimi, saj oboji izhajajo iz petrarkistične tradicije in z uvajanjem soneta razvijajo domač pesniški jezik. Paternu celo opozori, da je Čop svojo knjižnico oskrbel z deli obeh španskih sonetistov, saj naj bi sledil nazorom bratov Schlegel, ki sta v sonetu videla *učinkovito sredstvo zoper jezikovno barbarstvo*, za zgled pa navajala Boscána in Garcilasa, ki sta z uvedbo italijanskih oblik v domačo književnost španski pesniški jezik razvila *do popolne, zrele umetnosti*.⁹

Sama se bom v diplomskem delu omejila na Prešernovo recepcijo španskega in portugalskega baroka, renesanso pa pustila za kakšno kasnejšo razpravo, saj sta bili Španija in Portugalska za Prešerna, kot bom skušala pokazati, veliko bolj odločilni s svojim bogatim baročnim pesništvom, ki je imelo tudi sicer velik vpliv na evropsko literaturo. Če sta se s Čopom pri recepciji renesančne poezije naslanjala predvsem na italijansko pesništvo, sta se morala ob nalogi, da zapolnita vrzel pri Slovencih literarno nerazvitega obdobja baroka, ozreti prav na španski parnas, ki mu znotraj evropskega baročnega pesništva tako Bouterwek kot F. Schlegel, ki sta Čopu služila kot osnova pri študiju romanskih književnosti, pripisujeta dominanten položaj.

K razmišljanju o baročnem v Prešernovi poeziji me je v prvi vrsti napeljala Paternujeva razprava "Barok pri Prešernu", ki se Prešernovega baročnega pesnjenja loteva predvsem z vidika sloga in za baročno označuje prvo fazo pesnikovega ustvarjanja, v kasnejših obdobjih Prešernovega pesnjenja pa sicer zazna posamezne sestavine baroka, a se mu te zdijo popolnoma vkomponirane v njegovo romantično poezijo,¹⁰ medtem ko sem sama težišče baročnega pri Prešernu začutila drugje, saj so ob prebiranju poezije španskega baročnega pesnika Francisca de Queveda pred mano vstajale podobe Prešernovih *Sonetov nesreče*, ki so se mi vedno bolj kazali kot pravi kompendij baročnih tem in motivov, razvidnih tudi v elegiji *Slovo od mladosti*, v sonetu *Memento mori*, v sonetu *Matiju Čopu* in celo v *Krstu*.

Podobnost naštetih pesmi s špansko baročno poezijo me je spodbudila, da sem se podrobneje lotila raziskovanja španskega baroka, njegovega duhovnozgodovinskega ozadja in poti, ki so Prešerna vodile do njega, predvsem skozi Čopovo odprtost romanskim književnostim in njegovo knjižnico, posredno pa tudi skozi kompleksen odnos med španskim barokom in nemško romantiko, ki sta jo oba s Čopom dobro poznala.

⁹ Paternu 2001b: 88.

¹⁰ Paternu 1989: 70.

Slovensko prešernoslovje pri interpretaciji teh pesmi večinoma ostaja znotraj okvirov romantike in jih ne postavlja v območje baročnega, kar lahko pripišemo dejstvu, da je naša literarna veda na obdobje baroka, ki na Slovenskem ni razvilo posvetne literature, gledala bolj skozi njegove formalne kot pa skozi vsebinske značilnosti, zanimivo pa sta baročnost *Sonetov nesreče* in nekaterih drugih pesmi opazila nemški slavist Gerhard Giesemann in srbska literarna zgodovinarica Bojana Stojanović, ki sta se v svojih študijah posvetila predvsem analizi baročnih prvin pri Prešernu, medtem ko virov za njegovo recepcijo baročnega pesništva nista iskala.

S svojim diplomskim delom bi torej rada vsaj delno prispevala k zapolnitvi vrzeli v prešernoslovju, ki španskega parnasa do sedaj ni zajelo v svoje primerjalne študije, pri čemer se mi je zdelo potrebno ozreti tudi k zgodnjemu znanilcu baročne poezije Camõesu, enemu najbolj poznanih predstavnikov portugalske književnosti, ki jo je za časa Prešerna literarna zgodovina večinoma obravnavala skupaj s špansko.¹¹ Čimbolj celostno bom skušala opredeliti pojem baroka, s poudarkom na španskem in portugalskem baroku, ter poglobljeno raziskati Čopove in Prešernove stike z njim, predvsem pa prikazati, na kakšen način je baročno s svojo dinamiko in napetostmi sploh prisotno v Prešernovi poeziji ter ob primerih poezije Queveda, Lopeja de Vege, Calderóna, nekaj malega tudi Cervantesa, in Camõesa ilustrirati nekatere podobnosti slovenskega pesnika z naštetimi, s tem pa, upam, približala enega pomembnejših stikov med slovensko in špansko pa tudi portugalsko literaturo.

¹¹ Tako Bouterwek kot F. Schlegel špansko in portugalsko književnost obravnavata pod enim naslovom. Bouterwek 3. in 4. zvezek svoje literarne zgodovine naslovi *Geschichte der spanischen und portugiesischen Poesie und Beredsamkeit* in k obema književnostima napiše tudi skupen uvod, čeprav špansko obravnava v prvem, portugalsko pa v drugem delu, Schlegel pa ju zajame skupaj v spisu "Die spanisch-portugiesische Literatur".

I. BAROK

Doba nasprotij in nemirnega duha

Poražen časa se mi zdel je meč,
pogled blodeč se ni spočil na stvari,
ki ne bi smrti mi v spomin budila.

FRANCISCO DE QUEVEDO

Da bi lahko spregovorila o Prešernovi recepciji španskega in portugalskega baroka in o baročnem v njegovi poeziji, se moram najprej ozreti v obdobje baroka nasploh, v razgibano 17. stoletje, čas vojn, lakote in kuge na eni in čas veličastnih umetniških stvaritev na drugi strani. Barok namreč ni le umetnostni slog, temveč predvsem obdobje s svojim duhovnozgodovinskim ozadjem in iz tega izvirajočim načinom videnja sveta, ki ob izteku renesanse res pripelje do sprememb v slogu, hkrati pa do izoblikovanja nekaterih tipično baročnih tem in motivov, ki najdejo mesto tudi v Prešernovi poeziji.

V tem poglavju bi se rada posvetila prav ozadju in motivno-tematskemu prerezu baroka, hkrati pa nekaterim teorijam, ki so se spletle okrog tega kontroverznega pojma. Natančneje se bom posvetila španskemu baroku in njegovim najpomembnejšim pesnikom ter portugalskemu pesniku Camõesu, vsaj okvirno pa bom poskusila opredeliti tudi nekatere odnose, ki vežejo barok in romantiko.

Pri tem naj opozorim, da se znotraj obdobja baroka običajno ločuje tri 'generacijske sloge' («estilos generacionales»),¹ kakor jih poimenuje Helmut Hatzfeld: manierizem, ki je že sredi 16. stoletja z izkrivljanjem do tedaj čistih renesančnih oblik nakazoval razkrajanje ideala harmonije, (klasični) barok, ki od konca stoletja s svojim veličastnim, a hkrati izčiščenim slogom v sebi združuje vse notranje napetosti in protislovja dobe, ter igri rokó, v katerem se konec 17. stoletja barok tudi izpoje. Sama se bom skozi diplomsko delo pojmov barok in baročno posluževala v njunem najširšem, celostnem smislu, v pomenu duhovno-idejnega obdobja in njegovih splošnih značilnosti, saj me bodo v Prešernovi poeziji zanimali predvsem baročni motivi in postopki, izhajajoči iz t. i. baročnega razmerja do sveta, torej duha dobe, ne pa formalne posebnosti, pripadajoče posameznim slogom znotraj baroka.

¹ Hatzfeld 1966: 52.

Pojem »barok« kot vrednostna sodba

Etimologi glede izvora besede »barok« sicer niso povsem enotni, saj je izraz »barroco« v portugalskem jeziku označeval bisere nepravilnih oblik, medtem ko naj bi v srednjeveški sholastični logiki nosil tudi pomen prepreke v logičnem sklepanju oz. absurdnega silogizma,² najbrž pa sta se v pridevniku »baroque«, »barroco«, ki je začel označevati vse, kar je bilo čudnega, nepravilnega, presenetljivega, zlila oba pomena.

Prav v pomenu nepravilnega in izkrivljenega se je pojem preselil tudi na polje umetnosti. Prvi naj bi pridevnik »baroque« neposredno za slikarstvo l. 1771 uporabil *Dictionnaire de Trévoux*, in sicer v pejorativnem smislu, saj je kot takšno s klasicističnega vidika označil slikarstvo, ki ne upošteva klasičnih norm in se izmika uveljavljenim kanonom. Pojem »barok« je tako kmalu postal sinonim za slab okus v umetnosti, negativnega vrednostnega predznaka pa se ni znebil vse tja do srede 19. stoletja.³

Šele ko umetnostni zgodovinarji klasičnih renesančnih oblik niso več gledali kot edinih pravih in mogočih, je bila odprta pot za prevrednotenje baroka. Največji korak v tej smeri je zagotovo storil švicarski umetnostni zgodovinar Heinrich Wölfflin, ki je v svoji primerjavi renesančnih in baročnih oblik prvi upošteval tudi zgodovinske razloge za spremembo sloga, hkrati pa teorijo apliciral tudi na literaturo.⁴

Wölfflin in barok kot izraz svoje dobe

Wölfflin že leta 1888 v svojem delu *Renaissance und Barock* zavrne teorijo, da je baročni slog posledica naveličanosti nad renesančnimi oblikami, ki naj bi izgubile svojo privlačnost in ne bile več sposobne vzdriniti močnejših vtisov željnih čutov. Teoriji *utrujenosti likovnega občutja* se zoperstavi s trditvijo, da so spremembe v slogu vedno *odsev sprememb v človekovem bivanju in temeljnega razpoloženja [dobe]*,⁵ s tem pa poudari pomembnost zgodovinskega konteksta za razvoj slogovnih značilnosti. Če renesansa *razvije izraz prijetnega bivanja*,⁶ se v nemirnem in napetosti polnem obdobju baroka zgodi ravno obratno.

² Corominas 1991: 529.

³ Hatzfeld 1966: 420.

⁴ Maravall 1996: 30-32.

⁵ Wölfflin 2003: 56-58.

⁶ Prav tam: 59.

Začetke baročne umetnosti Wölfflin vidi v Michelangelovi renesančni resnobi, ki prežema njegove umetnine, novi slog pa označuje s pridevniki kot so *masiven, težak, dostojanstven, resnoben, slovesen, razkošen* itd. Zanimivo, spremembo sloga opazi tudi v literaturi, kjer radostne verze Ariosta primerja z vzvišenim Tassovim slogom, pri slednjem pa med drugim opozori na paralelizme in težko stavčno konstrukcijo,⁷ s čimer k razmišljanju o baročnem spodbudi tudi literarno vedo.

Leta 1915 v delu *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*⁸ svojo teorijo še izpopolni in skozi pet osnovnih načel umetnostne zgodovine, ki pa jih je mogoče aplicirati tudi na literaturo, prikaže razvoj sloga iz renesanse v barok. Pojmi, ki jih zoperstavi, so naslednji:⁹

RENESANSA		BAROK
linearnost		slikovitost
površinskost		globina
zaprta forma	⇒	odprta forma
raznolikost		enotnost
svetloba		kontrast svetlo - temno

Renesančne preproste, mirnost izžarevajoče oblike, v baroku tako postanejo slikovite, nemirne, sposobne izražati globino. Iz samozadostne renesančne zaprtosti, se sprožijo v dinamično iskanje neskončnega, deli celote, ki v renesansi še ohranjajo določeno samostojnost, v baroku težijo k enotnosti v smislu popolne podreditve eni sami temi ali ideji, skozi kontraste pa je čutiti za barok tako značilno napetost, vse kot ogledalo sprememb v širšem kulturnozgodovinskem kontekstu dobe.

Takoj postane jasno, da baročni slog ne izraža več življenjskega zadovoljstva, ampak prav nasprotno kaže na nelagodje, na položaj človeka v svetu, ki ni več gotov in enoznačen, temveč poln dvomov in nasprotij. Masivnosti figur, ki človeka z vso silo vleče navzdol, se upira dinamika zanosnega prizadevanja k vzpenjanju in obsesivna želja po večnosti.¹⁰

Toda kaj so tiste spremembe, ki na prehodu iz 16. v 17. stoletje pripeljejo do takšnih tenzij? Od kod ta nemir, negotovost, vdanost in obsedeno seganje po neskončnem hkrati? Kaj je tisto, kar baročnega človeka pahne iz skladnega sveta in ga sili v nenehno spraševanje?

⁷ Prav tam: 62.

⁸ Osnovni pojmi umetnostne zgodovine.

⁹ Wölfflin 1950: 13-16.

¹⁰ Wölfflin 1979: 80-81.

Zgodovinsko ozadje baroka

*¡Miserable edad y depravado siglo nuestro!*¹¹ vzklíkne Cervantes v eni svojih *Zglednih novel*, kar za 17. stoletje vsekakor tudi drži. Vsesplošna kriza, ki v tem času zajame Evropo, še posebej pa države sredozemskega bazena, kjer ima barok tudi svoje korenine, se namreč odraža na vseh področjih življenja in do skrajnosti ruši renesančno urejeno podobo sveta ter neomajano vero v življenje.

Dvom v človeka zasadijo že nova in nova geografska odkritja ter odkritja na področju astronomije, ki postavijo na laž številne postavke, v katere ni do tedaj podvomil nihče.¹² Večina odkritij sicer sodi še v 16. stoletje, vendar z razvojem znanosti na eni strani raste tudi brezno dvoma na drugi, saj nič več ni gotovega. Po Kopernikovi revoluciji se človek pravzaprav zave, da je *izgubil središče vesolja*,¹³ kar pa ga iz renesančnega homocentrizma vrže nekam na rob, kjer lahko samo še opazuje svet, ki se spreminja mimo njega in v katerem ni več gospodar lastne usode.

Kriza prizadene tudi gospodarstvo, najbolj drastično pa to občutijo prav dežele Sredozemlja, ki še v prejšnjem stoletju predstavljajo vodilne sile v Evropi, 17. stoletje pa jim ni naklonjeno. Centri moči se po odkritju Novega sveta namreč selijo na obale Atlantika, Nizozemska in Anglija s spretnim gospodarjenjem izvedeta industrijsko revolucijo, čemur pa fevdalnemu redu zavezane dežele na jugozahodu Evrope niso sposobne slediti. Slabe letine in nespretna kmetijska politika marsikje, še posebej pa v Španiji, povzročita hudo lakoto, kar posledično privede tako do množičnega izseljevanja kot tudi do večje umrljivosti.

Slednji v še večji meri botrujejo epidemije različnih bolezni, ki imajo sredi revščine in lakote odlične pogoje za širjenje. Za zidovi mest, kamor se v veliki meri zateka tudi prebivalstvo z opustošenega podeželja, se razpasejo koze, tifus, največ prebivalstva pa pomori ponoven izbruh kuge, ki se v več valovih širi po Evropi.¹⁴

Svoje dodajo tudi vojne, predvsem verske vojne med katoliki in protestanti, ki izbruhnejo po Tridentinskem koncilu in svoj vrh doživijo v tridesetletni vojni. Španski kralj Filip II. se že konec 16. stoletja nameni izkoreniniti protestantsko vero na Nizozemskem in v Angliji, povzroči pa le velike gospodarske in demografske izgube, saj so bili Španci obakrat poraženi.

¹¹ Nesrečna doba in pokvarjeno stoletje!

Miguel de Cervantes Saavedra (2007): *El coloquio de los perros. Novelas ejemplares II*. Madrid: Cátedra, 355.

¹² Balbín N. de Prado 1991: 10.

¹³ Eco (ur.) 2006: 225.

¹⁴ Nieto 2005: 201-4.

S tridesetletno vojno, ki izbruhne leta 1618, se jedro vojskovanja sicer prenese v srednjeevropski prostor, a se verskim razlogom kmalu pridružita predvsem koristoljubje in želja po prevladi, vojna pa začne pustošiti po skoraj celotni Evropi.¹⁵

Prav protireformacija, ki si s strogimi moralnimi zapovedmi prizadeva za katoliško obnovo in za zatrtje luteranske reformacije, prodirajoče iz germanskih držav, tako največ prispeva k oblikovanju ideološkega okvira dobe v romanskem svetu, hkrati pa v največji meri spodbuja netoleranco in verski fanatizem,¹⁶ pri čemer se opre na katoliške vladarje, ki veljajo za namestnike boga znotraj svojih držav, cerkev pa tako deluje v tesnem stiku z monarhijo.¹⁷

Kljub nesprestanim krizam, ki zaznamujejo stoletje, in praznim državnim blagajnam, ki si deloma pomagajo tudi s prodajanjem plemiških naslovov,¹⁸ pa se na dvorih prireja razkošne zabave, največkrat pospremljene z gledališkimi igrami, ki še povečujejo vlogo vladarja, prav propaganda monarhije, s tem pa tudi cerkve in vere, pa je razlog, da se blišča polne in izumetničene zabave ob najrazličnejših priložnostih selijo tudi na ulice, polne revščine, da se lahko vsi prepričajo o veličini in moči vladajočega sloja.¹⁹

Prepad med lažnim bliščem na eni ter revščini in lakoti prepuščenim ljudstvom na drugi strani tako postane ena baročnih stalnic, nasprotja in protislovja, ki jim je ves čas priča baročni človek, pa ga z ene strani navdajajo s pesimizmom, z druge pa silijo k nenehnemu iskanju izhoda in rešitve.

Barok kot čas nesrečne zavesti

Zgodovinski prerez dobe jasno priča, da sredi pustošenja in razdejanja, ki ga za sabo pušča kruto 17. stoletje, ni več prostora za ideale, kakršne je gojila renesansa, človek pa se pogrezne nekam v 'mračno eksistenco' («existencia sombría»),²⁰ kakor bivanje baročnega človeka označi Antonio Maravall, saj *[p]olitične krize, gospodarski prevrati, vojne »železnega stoletja«, ponovni pojav kuge [...] utrjuje[jo] spoznanje, da vesolje ni bilo ustvarjeno po meri človeka in da človek ni njegov tvorec ne gospodar.*²¹

¹⁵ Gombrich 1994: 188-99.

¹⁶ Balbín N. de Prado 1991: 10.

¹⁷ Pfandl 1994: 96-98.

¹⁸ Nieto 2005: 210.

¹⁹ Maravall 1996: 487-89.

²⁰ Prav tam: 310.

²¹ Eco (ur.) 2006: 225.

Vsesplošno razočaranje, ki se v tem času polasča družbe, je toliko večje zaradi že kar nasilnega nasprotja na prehodu iz trdne renesančne vere v neomejene zmožnosti človeka k podobam nasilja, revščine, lakote, bolezni in smrti, ob katerih se človek zave lastne nemoči, majhnosti, predvsem pa minljivosti svoje narave. Za to je v veliki meri odgovorna prav renesansa, ki v polni meri razvije sposobnost opazovanja in vrednotenja, da je baročni človek zmožen ugledati svoje bedno stanje.

Maravall v zvezi s tem govori o 'sočasni zavesti o krizi' («conciencia coetánea de crisis»)²² in poudarja, da barok izhaja prav iz zavesti o zlu in bolečini,²³ Boris A. Novak pa, podobno, obdobje baroka označi za *dobo nesrečne zavesti*²⁴ in se hkrati vpraša, ali se potemtako novi vek ne začne šele z barokom, ne pa z renesanso, ki še ohranja harmonijo telesa in duha, medtem ko baročno doživljanje sveta bistveno določa prav *telo[, ki] zaradi paničnega strahu pred svojo minljivostjo zahrepeni po duhu in večnosti*.²⁵

Da sta se duh in telo v baroku razdružila, je prvi opazil že Wölfflin,²⁶ njegova teorija o spremembi sloga, osvetljena s stališča nemira, dvomov in napetosti, ki zaznamujejo baročnega človeka, pa dokazuje, da barok še zdaleč ni le formalni koncept, pač pa kompleksen družbeni pojav, ki raste iz kritičnih razmer tedanje Evrope in duha dobe, kakršen se v takih razmerah oblikuje,²⁷ ter se odraža tako v kulturi, politiki, filozofiji, religiji in umetnosti kot tudi v vsakdanjem življenju.

Pesimističen in melanholičen podton dobe ustvarjajo slike poraženega življenja, ki jim je človek priča tako rekoč na vsakem koraku, da postane obseden z lastno smrtnostjo ter v agonalnem boju s samim sabo in s kruto usodo začne življenje dojemati kot prehodno stanje, kot sen, v katerem je vse le navidezno in spremenljivo. Pahnjen v brezno ničevosti – v baroku imamo opraviti celo z zametki nihilizma –, v 'narobe svet' («el mundo al revés»), ki se mu kaže kot 'zapleten labirint' («confuso laberinto»),²⁸ v katerem ni več ne gotovosti ne miru, baročni človek obupano išče protipol zemeljski nestalnosti in minljivosti, nekaj trdnega, česar bi se lahko oprijel, kar pa mu lahko ponudi le ponoven obrat k transcendentnemu, ki samozadostnega renesančnega človeka ni zanimalo.

²² Maravall 1996: 55.

²³ Prav tam: 310.

²⁴ Novak 2005: 16.

²⁵ Prav tam: 15.

²⁶ Wölfflin 2003: 60.

²⁷ Maravall 1996: 63.

²⁸ Prav tam: 317.

Barok kot ideologija

Vsestranska deziluzija, kakršno doživlja človek na prehodu iz 16. v 17. stoletje, odpira novo potrebo po bogu, ki jo je renesansa s svojim humanizmom in radostjo do življenja potisnila v ozadje. Apokaliptična baročna slika sveta, ki ga pestijo lakota, kuga in vojne, sama po sebi zanika ideje renesančnega humanizma, ki poudarja pomen človeka in ga postavlja za središče, ter sili k ponovni uveljavitvi teocentrizma, saj človek prav v veri v boga išče uteho in izhod, ki se postavlja nasproti dvomov in negotovosti polnemu baročnemu občutenju sveta.

K ponovnemu obratu k bogu in naraščajočemu pomenu krščanstva pa v veliki meri pripomore tudi vznik protireformacijskega gibanja, ki se kot odgovor na širjenje reformacije po Evropi začne leta 1545 s Tridentinskim koncilom, z vmesnimi presledki trajajočim vse do leta 1563, katerega posledice pa je še več kot stoletje zatem, sploh v državah mediteranskega bazena, čutiti v širši družbeni klimi, prepojeni z moralistično ozkostjo in katoliškim duhom protireformacije, ki v veliki meri prežema tudi literaturo tega časa.²⁹

Stroga protireformacijska miselnost pri širjenju svoje ideologije za medij namreč izkoristi tako literaturo kot gledališče, s svojim ločevanjem med grešnim telesom in v telo ujeto dušo pa najbolj pripomore tudi k baročnemu dualističnemu pojmovanju človeka ter k prepričanju, da so vsi posvetni užitki grešni ter da je trpljenje pravzaprav le kazen za izvirni greh, zaradi česar barok in njegove manifestacije nekateri postavljajo v kar najtesnejšo ideološko povezavo s protireformacijskim gibanjem, v prvi vrsti Werner Weisbach z delom *Der Barock als Kunst der Gegenreformation*.³⁰

Največjo oporo protireformacijskemu boju za ohranitev katoliške vere je predstavljal španski red jezuitov, ki ga je ustanovil španski plemič Ignacij Loyolski, prav zato ga nekateri smatrajo celo za duhovnega očeta baroka, med njimi npr. Stephen Gilman.³¹ Red, ki se je nadvse hitro širil po Evropi ter ustanavljal šole in univerze, je vsekakor odločilno vplival na oblikovanje ideološkega okvira dobe, že Wölfflin pa je opazil celo povezavo med baročno estetsko domišljijo in dejstvom, *da so jezuiti s svojim duhovnim sistemom pritiskali na posameznika in ga usmerjali k žrtvovanju svojih pravic k ideji celote*,³² kar naj bi med drugim vplivalo na enotnost forme, značilno za baročni slog. Nasploh pa pomembna vloga jezuitov, ki so jo odigrali v protireformaciji, sproži kar nekaj teorij, ki rojstvo baroka postavljajo v Španijo.

²⁹ Balbín N. de Prado 1991: 64.

³⁰ Barok kot umetnost protireformacije.

³¹ Hatzfeld 1966: 45.

³² Wölfflin 2003: 58.

Španija kot zibelka baroka

O samih začetkih baroka kot umetnostnega sloga si strokovnjaki niso enotni, saj nekateri njegovo rojstvo umeščajo v Rim, kjer naj bi umetnostni zgodovinarji najprej zaznali odstopanja od klasičnih renesančnih oblik, številne teorije pa že v samem začetku raziskovanja baročnih slogovnih značilnosti te izvajajo iz duha protireformacijske Španije in vsesplošnega španskega nagnjenja k bogati in zapleteni ornamentiki kot dediščini arabske tradicije.

Wölfflin, ki začetke baročne umetnosti sicer pripisuje Michelangelu, prvi opozori na most med barokom in jezuitstvom, slednjega pa za inspiracijski vir baroka leta 1892 proglasi tudi umetnostni zgodovinar Alois Riegl.³³ Leta 1924 angleški preučevalec baroka Sacheverell Sitwell temu odreče italijanske korenine in njegov začetek umesti v Španijo, podpre pa ga španski filozof Ortega y Gasset, ki pravi, da so se zametki baroka, ki jih je Španija od nekdanj nosila v sebi, do konca razcveteli, ko se je Pirenejski polotok dokončno otrese italijanskih renesančnih vplivov.³⁴

Za domovino baroka Španijo proglasi tudi Hugo Kehrer, saj naj bi imelo transcendentno kot ena bistvenih potez baroka največji pomen prav v Španiji, ta pa naj bi s svojim protireformacijskim duhom na oblikovanje baroka vplivala tudi po mnenju literarnih teoretikov, kot so Dámaso Alonso, Helmut Hatzfeld, Leo Spitzer in Otto Grautoff, ki v nemirnem iskanju boga, uporju proti poganstvu, nagnjenju k popačenim oblikam in transformaciji realnega v iracionalno vidi poteze, ki naj bi bile v Španiji prisotne že od samega začetka.³⁵

Barok kot nekaj pristno španskega obravnavajo še številni drugi hispanisti kot npr. Ludwig Pfandll, za katerega barok ne pomeni drugega kot izraz razočaranja, ki sledi dobi španskega političnega in kultunega razcveta,³⁶ nekateri, med njimi španski literarni zgodovinar Guillermo Díaz-Plaja, pa barok obravnavajo celo kot nekaj izključno španskega, kar izven meja Španije sploh ne obstaja.³⁷ Takšen ekskluzivističen pristop k baroku je seveda pretiran, dejstvo pa je, da ima Španija, kjer barok doživi tudi največji razcvet, velikansko vlogo pri njegovem razvoju in širjenju po Evropi.

³³ Hatzfeld 1966: 14.

³⁴ Prav tam: 18-19.

³⁵ Prav tam: 19-21.

³⁶ Prav tam: 24-25.

³⁷ Prav tam: 28.

Eden najbolj vplivnih zagovornikov prvenstva španskega baroka in njegovega odločilnega vpliva na evropsko literaturo 17. stoletja je zagotovo nemški hispanist Helmut Hatzfeld, ki o baroku in njegovem španskem zaledju zapiše:

Aunque el barroco no es un fenómeno exclusivamente hispánico, no cabe duda de que España fue la primera fomentadora y misionera de la literatura barroca. Sus obras del Siglo de Oro, post-renesantistas y, por consiguiente, barrocas, junto con otros factores culturales, crearon el predominio del espíritu español en la literatura europea del siglo XVII, y hasta pusieron el sello barroco sobre la literatura mundial incluso de los siglos posteriores.³⁸

Hatzfeld namreč zagovarja teorijo, da je barok posledica vpliva španskega duha in stila na ostale dele Evrope, ki naj bi preko španske nadvlade v Italiji ob koncu 16. stoletja najprej vplival na italijansko renesanso, prav pod njenim hispaniziranim vplivom pa naj bi Španija dokončno razvila in zaostрила svoje prirojeno nagnjenje k baročnemu in stalno, nezavedno prisotnost baroka v svoji kulturi spremenila v zavedni, historični barok.³⁹

Španski duh naj bi se v ostale evropske dežele širil predvsem s pomočjo jezuitov, na prvem mestu na Portugalsko, ki z mešanico katoliškega duha in ostalin arabske kulture ponuja podobno osnovo za njegov razvoj kot Španija in poleg nje sodi tudi v sam vrh evropskega baroka, na plodna tla pa naletel tudi v Italiji, Franciji, kjer je sicer ostal v senci prevladujočega klasicizma, na Nizozemskem, v Nemčiji, hkrati pa zaobsegel tudi celoten srednjeevropski prostor, ki je v času 17. stoletja prestajal podobno krizo kot ostali deli Evrope.

Da barok svoj razvoj v največji meri dolguje Španiji, pa, zanimivo, zapiše tudi Boris Paternu v svojem članku "Barok pri Prešernu" in v španski umetnosti odkriva celo stalno prisotnost baročnih potez, o katerih tako pogosto govorijo preučevalci baroka:

Baročni umetnostni stil se je, kot je znano, najprej razvil v Španiji. V čutnem, mističnem in govorniškem zanosu španskega baroka, v barvitosti in okrasju njegovih podob in v vrtoglavo igrivem poletu njegove domišljije – kar vse deluje še v moderni španski umetnosti, pa naj gre za Lorcovo liriko, za Picassovo slikarstvo, za Gaudíjevo fantastično arhitekturo ali za barcelonske nočne vodometne koncerte – najbrž ne iščejo zaman globinskih vplivov arabske kulture.⁴⁰

³⁸ Čeprav barok ni izključno španski fenomen, je bila Španija nedvomno prva pospeševalka in misijonarka baročne literature. Njena post-renesančna, in zato baročna, dela zlatega veka so skupaj z drugimi kulturnimi dejavniki ustvarila prevlado španskega duha v evropski literaturi 17. stoletja in pustila baročni pečat celo v svetovni literaturi kasnejših stoletij.

Hatzfeld 1966: 431.

³⁹ Prav tam: 432-37.

⁴⁰ Paternu 1989: 44-45.

Španski barok

K vzniku baroka kot umetnostnega sloga so, kot sem že nakazala, v največji meri botrovale zgodovinske razmere z gospodarskimi krizami, kugo in vojnami, ki Španiji v drugi polovici 16. stoletja še posebej niso prizanašale, ter sočasen pojav protireformacijskega gibanja. Deziluzija Španije, ki se je po stoletju gospodarskega in političnega razcveta, pogrezala vse globlje v gospodarsko krizo in nasproti razvijajočim se evropskim državam začela izgubljati tudi politično moč, najbolj odseva prav v umetnosti in literaturi, ki se prepojita s pesimizmom in melanholijo ter na različne načine iščeta protipol kaotični zemeljski stvarnosti.

Razmere, kakršne se oblikujejo v obdobju baroka, tako vplivajo na pester spekter čustvenih odzivov, ki jih baročni človek med drugim preliva v literaturo, hkrati pa na izoblikovanje baročnega tematsko-motivnega sklopa, ki črpa prav iz podob poraza, smrti, ogroženosti in nasploh nemoči človeka, ki v baroku zgubi gotovost vase in življenje pogosto dojema le še kot ničev sen. Španska baročna literatura, ki cveti tako na področju proze kot na področju poezije in dramatike, ponuja kar najširšo paleto tem in motivov, značilnih pravzaprav za celotno evropsko baročno književnost, ki pa se v veliki meri naslanja prav na špansko.

Teme in motivi v španski baročni literaturi

Opustošenje prebivalstva, kakršnega so za sabo pustile epidemije kug in vojne ter smrti zaradi lakote, ki jo povzročijo slabe razmere v kmetijstvu, h katerim je med drugim pripomogel tudi izgon Arabcev,⁴¹ človeka pahne že v kar nihilistični pesimizem, za njegovo glavno obsesijo pa postavi minljivost časa in vseprisotnost smrti, ki ji je priča tako rekoč na vsakem koraku. Tema »memento mori« oz. 'spominjaj se smrti' tako postane ena poglobitnih baročnih tem, ki gre z roko v roki s temo minevanja časa in spreminjanja vsega, najpogosteje ponazorjeno z motivi lobanj, uvelih rož, menjavanja letnih časov, ruševin itd.,⁴² pa tudi z motivi pohabljenih dreves z odpadlimi listi, motivi neviht, vetra ipd.⁴³

Nestalnost človeškega bivanja hkrati implicira tudi nestalnost, še bolj pa nevrednost in nekoristnost vseh posvetnih dobrin, oboje pa se v baroku izraža skozi prav tako pogosto temo »vanitas mundi« oz. 'ničevost sveta', ki vse posvetno proglašča za ničevo in iluzorno,⁴⁴ saj je,

⁴¹ Nieto 2005: 206.

⁴² Balbín N. de Prado 1991: 55-56.

⁴³ Hatzfeld 1966: 116.

⁴⁴ Prav tam.

kakor pravi Calderónov Sigismund v drami *Življenje je sen*, življenje le senca, slepilo, utvara in se ljudem le sanja, ko žive, o tem, kar so, dokler se ne zbude.⁴⁵ Prav iluzija kot nosilka lažnega upanja, pogosto pospremljena z motivom sence oz. človekovega zaslepljenega blodenja v temi,⁴⁶ nujno presekanega z deziluzornim spoznanjem, je še ena od pogostih baročnih tem.

Tema deziluzije je v španskem baroku tesno povezana prav s posledicami propadajočega španskega gospodarstva, saj vedno večja revščina ulice preplavi s tatovi in berači,⁴⁷ povsod pa je mogoče videti dekadentne podobe pogrezajoče se družbe, ki se zoperstavljajo zunanjemu blišču, kakršnega se trudi ohraniti monarhija,⁴⁸ s čimer še pogloblja prepad med navideznim in dejanskim. V svetu večnih nasprotij in vedno večje bede človek življenje občuti kot nenehno grožnjo, tema ogroženosti pa prav tako sodi v mozaik baročnih tem.

Med seboj nasprotni so si tudi načini, na katere baročni človek išče izhod in zavetje sredi ogrožujočega in razočaranj polnega sveta, saj ti nihajo od eskapističnega zatekanja k senzualnim užitek ter ironiziranja vseh eksistencialnih in družbenih problemov preko stoično-krščanske resignacije do asketske pozicije popolne podreditve božjemu in polaganja upov v večno življenje po smrti kot nasprotja tuzemske minljivosti, kar predstavlja eno najbolj značilnih baročnih potez.⁴⁹

Tako se iz renesanse, kot obramba pred neustavljivim odtokanjem časa, ohrani horacijevska tema »carpe diem«, ki poziva k uživanju trenutka, v baroku vendarle zaznamovana z globoko zavestjo o neizbežnosti smrti,⁵⁰ hkrati pa zavest o krizi v Španiji sproži val satirične literature, ki svoj vrh doseže s pikaresknim romanom, razcveti pa se tudi v poeziji ter smeši teme, ki se jih barok sicer loteva z resnobnim pesimizmom.⁵¹

Drugačna in baročnemu duhu najbližja reakcija na črno baročno sliko sveta pa je obrat k transcendentnemu, k veri v boga in onstranstvo, ki z religioznim elementom zaznamuje tudi precejšen del tematsko in motivno pestre španske literarne produkcije 17. stoletja,⁵² v kateri literarna veda prepoznava dva glavna baročna stila, 'konceptizem' (»conceptismo«) in 'kulteranizem' (»culteransimo«).

⁴⁵ Calderón de la Barca, Pedro (1969): *Življenje je sen* [*La vida es sueño*]. Iz španščine prevedel Niko Košir. Ljubljana: CZ, 69.

⁴⁶ Hatzfeld 1966: 120.

⁴⁷ Nieto 2005: 219-20.

⁴⁸ Maravall 1996: 322.

⁴⁹ Balbín N. de Prado 1991: 57-78.

⁵⁰ Prav tam: 58.

⁵¹ Prav tam: 78-80.

⁵² Prav tam: 64.

Konceptizem in kulteranizem

Konceptizem in kulteranizem sta v španski literarni vedi dolgo veljala za dva nasprotujoča si stila v baročni literaturi, k čemur naj bi v prvi vrsti prispevala tekmovalnost med njunima glavnima predstavnikoma, Franciscom de Quevedom in Luisom de Góngoro.⁵³ Če naj bi konceptizem vsebini dajal prednost pred obliko in se zatekal predvsem k ostroumnostim, globini, večpomenskosti in besednim igram, kulteranizem velja predvsem za eskapistično smer, ki poudarja obliko ter se opaja v senzorialnosti besed, drzni metaforiki in kultizmih, ter s pomočjo teh in spreminjanjem ustaljene sintakse dosega hoteno nerazumljivost.⁵⁴

Na oba sloga literarna veda danes ne gleda več ekskluzivistično, s poudarjanjem razlik med njima, ampak, nasprotno, teži k približevanju obeh, saj konceptizem še zdaleč ne zanemarja oblike, prav tako pa kulteranizem vključuje tudi konceptistične postopke.⁵⁵ Za konceptizem najbolj značilen postopek je ostroumno – španski izraz, ki označuje za barok tako značilno ostroumnost je »agudeza« –, vzporejanje dveh pojmov oz. konceptov, kar za glavne konceptistične figure postavlja komparacijo, alegorijo in metaforo, pa tudi antitezo in oksimoron,⁵⁶ ki z zoperstavljanjem dveh nasprotujočih ali celo izključujočih se konceptov najlepše izražata duha dobe nasprotij.

Kulteranizem konceptističnih postopkov ne zavrača, a jih z rabo zapletenih sintaktičnih oblik, bogatega izrazja in čutnih podob, največkrat iz grško-rimske mitologije, potiska v drugi plan,⁵⁷ na prvo mesto pa postavlja larpurlartistično opajanje v artističnem esteticizmu in v svetovih absolutne lepote, ki se jih trudi ustvarjati s svojimi podobami.⁵⁸ Pri tem gre za manjšinsko umetnost, saj se je Góngora celo z *veseljem pohvalil, da si šteje še posebej v čast, ker je postal povsem nerazumljiv neukim.*⁵⁹

Kar se tiče metričnih in kitičnih oblik tako konceptizem kot kulteranizem v veliki meri nadaljujeta renesančno tradicijo in ostajata zvesta italijanskim oblikam, še posebej sonetu, v rabo pa pridejo ponovno tudi oblike španske ljudske poezije, kot so romanca, glosa in »villancico«.⁶⁰

⁵³ Balbín N. de Prado 1991: 25.

⁵⁴ Pregelj 2005b: 75.

⁵⁵ Balbín N. de Prado: 25.

⁵⁶ Lázaro Carreter 1992: 16-18.

⁵⁷ Balbín N. de Prado 1991: 29-33.

⁵⁸ Prav tam: 16.

⁵⁹ Pregelj 2005b: 75.

⁶⁰ Balbín N. de Prado 1991: 38.

Španski baročni pesniki

Spekter pesnikov s španskega baročnega parnasa je širok, Helmut Hatzfeld pa pravi, da so španski pesniki svetovnega slovesa tisti, ki jih vedno znova odkrivamo še danes in ki modernemu človeku predstavljajo nekaj edinstvenega, nekaj, kar v sebi nosi pečat španskega duha, mednje pa prišteva predvsem Cervantesa, Góngoro, Lopeja de Vega, Queveda in Calderóna.⁶¹

Miguel de Cervantes Saavedra (1547-1616)

Cervantes, ki baročno vizijo sveta najlepše izrazi v *Don Kihotu*, po splošnem prepričanju prvem novoveškem romanu,⁶² se je sicer posvečal tudi pisanju verzov, ki jih je večinoma vključil v svoja prozna dela, a niso nikoli dosegla veličine slednjih. Pisal je tako sonete kot romance in glose, vendar pa vrednost njegovih poetičnih tekstov ni toliko v oblikovni plati, kot v ostroumnosti, saj je njegova poezija večinoma zabavna, prežeta z ironijo, ponekod pa podprta tudi z avtobiografsko noto.⁶³

Luis de Góngora y Argote (1561-1627)

Góngora sicer ne piše le hermetične in težko dostopne kulteranistične poezije, temveč, predvsem v začetni fazi, tudi romance, kljub vsemu pa ta zaseda največji del njegove produkcije. Napisal je vrsto sonetov, ki jih odlikuje oblikovna dodelanost in izrazna eleganca, kulteranistični larpurlartizem pa doseže vrh v njegovih zadnjih pesnitvah, predvsem v delih *Fábula de Polifemo y Galatea*, ki temelji na rimski mitologiji, in *Soledades*, kjer se narativni element popolnoma podredi teži bogate ornamentike,⁶⁴ ki izvira predvsem iz andaluzijskega okolja, prežetega z arabsko čutnostjo in okrasjem.⁶⁵

Lope Félix de Vega Carpio (1562-1635)

Lopejeva ljubezenska lirika je v veliki meri še dedič renesančne tradicije, sicer pa njegovo poezijo odlikujeta tako oblikovna izvirnost kot konceptistična ostroumnost. Največji del njegove pesniške produkcije zasedajo soneti, nekateri vključeni v njegove drame, večinoma pa zbrani v delih *Rimas Humanas*, *Rimas sacras in Rimas humanas y divinas de Tomé de*

⁶¹ Hatzfeld 1966: 451.

⁶² Novak 2005: 17.

⁶³ García López 2003: 276.

⁶⁴ Prav tam: 301-5.

⁶⁵ Hatzfeld 1966: 455.

Burgillos. Tematski obseg njegovih pesmi sega od ljubezenske lirike, mitoloških in zgodovinskih tem, do eksistencialne in religiozne tematike.⁶⁶

Francisco de Quevedo y Villegas (1580-1645)

Quevedovo poezijo, ki je bila po njegovi smrti v dveh delih objavljena pod naslovoma *El Parnaso español* in *Las tres últimas musas*, odlikuje pronicljiva konceptistična ostroumnost, med seboj pa se razlikuje tako po izrazu kot po tonu, saj zajema vse od pesmi z eksistencialno, deloma tudi politično tematiko, do ljubezenske lirike ter izredno ostre satirične poezije.⁶⁷ Njegova resnobna miselna poezija je od začetka do konca prežeta z najbolj pretresljivimi upodobitvami baročnih tem, še posebej z grotesknimi podobami vseprisotnosti smrti, ki v njegovih pesmih na človeka preži na vsakem koraku.

Pedro Calderón de la Barca (1600-1681)

Calderónovo pesniško delo je neločljivo povezano z njegovo dramatiko, saj je zunaj dramskih del zapustil le redke primerke poezije, medtem ko je v drame vključil tako sonete kot glose, decime, oktave in druge pesniške oblike, v teh pa upodobil najrazličnejše teme od ljubezenskih do filozofskih in religioznih, podobno kot v svojih dramah, ki veljajo za najvišje primerke španske baročne dramske poezije, in jo je še posebej cenila nemška romantika.⁶⁸

Camões kot začetnik portugalskega baroka

Čeprav se barok na Portugalskem v polni meri razmahne šele po Camõesevi smrti, še posebej njegova poezija iz zadnjega obdobja, pogosto klasificirana kot manieristična,⁶⁹ v veliki meri že nosi nastavke zanj ter se tematsko in motivno ter slogovno popolnoma približa baročni poetiki. Poleg predvsem petrarkistične ljubezenske lirike je Camões namreč pisal tudi reflektivno poezijo, soneti te vrste pa govorijo o odtekanju časa in spreminjanju vsega, o iluziji in razočaranju, ki mu ga namenja kruta usoda, ter o 'kaotičnosti sveta' («o desconcerto do mundo»)⁷⁰, v katerega je vržen človek, medtem ko v čisto zadnji fazi v svojo poezijo sprejme tudi temo »memento mori«.

⁶⁶ García Lopez 2003: 337-39.

⁶⁷ Prav tam: 317-19.

⁶⁸ Hatzfeld 1966: 460.

⁶⁹ Prav tam: 205-241.

⁷⁰ Saraiva 1979: 322.

Luís Vaz de Camões (1524/1525-1579/1580), pesnik Luzijade, ki jo nekateri proglašajo za prvo zares baročno epsko delo v romanskem jeziku,⁷¹ tako tudi skozi svoje sonete počasi opušča renesančno tradicijo in se skozi manierizem, ki se tudi na Portugalskem meša z elementi arabskega vpliva,⁷² usmerja v barok. Hatzfeld manieristične elemente pri Camõesu med drugim odkriva v enotnosti oz. spajanju strukturnih elementov v nasprotju z renesančno individualizacijo, v mešanju fantastičnih motivov z racionalnimi, v transcendentnih težnjah in v prevladi paradoksa nad antitezo.⁷³

Barok in romantika

Številne teorije barok in romantiko postavljajo v tesno zvezo, o kompleksnem odnosu med obema pa priča že dejstvo, da barok prva pozitivno oceni prav nemška romantika in se v želji po čim večjem odmiku od francoskega klasicizma v veliki meri tudi nasloni na baročno tradicijo. Največjo vlogo pri tem je odigral prav španski baročni parnas, s Calderónom na čelu,⁷⁴ ki mu nemški romantiki odmerijo najvišje mesto, visoko pa postavijo tudi Camõesa, za katerega August Wilhelm Schlegel pravi, da sam zase odtehta celotno literaturo.⁷⁵

Zanimivo, že Heinrich Wölfflin opazi sorodnosti med barokom in romantiko, a kakor pravi, *ne toliko v posameznih pojavih [kot v] sklic[evanju] na ista čustva*,⁷⁶ ki jih opazi predvsem v glasbi Richarda Wagnerja. Tako barok kot romantiko res preplavljajo podobna čustva melanholije, nemira, vrženosti v svet in razkola med idealom in stvarnostjo, oba pa se bolj kot v območju ratia gibljeta znotraj čustvene, celo iracionalne sfere.

Fritz Strich npr. ugotavlja, da se renesančna 'dovršenost oz. popolnost' (»Vollendung«), tudi v pomenu 'samozadostnosti', prenese na klasicizem, medtem ko se baročna dinamika in težnja k 'neskončnosti' (»Unendlichkeit«) zrcalita prav v romantiki,⁷⁷ zanimiva pa je tudi teorija Eugenia d'Orsa, ki obdobja skozi zgodovino deli na klasična in baročna, k slednjim pa seveda prišteva tako barok kot romantiko.⁷⁸ Ta se je res v veliki meri oprla na baročno tradicijo, navsezadnje pa je prav nemška romantika tudi ena od poti, preko katerih sta se Čop, pa tudi Prešeren, seznanjala s špansko in portugalsko baročno poezijo.

⁷¹ Hatzfeld 1966: 34.

⁷² Prav tam: 206.

⁷³ Prav tam: 209; 229.

⁷⁴ Siguán 1996: 153-54.

⁷⁵ Saraiva 1979: 312.

⁷⁶ Wölfflin 2003: 64.

⁷⁷ Strich 1924: 1-15.

⁷⁸ Hatzfeld 1966: 421.

II. ČOP KOT POSREDNIK MED BAROKOM IN PREŠERNOM

Poti k španskemu in portugalskemu baroku

V samoto sem umaknil se pustinj,
tu z nekaj knjigami učenimi,
v pogovoru s pokojnimi živim,
oči poslušajo, kaj mrtvi govori.

FRANCISCO DE QUEVEDO

Literarna veda si glede obsega Čopovega posredništva pri Prešernovem pesniškem ustvarjanju ni povsem enotna in zajema pestro lestvico stališč. Nasproti Žigonu, ki ima Čopov vpliv na Prešernovo pesnjenje za odločilen, Kidrič njegovemu mentorstvu ne pripisuje večjega pomena,¹ Kos Čopove zasluge vidi predvsem v uvajanju romanskih pesniških oblik,² podobno vlogo pa mu odmerja tudi Paternu, s poudarkom na jezikovnem načrtovanju.³ Zanimive interpretacije Čopove zveze s Prešernom prinaša tudi publicistika, ki niha od duhovite, a niti najmanj zgrešene označbe Čopa za *Prešernov internet*,⁴ pa vse tja do že kar absurde teorije zarote, ki avtorstvo Prešernovih pesmi pripisuje kar Čopu in njegovi računici.⁵

Nesporno dejstvo je, da Prešerna, kakršnega poznamo, brez Čopa ne bi bilo. Čeprav je tudi pesnik sam posegal po starejših in novejših delih evropske literature,⁶ še zdaleč ni dosegel Čopovega literarnega obzorja in teoretske širine, ki sta mu bili pri snovanju pesmi v veliko pomoč in mu pomagali, *da je z lahkoto premagal provincialno ozkost in prodiral do občečloveške globine in razsežnosti*.⁷ Prav Čopova odprtost v romanski svet in temeljito poznavanje španske in portugalske literature zlatega veka sta morala Prešerna pripeljati v stik z zakladnico tega dela evropske poezije, ki je svoj vrh in razcvet doživela ravno z barokom. Verzi iz žalostinke *V spomin Matija Čopa*, ki jo je Prešeren zložil ob desetletnici prijateljeve smrti, jasno govorijo o pomembnosti Čopovega posredništva:

**Nísi zaklépal domà tí žláhtnega bláгодарóva,
sěbi zročěno mladóst, drúge si z njim bogatíl.**

¹ Kos 1970: 41.

² Kos 1979: 125-26. Kos navaja, da naj bi Čop *vsaj v eni stvari neposredno sodeloval že med snovanjem del, [in sicer naj bi bilo to] svetovanje posameznih – zlasti metričnih – oblik za zvrsti, tipov, vsebini primernih kalupov.*

³ Paternu 1976: 100-1.

⁴ Naglič 1997: 41.

⁵ Saksida 1991: 41.

⁶ Kos 1970: 27.

⁷ Slodnjak 1964: 47.

Čopova obzorja: španska in portugalska književnost

Matija Čop (1797-1835), literarno najširše razgledani Slovenec svojega časa, ki je večino svojega življenja posvetil študiju različnih evropskih pa tudi orientalskih književnosti, je že v študijskih letih v enem od svojih pisem zapisal, da živ[i] najbolj zase in za knjige.⁸ Literature se je loteval z izrazito znanstvenega stališča ter si skušal ustvariti čim širši in čimbolj sistematičen vpogled v evropsko literarno zgodovino, pri čemer so ga še posebej pritegovala vprašanja poetike in stilistike, med drugim povezanost oblik z vsebino,⁹ zaradi česar je hotel vsako delo brati v izvorniku¹⁰ – učil naj bi se kar 20 jezikov–,¹¹ vse, kar ga je odtegovalo od posvečanja branju in študiju, pa je imel za postransko,¹² zato ni nič čudnega, da je Prešeren prijatelju v nagrobnem napisu posvetil naslednje besede:

Jezike vse Evrope je učene
govoril, ki v tem tihem grobu spi;
umetnosti le ljubil je, zgubljene
mu b'le so ure, ko njim služil ni.

Med jezike učene Evrope, ki jih je Čop govoril in bil sposoben brati v izvorniku, sta sodili tudi španščina in portugalsščina, kar je Prešeren zapisal v nemški elegiji *Dem Andenken des Matthias Čop (V spomin Matija Čopa)*¹³, ki je nastala takoj po Čopovi smrti, l. 1835:

Dir waren heimisch unsres Welttheils Zungen:
Was Hellas, Rom unsterbliches geschriben,
Des Britten Lied begeistertes gesungen,
Der Lusitanier, Spanier, heiß im Lieben,
Der Italiener, Deutsche und Franzose
Geschaffen von der innern Gluth getrieben,
Das sprach zu dir im lieblichen Gekose
Der Muttersprache. [...]

Govoril vse jezike si učene:
Rima in Helade nesmrtna dela,
strasti, v britansko pesem položene,
kar **Luzitanec, Španec** sta trpela,
kar se v Francoskih knjigah je prebralo,
kar Nemeč sta in Italijan spočela,
vse to ljubeče je s teboj kramljalo
v jeziku maternem. [...]

Še enkrat pa se je Prešeren na široko prijateljevo literarno razgledanost navezal čez dobro desetletje v žalostinki *V spomin Matija Čopa*, kjer pa je Špance in Portugalce združil:

Skríta nobêna bilà ní zvézd ti nebá poezíje
slédnji je bíl ti domàč jêzik omíkan, učên.
Stáři Rimlján kar svetá je gospód, kar Grecija módra,
z Láhi Francóz, **Španijól**, Némeč in Albijonec,
Čêh in Polják, kar Rús in Ilír, kar ród naš slovénski
slávnih izmíslil si bíl čása do tvôjga písánj,
pólno si znádnost imél njih, Čóp! velikán učeností,
tí si zakláde duhá Krêzove bíl si nabrál.

⁸ Čop 1986: 36. Pismo Tomažu Ramovšu, Dunaj, 13. november 1816.

⁹ Kos 1970: 45.

¹⁰ Čop, Dušan 1997a: 13, 14.

¹¹ Kidrič 1925: 101-2.

¹² Kos 1979: 18.

¹³ Slovenski prevod je iz Kovičevega prevoda Prešernovih nemških pesmi.

Prešeren (1989): *V tujem jeziku napisal sem knjigo: Prešernove nemške pesmi*. Ljubljana: CZ, 29-35.

Že Prešernove navedbe iz pesmi, posvečenih Čopu, dovolj zgovorno pričajo, da španska in portugalska literatura sestavljata pomemben del Čopovega literarnega obzorja. Izjemno zanimanje za romanske književnosti je Čop namreč pokazal že v gimnazijskih letih, ko se je učil francosko in italijansko, po lastni volji pa tudi že provansalsko, špansko in portugalsko¹⁴ ter ob obvezni šolski snovi podrobno proučeval italijanske in španske pisce klasičnega veka,¹⁵ dostopne v takratni licejski knjižnici. V letih študija na liceju in kasneje na Dunaju je znanje samo še poglobljal, medtem ko je leta 1820 zahajal celo k portugalskemu menihu, nastanjenemu v Škofji Loki, da bi v stiku z govorcem izboljšal še znanje portugalsščine.¹⁶

*V oči bode dejstvo, da se je [Čop že] na začetku svojega pravega, literarno kontemplativnega življenja usmeril k južnim romanskim književnostim, naravnost v njihov srednji vek, renesanso in barok,*¹⁷ saj se je že v Ljubljani poglobljal v literarno zgodovino Friedricha Bouterweka *Geschichte der Poesie und Beredsamkeit seit dem Ende des dreizehnten Jahrhunderts*,¹⁸ ki mu je na široko odprla svet [...] literature Italijanov, Špancev in Portugalcev,¹⁹ še večjo spodbudo pa po vsej verjetnosti dobil na Dunaju, ko se je seznanil s spisi bratov Schlegel, ki sta starim romanskim književnostim znotraj evropske literature pripisovala zelo velik pomen. Kot vir za študij južnoevropske literature pa v pismih navaja še delo Simonda de Sismondija *Littérature du Midi de l'Europe*,²⁰ ki naj bi prav tako prinašalo nekatere zanimive poglede.²¹

Ob vsem tem je bila Čopova razgledanost že tolikšna, da se je že leta 1820 ob razpisu za stolico estetike na dunajski univerzi, za katero pa nazadnje ni zaprosil, v pismu podravnatelju Franzu Wilderju o svojem obširnem znanju pohvalil:

Ker sem se doslej veliko ukvarjal s filologijo, s teorijo lepih umetnosti, z zgodovino literature in sem prebral velik del važnejših grških, latinskih, francoskih, italijanskih, **španskih, portugalskih**, angleških pisateljev v **izvirnikih**, in sem študiral tako starejšo kot novejšo nemško literaturo, kolikor mogoče izčrpno, bi hotel podati nekaj dokazov svojega študija.²²

Romanskih književnosti ni zanemaril niti v času službovanja na Reki in v poljskem Lvovu, kjer se je sicer začel zanimati za prebujajočo se poljsko književnost, a tudi to predvsem skozi prizmo uporabe starih romanskih oblik, napolnjenih z novo romantično vsebino.²³

¹⁴ Kidrič 1925: 101-2.

¹⁵ Kos 1979: 37.

¹⁶ Prav tam: 32.

¹⁷ Prav tam: 36.

¹⁸ Zgodovina poezije in govorništva od konca 13. stoletja.

¹⁹ Kos 1955: 273.

²⁰ Literatura južne Evrope. Delo naj bi zajemalo literaturo Provanse, Italije, Španije in Portugalske.

²¹ Čop 1986: 44. Pismo Francu Leopoldu Saviu, Ljubljana, 8. marec 1820.

²² Vidmar 1993: 805.

²³ Kos 1979: 76-81.

Po vrnitvi v Ljubljano je Čop kmalu dobil službo bibliotekarja v licejski knjižnici, ki jo je dobro poznal še iz gimnazijskih let, zdaj pa se je lotil tudi temeljitega in sistematičnega urejanja knjižnega gradiva in tako prišel v stik z večino del v knjižnici. Gimnazijski prefekt Franc Hladnik naj bi leta 1829 v priporočilu, s katerim je podprl Čopovo prošnjo za mesto vodje ljubljanske licejke o njem zapisal:

Čop zagotavlja, da v detajlih pozna vse pomembne biblioteke v monarhiji, njihovo ureditev in upravljanje, ter da razume knjige, izdane v večini slovanskih dialektov, v **portugalskem** in provansalskem jeziku, govori in piše razen v uradnem jeziku kranjsko, poljsko, italijansko, francosko, angleško in tudi **špansko**; poseduje široko znanje v literaturi razvitih narodov; pozna vsa pomembna literarnozgodovinska dela, ureditev pomembnih bibliotek avstrijske države in posebej tukajšnjo licejsko biblioteko[.]²⁴

Gotovo ni zanemarljiv podatek, da je licejska knjižnica podedovala fond knjižnice jezuitov,²⁵ ki je zagotovo hranila tudi kakšno izmed del španskega baroka, s katerim bi Čop lahko prišel v stik, čeprav je knjige neprestano kupoval tudi sam²⁶ in si doma ustvaril knjižnico, med drugim bogato založeno s španskimi in portugalskimi deli.

V pismih, kjer Čop obširno popisuje in komentira prebrana dela, razen nekaj omemb Calderóna, iz katerih je mogoče sklepati, da je bral njegova dela pa tudi članke o njem,²⁷ španskih pesnikov sicer ne omenja, vendar se tu postavlja vprašanje, s kom bi si pravzaprav sploh lahko dopisoval o španski književnosti. Čopove nadpovprečno široke razgledanosti po evropskih literaturah med njegovimi dopisovalci ni dosegal nihče, še največ si je o romanskih literaturah lahko dopisoval z italijanskim znancem Francem Leopoldom Saviem, ki ga je spoznal v času študija v Ljubljani, a sta tega zanimali predvsem italijanska in provansalska književnost.

Tako je Čop najbrž šele leta 1829, ko so njegovi stiki s Prešernom postali tesnejši, našel poslušalca in sogovornika, s katerim je lahko govoril *o vrednosti starih romanskih slovstev, tem in oblik, o Danteju, Petrarki in Ariostu, pa o provansalskih trubadurjih, španskih pesnikih zlatega veka, o Camõesu, nato pa zlasti o sodobnikih*,²⁸ predvsem pa skozi pesnikovo ustvarjalnost uresničeval program kultiviranja jezika skozi konstituiranje poezije, kakršnega je poznal še posebej iz spisov bratov Schlegel, pri čemer sta nemajhno vlogo odigrala tudi španski in portugalski barok ter dela, ki jih je Čop hranil v svoji knjižnici.

²⁴ Šifrer 1997b: 39.

²⁵ Prav tam: 37.

²⁶ Kidrič ugotavlja, da so Čopu največje izdatke povzročali prav nakupi knjig. Kidrič 1925: 99.

²⁷ Čop 1986: 132. Pismo Francu Leopoldu Saviu, Ljubljana, 1. maja 1828.

²⁸ Kos 1979: 122-23.

Pot skozi nemško romantiko

Ena prvih poti, ki so Čopa usmerile v španski in portugalski barok, je morala biti prav nemška literarna veda z literarnim zgodovinarjem Bouterwekom na čelu, nadaljnje zasluge pa gre pripisati predvsem jenski romantični šoli – sem sodita tudi brata Schlegel –, ki se je najmočneje navezala na starejše romanske književnosti, in preko prevodov španskih del v nemščino, ob posredništvu nemškega trgovca in učenjaka Johanna Nikolausa Böhl von Fabra, celo Špancem samim na novo odkrivala nekatera pozabljena dela zlatega veka,²⁹ po katerih je, predvsem v izvornikih, zagotovo posegel tudi Čop. Nemški literarni prostor je tako, kar se tiče španske književnosti, Čopu služil predvsem kot vhod na španski parnas, h kateremu pa je neposredno pristopal ob španskih delih iz različnih knjižnic in iz lastne zbirke.

Bouterwek ter prvenstvo španskega in portugalskega baroka

Friedrich Bouterwek, nemški filozof ter literarni zgodovinar in kritik, je v svoji *Geschichte der Poesie und Beredsamkeit seit dem Ende des dreizehnten Jahrhunderts*, v dvanajstih zvezkih, ki so izhajali od leta 1801 do leta 1819, po vrsti popisal zgodovino »pesništva« (poezije in dramatike) in »govorništva« (proze) najprej Italije, nato Španije in Portugalske, Francije, Anglije in nazadnje Nemčije. Del, ki obravnava špansko in portugalsko književnost, *Geschichte der spanischen und portugiesischen Poesie und Beredsamkeit*,³⁰ velja za prvi kompletni literarnozgodovinski oris teh dveh literatur sploh, Bouterwek pa za pionirja španskega in portugalskega literarnega zgodovinopisja.³¹

Čop je Bouterwekovo zgodovino, ki v nasprotju z vrednotami klasicizma vsaj v obrisih že prinaša novo romantično pojmovanje evropske literature, prebiral že ok. leta 1815,³² njegovo temeljito poznavanje tega dela pa dokazuje tudi pismo Francu Leopoldu Saviu, v katerem piše, da je Sismondijeva *Littérature du Midi de l'Europe* povzeta *povečini po štirih prvih zvezkih Bouterwekove Geschichte der Poesie und Beredsamkeit, vendar tudi z zanimivimi lastnimi podatki in pogledi.*³³

²⁹ García López 2003: 472.

³⁰ Zgodovina španske in portugalske poezije ter govorništva. Gre za tretji in četrti zvezek Bouterwekove literarne zgodovine. Tretji, ki obravnava špansko književnost, je izšel leta 1804, četrti, ki obravnava portugalsko, pa leto kasneje.

³¹ Valcárcel, Navarro 2002: 19; Saraiva 1979: 227.

³² Kos 1979: 35.

³³ Čop 1986: 44. Pismo Francu Leopoldu Saviu, Ljubljana, 8. marec 1820.

V kasnejših letih, ko si je vedno bolj širil obzorje z modernejšimi in romantično radikalnejšimi spisi bratov Schlegel ter drugimi teoretskimi deli, je Čop do Bouterweka sicer postal kritičen in v enem od pisem Saviu celo zapisal, da Bouterwekova *sodba pri [njem] malo velja*,³⁴ kljub vsemu pa si je svoj začetniški pogled na romanske književnosti oblikoval prav ob delu tega nemškega literarnega zgodovinarja, ki se v nekaterih ozirih vendarle tesno približa Schleglovim nazorom. Še posebej pomemben za Čopovo sliko o mestu španske in portugalske književnosti znotraj evropske je moral biti 'predgovor' («Vorrede») k 1. zvezku *Zgodovine poezije in govorništva*, v katerem Bouterwek izbrano metodologijo utemeljuje na podlagi razvoja estetske kulture v Evropi:

Aber natürlicher und nicht weniger lehrreich ist es doch wohl, die Geschichte der schönen Litteratur jeder Nation, die hier in Betracht kommt, ununterbrochen bis zu Ende zu erzählen. Dahin und zum natürlichen Übergang von einer Litteratur zur anderen führt von selbst auch der Weg, den die ästhetische Cultur im neueren Europa nahm. Denn die italienische Litteratur erhielt sich selbständig und ohne Einfluß von aussen bis auf die Zeit, wo sie von ihrer Höhe längst herabgefunden war. In ihrer schönsten Epoche wirkte sie zunächst auf den erwachenden Geschmack in Spanien und Portugal. Das Ende der besten Periode der spanischen und portugiesischen Poesie steht in der genauesten Verbindung mit dem Anfange der französischen. Die französische Litteratur entwickelte sich seitdem bis auf ihre letzte Periode selbständig bis zum Eigensinn. Die englische war von ihr anfangs unabhängig, empfand aber dafür ihren Einfluß nachher desto mehr, bis sie sich wieder energisch losris.³⁵

V predgovoru torej pojasni, da se je odločil vsako od nacionalnih književnosti obdelati posebej, in sicer v zaporedju, v kakršnem so si sledili viški posameznih literatur, ki so v svojem najboljšem obdobju hkrati vplivale na ostale evropske književnosti. Ne da bi razpolagal s tērmini kasnejše literarne vede, pravzaprav opiše razvojni lok od renesanse, ki vznikne in svoj višek doživi v Italiji, prek baroka, ki se razcveti v Španiji in na Portugalskem, do klasicizma v Franciji, predromantike v Angliji in nazadnje, seveda, nemške romantike, razlike med nacionalnimi literaturami pa po herderjansko pripiše narodovemu značaju.³⁶

Čop je ob Bouterwekovem delu poleg sistematičnega pregleda same literarne zgodovine, tako dobil tudi informacijo o prvenstvu španskega in portugalskega baroka oz. dominantni vlogi Španije in Portugalske v obdobju, ki je sledilo razcvetu italijanske književnosti, kar pa ga je zagotovo še bolj usmerilo k baročni dobi španskega in portugalskega parnasa.

³⁴ Prav tam: 120. Pismo Francu Leopoldu Saviu, Ljubljana, 7. marec 1828.

³⁵ Bolj naravno in nič manj poučno je, če zgodovino lepe književnosti vsakega naroda, ki tu pride v poštev, pripovedujemo nepretrgano. Do naravnega prehoda od ene književnosti k drugi vodi pot, ki jo je ubrala estetska kultura v novi Evropi. Italijanska književnost je ohranila samostojnost in bila brez zunanjih vplivov vse do časa, ko je bil njen višek že zdavnaj mimo. V svojem najlepšem obdobju je najprej vplivala na prebujajoči se okus v Španiji in na Portugalskem. Konec najboljšega obdobja španske in portugalske poezije je neposredno povezan z začetkom najboljšega obdobja francoske. Francoska književnost se je od takrat pa do svojega končnega obdobja razvijala samostojno. Angleška književnost je bila na začetku samostojna, nato pa je vse bolj sprejemala druge vplive, vse dokler se ni znova energično odtrgala od njih.

Bouterwek 1801: 6-7.

³⁶ Valcárcel, Navarro 2002: 18.

Da ima literatura vsakega naroda svojo zlato dobo, ki vpliva na druge nacionalne literature, je sicer že pred Bouterwekom zapisal Friedrich Schlegel v spisu "Über das Studium der Griechischen Poesie",³⁷ vendar se je Čop s Schleglovimi spisi поближе seznanil najbrž šele na Dunaju.³⁸ Tako je moral prav pri Bouterweku, ki v zvezku, posvečenemu španski literaturi, med drugim govori celo o bratstvu med Nemci in Španci, ideal pa vidi v sintezi nemškega duha in španske fantazije,³⁹ Čop prvič priti v stik tudi z za nemški prostor začetka 19. stoletja tako značilnim povečevanjem vsega španskega, na kakršnega je kasneje v veliko večjem obsegu naletel pri obeh Schleglih, saj je bil za tako navdušeno recepcijo španske književnosti, še posebej pa njenega baroka, v največji meri odgovoren prav krog jenskih romantikov.

Jenska romantika in zmagoslavje španskega baroka

Starejše romanske književnosti so pri oblikovanju nemške romantike odigrale veliko vlogo, saj se je ta naslonila predvsem na srednjeveško, renesančno in baročno tradicijo južnoevropskega bazena, pri čemer pa je posebno mesto pripadlo prav španski baročni literaturi, v kateri je togi nemški duh odkrival romantičen svet spoja fantazije, eksotike, sanjskosti in religioznosti.⁴⁰

Nemški romanist Sebastian Neumeister zapiše, da so ravno nemški romantiki po stoletju razsvetljskega mrtvila na novo odkrili španske pesnike zlatega veka, kot eno bistvenih in nepogrešljivih lastnosti označili krščansko podlago njihovih del, s tem pa mnogo pred kasnejšo literarno vedo, ne da bi poznali njene kriterije, že na prehodu iz 18. v 19. stoletje pozitivno ovrednotili fenomen baroka.⁴¹

Tako navdušen sprejem španske baročne književnosti med nemškimi romantiki je potrebno gledati predvsem v duhu nasprotovanja dominantnemu francoskemu klasicizmu, saj se je romantika v prvi vrsti oblikovala kot reakcija zoper prevladujoči francoski umetnostni slog, kateremu pa se je najlažje uprla prav skozi kršenje klasicističnih norm ob navezavi na španski barok⁴² ter skozi romantizirano fevdalno-religiozno podobo predmeščanske Španije, ki naj bi predstavljala kontrapunkt modernim državam, kot je Francija.⁴³

³⁷ O študiju grške poezije. Schlegel 1998: 59.

³⁸ Kos 1979: 35.

³⁹ Valcárcel, Navarro 2002:16.

⁴⁰ Siguán 1996: 163.

⁴¹ Neumeister 2004: 135.

⁴² V tej luči je mogoče razumeti tudi Strichovo teorijo o aplikaciji baročnih značilnosti na romantiko.

⁴³ Siguán 1996: 162.

Šele romantični pesniki so tako brez klasicističnih predsodkov, ki so skozi celotno 18. stoletje narekovali literarni okus in špansko baročno književnost postavljali v manjvreden položaj, pristopili k španskemu parnasu, med njimi prvi Ludwig Tieck, pesnik, pisatelj ter prevajalec Calderóna in Cervantesovega *Don Kihota*, ki je svoje navdušenje nad špansko književnostjo prenesel na svoje prijatelje iz jenskega kroga romantikov, kjer je to doživelo tudi največji odmev, predvsem pa za branje Cervantesa, Lopeja de Vege in Calderóna navdušil Augusta Wilhelma Schlegla, ki je z bratom Friedrichom, po mnenju Neumeistra, odločil usodo španske književnosti v srednjeevropskem prostoru.⁴⁴

Brata Schlegel španske književnosti zlatega veka namreč nista vzela le za zgled, preko katerega naj bi se nemška književnost osvobodila norm francoskega klasicizma, ampak s pomočjo španskega baroka celo definirala »romantično«.⁴⁵ August Wilhelm je v štirinajstem od svojih dunajskih predavanj (*Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*) temelje romantične poezije, kakršna se je razvila predvsem v romanskih književnostih, postavil naravnost v Španijo:

Wenn Religionsgefühl, biedrer Heldenmut, Ehre und Liebe die Grundlagen der romantischen Poesie sind, so mußte sie in Spanien, unter solchen Auspizien geboren und herangewachsen, wohl den höchsten Schwung nehmen.⁴⁶

Na najvišje mesto sta Schlegla postavila Calderóna, ki ga je Friedrich sprva bral v luči zahteve po novi mitologiji, sintezo religije, znanosti in filozofije pa našel prav v Calderónovih dramah, ki naj bi bile zašifrirane alegorične in religiozne interpretacije sveta, medtem ko je po spreobrnitvi v katoliško vero njegova dela interpretiral predvsem v duhu katolicizma.⁴⁷ Navdušenje jenskega kroga za Calderóna je v nemškem prostoru sprožilo val prevajanja njegovih del, česar se je s prevodi dram *La devoción de la cruz*, *El mayor encanto amor*, *La banda y la flor* in *El príncipe constante* lotil tudi August Wilhelm.⁴⁸

S prevodi Calderónovih del je moral biti zelo dobro seznanjen tudi Čop, saj v pismih Saviu večkrat omenja prevajalce Calderóna in celo vrednoti kvaliteto njihovih prevodov.⁴⁹ Dramatika ga je namreč zanimala že od študentskih let,⁵⁰ prav pri Calderónu pa je lahko našel

⁴⁴ Neumeister 2004: 126-27.

⁴⁵ Siguán 1996: 155.

⁴⁶ Če so bili temelji romantične poezije dojemljivost za religijo, junaška zvestoba, čast in ljubezen, ta vrhunca svojega razvoja ni mogla doživeti drugje kot v Španiji, kjer je imela za rojstvo in rast najboljše pogoje.

Neumeister 2004: 131.

⁴⁷ Siguán Boehmer 2007: 126-29.

⁴⁸ Neumeister 2004: 128.

⁴⁹ V pismu Saviu Čop zapiše: *Posebno mojstrsko pa prevajata Gries in Malsburg Calderóna.*

Čop 1986: 79. Pismo Francu Leopoldu Saviu, Lvov, 19. november 1824.

⁵⁰ Kos 1979: 49.

spoj dramatike in zrele baročne poezije, ki ji Friedrich Schlegel pripisuje neprimerljivo poetično moč, globino, umetelnost in trdnost zgradbe,⁵¹ kar pa povsem ustreza tudi Čopovemu nazoru o umetnosti, ki v poeziji išče predvsem *skladnost vsebine in oblike [in] harmonijo subjektivne čustvenosti ter miselne in oblikovne objektivnosti*,⁵² iz česar je mogoče sklepati, da je bila Calderónova poezija blizu tudi njemu.

Nasploh je moralo romantično poveličevanje španske književnosti v jenskem krogu, ki je Čopa doseglo predvsem preko del obeh Schleglov, če že ne opredeliti njegove recepcije španske poezije, vsaj delno oblikovati njegovo obzorje, hkrati pa vplivati na nakup knjig za lastno knjižno zbirko, s tem pa tudi na izbor branj, pri katerem se je, po Kidričevih besedah, Čop v veliki meri ravnal *po smernicah kritike bratov Schlegel*.⁵³

Schlegla pa Čopa k španskemu zlatemu veku nista usmerjala le neposredno z apoteozo španskega pesništva, ampak tudi posredno preko svojih idej in teorij, ki so morale povzročiti, da španski barok ni ostal le v območju Čopovega osebnega zanimanja, ampak ob Prešernu našel pot tudi v konstituiranje slovenske poezije, ki se je oblikovala kot plod tesne zveze med Čopom in Prešernom.

Brata Schlegel in literarni evolucionizem

Literarna veda vpliv idej bratov Schlegel na Čopove literarne nazore sicer vrednoti različno, saj kritični Čopov duh ni mogel v vsem pritrditi schleglovskim teoretskim izhodiščem in se je ponekod izoblikoval celo v nasprotju z njimi, sploh z idejami v Friedrichovi katoliški fazi.⁵⁴ Tudi sicer so bili Čopu bližji nazori Augusta Wilhelma,⁵⁵ vendar je moral biti vpliv Schleglov na Čopa največji prav tam, kjer so se ideje obeh bratov stikale, to pa je pri visoki vrednosti, ki sta jo odmerjala starejšim romanskim poezijam in njenim oblikam ter vlogi, ki naj bi jo te odigrale pri kultiviranju jezika in pesništva.

August Wilhelm je formo romanske poezije prvi namreč dojel celostno, upoštevajoč tako njen zunanji kot notranji ustroj, zraščenosť zunanje oblike s tonom in duhom same pesmi, romanske oblike pa začel v nemški prostor prevajalsko in teoretično uvajati predvsem

⁵¹ Neumeister 2004: 131.

⁵² Kos 1955: 279.

⁵³ Kidrič 1925: 102.

⁵⁴ Kos 1955: 277-78.

⁵⁵ V pismu Saviu piše, da se bolj kot Friedrichovega dela veseli kritičnih spisov Augusta Wilhelma Schlegla. Čop 1986: 135. Pismo Francu Leopoldu Saviu, Ljubljana, 1. junij 1828.

z izborom poezije iz starejših romanskih literatur, naslovljenim *Blumensträusse italienischer, spanischer und portuguesischer Poesie*, prav ta Schleglova dejavnost pa naj bi pri Čopu zbudila tudi največ pozornosti.⁵⁶ Schlegla sta namreč italijanske in španske pesniške oblike priporočala kot sredstvo kultiviranja pesniškega jezika, saj naj bi jezik iz stanja podivjanosti iztrgali prav s pomočjo strogih, umetelnih romanskih oblik.⁵⁷

Zgled takšnega kultiviranja sta našla kar na primeru španske poezije 16. stoletja, ki sta jo renesančna pesnika Garcilaso in Boscán z uvedbo italijanskih oblik povzdignila do stopnje, da je v baroku lahko doživela svoj višek in tudi znotraj svojih oblik dosegla visoke artistske zmogljivosti. August Wilhelm v svojih *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur* namreč zapiše:

Vendar se bogate zmožnosti španskega jezika v [...] bolj nežnih in otroških kot visokih zvrsteh niso mogle popolnoma razviti. Zavaljo tega so v začetku 16. stoletja sprejeli bogatejše oblike italijanske poezije – oktave, tercine, kancone in sonete – in šele tedaj se je scela razkrilo, kaj je zmožni kastiljski dialekt, ta najbolj ponosni otrok svetovnega latinskega jezika, v dostojanstvu, lepi smelosti in sijaju podob.⁵⁸

Takšen pogled na razvoj romanskih književnosti je pravzaprav del evolucionistične ideje o literarnem razvoju, kakršnega je Friedrich Schlegel apliciral že na antično grško literaturo,⁵⁹ August Wilhelm pa *organski zgodovinski tok pesniških idej in oblik*⁶⁰ vključil celo v svojo poetiko kultiviranja pesništva, saj je menil, *da bi moralo sodobno pesništvo s svojo prakso skozi vsa »sredstva in organe« svetovne poezije in moralo [...] obvladati skrajšano sintezo njenega celotnega razvoja.*⁶¹

Z evolucionističnim pristopom k literaturi se je Čop sicer srečal že pri Bouterweku, a je prav schlegeljanski evolucionizem z idejo o sintezi organskega zgodovinskega razvoja tisti, ki je po vsej verjetnosti veliko vlogo odigral tudi pri konstituiranju slovenske poezije, saj je Čopa, preko njega pa Prešerna, usmerjal, da sta se pri nadomeščanju preteklih, v slovenski literaturi nerealiziranih obdobjih, trudila zajeti celoten organski razvoj evropske pesniške tradicije, vključno z baročno, pri čemer sta se morala ozreti naravnost k španski in portugalski poeziji, ki jo je Čop prebiral že od dijaških let, ob Čopovih knjigah pa najbrž spoznaval tudi Prešeren. Od tu pa se pot, ki jo je pripravila nemška romantika, nadaljuje skozi Čopovo knjižnico.

⁵⁶ Kos 1970: 113, 128.

⁵⁷ Paternu 1976: 100.

⁵⁸ Prav tam: 101.

⁵⁹ Friedrich Schlegel je grško literaturo dojemal kot zaokroženo množico različnih literarnih zvrsti, ki si sledijo v naravnem zaporedju, evolucijo literature pa opisoval z besedami 'rojstvo', 'rast', 'cvetenje', 'venenje' itd. Wellek 1973-74: 170.

⁶⁰ Kos 1970: 65.

⁶¹ Paternu 1976: 102.

Pot skozi Čopovo knjižnico

Čop je bil od gimnazijskih let dalje, ko je začel zahajati v licejsko knjižnico, s te vrste ustanovami tesno povezan, saj je že v letih 1815 in 1816 pomagal takratnemu bibliotekarju licejke Matiju Kalistru, na Dunaju je bil stalen gost tamkajšnjih knjižnic, knjižnico uredil tudi med službovanjem na Reki, predvsem pa po vrnitvi iz Lvova prevzel mesto bibliotekarja v licejki, kjer je začel kupe neobdelanih knjig lastnoročno vpisovati v osnovni katalog ter skrbel za sistematično pridobivanje novih enot.⁶²

Njegova strast do knjig in predanost literaturi pa se v največji meri pokažeta prav ob knjižnici, *sloveč[i] [...] zaradi velike, v takratnih slovenskih razmerah izredne popolnosti in svetovljanske širine*,⁶³ ki si jo je Čop ustvaril v študijske namene in za katero naj bi začel knjige zbirati že v poznih dijaških letih.⁶⁴ Nakupi knjig so bili skozi vsa leta Čopov največji strošek, kupoval jih je bodisi na potovanjih bodisi ponje pošiljal na Dunaj, v Lvov ali Trst,⁶⁵ čeprav v korespondenci s Saviem hkrati toži, da njegova zbirka knjig še malo ni bogata, saj zbira iz več književnosti in pri nobeni ne more govoriti o popolnosti.⁶⁶

Po Čopovi smrti je, najverjetneje iz dobičkonosnih razlogov, knjižnico kupil skriptor licejke Miha Kastelic, ki je knjige postopoma prodajal naprej, največji del ravno licejski knjižnici.⁶⁷ Za namen zapuščinske razprave pa je bil narejen tudi inventarni popis Čopove knjižnice, ki je bil iz registrature bivšega državnega sodišča v Ljubljani pripeljan v Osrednji državni arhiv Slovenije, kjer naj bi ga, razmetanega, skupaj sestavil August Žigon, leta 1948 pa ta dragoceni dokument, ki predstavlja *ključ k viru, iz katerega sta črpala Čop in Prešeren*,⁶⁸ na novo odkril Dušan Ludvig.⁶⁹

Ludvig je na seznamu Čopove knjižnice naštel 1993 del v 3226-ih kosih,⁷⁰ seznam pa je po jezikih razdeljen na devet razdelkov, ki jih tvorijo grška, latinska in angleška dela, skupen razdelek predstavljajo španska in portugalska dela, zatem francoska, nemška in slovanska dela, nazadnje pa še dela v sanskrtu in drugih jezikih.⁷¹

⁶² Kidrič 1925: 98-99.

⁶³ Kos 1979: 179.

⁶⁴ Kidrič 1925: 103.

⁶⁵ Čop 1986: 143. Pismo Francu Leopoldu Saviu, Ljubljana, 7. julij 1828.

⁶⁶ Prav tam: 130. Pismo Saviu, Ljubljana, 1. maj 1828.

⁶⁷ Adam 1998: 12.

⁶⁸ Ludvig 1949a: 147.

⁶⁹ Ludvig 1949b: 151.

⁷⁰ Po Kidričevem in Levčevem mnenju naj bi bilo knjig še veliko več. Prav tam: 153.

⁷¹ Prav tam: 152.

Španska in portugalska dela v Čopovi knjižnici

V razdelku s španskimi in portugalskimi knjigami naj bi bilo 123 del v 213-ih kosih,⁷² čeprav se nekaj španskih del v prevodih najde raztresenih tudi po ostalih razdelkih, še posebej nemški prevodi Calderónovih del. Na seznamu niso samo literarna dela, ampak tudi številni pripomočki za učenje španščine in portugalske, kot so slovnice, slovarji in čitanke, ter celo angleški katalog španskih in portugalskih del znanega španskega jezikoslovca in knjigarja Vicenteja Salvája, poznan in priljubljen med bibliofili.

Spekter literarnih del v španskem jeziku, ki jih je Čop imel v svoji knjižnici, sega od teoloških spisov in didaktične proze prek kronik osvajanj in številnih antologij španskih romanc do najvišjih dosežkov španske baročne dramatike, poezije in proze, medtem ko je portugalski del majhen in skrčen le na pesništvo. Pregled pomembnejših španskih del iz inventarnega popisa Čopove knjižnice, ki kaže na Čopovo izredno široko razgledanost po španski književnosti, najbolj prav po baročni, bom zaradi preglednosti razdelila po sklopih na dela iz obdobja srednjega veka, dela iz obdobja renesanse, dela iz obdobja baroka, dela iz obdobja klasicizma in nazadnje še na antologijski sklop romanc:⁷³

Španska dela iz obdobja srednjega veka

Juan de Mena:

- ◆ *Las obras del famoso poeta Juan de Mena*, Madrid 1804.

Španska dela iz obdobja renesanse

Juan Boscán in Garcilaso de la Vega:

- ◆ *Las obras de Boscán y algunas de Garcilaso de la Vega*, Antwerpen 1561;
- ◆ *Obras de Garcilaso de la Vega*, Madrid 1794;
- ◆ *Obras de Garcilaso de la Vega*, Madrid 1821.

⁷² Prav tam: 152.

⁷³ Seznam del sem črpala iz dočrkovnega prepisa celotnega inventarnega popisa Čopove knjižnice, ki ga je v svoji diplomski nalogi opravil Lucijan Adam, da bi olajšal delo nadaljnim raziskovalcem pa priložil tudi faksimile samega dokumenta. Dela v inventarnem popisu niso urejena po nikakršnem abecednem redu ali kakšnem drugem logičnem načelu, poleg tega pa je pri prepisu zaradi težko berljive pisave in nepoznavanja španskega jezika prišlo do popolnoma napačnih zapisov imen in del, ki jih sama navajam v popravljeni obliki. Pri navedbi del sem prav zaradi nadaljnih raziskovanj ohranila tudi kraj in letnico izdaje, saj je s pomočjo teh dveh nekatera dela, ki so bila Čopova last in po njegovi smrti prišla v licejko, mogoče najti v katalogu NUK-a, pod katerega okrilje je prišla tudi nekdanja licejska knjižnica. Adam, Lucijan (1998): *Knjižnica Matije Čopa*. [Neobjavljeno diplomsko delo.] Ljubljana: Filozofska fakulteta.

Fray Luis de León:

- ◆ *De los nombres de Cristo por el maestro Fray Luis de León*, Valencia 1770;
- ◆ *La perfecta casada por el maestro Fray Luis de León*, Madrid 1799;
- ◆ *Traducción literal y declaración del libro de los Cantares de Salomón por el maestro Fray Luis de León*, Salamanca 1798.

Santa Teresa de Jesús:

- ◆ *Obras de la gloriosa madre Santa Teresa de Jesús*, Bruselj 1684;
- ◆ *Cartas de Santa Teresa de Jesús*, Bruselj 1776.

Fray Luis de Granada:

- ◆ *Doctrina cristiana compuesta por el reverendísimo padre Fray Luis de Granada*, Madrid 1599;
- ◆ *Memorial de la vida cristiana por Luis de Granada*, Madrid 1599;
- ◆ *Cuarta y quinta parte de la Introducción del Símbolo de la Fe*, Madrid 1601.

Juan Huarte de San Juan:

- ◆ *Examen de ingenios para las ciencias por el Dr. Juan Huarte*, Leiden 1652.

Španska dela iz obdobja baroka

Miguel de Cervantes:

- ◆ *Trabajos de Persiles y Sigismunda por Miguel de Cervantes Saavedra*, Madrid 1799;
- ◆ *Novelas ejemplares de Miguel de Cervantes*, Perpignan 1816;
- ◆ *Novelas ejemplares de Miguel de Cervantes*, Madrid 1655;
- ◆ *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha por Miguel de Cervantes*, Bruselj 1611, 1619;
- ◆ *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha por Miguel de Cervantes*, Berlin 1804-5;
 - *Colección de vocablos y frases difíciles que ocurren en la fábula del Ingenioso hidalgo Don Quijote por Juan Bassl (sic!), Leipzig 1821;*
- ◆ *Viaje al parnaso compuesto por Miguel de Cervantes*, Madrid 1784;
- ◆ *La Numancia, tragedia de Miguel de Cervantes Saavedra*, b. k., b. l.

Luis de Góngora:

- ◆ *Todas las obras de Don Luis de Góngora*, Madrid 1634.

Francisco de Quevedo:

- ◆ *El parnaso español y musas castellanas de Don Francisco de Quevedo*, Madrid 1668.

Lope de Vega:

- ◆ *Relación de las fiestas de San Isidro por Lope de Vega*, Madrid 1622;
- ◆ *Comedia El mejor alcalde el rey, etc. de Lope de Vega Carpio*, Valencia 1804; Madrid 1791;
- ◆ *Tragedia, prosa y versos de Lope de Vega Carpio*, Madrid 1598;
- ◆ *Poesías escogidas de Lope de Vega y de Don Juan de Jáuregui; Las fortunas de Diana, Andromeda*, Pariz, 1821;
- ◆ *La Filomena de Lope de Vega*, b. k., b. l.;
- ◆ *La Hermosura de Angélica y la Segunda parte de las Rimas*, Barcelona 1604.

Antonio de Solís:

- ◆ *Historia de la conquista de México escrita por Don Antonio de Solís*, Madrid 1819;
- ◆ *Comedia El alcázar del secreto, etc. de Antonio de Solís*, Valencia 1818.

Luis Vélez de Guevara:

- ◆ *El diablo cojuelo, novela de la otra vida traducida a esta por Luis Vélez de Guevara*, Madrid 1821.

Francisco Santos:

- ◆ *Día y noche de Madrid, discursos de lo más notable que en él pasa*, Madrid 1764.

Cristóbal Lozano:

- ◆ *Los Reyes nuevos de Toledo por el Dr. Don Cristóbal Lozano*, Madrid 1764.

Calderón de la Barca:

- ◆ *Auto famoso del Nacimiento de Jesú Cristo*, Salamanca, b. l.;
- ◆ *Las comedias de Don Calderón de la Barca*, Leipzig 1827-28;
- ◆ *Las comedias de Don Pedro Calderón de la Barca*, Madrid 1685;
- ◆ *16 comedias de Dr. Pedro Calderón de la Barca*, b. k., b. l.;
- ◆ *Comedia El mayor monstruo los Celos de Calderón de la Barca*, Valencia 1796;
- ◆ *Loas y autos sacramentales de Pedro Calderón de la Barca*, Madrid 1759;
- ◆ *Autos sacramentales y obras posthumas de Calderón de la Barca*, Madrid 1717;
- ◆ *Las comedias de Don Pedro Calderón de la Barca*, Leipzig 1820;
- ◆ *Las comedias de Don Pedro Calderón de la Barca*, vol. VIII, Zwickau, 1819.

Francisco de Rojas Zorilla:

- ◆ *Comedia famosa Del rey abajo, ninguno, etc.*, Barcelona, b. 1.

Agustín Moreto:

- ◆ *Comedia famosa El parecido en la corte, etc. de Don Agustín Moreto*, Valencia 1773;
- ◆ *Comedia famosa El desdén con el desdén de Don Agustín Moreto*, Dresden 1825.

Španska dela iz obdobja klasicizma**José Cadalso:**

- ◆ *Noches lúgubres por el Coronel Don José Cadalso*, Pariz 1820.

Tomás de Iriarte:

- ◆ *Fábulas literarias por Don Tomás de Iriarte*, Perpignan 1816.

Gaspar Melchor de Jovellanos:

- ◆ *Pan y torros, oración apológica que en defensa del estado floreciente de España en el reinado de Carlos IV, dijo por los años de 1786 en la Plaza de Toros de Madrid*, Valencia 1820.

Antologije španskih romanc⁷⁴

- ◆ *Poesías escogidas de nuestros cancioneros y romanceros antiguos. Continuación de la colección de Fernández Ramón*, Madrid 1796;
- ◆ *Romancero de romances caballerescos e históricos por Don Agustín Durán*, Madrid 1832;
- ◆ *Romancero de romances moriscos por Don Agustín Durán*, Madrid 1828;
- ◆ *Romancero de romances doctrinales, amatorios, festivos y burlescos por Don Agustín Durán*, Madrid 1829;
- ◆ *Cancionero y romancero de coplas y canciones de arte menor por Don Agustín Durán*, Madrid 1829;
- ◆ *Silva de romances viejos publicada por Jacob Grimm*, Dunaj 1815;
- ◆ *Romancero e historia del rey de España Don Rodrigo postrero de los Godos*, Pariz 1824.

⁷⁴ Antologije romanc so nadvse pomembne za Čopov študij romance kot oblike in njene vsebine, saj si je tudi romanca utrla pot v Prešernovo poezijo prav preko Čopa. V knjižnici je imel tudi antologije španskih romanc v nemških prevodih, ki so mu služile predvsem za študij uvedbe asonance v neromanski jezik.

Portugalska dela

- ◆ *Lusiada de Luis de Camões*, b. k., b.l;
- ◆ *Parnasso Lusitano ou poesias selectas*, Pariz 1826-27.

Prvenstvo baroka v španskem delu Čopove knjižnice

Vpogled v seznam Čopovih španskih del ne pokaže le širine njegovega poznavanja španske književnosti, ampak tudi težišče njegovega zanimanja znotraj španskega slovstva samega. Srednjeveško obdobje je le skromno zastopano, od renesančnih avtorjev je Čop knjižnico oskrbel z deli obeh pesnikov, ki jima Schlegla pripisujeta ključno vlogo pri kultiviranju španskega jezika in pesništva, Boscána in Garcilasa, zanimivo, pa tudi z deli mistikov in asketikov, ki jih prištevajo k drugi, t. i. katoliški fazi španske renesanse, zaznamovani s protireformacijsko miselnostjo, ki se od renesanse počasi že obrača k baroku, kar je razvidno tudi iz njihovih del, sploh iz že povsem baročnega sloga Sante Terese.

Daleč največji delež španske literature v Čopovi knjižnici tako zavzemajo baročna dela, kar glede na dejstvo, da španska književnost največji razcvet doživi prav v baroku – o tem pa je bil Čop dobro poučen –, niti ne preseneča, je pa dodaten dokaz o njegovem upoštevanju španskega baročnega izročila. Svojo knjižnico je namreč založil z deli vseh najpomembnejših predstavnikov baroka od Cervantesovih proznih del, prek Góngorine in Quevedove poezije, do Lopejevih pesniških in dramskih del ter Calderónove dramatike, pa tudi z deli manj znanih avtorjev od zgodovinske kronike Antonia Solísa, prek satirične proze Luisa Véleza de Guevare in Francisca Santosa ter toledskih legend Cristóbala Lozana, do naslednikov Calderónove smeri Rojasa Zorille in Moreta.

Ob tako obsežni zbirki španskih baročnih del postane jasno, da nemška romantika še zdaleč ni igrala glavne vloge pri Čopovem študiju španskega baroka, četudi mu je odprla vrata vanj, saj je Čop svoje znanje širil in poglobljal ob izvirnih delih iz svoje knjižnice, ki pa so ključnega pomena za primerjalni študij Prešernove poezije in španskega baroka. *Čopova knjižnica [nam namreč] daje vpogled v zakladnico duhov, iz katere ni črpal zgolj Čop sam, temveč tudi France Prešeren.*⁷⁵

⁷⁵ Ludvig 1949b: 154.

Pot v Prešernovo poezijo

Prešeren se z literarnimi tokovi in smermi še zdaleč ni seznanjal samo preko Čopa, saj je pesnik že od dijaških let veliko bral tudi sam in si *utrdir navado obširnega, najbrž pa tudi temeljitega razgledovanja po leposlovju, ki mu je bilo dostopno in ga je jezikovno lahko dojel.*⁷⁶ V njegovo obzorje so med drugim sodili tudi spisi bratov Schlegel, s katerimi se je po vsej verjetnosti seznanil še pred tesnejšo zvezo s Čopom,⁷⁷ dejstvo pa je, da je Prešernova poezija ravno v času prijateljevanja z *velikanom učenosti* dobila novo podobo in se neverjetno hitro dvignila nad raven Prešernovih začetnih pesniških poskusov.

Kos vplive jenske romantične šole pri Prešernu vidi prav v *rab[i] romanskih pesniških oblik [ter] priznavanj[u] duhovnega, motivnega in estetskega pomena italijanske, španske in portugalske renesančne literature,*⁷⁸ – baročne literature ne omeni –, Čopova odprtost v romanski svet pa je morala biti tista, ki mu je približala tako schleglovski program kultiviranja jezika skozi romanske oblike kot tudi svet romanskih književnosti nasploh, saj se Prešernova poezija začne romanskemu svetu odpirati šele po letu 1828, t.j. po Prešernovem zblizanju s Čopom.

Prešernov sprejem romanskih pesniških oblik

*Z elegijo v stancah Slovo od mladosti se leta 1829 začenja Prešernovo sistematično uvajanje južnih, predvsem italijanskih pesniških oblik,*⁷⁹ v katerih se pojavlja skoraj vsa Prešernova poezija iz časa prijateljevanja s Čopom, z izjemo gazel, medtem ko po Čopovi smrti, zanimivo, skoraj popolnoma usahne tudi raba romanskih oblik,⁸⁰ kar še dodatno govori v prid močnega Čopovega posredništva ter Čopove in Prešernove povezanosti pri načrtovanju slovenskega pesniškega jezika.

Poleg italijanskih stanc in tercinc je Prešeren kot poglavitno obliko v svojo poezijo sprejel tudi sonet, ki mu je Čop pripisoval najvišjo vrednost, in v dostavku k prevodu kritike Čelakovskega⁸¹ o njem zapisal, da gre za *priljubljen[o] oblik[o] številnih novejših pesnikov*

⁷⁶ Kos 1970: 23.

⁷⁷ Prav tam: 24.

⁷⁸ Prav tam: 120.

⁷⁹ Paternu 1976: 102.

⁸⁰ Kos 1970: 126-27.

⁸¹ Gre za izjemno pomembno besedilo, ki ga je Čop objavil v Ilirskem listu pod naslovom "Nuovo discacciamento di lettere inutili" kot dostavek k nemškemu prevodu kritike, ki jo je František Čelakovský napisal o prvih treh zvezkih Kranjske Čbelice, saj Čop edino na tem mestu strnjeno izrazi svoje nazore o poeziji.

od trinajstega stoletja naprej, na primer Danteja, Petrarca, Tassa, Lope de Vega, Camõesa, Shakespearea in drugih,⁸² hkrati pa stopil v bran Prešernove rabe romanskih oblik:

Nekateri pogrešajo v Prešernovih pesmih tiste lahkotnosti, s katero se odlikujejo Vodnikove pesmi. Videti je torej, da sta tovrstno grajo Prešernovih pesmi večinoma povzročila velika navajenost na verzne oblike [...] in nepoznanje italijanskih in španskih oblik, ki jih uporablja in ki bi smele biti izobraženim bralcem še toliko manj neznane, ker jih tako pogosto uporabljajo tudi nemški pesniki, zlasti še novejši.⁸³

V Prešernovo poezijo sta pot namreč našli tudi španski pesniški obliki romanca in glosa, ki ju je Prešeren v slovenski jezik prenesel v karseda avtentični obliki.

Španska romanca pri Prešernu

Oblika španske romance, s katero se je Čop seznanil že pri Bouterweku, kasneje pa svojo knjižnico obogatil s številnimi zbirkami španskih romanc, ki so mu služile za študij te oblike in njene vsebine, se pri Prešernu pojavi v pesmih *Hčere svèt*, *Učenec*, *Dohtar*, *Turjaška Rozamunda*, *Judovsko dekle* ter v *Romanci od Strmega grada*. Pesmi *Hčere svèt* in *Učenec* sta nastali še pred zvezo s Čopom in ju je Prešeren šele po letu 1828 predelal po zgledu španskih romanc, medtem ko je obliko španske romance z njenim vsebinskim elementom najboljše spojil prav v *Turjaški Rozamundi*.⁸⁴

Prešeren je ritmično zvestobo izvornim španskim romancam ohranil s pomočjo trohejskega osmerca, skupaj s samo romanco pa v slovenščino seveda uvedel tudi asonantno rimo v vsakem drugem verzu, izvirajočo iz prepolovitve prvotnega šestnajsterca.⁸⁵ V pestrosti vokaličnih končnic slovenskih besed je Čop videl velik potencial za tvorbo dvozložnih asonantnih rim, v nasprotju s skupim nemškim naborom končnic,⁸⁶ v že prej omenjenem komentarju h kritiki Čelakovskega pa o Prešernovem sprejemu asonance zapisal:

Med vsemi nam znanimi slovanskimi pesniki pa se je Prešeren prvi poskusil v španski asonanci[, v kateri so Nemci] ne samo prevedli zelo veliko španskih iger in romanc, temveč tudi samostojno pesnili v njih. Zato se nam zdi toliko bolj presenetljivo, da je v slovanskih jezikih ni do zdaj še nihče uporabljal. Seveda se mora človek malo privaditi, da začuti blagoglasje asonance [...], ki pa v Španiji, kjer je prava oblika pri ljudskih pesmih in romancah in jo tudi v dramah veliko uporabljajo, ne more uiti niti še tako nepoučenemu poslušalcu[.]

hkrati pa poudaril, da se *asonirana redondilja [sklada] z vsebino Turjaške Rozamunde, ki spominja na dogodivščine, kakršne opevajo špansko-mavrske romance*.⁸⁷

⁸² Čop 1983: 118.

⁸³ Prav tam: 117-18.

⁸⁴ Slodnjak 1962: 73-76.

⁸⁵ Novak 1995: 48.

⁸⁶ Slodnjak: 73.

⁸⁷ Čop 1983: 119.

Prešeren in Čop sta tako tudi pri romanci iskala skladnost med obliko in vsebino, saj je Prešeren pri *Turjaški Rozamundi* kljub umestitvi zgodbe na Kranjsko uporabil fevdalno okolje 15. ali 16. stoletja in ohranil celo nasprotje med krščansko in mohamedansko družbo, uporaba španske oblike Mahoma namesto Mohameda pa Slodnjaku predstavlja še dodaten dokaz, da je Prešeren res študiral izvirne španske romance.⁸⁸

Ta najbolj priljubljena oblika španske ljudske poezije, v kateri pa so od 16. stoletja dalje pesnili tudi vsi največji španski pesniki in je svoj vrh doživela prav v baroku, zatem pa še v zgodovinskim in legendarnim temam naklonjeni romantiki,⁸⁹ je samo eden od Prešernovih stikov s špansko književnostjo, ki se mu je prešernoslovje, še posebej z oblikovnega vidika, do zdaj tudi največ posvečalo, in, čeprav ni v neposredni zvezi z barokom, jasno kaže na Prešernovo dovzetnost za španski tematski in motivni svet.

Glosa pri Prešernu

Druga španska pesniška oblika, ki jo je Prešeren sprejel v svojo poezijo in na katero ga je prav tako opozoril Čop, je glosa. Tudi to obliko je v slovensko poezijo, kakor pravi Novak, vpeljal *na briljanten način*,⁹⁰ saj je s štirimi decimami, ki glosirajo uvodni »motto« oz. »cabezo«, kakor glosiranim verzom pravijo Španci, ter osemzložnim verzom posnel prevladujoč tip španske glose, slovenskemu pesniškemu jeziku pa prilagodil strukturo ritma in shemo rim.⁹¹

V verzih iz prve kitice *Glose* Prešeren med drugim omeni Camōesa in Cervantesa, portugalsko in špansko literaturo pa s tem postavi ob bok ostalim literaturam iz katerih je črpal, predvsem antični in italijanski:

Le začniva pri Homêri,
prosil reva dni je stare;
mraz Ovidja v Pontu tare;
drugih pevcov zgodbe beri:
nam spričuje Alighieri,
káko sreča pevce udarja,
nam spričujeta pisarja
Luzijade, Don Kihota,
kákošne Parnasa pota —
slep je, kdor se s petjam ukvarja.

Prešernovo *Gloso* Novak z oblikovnega vidika celo primerja z glosa iz osemnajstega poglavja drugega dela *Don Kihota* in se prav zaradi omembe Cervantesovega dela v sami pesmi

⁸⁸ Slodnjak 1962: 75.

⁸⁹ Quilis 1999: 153-58.

⁹⁰ Novak 1995: 57.

⁹¹ Prav tam: 60.

sprašuje, ali bi med obema glosama lahko obstajala kakšna povezava.⁹² Cervantesova tožba nad človeško usodo in minljivostjo sicer ni v neposredni tematski zvezi s Prešernovo tožbo nad usodo in bivanjskim položajem pesnika, bi pa, kakor bomo videli v naslednjem poglavju, tematsko in motivno zlahka vplivala na Prešernov "baročni ciklus", v katerem se pojavljajo podobne teme.

Prešernov sprejem duhovnih, idejnih in motivnih prvin romanskih literatur

Začetek rabe romanskih pesniških oblik pri Prešernu, zanimivo, sovpada z vpeljavo resnobne miselne teme, kakršno v nasprotju z lahkotno mladostno poezijo prvič uporabi prav v *Slovesu od mladosti*. Čopov vpliv namreč ni bil samo oblikoven, ampak tudi vsebinski, saj mu je ves čas šlo za *visoko, resnobno, miselno in čustveno tehtno poezijo, ki naj zamenja prazno "fantaziranje"*.⁹³ Na oblike je vedno gledal skozi njihove objektivne zgodovinske značilnosti in preučeval njihovo uporabo za različne pesniške teme in ideje,⁹⁴ o čemer se je ves čas z njim posvetoval tudi Prešeren.⁹⁵

Ob nalogi, da z nadomestitvijo zamujenih obdobj ustvarita *sintezo tega, kar je človeški poetični duh ustvaril od antike do romantike*,⁹⁶ s tem pa kultivirata slovenski pesniški jezik, se Čop in Prešeren tako nista ustavljala pri formi, ampak to sprejela predvsem kot posodo vsebine in tako iz romanskih literatur črpala tudi duhovne, idejne in motivne prvine. Teh pa Prešeren ni iskal le v provansalski srednjeveški liriki, temelječi na trubadurskem kultu ljubezni,⁹⁷ in v italijanskem renesančnem petrarkizmu, s čimer se je slovensko prešernoslovje doslej največ ukvarjalo, ampak je po idejne in motivne prvine segel tudi globoko v baročno Španijo, pa tudi v portugalsko poezijo, ter jih prvič vpeljal že v *Slovesu od mladosti*, najbolj sistematično pa baročno občutenje sveta in baročno motiviko, kakor bom pokazala, strnil v ciklu *Sonetje nesreče* ter v sonetu *Memento mori*, potegnil pa še v sonet *Matiju Čopu* in v *Krst pri Savici*.

⁹² Prav tam: 60.

⁹³ Kos 1979: 123.

⁹⁴ Kos 1970: 121.

⁹⁵ Prešeren v enem od pisem Čopa sam sprašuje, kateri metrum bi se najbolje prilegal kranjski romantični tragediji, ki jo je imel v načrtu. Prešeren 1996b: 177, 332. Pismo Matiju Čopu, Celovec, 7. marec 1832.

⁹⁶ Slodnjak 1962: 44.

⁹⁷ Z odmevih trubadurskega kulta ljubezni pri Prešernu se je ukvarjal Boris A. Novak.

Novak, Boris A. (2002): Odmevi trubadurskega kulta ljubezni pri Prešernu. France Prešeren - kultura - Evropa. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 15-47.

III. BAROČNO PRI PREŠERNU

Recepcija španskega in portugalskega baroka ob primerih španskih in portugalskih baročnih pesnikov

Dal kriku mojemu sem, v pesmi da živi;
zajel vso dušo divji je preplah:
srce je eno z groze kraljevino.

FRANCISCO DE QUEVEDO

Da je imel v *Prešernovem konstituiranju slovenske poezije* [...] tudi barok svoje opazno mesto in razmeroma pomembno vlogo,¹ je opozoril že Boris Paternu v razpravi "Barok pri Prešernu" ter Prešernovo navezavo na baročno poetiko pripisal tako literarno in nacionalno programski težnji po kultiviranju maternega jezika kot tudi Prešernovemu osebnemu razmerju do sveta, ki je zlahka našlo potrditev v baročnem svetu duhovne disharmonije.² Vendar pa se je pri iskanju baročnih elementov Prešernove poezije bistveno bolj oprl na formalne kot pa na vsebinske izraze baroka, zato pa težišče baročnega pri Prešernu postavil v zgodnejše obdobje pesnikovega ustvarjanja ter za pesmi, ki kažejo *vidnejše znake baročne stilne kulture*³ označil pesmi *Dekletam*⁴, *Zvezdogledam*⁵ in *Rotarjovima dekletama*.⁶

Paternu baročnost v pesmi *Dekletam* tako vidi predvsem v stopnjevanem artizmu, ki ga pesnik dosega z nizananjem sinonimnih paraboličnih metafor, parabolično metaforo in besedno ornamentiko za izhodišče baročnega postavi tudi v anakreontski pesmi *Zvezdogledam*, baročnost trioleta *Rotarjovima dekletama* pa zazna v zahtevnih ponavljalnih figurah in rimah.⁷ Pri vsem tem gre res za baročne stilne postopke, v katerih pa vendarle še ne gre iskati načrtnega Prešernovega obrata v barok z namenom nadomeščanja preteklih obdobj, pač pa predvsem dolg tradiciji 18. stoletja, še posebej z baročnimi stilemi zaznamovani rokokojski smeri, kakršno je v *Pisanicah od lepeh umetnost* prvi načrtno začetel že Feliks Damascen Dev, tej pa, kot ugotavlja že Paternu sam, sledil tudi mladi Prešeren.⁸

¹ Paternu 1989: 41.

² Prav tam: 42-44.

³ Prav tam: 45-46.

⁴ Gre za prvo Prešernovo natisnjeno pesem, ki je bila objavljena leta 1827 v *Ilirskem listu*.

⁵ Pesem je nastala do leta 1825/26, saj je zvezek s to in drugimi pesmimi Prešeren tega leta pokazal Kopitarju.

⁶ Pesem je Prešeren konec leta 1830 ali v začetku leta 1831 zapisal na platnice prve *Krajske Čbelice*.

⁷ Paternu 1989: 46-53.

⁸ Paternu 1976: 51-62; Paternu 2001a: 30-35.

Metaforične prispodobe minljivosti ženske lepote, ki jo Prešeren v pesmi *Dekletam* ponazori ob pojmih mane, rose in rož,⁹ bi sicer res tudi vsebinsko lahko navezali na baročno obsedenost z minljivostjo, vendar pa je lahkoten in igriv ton v pozivu *Roža, rosa ino mana / vaša je mladost dekleta! / Svétjem, naj ne bo zaspana, / ki cvetó ji zlate leta*, daleč od nihilističnega, s pesimizmom napolnjenega, baročnega »carpe diema«, kakršnega poznamo npr. iz enega od Góngorinih sonetov, ki ob enaki temi in celo podobnih motivih izpelje veliko bolj drastičen zaključek: *goza cuello, cabello, labio y frente, / antes que lo que fue en tu edad dorada / oro, lilio, clavel, cristal luciente, // no sólo en plata o viola troncada / se vuelva, mas tú y ello juntamente / en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada.*¹⁰

Prešernova mladostna poezija kljub nekaterim formalnim baročnim potezam tako še ne stopa v območje baročnega pesimizma in zanj tipičnih tem, kakor se to zgodi kasneje. Težišče tistega dela Prešernove poezije, ki se zavestno obrne v barok ter vase črpa tudi njegove duhovne, idejne in motivne prvine, gre namreč iskati drugje, v poeziji iz časa tesnejših stikov s Čopom, ob katerem je Prešeren jasneje izoblikoval program kultiviranja pesniškega jezika, hkrati pa se ob Čopovi široki razgledanosti in njegovi bogati knjižnici moral поблиže seznaniti tudi s španskim in portugalskim barokom. Prvi sad takšne navezave na barok je že elegija *Slovo od mladosti*, baročni idejni svet pa se nato skozi *Sonete nesreče* in sonet *Memento mori* nadaljuje vse tja v posvetilni sonet *Matiju Čopu* in celo v *Krst pri Savici*.

Paternu v *Slovesu od mladosti*, ki pravzaprav napoveduje že celoten spekter baročnih tem, kasneje razgrnjenih v *Sonetih nesreče*, vidi izrazit obrat v romantiko, čeprav ugotavlja, da se je baročno – pri čemer ne gre spregledati globinskih sorodnosti med romantiko in barokom -, s posameznimi sestavinami vgradilo tudi v Prešernovo romantično poezijo. Kljub zavesti, da je Prešernovo sprejemanje baroka upoštevalo predvsem smer, ki gradi na kontinuiteti klasičnih in renesančnih oblik¹¹ ter da je moral iz baroka *izključiti [...] vse tiste artistske skrajnosti, ki bi vodile k razgrajevanju pesniškega jezika,*¹² pa v *Sonetih nesreče* zaradi njihove klasične oblike vidi kvečjemu sledi manierizma, ki naj bi, kakor pravi, *urejene oblike uporabljal samo še kot formalno zaščito pred grozečim notranjim kaosom in razdejanjem.*¹³

⁹ Padala nebeška mana / Izraelcam je v pušavi; / zginila je, ak pobrana / ni bilà ob uri pravi. // Kak lepó se rosa bliska, / dòkler jutra hlad ne mine! / Komej sonce bolj pritiska, / bo pregnana od vročine. // Rožice cvetó vesele / le ob času letne mlade; / leto pošlje piš in strele, / lépo cvetje jim odpade.

¹⁰ [R]aduj vratu se, ustnic, čela, las, / še preden vse, kar je bilo tačas / kristal in nagelj, lilija, zlato // postane mrtvo cvetje in srebro, / in preden ti ko ta nekdanji kič / se vrneš v zemljo, dim, prah, senco, nič!
Prevedel Andrej Capuder. Novak (ur.) 2004: 174.

¹¹ Paternu 1989: 41-46.

¹² Prav tam: 43.

¹³ Prav tam: 45.

Dejstvo je, da so izhodišče Čopovega in Prešernovega programa predstavljala načela bratov Schlegel, ki sta klasične in urejene romanske oblike priporočala kot sredstvo kultiviranja pesniškega jezika, tega pa je moral Prešeren tako rekoč šele ustvariti, zato gongoristični baročni larpurlartizem, ki se je trudil premikati meje jezika, ni mogel najti mesta v njegovi poeziji, pač pa toliko bolj konceptizem Quevedovega tipa, ki je kljub svojim ostroumnostim in konceptističnim postopkom jezikovno bistveno dostopnejši vsaj na površini,¹⁴ vsebinsko pa prodira v samo srž poglavitnih baročnih tem. Prešeren namreč znotraj *Sonetov nesreče* kljub njihovi klasični formi ves čas uporablja tudi sredstva baročne retorike, ki podpirajo njihov vsebinski izraz, ta pa s tipičnimi baročnimi temami in motivi, kot bom pokazala, postane poglavitno sredstvo nadomeščanja obdobja baroka v Prešernovi poeziji.

Baročni teme in motivi v Prešernovi poeziji

Helmut Hatzfeld v svojih študijah o baroku, podobno kot Maravall, barok definira kot neponovljiv izraz točno določenega zgodovinskega obdobja in njegove kulture, uporaba pridevnika »baročen« pa se mu v literaturi zdi smiselna vedno, kadar so v tej uporabljeni baročni teme, motivi ali simboli in postopki. K baročnim temam prišteva predvsem teme »vanitasa« oz. ničevosti, smrti, minljivosti in nestalnosti ter iluzije,¹⁵ v zvezi z njimi pa omenja tudi simbolne motive, ki jih je Jean Rousset zaznal kot stalnico v francoski baročni literaturi, a jih je mogoče najti v baročni literaturi nasploh.

Rousset v svoji knjigi *La littérature de l'âge baroque en France* kot simbole minljivosti in nestalnosti, s tem pa nenehnega gibanja, med drugim namreč navaja motive kot so voda, val, veter, oblak, plamen, listje, kot simbole ničevosti, bede in neizbežne smrti pa ječo, grob, senco, labirint in ruševine.¹⁶ Podobne motive minljivosti in smrti, ki segajo od menjavanja letnih časov do venenja rož in ruševin mogočnih mest opisuje tudi Rafael Balbín de Prado,¹⁷ medtem ko Fernando R. de la Flor k pomembnim baročnim motivom šteje tudi puščavo kot prostor umika pred zunanjim kaotičnim vsakdanom, hkrati pa kot posvečen prostor iskanja resnice in spoznanja,¹⁸ ki ga na svoj način uporabi tudi Prešeren v drugem sonetu nesreče *Popotnik pride v Afrike pušavo*.

¹⁴ Lázaro Carreter 1992: 35.

¹⁵ Hatzfeld 1966: 422-24.

¹⁶ Rousset 1954.

¹⁷ Balbín N. de Prado 1991: 54-55.

¹⁸ Flor 2002: 278-91.

Nasploh so več ali manj vsi našteti teme in motivi na skoraj enciklopedičen način prisotni v delu Prešernove poezije, ki bi ga lahko označili za najbolj baročnega. Od *Slovesa od mladosti* naprej se skozi Prešernove pesmi s poudarjeno bivanjsko problematiko, še posebej skozi *Sonete nesreče*, vlečejo teme razočaranja, ničevosti, ogroženosti, minljivosti in smrti, naj bo ta opredeljena kot rešitev iz »življenja ječe«, kot strašljivi »memento mori« ali celo kot vera v »únstran groba«, ki jo Prešeren v Krstu polaga na jezik Bogomili, naštete teme pa pospremi s pestro paleto baročnih motivov.

Da bi ob primerih iz pesmi čimbolj pregledno ilustrirala nabor baročnih tem s spremljajočimi motivi, ki se pojavljajo v Prešernovi poeziji, sem te, kljub neločljivemu prepletanju tem v nekaterih pesmih, razvrstila v sledečo preglednico, iz katere je jasno razvidna Prešernova sinteza baročne misli in občutenja sveta:

Tema	Pesem	Primer	Motiv
ILUZIJA / DEZILUZIJA	Slovo od mladosti	Okusil z godej sem tvoj sad, spoznanje! Veselja dókaj strup njegov je umoril: sem zvedel, da vest čisto, dobro djanje svet zaničvati se je zagovoril, ljubezen zvésto najti, kratke sanje! zbežale ste, ko se je dan zazóril.	sad spoznanja sanje
	Sonetje nesreče:		
	1. sonet nesreče	Ne vedel bi, kako se v strup prebrača vse, kar srcé si sladkega obeta; mi ne bila bi vera v sebe vzeta, ne bil viharjov nótranjih b' igrača!	(notranji) vihar
2. sonet nesreče	Popotnik pride v Afrike pušavo , stezè mu zmanjka, noč na zémľjo pade, nobena luč se skoz oblak ne ukrade , po mesci hrepenèč se uleže v travo. Nebo odpre se, luna da svečavo ; tam vidi gnezditi strupene gade in tam brlog, kjer íma tigra mlade, vzdígváti vidi léva jezno glavo. Takó mladenča gledati je gnalo naključje zdanjih dni, doklèr napoti prihodnosti biló je zagrinjalo . Zvedrila se je noč , zija nasproti življenja gnus, nadlog in stisk nemalo, globoko brezno brez vse rešne poti.	puščava oblak senca / tema ↓ luč zagrinjalo tema → luč	
NIČEVOST SVETA	Slovo od mladosti	Sem videl, de svoj čoln po sapi sreče , komúr sovražna je, zastonj obrača, kak veter nje nasproti tému vleče, kogår v zibéli vid'la je berača, de le petica dá ime sloveče, de človek toliko velja, kar plača. Sem videl čislati le to med nami, Kar um slepi z goljufijami, ležámi!	čoln »sovražna ↑ sreča « veter ← goljufije, laži

Tema	Pesem	Primer	Motiv	
NIČEVOST SVETA / SVET KOT GROŽNJA	Sonetje nesreče:			
	2. sonet nesreče	tam vidi gnezditu strupene gade --- [...] življenja gnus, nadlog in stisk nemalo, globoko brezno brez vse rešne poti.	brezno	
	4. sonet nesreče	Kjer hodi, mu je s trnjam pot posuta, kjer si poiše dom, nadlog jezéro nabere se okrog, in v eno mero s togotnimi valmi na stene buta.	trnje valovi	
	5. sonet nesreče	Življenje ječa, čas v nji rabelj hudi, skrb vsak dan mu pomlájena nevesta, trpljenje in obup mu hlapca zvesta in kes čuvaj, ki se níkdár ne utruði.	ječa, čas - rabelj trpljenje, obup	
	6. sonet nesreče	Čez tebe več ne bo, sovražna sreča! iz mojih ust prišla beseda žala; navadil sem se, naj Bogú bo hvala, trpljenja tvojega, življenja ječa!	» sovražna sreča « ječa	
MINLJIVOST	Slovo od mladosti	Ne zmislí, de dih prve sapce bóde odnesel to, kar misli so stvaríle ---	sapa / veter	
	Krst pri Savici	Odločeni so roži kratki dnóvi, ki pride nanjo pomladanska slana, al v cvetji jo zapadejo snegovi ---	roža letni časi	
	Sonetje nesreče:			
	3. sonet nesreče	ak hitre ne, je smrti svest počasne, bolj dan na dan brlí življenja sveča, doklèr ji reje zmanjka, in ugasne.	sveča / plamen	
SMRT	smrt kot rešitev	4. sonet nesreče	šele v pokóji tihem hladne hiše, ki pelje vanjo temna pot pogreba, počíje, smrt mu čela pot obriše.	grob
		5. sonet nesreče	Prijazna smrt! predolgo se ne múdi: ti ključ, ti vrata, ti si srečna cesta, ki pelje nas iz bolečine mesta, tje, kjer trohljivost vse verige zgrudi; [...] tje v posteljo postlano v črni jami, v kateri spi, kdor vanjo spat se vleže, da glasni hrup nadlog ga ne predrami.	verige / ječa grob
		Memento mori	Dolgost življenja našega je kratka. Kaj znancov je zasula že lopata! Odprte noč in dan so grôba vrata; al dneva ne pove nobena prat'ka. [...] Znabiti, de kdor zdéj vesel prepeva, v mrtvaškem prtí nam pred koncam dneva molčé trobental bo: » <i>Memento móri!</i> «	grob mrtvaški prt
	večnost	Matiju Čopu	Minljivost sladkih zvez na svet' oznani, kak kratko je veselih dni število, de srečen je le tá, kdor z Bogomílo up sreče únstran groba v prsih hrani.	»únstran groba«
		Krst pri Savici	Odkrila se bo tebi únstran groba ljubezni moje čistost in zvestoba.	»únstran groba«

Sredstva baročne retorike v Prešernovi poeziji

Z baročno stilno kulturo niso zaznamovana le besedila iz Prešernovega mladostnega obdobja, ki jih navaja Paternu, ampak Prešeren z baročnimi stilno-retoričnimi sredstvi močno podpre in poudari tudi vsebinski izraz pesmi z baročno tematiko, kar le še dodatno dokazuje, da v omenjenih "baročnih" pesmih ne gre le za kontinuiteto baročnih tem, ki bi skozi romantično afiniteto do baroka zašle v Prešernovo poezijo, pač pa za premišljeno tematsko in stilno sintetiziranje in nadomeščanje zamujenega obdobja, čigar idejne prvine Prešeren pospremi z nekaterimi tipičnimi konceptističnimi retoričnimi figurami,¹⁹ kot so npr. metafora, antiteza, oksimoron, inverzija in paralelizem. Natančneje si velja ogledati predvsem prve tri.

Metafora

Metafora je ena glavnih izraznih sredstev konceptistične retorike, saj že Baltasar Gracián težko opredeljiv pojem 'koncepta' («concepto») definira kot *un acto del entendimiento que exprime [expresa] la correspondencia que se halla entre los objetos*,²⁰ pri čemer ima v mislih nič drugega kot metaforični prenos. Vendar pa se, kakor pravi Atilij Rakar,

prenos, ki ga baročna retorika imenuje «conchetto» [oz. «concepto»] ne nanaša samo na besedo ali besedno zvezo, temveč na območje, ki lahko presega meje stavka in daje obeležje celostnemu govoru, kot domislek, iz katerega se kot iz generativnega jedra porajajo in na katerega se smiselno vežejo vse enunciacije določenega teksta.²¹

V Prešernovi poeziji je metaforizacija stalno prisoten postopek, ki sega vse od metaforičnih pojmov kot so »ječa« za metaforo življenja in »rabelj« za metaforo časa, do kompleksnih paraboličnih metafor, katerim sledi celo razlaga z *izrecnim primerjalnim členom*,²² ki jih pravzaprav umešča že v območje razširjene komparacije. Slednje so s svojo parabolično razlagalnostjo tudi najbližje baročni retoriki, najlepše pa to s svojo dvodelno zgradbo, ki temelji prav na simetriji parabolične metafore in njene razlage, ponazarjata drugi in tretji sonet nesreče.

V obeh se namreč v kvartetah pojavi parabolična zgodba – v sonetu *Popotnik pride v Afrike pušavo* zgodba o popotniku, ki se ob luninem siju zave nevarnosti, ki mu preti v puščavi, v sonetu *Hrast, ki vihar na tla ga zimski trešne* pa podoba nepovrnljivo uničenega drevesa, ki je obsojeno le še na odmiranje –, paraboli pa pesnik v tercinah obakrat razloži:

¹⁹ Konceptistična retorična sredstva navaja Balbín N. de Prado 1991: 26-28.

²⁰ Dejanje razuma, ki izraža vzporednosti med pojmi. Citat naveden v Balbín N. de Prado 1991: 26.

²¹ Rakar 1987: 169.

²² Novak-Popov 1997: 51.

<p>Popotnik pride v Afrike pušavo, stezè mu zmanjka, noč na zémľjo pade, nobena luč se skoz oblak ne ukrade, po mesci hrepenèč se uleže v travo.</p>	<p>PARABOLIČNA METAFORA</p>	<p>Hrast, ki vihar na tla ga zimski trešne, ko toplo sonce pomladansko séje, spet ozelénil semtertjè bo veje, naenkrate ne zgubi moči poprèšne;</p>
<p>Nebo odpre se, luna da svečavo; tam vidi gnezditi strupene gade in tam brlog, kjer íma tigra mlade, vzdigvátí vidi leva jezno glavo.</p>		<p>al vènder zanjga ní pomóci rešne; ko spet znebi se gôjzd snega odeje, mladik le malo al nič več ne šteje, leži tam rop trohľjivosti požrešne:</p>
<p>Takó mladenča gledati je gnalo naključje zdanjih dni, doklèr napoti príhodnosti bilo je zagrinjalo.</p>	<p>RAZLAGA</p>	<p>tàk siromak ti v bran, sovražna sreča! stoji, ki ga iz visokosti jasne na tla telébi tvoja moč gromeča;</p>
<p>Zvedrila se je noč, zijá nasproti življenja gnus, nadlog in stisk nemalo, globoko brezno brez vse rešne póti.</p>		<p>ak hitre ne, je smrti svest počasne, bolj dan na dan brlí življenja sveča, doklèr ji reje zmanjka, in ugasne.</p>

Gerhard Gieseemann takšno zgradbo razlaga celo z, v baroku nadvse priljubljeno, 'emblematično strukturo' (»emblematische Struktur«), ki temelji na principu gradnje »inscriptio«, »pictura«, »subscriptio«, pri čemer naj bi »inscriptio« v vseh *Sonetih nesreče* predstavljala nesreča sama, ki jo ilustrira parabolična podoba oz. »pictura«, »subscriptio« pa naj bi pojasnjeval pravilno povezavo med »inscriptio« in »picturo«.²³

Skozi tovrstno dvodelno zgradbo sonetov se hkrati odpira baročni razkol med človekom in svetom, v baroku ves čas prisotna nasprotja pa tudi v Prešernovi poeziji najlepši izraz dobijo skozi dve nepogrešljivi baročni figuri, antitezo in oksimoron.

Antiteza in oksimoron

Baročna nasprotja med telesom in duhom, med človeškimi hotenji in tem nasprotno usodo, med minljivostjo in večnostjo, med čutnostjo in spiritualizmom itd., ki bistveno opredeljujejo baročno občutenje sveta, se najlepše kažejo prav skozi antitezo, med tem ko že skoraj nasilna baročna težnja po pomiritvi nepomirljivega²⁴ svoj najostrejši izraz dobi v oksimoronu, oba pa zasedata pomembno mesto v Prešernovi poeziji.

Antiteza je prisotna skozi prav vsa besedila, v katerih Prešeren upodablja baročno tematiko, le da ji ponekod odmerja manj prostora in v medsebojni kontrast postavlja le posamezne pojme, ponekod gre za antitezo med posameznimi verzi, pogosto pa celo za antitetično-simetričen ustroj celotnega soneta.

²³ Gieseemann 2003: 129-30.

²⁴ Hatzfeld 1966: 87.

Na antitetični simetriji tako temeljita prvi sonet nesreče *O Vrba! srečna, draga vas domača*, v katerem antiteza med kvartinama in tercinama *temelji na logično utemeljenem kontrastu resničnosti in hipoteze*,²⁵ in drugi sonet nesreče *Popotnik pride v Afrike pušavo*, v katerem Prešeren iluzijo in zaslepljenost popotnika v prvi kvartini postavi v nasprotje s spoznanjem in deziluzijo v drugi, shemo pa nato ponovi še v obeh tercinah. V ostalih sonetih se takšna simetrija sicer poruši, vendar pa je v četrtem sonetu nesreče *Komur je sreče dar bilà klobuta* jasno zarisana antiteza med prvimi tremi kiticami, ki opisujejo ničevost življenja in njegovih groženj ter odrešitvijo, ki jo prinaša smrt v zadnji kitici, medtem ko se v petem sonetu nesreče *Življenje ječa, čas v nji rabelj hudi* shema ravno obrne, saj trpljenje v ječi življenja zajema le prvo kitico, zadnje tri pa napolnjuje odrešilna misel na smrt.

Prav povabilo smrti, ki jo Prešeren v petem sonetu nagovori »Prijazna smrt!«, je že eden od tipično baročnih oksimoronov, ki pa se jim pridružujeta še oksimorona iz prvega in zadnjega verza soneta *Memento Mori* »Dolgost življenja našega je kratka« in »molcé trobental bo« ter znamenita »temna zarja« iz *Slovesa od mladosti*. Paternu k oksimoronom sicer prišteva tudi zvezo »sovražna sreča«, vendar pa tu pravzaprav ne gre za dva izključujoča se pojma, saj izraz »sreča« pri Prešernu spominja na »Fortuno«, personifikacijo usode,²⁶ nad katero tožijo tudi pesniki v romanskih književnostih, še najbolj prav v obdobju baroka, a njena dvopomenskost – v romanskih jezikih »fortuna« namreč pomeni tako 'usoda' kot 'sreča' –, ni prevedljiva v slovenščino.

Pomuditi se velja še ob značilnem kontrastu med temnim in svetlim, ki predstavlja enega baročnih konvencionalizmov, Prešeren pa ga na zanimiv način vključi v svojo poezijo že z oksimoronom »temna zarja«, na antitetičen način pa vključi tudi v nekatere ostale pesmi z baročno tematiko:

Pesem	Temno	Svetlo
Slovo od mladosti	temna zarja	
	viharjev jeze so pogosto rjule ---	[...] le redko upa sonce je sijalo,
2. sonet nesreče	[...] noč na zémľjo pade, nobena luč se skoz oblak ne ukrade ---	Nebo odpre se, luna da svečavo --- [...] Zvedrila se je noč ---
3. sonet nesreče	Hrast, ki vihar na tla ga zimski trešne,	ko toplo sonce pomladansko séje ---
Matiju Čopu	dan oblačni	dan jasni

²⁵ Novak-Popov 1997: 51.

²⁶ Kos 1966: 60.

Baročno pri Prešernu v tujih študijah

Vsebinski in oblikovni baročni elementi v Prešernovi bivanjski poeziji, ki jim slovensko prešernoslovje ni posvečalo večje pozornosti, so, zanimivo, zbudili zanimanje tujih literarnih zgodovinarjev, ki so v Prešernovih pesmih odkrivali sledi baroka. Že leta 1989 je o baročnih elementih pri Prešernu v razpravi "Barokni elementi u Prešernovoj i Sterijinoj poeziji" pisala srbska literarna zgodovinarica Bojana Stojanović, posveča pa se jim tudi nemški slavist Gerhard Gieseemann v razpravi "Emblematische Strukturen in der Lyrik Prešerns" iz leta 2002 in v leto mlajši razpravi "Die barocke Komponente und ihre Varianten in der Lyrik France Prešerns".

Bojana Stojanović je znotraj *Slovesa od mladosti*, *Sonetov nesreče* in soneta *Memento mori* izpostavila tako tematsko-motivne kot stilne baročne prvine. Prešernovo vsebinsko navezavo na barok namreč vidi predvsem v izbiri motivov, kot so »vanitas mundi«, »memento mori« in kratkotrajnost človeškega bivanja, ter v konceptu človeške pogojenosti z usodo, medtem ko stilno dediščino baroka, ki jo v Prešernovi poeziji zaznava vse od pesmi iz mladostnega obdobja, prek *Sonetov nesreče*, do *Gazel* in *Sonetnega venca*, odkriva predvsem v rabi metafor, parabol in alegorij.²⁷

Tudi Gerhard Gieseemann ugotavlja, da se baročno pri Prešernu kaže tako v stilističnih kot v svetovnonazorskih komponentah njegove poezije, baročni elementi pa naj bi se pri tem mešali z romantičnim svetoboljem. Ugotovi še, da se Prešeren baroku najbolj odpre tam, kjer zaključuje z nesrečno zaljubljenostjo in se obrne proti eksistencialnemu obupu, še posebej v *Sonetih nesreče*, kjer se pojavi podoba sveta, preoblečena v baročno preobleko, medtem ko baročne retorične figure, vse od paralelizma pa do prej omenjenih emblematičnih struktur, opazuje na širšem delu Prešernove poezije.²⁸

K virom za recepcijo baročnega pesništva pri Prešernu, se ni spuščal nihče od njiju, zanimivo pa je, da je Gieseemann nekatere Prešernove pesmi na oblikovni, pa tudi vsebinski ravni, primerjal s pesmimi nemškega baročnega pesnika Gryphiusa,²⁹ ki pa je ideje in tehnične postopke črpal prav iz španskega baroka.³⁰ Podobnosti med njima gre tako po vsej verjetnosti pripisati prav skupni osnovi, ki jo je obema predstavljala španska baročna poezija.

²⁷ Stojanović 1989:79-88.

²⁸ Gieseemann 2002: 159-83; Gieseemann 2003: 127-140.

²⁹ Prav tam 2002: 166-69.

³⁰ Hatzfeld 1966: 439.

Baročno pri Prešernu skozi španski in portugalski baročni parnas

Pri recepciji baročne pesniške tradicije in zapolnjevanju vrzeli, ki jo je v slovenski literaturi pustilo obdobje baroka, se je moral Prešeren, kakor je bilo nakazano že v drugem poglavju, predvsem ob Čopovem posredovanju, nasloniti na sam vrh evropskega baročnega pesništva, na španski in portugalski baročni parnas. Z njega je črpal idejne, tematske in motivne prvine pa tudi baročna, še posebej za konceptizem značilna, retorična sredstva, pri tem pa ves čas ostal znotraj klasičnih metrično-kitičnih oblik, predvsem italijanskega izvora, kakršne so bile v splošni rabi tudi skozi celotno baročno obdobje in med katerimi je prvo mesto zasedal sonet, ki je svoje najpopolnejše uresničitve dosegel prav v baročni literaturi.³¹

V skladu z visoko vrednostjo, ki jo je Čop odmerjal sonetni obliki, se zdi, da je bil tudi Prešeren najbolj dovzeten prav za španske in portugalske baročne sonetiste, med katerimi je največ, mestoma že kar presenetljivih, podobnosti s Prešernovo poezijo opaziti v sonetih Francisca de Queveda, čigar delo *El parnaso español y musas castellanas*, ki vsebuje kompleten Quevedov sonetni opus, je imel Čop v svoji knjižnici, po njegovi smrti pa je delo prišlo v last licejke in je še danes dostopno v NUK-u.

Poleg Quevedovih eksistencialnih sonetov, ki jih tema ničevosti, minljivosti in smrti obseda do mere, da se v njih, kot pravi Balbín N. de Prado, zibelka in grob mešata v eno stvarnost,³² je podobnosti s Prešernovo poezijo najti tudi v nekaterih Calderónovih delih, predvsem znotraj njegove dramatike, ki jo je vsaj Čop dobro poznal, ter v sonetih Lopeja de Vege, tematsko pa bi na Prešerna lahko vplivalo tudi kakšno Cervantesovo delo, npr. v prejšnjem poglavju omenjena glosa iz osemnajstega poglavja drugega dela *Don Kihota*, s svojo antitetičnostjo med iluzijo in deziluzijo pa najbrž tudi *Don Kihot* sam, ki ga je Prešeren poznal, saj ga omenja celo v svoji *Glosi*.

Kar nekaj vzporednic pa je mogoče potegniti tudi med Prešernovimi soneti in soneti Camõesevega elegičnega cikla, v katerih se od ljubezenske tematike obrne h globljim eksistencialnim temam, predvsem h kaotičnosti sveta, v katerem je vse podrejeno zli usodi.³³ Da Prešernovi *Soneti nesreče* spominjajo na Camõeseve sonete je opazil že Anton Slodnjak,³⁴ Kos pa jih je označil celo kot *pomemben zgled za oblikovanje le-teh*.³⁵

³¹ Balbín N. de Prado 1991: 38.

³² [C]una y sepultura se funden en una misma realidad. Prav tam: 57.

³³ Saraiva 1979: 322-23.

³⁴ Slodnjak 1962: 302.

³⁵ Kos 2002a: 104.

V nadaljevanju bom že prej omenjene Prešernove pesmi, v katerih se najbolj izrazito pojavlja baročna tematika, *Slovo od mladosti*, *Sonetje nesreče*, soneta *Memento Mori* in *Matiju Čopu* ter del *Krsta pri Savici*, primerjala z deli naštetih španskih pesnikov in s Camōesevimi soneti, hkrati pa skušala pokazati tudi na bistveno razliko med Prešernovimi religioznimi nazori in baročnim stremljenjem k večnosti in onstranstvu, ki ga sam ne sprejme v svoj ideološki okvir, zato pa v Krstu položi na jezik Bogomili ter s tem zaokroži cikel baročnih idej, tem in motivov v svoji poeziji.

Slovo od mladosti

Elegijo *Slovo od mladosti* iz leta 1829, v kateri Prešeren prvič poseže po romanski obliki in se z resnobno miselno tematiko dvigne nad lahkotno mladostniško poezijo, tako Paternu kot Kos dojemata kot izrazit Prešernov obrat v romantiko,³⁶ dejstvo pa je, da se prav s tem besedilom začne načrtno kultiviranje pesniškega jezika, kakršnega sta na osnovi idej bratov Schlegel načrtala Čop in Prešeren, ki si za obliko izbere italijanske stance, v njih pa ubesedi težko deziluzionistično tematiko, kakršne si literarni zgodovinarji, ki so zanjo iskali vzrok predvsem v Prešernovih biografskih dejstvih, niso mogli razložiti.

Slovo od mladosti namreč uvaja cikel Prešernovih besedil, v katerih se pesnik loteva baročne tematike, saj so prav tu nakazane že vse teme, ki jih Prešeren kasneje še podrobneje razvije v *Sonetih nesreče*, od deziluzije prek ničevosti sveta do minljivosti življenja, hkrati pa baročno misel podpre tudi že z obema, baročnemu občutenju sveta najbližjima figurama, antitezo in oksimoronom »temna zarja«, skozi katerega metaforično ubesedi paradoksalnost mladosti in v katerem tudi Kos vidi odmik od sočasnih idealističnih obdelav podobe mladosti v evropski romantični literaturi.³⁷

Lirski subjekt v pesmi toži nad efemernostjo mladostnih let, hkrati pa pove, da so mu ta namenila le redke lepe trenutke, zato pa toliko številnejša razočaranja, ob katerih je spoznal – deziluzorno plat mladosti pesnik uvede z biblijsko prisposobo »sadu spoznanja« –, ničevost in bedo sveta, ki človeka ne meri po poštenju ali modrosti, pač pa po zlaganih vrednotah porekla in bogastva, kljub vsemu pa mu srce zdihuje po »temni zarji«, saj je z mladostniškim vitalizmom zlahka pregnal temne misli in se zatekel k lažnemu upanju, na čigar mesto pa se je z nezadržnim odtokanjem let naselil le še brezup.

³⁶ Paternu 1989: 46; Kos 1979: 124.

³⁷ Kos 1966: 56.

Zanimivo je pesem primerjati s Quevedovim sonetom *Arrepentimiento y lagrimas debidas al engaño de la vida*,³⁸ vzporednice s *Slovesom od mladosti* pa ponujata tudi del Quevedovega soneta, ki ga uvaja epigram *Repite la fragilidad de la vida y señala sus engaños y sus enemigos*,³⁹ in del Calderónove pesnitve v decimah *Vanidad de la vida*:⁴⁰

SLOVO OD MLADOSTI

Dni mojih lepši polovica kmalo,
mladosti leta! kmalo ste minule;
rodile vé ste meni cvetja malo,
še tega rož'ce so se koj osule,
le redko upa sonce je sijalo,
viharjov jeze so pogosto rjule;
mladost! vendèr po tvoji temni zarji
srcé bridkó zdihuje, Bog te obvarji!

Okusil zgodej sem tvoj sad, spoznanje!
Veselja dókaj strup njegov je umoril:
sem zvedel, da vest čisto, dobro djanje
svet zaničvati se je zagovoril,
ljubezen zvésto najti, kratke sanje!
zbežale ste, ko se je dan zazóril.
Modrost, pravičnost, učenost, device
brez dot žalváti videl sem samice.

Sem videl, de svoj čoln po sapi **sreče,**
komùr sovražna je, zastonj obrača,
kak veter nje nasproti tému vleče,
kogàr v zibéli vid'la je berača,
de le petica da ime sloveče,
de človek toliko velja, kar plača.
Sem videl čislati le to med nami,
kar um slepí, z goljfijski, ležámi!

Te videt', grji videti napake,
je srcu rane vsekalo krvave;
mladosti jasnost vènder misli take
si kmalo iz srcá spodi in glave,
gradóve svítle zida si v oblake,
zelene trate stavi si v puščave,
povsod vesele lučice prižiga
ji **up goljfi**, k njim iz stisk ji miga.

Ne zmisli, de **dih prve sapce bóde**
odnesel to, kar misli so stvaríle,
pozabi koj nesreč prestanih škode,
in ran, ki so se komej zacelile,
doklèr, de smo brez dna polníli sode,
'zučé nas v starjih letih časov sile.
Zato, mladost! po tvoji **temni zarji**
srcé zdihválo bo mi, Bog te obvarji!

Quevedo: ARREPENTIMIENTO Y LAGRIMAS
DEBIDAS AL ENGAÑO DE LA VIDA*

Huye sin percibirse lento el día,
y la hora secreta y recatada
con silencio se acerca, y despreciada
lleva trás sí la edad lozana mía.

La vida nueva que en niñez ardía,
la juventud robusta y engañada,
en el postrer invierno sepultada
yace entre negra sombra y nieve fría.

No sentí resbalar mudos los años,
hoy los lloro pasados y los veo
riendo de mis lágrimas y daños.

Mi penitencia deba a mi deseo,
pues me deben la vida mis engaños,
y espero el mal que paso, y no le creo.

Quevedo: REPITE LA FRAGILIDAD DE LA VIDA
Y SEÑALA SUS ENGAÑOS Y SUS ENEMIGOS

¿Qué otra cosa es verdad sino pobreza
en esta vida frágil y liviana?
Los dos embustes de la vida humana
desde la cuna son honra y riqueza.

El tiempo, que ni vuelve ni tropieza,
en horas fugitivas la devana,
y en **errado anhelar,** siempre **tirana,**
la Fortuna fatiga su flaqueza.

[...]

Calderón: VANIDAD DE LA VIDA

[...]

La juventud más lozana,
¿en qué paró? ¿Qué se hizo?
Todo el tiempo lo deshizo
y anoheció su mañana.

[...]

³⁸ Obžalovanje in solze zaradi varljivosti življenja.

³⁹ Ponovno spregovori o krhkosti življenja, njegovih prevarah in njegovih sovražnikih.

⁴⁰ Ničevost življenja.

* Epigrafe nad Quevedovimi soneti urednik ohranja še iz natisnjene izdaje *El Parnasa*, ki jo je imel tudi Čop.

Tematska podobnost med prvim Quevedovim sonetom in *Slovesom od mladosti* je očitna. Lirski subjekt Quevedove pesmi podobno kot pri Prešernu namreč toži nad odtekanjem časa, ki s seboj odnaša tudi leta njegove mladosti, katero označi celo s pridevnikom »engañada«, torej 'zaslepljena', 'navdana z lažnimi upi', on pa jo, zdaj ko je potihem odšla in, kakor pravi, počiva v črni senci in na mrzlem snegu, vse bolj objokuje, saj vidi, kako se posmehuje tegobam in bolečinam, kakršne so ga doletele z leti. Življenje mu je prineslo le vedno večja razočaranja.

Iluzornost življenja in njegova minljivost sta témi tudi v drugem Quevedovem sonetu, vzporednice pa je mogoče povleči predvsem med njegovima kvartinama ter tretjo in četrto kitico *Slovesa od mladosti*. Če lirski subjekt pri Prešernu ugotavlja, da je človek nemočen proti »sovražni sreči« in da se je tej mogoče postavi po robu le z lažnima vrednotama stanú in denarja ter da je vsako upanje le prevara in goljufija, je tudi Quevedov lirski subjekt mnenja, da sta čast in bogastvo laži, edina resnica pa beda, kakršno ponuja krhko in nestalno življenje, ki pa ga še dodatno izčrpavata »errado anhelar« oz. 'zmotno hrepenenje' in »Fortuna tirana« oz. 'tiranska usoda', ki ju zlahka lahko primerjamo s Prešernovima pojmomoma »up goljfivi« in »sovražna sreča«.

Efemernost mladih dni najde mesto tudi v Calderónovi pesmi *Vanidad de la vida*, še posebej zanimiv pa je oksimoron »anocheció su mañana« oz. 'znočilo se je njeno jutro', s katerim označi nesmiselno kratkotrajnost mladosti, ki mine, komaj se pravzaprav začne, z združitvijo dneva in noči pa na podoben način kot Prešeren s »temno zarjo« ustvari za barok tako značilen kontrast med temnim in svetlim.

Te vrste oksimoron, ki je pomensko celo bližji »temni zarji«, saj prav tako označuje tegob polno mladost, v enem od sonetov, posvečenem prezgodaj umrlemu vojaku, uporabi tudi Camões, čigar lirski subjekt v prvi kvartini toži, da mu je zgodaj ugasnila »a luz do dia escura« oz. 'temna luč dneva', življenje, za katerega pravi, da je bilo polno podle in krute nesreče:

No mundo, poucos anos e cansados
vivi, cheios de vil miséria dura;
foi-me tão cedo **a luz do dia escura**
que não vi cinco lustros acabados.

Camões je tudi največji mojster v tožbi nad nesrečno in kruto usodo, za katero sam uporablja celo vrsto poimenovanj, kot so »Fortuna injusta«, »Fortuna cruel«, »fado escuro«, »dura sorte«, »Fortuna roubadora«, »Fortuna austera«, »Fortuna ingrata«, Prešeren pa jo od *Slovesa od mladosti* naprej skozi celoten cikel *Sonetje nesreče* imenuje »sovražna sreča«.

Sonetje nesreče

Sonetje nesreče so nastali v drugi polovici leta 1832 in jih je prvotno sestavljalo sedem sonetov, a je pri objavi v *Krajnski čbelici* leta 1834 Prešeren prvega od njih, *Pov'dò lét starih čudne izročila*, odstranil, po mnenju večine iz estetskih razlogov, po Slodnjakovem mnenju, da bi z umikom teže uvodne, pojasnjevalne pesnitve prenesel na drugi sonet in tako spremenil tudi vodilno idejo, saj naj bi bila glede na prvega vir Prešernove nesreče ljubezen,⁴¹ lahko pa prav zato, da bi ohranil baročnost samega cikla, h kateri z motivno-tematskimi prviniami prvega soneta ne bi pripomogel.

Cikel šestih sonetov nesreče, ki jih Paternu po vrsti imenuje sonet domotožja, sonet razočaranja, sonet poraženosti, sonet vdanosti, sonet smrti in sonet ravnodušnosti oz. resignacije⁴² ter zanje pravi, da *dokončno uveljavijo slovensko pesniško romantiko*,⁴³ namreč predstavlja pravi kompendij baročnih tem in motivov, nakazanih že v *Slovesu od mladosti*, ki pa jih pesnik tu natančneje razčleni in razvije, da baročno občutenje sveta v njih dobi svoj najlepši izraz.

Zanimivo je, da se je tudi ob *Sonetih nesreče* literarna veda nadvse trudila najti biografske vzroke Prešernovega razočaranja, ki bi povzročilo skrajno pesimističen pogled na svet, kakršen se kaže skozi sonete, vendar pa prešernoslovje v času nastanka samega cikla v pesnikovem življenju ne odkriva nobenih hujših pretresov, ki bi ga lahko pahnili v tako globoko eksistencialno krizo.⁴⁴ Še bolj enigmatično se zdi dejstvo, da istega leta nastane tudi po tonu in izrazu popolnoma drugačen cikel *Gazel*, kar pa ne more presenetiti, če sočasnost nastanka obeh ciklov postavimo v luč Čopovega in Prešernovega načrtovanja pesniškega jezika.

Da sta istega leta nastala prav baročno obarvan cikel sonetov nesreče in orientalske *Gazele*, morda najlepše pojasnjuje Goethejeva pesem iz znamenite zbirke *Zahodno-vzhodni divan*, kjer Goethe Calderónovo poezijo, s tem pa tudi špansko baročno literaturo, ki je črpala iz stoletij španskega oplajanja ob arabski kulturi, postavlja v tesno zvezo z orientalsko:

Herrlich ist der Orient
Über Mittelmeer gedungen;
**Nur wer Hafis liebt und kennt,
Weiß, was Calderon gesungen.**

Krasno je Orient le-ta
Čez Sredozemlje šel;
**Le kdor Hafisa pozna,
Ve, kaj Calderon je pel.**⁴⁵

⁴¹ Slodnjak 1964: 107.

⁴² Paternu 1976: 189-202.

⁴³ Prav tam: 210.

⁴⁴ Prav tam: 206.

⁴⁵ V slovenščino prevedel Mirko Križman. Goethe 2003: 105.

Čop je dobro poznal tako Schleglove spise, ki v španski literaturi prav tako odkrivajo orientalsko noto,⁴⁶ kot tudi Goethejev *Zahodno-vzhodni divan*. Tega je visoko cenil,⁴⁷ v enem od pisem Saviu pa celo izpisal navedeno pesem, češ da ima prav, da se v svojem študiju usmerja tudi v sam Orient, saj navsezadnje del evropske literature počiva prav na njegovi osnovi.⁴⁸ Ob zavesti o zraščeni španske tradicije z orientalskim duhom, ne bi presenetilo, če bi tudi Prešerna navajal k hkratnemu študiju španskega baroka in orientalske poezije, rezultat pa bi bil zlahka skoraj sočasen nastanek *Sonetov nesreče*, v katerih se Prešeren najgloblje ozre v španski barok, in orientalskega cikla *Gazel*.

Prav bližina nastanka obeh ciklov tako še dodatno podpira teorijo, da je šlo pri *Sonetih nesreče* za načrtno nadomeščanje obdobja baroka skozi sintetiziranje baročnih tem, po katere je Prešeren segel v baročno Španijo, pa tudi h Camõesu, ter jih mojstersko razvil v vseh šestih sonetih iz cikla.

1. sonet nesreče: *O VRBA! SREČNA, DRAGA VAS DOMAČA*

Že s prvim sonetom nesreče Prešeren napove za barok značilno temo deziluzije, ki jo doživi, ko zaradi želje po učenosti zapusti očetovo hišo in se poda v svet, za čemer je moč slutiti biblijsko parabolo o izgubljenem sinu.⁴⁹ Če v Slovesu od mladosti kot prisposodbo deziluzije uporabi »sad spoznanja«, je tu »goljfiva kača« tista, ki ga zvabi v nemirni in nestabilni svet, ki ponuja le nova in nova razočaranja, saj se vsi sladki, s tem pa tudi lažni obeti spreminjajo v strup. Pri tem gre za baročni topos nenehnega spreminjanja vsega pod vplivom časa in krute usode, ki kakor pri Camõesu, *converte em choro o doce canto*.⁵⁰

Z ostro antitezo med kvartinama in tercinama, ki temelji na kontrastu med resničnim stanjem in hipotetično srečo, ki bi ga spremljala, če se ne bi podal v svet, pesnik v drugem delu soneta pravzaprav uvede znano horacijevsko temo »beatus ille«, ki povečuje skromno podeželsko življenje, stran od nevarnosti in podlosti velikega sveta, kakršno goji že renesansa, barok pa jo v svoji težnji po askezi in umiku pred napetosti in tegob polnim svetom prevzame⁵¹ in napolni s pesimizmom, kakršen veje tudi iz Prešernovega soneta, saj iluzorni želji po mirnem, čeprav neukem, življenju zoperstavlja skrajno deziluzionistično podobo stvarnosti.

⁴⁶ Siguán 1996: 157.

⁴⁷ Paternu 1976: 212.

⁴⁸ Čop 1986: 56. Pismo Francu Leopoldu Saviu, Lvov, 13. december 1822.

⁴⁹ Kos 2002b: 43.

⁵⁰ V jok spreminja sladko petje. Camões: 234.

⁵¹ Balbín N. de Prado 1991: 60.

Prav z vidika antitetičnosti med srečnim življenjem in deziluzijo je prvi sonet nesreče zanimivo primerjati z enim od Camõesevih sonetov, ki enako kot Prešernov gradi na antitetičnosti med kvartinama in tercinama, le da je shema obrnjena, saj Camões v prvem delu opisuje preteklo srečo, v drugem pa deziluzijo, ki mu jo je namenila usoda:

O Vrba! srečna, draga vas domača,
kjer hiša mojega stoji očeta,
de b' uka žeja me iz tvoj'ga svéta
speljala ne bilà, goljffiva kača!

**Ne vedel bi, kako se v strup prebrača
vse, kar srcé si sladkega obeta;**
mi ne bilà bi vera v sebe vzeta,
ne bil viharjov nótranjih b' igrača!

Zvestó srcé in delavno ročico
za doto, ki je nima miljonarka,
bi bil dobíl z izvóljeno devico;

mi mirno plavala bi moja barka;
pred ognjam dom, pred točo mi pšenico
bi bližnji sosed vároval – svet' Marka.

»beatus ille«

Eu vivia de lágrimas isento,
num engano tão doce e deleitoso
que, em que outro amante fosse mais ditoso,
não valiam mil glórias um tormento.

Vendo-me possuir tal pensamento,
de nenhuma riqueza era invejoso;
vivia bem, de nada receoso,
com doce amor e doce sentimento.

**Cobiçosa, a Fortuna me tirou
deste meu tão contente e alegre estado,**
e passou-se este bem, que nunca fora;

em troco do qual bem só me deixou
lembranças, que me matam cada hora,
trazendo-me à memória o bem passado.

Če Prešeren opisuje, kako srečen bi lahko bil, če ga želja po znanju ne bi vlekla v svet spoznanja in bi ostal v svetu iluzij, Camões opiše dejansko srečo, ki jo je čutil, ko je živel skromno življenje, zadovoljen z ljubeznijo, brez hlepenja po bogastvu, vendar pa to imenuje »engano doce e deleitoso« oz. 'sladka prevara', saj je vsaka sreča v življenju le navidezna. Tudi on je namreč doživel razočaranje, ko mu je »Fortuna cobiçosa« oz. 'pohlepna usoda' vzela vse iluzije in mu pustila le spomin na preteklo srečo, prav hrepenenje po njej pa tudi Camõesev tekst približuje tematiki »beatus ille«.

Željo, da bi še naprej živel v prevari in se nikoli ne prebudil iz sladkih sanj, kakor si tudi Prešeren želi, da mu sladkih obetov ne bi uničil strup spoznanja, v enem od sonetov tudi eksplicitno izrazi ter v kvartinah pravi, da bi umrl srečen, če bi prevara trajala dlje časa:

Doce sonho, suave e soberano,
se por mais largo tempo me durara!
Ah! Quem de sonho tal nunca acordara,
pois havia de ver tal desengano!

Ah! Deleitoso bem! ah! Doce engano,
se por mais largo espaço me enganara!
Se então a vida mísera acabara,
de alegria e prazer morrerá ufano.

Prepad med iluzijo in deziluzijo se v naslednjem sonetu nesreče še poglobi, ostrejši izraz pa zadobi tudi brezizhodnost življenjske situacije, ki ji Prešeren tokrat da občečloveško veljavo.

2. sonet nesreče: *POPOTNIK PRIDE V AFRIKE PUŠAVO*

Če je Prešeren zgodbo o deziluziji v prvem sonetu postavil v avtobiografski okvir in jo izrazil skozi prvoosebni lirski subjekt, jo v drugem sonetu nesreče posploši in izrazi skozi parabolo o popotniku, ki ga v puščavi zaloti noč, da z upanjem pričakuje svetlobo meseca, ta pa mu razkrije le grozljivo podobo pretečih zveri, ki ga obdajajo z vseh strani, nakar v tercinah pojasni, da gre pravzaprav za človekov bivanjski položaj, saj človek lahko živi v upanju le, dokler mu spoznanje ne odstre resnične podobe sveta, ki je polna gnusa, stisk in nadlog, da prihodnost zagleda samo še kot *globoko brezno brez vse rešne poti*.

Paternu pravi, da je *eksistencialni radikalizem* samega motiva tolikšen, da prestopa meje običajnega romantičnega deziluzionizma,⁵² kar je razumljivo, saj gre za popolnoma baročno sliko ogrožajočega sveta, ki ponuja le gnus in nobene rešitve. Motivno in idejno bi lahko potegnili nekatere vzporednice med tem in devetnajstim Lopejevim sonetom iz njegove zbirke *Rimas humanas*:

Lope: SONETO XIX

**Popotnik pride v Afrike pušavo,
stezè mu zmanjka, noč na zemljo pade,
nobena luč se koz oblak ne ukrade,
po mesci hrepenèč se uleže v travo.**

Nebo odpre se, luna da svečavo;
tam vidi gnézditi strupene gade
in tam brlog, kjer íma tigra mlade,
vzdigváti vidi leva jezno glavo.

Takó mladénča gledati je gnalo
naključje zdanjih dni, doklèr napoti
prihodnosti bilo je zagrinjalo.

Zvedrila se je noč, zijá nasproti
življenja gnus, nadlog in stisk nemalo,
globoko brezno brez vse rešne poti.

**Pasando un valle oscuro al fin del día,
tal que jamás para su pie dorado
el sol hizo tapete de su prado,
llantos crecieron la tristeza mía.**

Entrando en fin por una selva fría,
vi un túmulo de adelfas coronado,
y un cuerpo en él vestido, aunque mojado,
con una tabla, en que del mar salía.

Díjome un viejo de dolor cubierto:
–Este es un muerto vivo, ¡extraño caso!
anda en el mar y nunca toma puerto–.

Como **vi que era yo,** detuve el paso,
Que aún no me quise ver después de muerto
por no acordarme del dolor que paso.

Če Prešernov popotnik zaide v puščavo prekrito z oblaki, da mesec ne posveti skoznje, Lopejev lirski subjekt ob koncu dneva zaide v temno dolino, v katero se ne ukrade noben sončni žarek, v drugi kitici pa vstopi v hladen gozd, v katerem zagleda grob in v njem truplo, oblečeno v mokra oblačila. V prvi tercini mu nek starec pojasni, da gre za živega mrtveca, ki blodi po morju in nikjer ne najde pristana, v zadnji kitici pa se zave, da gleda samega sebe v prihodnosti, s tem pa tudi, da življenje nima izhoda.

⁵² Paternu 1976: 193.

Zanimiva je podobnost v razvijanju teme znotraj samega soneta, saj gre v prvi kitici pri obeh sonetih za prostorsko določitev z opisom temačne pokrajine, v drugi kitici, ki je pri Prešernu z vnosom elementa svetlobe sicer antitetična prvi, pri Lopeju pa ne, tako Prešernov popotnik kot Lopejev lirski subjekt zagledata strašljivo podobo, prvi preteče zveri, drugi pa mrliča, medtem ko se skozi tercinski del soneta pojasni, da gre pravzaprav za uvid v prihodnost, ki se pri Prešernu odstira kot nevarnosti polno brezno brez rešitve, pri Lopeju pa kot blodenje brez konca, ki se bo nadaljevalo še po smrti in torej prav tako ne ponuja rešitve.

Rešitve pa ne ponuja niti naslednji sonet nesreče, ki se od deziluzije premakne v območje nemoči človeka proti »sovražni sreči«, njegove minljivosti in nizbežnosti smrti.

3. sonet nesreče: *HRAST, KI VIHAR NA TLA GA ZIMSKI TREŠNE*

Tretji sonet nesreče v kvartetnem delu prinaša zgodbo o hrastu, ki ga je podrl zimski vihar in ki bo spomladi morda res še ozelenil veje, vendar pa zanj ni več pomoči, saj mu je usojeno, da na koncu strohni, medtem ko je v tercinah, podobno kot v prejšnjem sonetu, podoba aplicirana na usodo človeka, ki se prav tako kakor hrast pred viharjem ne more ubraniti »sovražne sreče« in porazov, ki mu jih ta namenja, na koncu pa neizbežno podleže smrti.

Podoba strohnelega hrasta sodi v širok spekter baročnih motivov, ki simbolizirajo minljivost, med katerimi se najpogosteje pojavljajo prav podobe iz narave. Ogromno vzporednic s Prešernovim sonetom ponuja Calderónov sonet *A unas flores*,⁵³ v katerem pesnik, na podoben način kot Prešeren s hrastom, človeško minljivost ponazori z motivom rož:

Calderón: A UNAS FLORES

Hrast, ki **vihar na tla ga zimski trešne**,
ko **toplo sonce pomladansko séje**,
spet ozelénil semtertjè bo veje,
naenkrať ne zgubi moči poprèšne;

al vènder zanjga ni pomóči rešne;
ko spet znebi se gójzd snega odeje,
mladik le malo, al nič več ne šteje,
leži tam rop trohljívosti požrešne:

tàk siromak ti v bran, sovražna sreča!
stoji, ki ga iz visokosti jasne
na tla telébi tvoja moč gromeča;

ak hitre ne, je smrti svest počasne,
bolj dan na dan brli življenja sveča,
doklèr ji reje zmanjka, in ugasne.

Estas fueron pompa y alegría
despertando al calor de la mañana,
a la tarde serán lastima vana
durmiendo en brazos de la noche fría.

Este matiz que al cielo desafía,
iris listado de oro, nieve y grana,
será escarmiento de la vida humana,
tanto se emprende el término de un día.

A florecer las rosas madrugaron
y para envejecerse florecieron,
cuna y sepulcro en un botón hallaron.

Tales los hombres sus fortunas vieron,
en un día nacieron y expiraron,
que, pasados los siglos, horas fueron.

⁵³ Rožam. Sonet je iz Calderónove drame *El principe constante*.

V prvi kitici Calderón opiše rože, ki so še zjutraj veselo cvetele, zvečer pa bodo že uvele spale v 'objemu hladne noči'. Če Prešeren toplemu pomladanskemu soncu zoperstavi zimski vihar, gre v Calderónovem sonetu torej za časovni okvir enega dneva, znotraj katerega toplemu jutru stoji nasproti hlad noči, minljivost rož pa v drugi kitici postavi v opomin človeškemu življenju. V tretji kitici ponovi, da so bile rože v trenutku, ko so zacvetele, že zapisane smrti, v četrti pa, enako kot Prešeren v prvi tercini, z *izrecnim primerjalnim členom*⁵⁴ podobo prenese na človeško usodo in efemernost življenja.

Slednjo Prešeren v zadnji tercini ubesedi še z enim značilnim baročnim motivom, ponazarjajočim minljivost, in sicer s plamenom sveče, ki nekaj časa brli, nazadnje pa ugasne. Na podoben način Calderón minljivost človeškega življenja ponazori z motivom zvezd, saj jih v sonetu *A las estrellas*⁵⁵ imenuje 'nočne rože' («flores nocturnas») in zanje pravi, da, podobno kot rože cvetijo en dan, zvezde žarijo eno noč, nato pa ugasnejo.

Neprimerljiv v ubesedovanju minljivosti in neizbežnosti smrti pa je Quevedo, ki v enem od sonetov razprostre celo paletu simbolnih motivov nestalnosti, od strohnelega zidovja domovine, izhlapevanja vode iz potoka ter zahajanja sonca do napol podrte hiše in krivljenja palice v roki, iz vsega tega pa zaključí, da ni stvari, ki ga ne bi spominjala na smrt:

Quevedov sonet je primerljiv s Prešernovim tudi skozi idejo poraza, ki je prisotna v obeh. Oba namreč izbereta podobe, ki jih v zavesti običajno povezujemo s trdnostjo, trpežnostjo, Prešeren hrast, Quevedo pa npr. zidovje, vendar pa tudi ta nista sposobna kljubovati »sovražni sreči« in času, ki ne prizanašata ničemur in okrog sebe ves čas ustvarjata slike poraženega življenja, s katerimi Quevedo aludira tudi na sam politični zaton hirajoče Španije, Prešeren pa v njih vidi predvsem človekov brezizhoden bivanjski položaj.

Quevedo: SALMO⁵⁶

Miré los muros de la patria mía,
si un tiempo fuertes, ya desmoronados,
de la carrera de la edad cansados,
por quien caduca ya su valentía.

Salíme al campo, vi que el sol bebía
los arroyos del velo desatados,
y del monte quejosos los ganados,
que con sombras hurtó su luz al día.

Entré en mi casa; vi que amancillada
de anciana habitación era despojos;
mi báculo, más corvo y menos fuerte;

vencida de la edad sentí mi espada;
y no halle cosa en que poner los ojos
que no fuese recuerdo de la muerte.

Če se v tem sonetu nesreče smrt kaže še kot nujno zlo in brezizhoden položaj, pa v naslednjih dveh prav smrt dobi pomen odrešitve iz ječe tegob polnega življenja.

⁵⁴ Termin uporablja Irena Novak-Popov 1997: 51.

⁵⁵ Zvezdam. Tudi ta sonet je iz drame *El principe constante*. Calderón de la Barca 1969: 25.

⁵⁶ Kar nekaj Quevedovih sonetov je označenih preprosto s »Salmo«: 'psalm'.

4. sonet nesreče: *KOMÙR JE SREČE DAR BILA KLOFUTA*

V četrtem sonetu nesreče Prešeren najlepše upodobi agonalen človekov boj s svetom, značilen za baročno videnje posameznika v nenehnem boju.⁵⁷ Človek namreč ne more pobegniti ne pred sabo ne pred ničevim in nevarnim svetom, ki ga obdaja. Temu se pridruži še klofuta »sovražne sreče«, ki ga obsoja na večni nemir, da blodi od ene nadloge k drugi, podobno kot Quevedov lirski subjekt v enem od sonetov toži, da ni nesreče, ki ga ne bi pestila: *no hay calamidad que no me ronde*.⁵⁸

Opis groženj, ki jih prinaša življenje, in človekovega nesmiselnega boja tu zavzema kar tri četrtine soneta oz. prve tri kitice, s čimer je porušena tudi simetrija med kvartinskim in tercinskim delom, na kakršni je Prešeren gradil v prejšnjih sonetih, medtem ko v zadnji tercini kot tema nastopi smrt, ki pa prinaša *obet miru in konca muke*,⁵⁹ torej edino rešitev iz agonálnih muk življenja. Odrešilna smrt je nadvse pogost baročni motiv, ki znotraj baročne duhovne sfere največkrat pomeni osvoboditev duše iz spon telesa in posvetnih tegob ter njen prestop v večnost, česar Prešeren sicer ne sprejme v svoj idejni okvir,⁶⁰ kljub vsemu pa prevzame motiv smrti, ki s svojim prihodom *čela pot obriše*.

Zanimivo primerjavo s prvim vsebinskim sklopom Prešernovega soneta ponuja druga kvartina Camõesevega soneta, posvečenega prezgodaj umrlemu vojaku, zadnjo Prešernovo tercino pa tu primerjam s kitico enega mnogih Quevedovih sonetov s temo odrešujoče smrti *Desea para descansar el morir*⁶¹:

**Komùr je sreče dar bilà klofuta,
kdor je prišel, ko jaz, pri nji v zamero,
ak bi imel Gigantov rok stotéro,
ne spravi vkup darov potrebnih Pluta.**

Kjer hodi, mu je s trnjam pot posuta,
kjer si poišče dom, nadlog jezéro
nabere se okrog in v eno mero
s togótnimi valmí na stene buta.

Okrog ga drvità skrb in potreba,
**mirú ne najde revež, ak preiše
vse kraje, kar jih strop pokriva néba;**

šele v pokóji tihem hladne hiše,
ki pelje vanjo temna pot pogreba,
počíje, smrt mu čela pot obriše.

Camões:

**Corri terras e mares apartados,
buscando à vida algum remédio ou cura,
mas aquilo que, enfim, não quer Ventura,
não o alcançam trabalhos arriscados.**

Quevedo: DESEA PARA DESCANSAR EL MORIR

El cuerpo, que de l'alma está desierto
(ansí lo quiso amor de alta belleza),
**de dolor se despueble y de tristeza:
descanse, pues, de mármoles cubierto.**

⁵⁷ Maravall 1996: 326.

⁵⁸ Gre za verz iz soneta z epigramom *Represéntase la brevedad de lo que se vive y cuán nada parece lo que se vivió* oz. 'Prikaže se kratkost življenja in kako nično se zdi tisto, kar smo že preživeli'.

⁵⁹ Paternu 1976: 198.

⁶⁰ O tem natančneje spregovorim na strani 71.

⁶¹ Želi si smrti, da bi lahko počil.

Camões prav tako kot Prešeren opisuje agonialno blodenje po svetu ter iskanje rešitve in miru, vendar pa je zaključek tak, kot ga napove Prešeren že v prvi kitici: za tistega, ki mu sreča ni naklonjena, namreč ni rešitve, naj si še tako prizadeva zoper usodo. Quevedo pa, enako kot Prešeren, v smrti vidi odrešitev, saj v svojem sonetu pravi, da telo, ki ga je zapustila duša, ne čuti več ne žalosti ne bolečine, le še počije v grobu 'z marmorjem pokrit', podobno kot pri Prešernu človek počije *v pokoju tihem hladne hiše*.

Misel na tolažilno smrt se v petem sonetu nesreče le še izostri in postane tudi njegova osrednja tema.

5. sonet nesreče: ŽIVLJENJE JEČA, ČAS V NJI RABELJ HUDI

Peti sonet nesreče temo iz zadnje tercine prejšnjega soneta, ki ji Prešeren tu namenil kar tri kitice, še stopnjuje in zaostri, saj se odrešilna misel na počitek v grobu iz tolažilne misli obrne v obsesivno hrepenenje po smrti. Pesnik smrt celo izrecno povabi, da ga odreši ječe življenja, ki je polno skrbi, trpljenja in kesanja ter pogojeno z odtekanjem časa, ki ga Prešeren metaforično označi za »rablja«, kar takoj spomni na Queveda, ki v enem od sonetov pravi, da so ure »sepultureros« oz. 'grobarji'.

Tudi sicer Quevedova poezija, podobno kot Prešernova, smrt včasih dojema kot grozljivo dejstvo, še večkrat pa v njej vidi odrešitev, olajšanje in pozabo, kakor npr. v kvartinah spodnjega soneta, kjer jo, enako kot Prešeren, izrecno povabi in pravi, da smo ji zapisani vsi, da pa je pri njem še posebej dobrodošla, saj bi skupaj z življenjem končala tudi njegove tegobe:

Življenje ječa, čas v nji rabelj hudi,
skrb vsak dan mu pomlájena nevesta,
trpljenje in obup mu hlapca zvesta
in kes čuvaj, ki se níkdar ne utruđi.

Prijazna smrt! predolgo se ne múdi:
ti ključ, ti vrata, ti si srečna cesta,
ki pelje nas iz bolečine mesta,
tje, kjer trohljivost vse verige zgruđi;

tje, kamor moč pregánjovcov ne seže,
tje, kamor njih krivic ne bo za nami,
tje, kjer znebi se človek vsake teže,

tje v posteljo postlano v črni jami,
v kateri spi, kdor vanjo spat se vleže,
de glasni hrup nadlog ga ne predrami.

Quevedo:
... sepultureros son las horas.

Quevedo: SALMO

Ven ya, miedo de fuertes y de sabios:
irá la alma indignada con gemido
debajo de las sombras, y el olvido
beberán por demás mis secos labios.

Por tal manera Curios, Decios, Fabios
fueron, por tal ha de ir cuanto ha nacido;
si quieres ser a alguno bien venido,
trae con mi vida fin a mis agravios.

Smrti je Quevedo naklonjen tudi v naslednjem sonetu, kjer se odpoveduje strahu pred njo in jo, podobno kot Prešeren, povezuje predvsem s pozitivnimi pojmi:

Če v prvi kitici z napovedjo *črne in mrzle zadnje ure*, naslika nadvse mračno slutnjo smrti, to predstavo razbije že v antitetični drugi kitici, v kateri pravi, da je bolečina smrti pravzaprav 'nežnost', saj prinaša 'prijeten počitek in spokojen mir'.

Kot Prešernova smrt, ki je *srečna cesta, ki pelje iz bolečine mesta*, tudi Quevedova prihaja kot rešiteljica – pri Quevedu gre v skladu z baročno ideologijo sicer za rešitev duše iz bede tuzemskega življenja –, ki jo v zadnji tercini celo roti naj pride, saj jo bo pričakal hvaležen in brez strahu.

Na podoben način v enem od sonetov željo po smrti izraža tudi Lope, ki v kvartinskem delu toži nad nevzdržnostjo življenja, v katerem ga vedno doletijo le tegobe, medtem ko v tercinskem delu izrazi željo po smrti in njenem čimprejšnjem prihodu:

Če Prešeren v svojem sonetu življenje vidi kot ječo, polno trpljenja, skrbi in obupa, tudi Lope toži nad žalostnim in bednim življenjem, v katerem se upanje sprevača le v tegobe in krivice, zato si zaželi smrti, da bi ga ta odrešila vseh muk in mu s tem končno namenila nekaj dobrega, obup, ki ga čuti pa je že tolikšen, da se bolj kot smrtnih bolečin boji, da bi smrt predolgo zamujala, kar rahlo spomnja na Prešernovo povabilo smrti: *Prijazna smrt! predolgo se ne múdi*.

Quevedo: CONOCE LA DILIGENCIA CON QUE SE ACERCA LA MUERTE, Y PROCURA CONOCER TAMBIÉN LA CONVENIENCIA DE SU VENIDA, Y APROVECHARSE DE ESECONOCIMIENTO⁶²

Ya formidable y espantoso suena dentro del corazón el postrer día y la última hora negra y fría se acerca de temor y sombras llena.

Si agradable descanso, paz serena la muerte en traje de dolor envía, señas de su desdén de cortesía **más tiene de caricia que de pena.**

¿Qué pretende el temor desacordado de la que **a rescatar piadosa viene espíritu en miserias anundado?**

Llegue rogada, pues mi bien previene; hálleme agradecido, no asustado; mi vida acabe y mi vivir ordene.

Lope:

Este mi **triste y miserable estado** me ha reducido a punto tan estrecho, que cuando espero el bien, el mal sospecho, temiendo el mal, del bien desconfiado.

El daño me parece declarado y entre mil imposibles el provecho, propios efectos de un dudoso pecho, cobarde al bien y al mal terminado.

Deseo la muerte para ver si en ella halla tan grave mal el bien extremo, mas quien por bien la tiene, no la alcanza.

Quién la pasara ya por no temella, **que estoy tal de esperar, que menos temo la pena del morir que la tardanza.**

⁶² Ve, da se smrt vztrajno približuje, zato skuša v njenem prihodu najti korist in to izrabiti.

Olajševalna smrt pa ni tuja niti Camõesu, ki v enem od sonetov v smrti prav tako vidi pozabo in konec muk, ki mu jih povzročajo tegoben vsakdan in spomini na lepo preteklost:

V prvi kitici je izpostavljen predvsem za Camõesa značilen kontrast med neznosno sedanjostjo in lepo preteklostjo, ki bi jo pesnik rad pozabil, da bi zaživel v miru, če pa to ni mogoče, v drugi kitici pravi, da si želi vsaj smrti, ki bi izbrisala vse spomine. V tercinah še poudari, da je bolje umreti, kot živeti v mukah, saj tisti, ki je pokopal vsako upanje na srečo, tudi s smrtjo ničesar ne izgubi.

Lembranças, que lembrais meu bem passado
para que sinta mais o mal presente:
deixai-me, se quereis, viver contente,
não me deixeis morrer em tal estado.

**Mas se também de tudo está ordenado
viver, como se vê, tão descontente,
venha, se vier, o bem por acidente,
e dê a morte fim a meu cuidado.**

**Que muito melhor é perder a vida,
perdendo-se as lembranças de memória,
pois fazem tanto dano ao pensamento.**

Assim que nada perde quem perdida
a esperança traz de sua glória,
se esta vida há-de ser sempre em tormento.

Prav občutek vdanosti v usodo in izguba slehernega upanja pa sonet veže tudi že z naslednjim sonetom nesreče, ki prinaša resigniran pristanek na življenjski položaj.

6. sonet nesreče: ČEZ TEBE VEČ NE BO, SOVRAŽNA SREČA!

Barok pomiritev notranjih konfliktov ter napetosti med posameznikom in svetom pogosto išče tudi v stoično-krščanski doktrini resignacije,⁶³ prav resignacija, ki pa se pri Prešernu bolj kot stoično vztrajanje kaže kot stanje popolne telesne in čustvene otopelosti, kar je posledica dolgotrajnega trpljenja, ki mu ga je v »življenja ječi« zadajala »sovražna sreča«, pa v šestem sonetu nesreče prevzame mesto izhoda, ki ga je v četrtem in petem predstavljala odrešilna smrt.

Prešeren nagovarja »sovražno srečo«, češ da ne bo več tožil čez njo, »življenja ječi« pa pravi, da se je navadil njenega trpljenja, saj mu je otrpnilo telo, srce pa okamenelo, da ne čuti več bolečine, prav tako pa ne strahu ne upanja. V tem mu je najbližji Camões, ki v enem od svojih sonetov, v katerih toži nad zlo usodo, prav tako doseže točko popolne resignacije, s Prešernovim sonetom pa ga družijo tudi zelo podoben način razvijanja teme.

Tudi Camões namreč nagovori »lembranças saudadas«, 'koprneče spomine' po pretekli sreči, ki ga mučijo, češ da se zaveda, da mu s tegobami nikoli ne bo prizanešeno, da pa se je tega navadil, zato bo potrpel vse, kar mu bo naložila Fortuna oz. usoda. Zanimivo prisposobo

⁶³ Balbín N. de Prado 1991: 57.

uporabi v tercinskem delu, kjer pravi, da je ni žalosti, ki je ne bi mogel prestati, saj je njegovo potrpljenje privezano na vesla, s čimer aludira na mehanično, enakomerno veslanje galjotov na galeji, otrplih od napora, kar bi lahko primerjali s Prešernovo prisposodbo tnala, pri katerem gre prav tako za otrplost pod mehničnimi in enakomernimi udarci kladiva, ki jih zadaja »sovražna sreča«. Podobno kot Prešeren, se tudi Camões popolnoma preda usodi, nekoliko bolj pa je pri njem vendarle izražen stoičen podton vztrajanja v trpljenju:

Čez tebe več ne bo, **sovražna sreča!**
iz mojih ust prišla beseda žala;
navadil sem se, naj Bogú bo hvala,
trpljenja tvojega, življenja ječa!

Navadile so butare se pléča
in grenkega se usta so bokala,
podplat je koža čez in čez postala,
ne stráši več je tñnjovka bodeča.

Otrpnili so udje mi in sklêpi,
in okamenélo je srcé preživo,
duhá so ukrótili nadlog oklêpi;

strah zbežal je, z njim upanje goljfivo;
naprej me sreča gladi, ali tepi,
me tnalo najdla boš neobčutljivo.

Lembranças saudosas, se cuidais
de me acabar a vida neste estado,
não vivo com meu mal tão enganado
que não espere dele muito mais.

De muito longe já me costumais
a viver de algum bem desesperado;
já tenho coa Fortuna concertado
de sofrer os trabalhos que me dais.

Atado ao remo tenho a paciência
para quantos desgostos der a vida;
cuide em quanto quiser o pensamento;

que pois não há i outra resistência
para tão certa queda de subida,
apapar-lhe-ei debaixo o sofrimento.

V Camõesevi poeziji pa sta prisotna tudi oba pola, ki ju Paternu imenuje *glavni orientacijski točki Prešernovega življenjskega nazora, [ki sta mu] veljali tudi za gibalni človekove notranje živosti in volje,*⁶⁴ namreč »up« in »strah«, ki ju je Prešeren postavil celo za moto svojim Poezijam.⁶⁵ V šestem sonetu nesreče prav odsotnost obeh – Prešeren namreč pravi, da sta zbežala tako »strah« kot »upanje goljfivo« –, kaže na popolno otopelost in praznino, nekaj podobnega pa se zgodi tudi v prvi kvartini enega od Camõesevih sonetov, v kateri pravi, da se je po dolgih letih trpljenja popolnoma predal brezupu ter se ničesar več bal in si tudi ničesar več ne želel, torej ne gojil več nobenega upa:

Na desesperação já repousava
o peito longamente magoado
e, com seu dano eterno concertado,
já não temia, já não desejava.

⁶⁴ Paternu 1976: 203.

⁶⁵ Sem dolgo upal in se bal,
slovó sem upu, strahu dal;
srcé je prazno, srečno ni,
nazaj si up in strah želi.

Skozi *Sonete nesreče* Prešeren tako uporabi kompleksen spekter baročnih tem, motivov in idej, zajetih v okvir, ki jim ga dajeta začetna deziluzija in resignacija v zadnjem sonetu. Skoraj vse teme pa so prisotne tudi v Cervantesovi *Glosi* iz osemnajstega poglavja drugega dela *Don Kihota*, za katero Boris A. Novak hipotetično ugotavlja, da bi oblikovno lahko veljala za zgled Prešernovi,⁶⁶ tematsko pa bi lahko vplivala predvsem na *Sonete nesreče*:

¡Si mi *fue* tornase a *es*,
sin esperar más *será*,
o viniese el tiempo ya
de lo que será después...!

Cervantes: GLOSA

iluzija / deziluzija ←

»sovraža sreča« ←

Al fin, **como todo pasa, se pasó el bien que me dio fortuna**, un tiempo no escasa, y nunca me le volvió, ni abundante, ni por tasa. **Siglos ha ya que me vees, fortuna, puesto a tus pies**; vuélveme a ser venturoso: que será mi ser dichoso *si mi fue tornase a es*.

Cervantesov lirski subjekt omenja deziluzijo, ki jo je doživel, ko se je sreča naenkrat obrnila proti njemu, in jo prosi, da bi spet lahko zaživel srečno, hkrati pa se zaveda, da je vsako upanje zaman, saj čas nepreklicno odteka in nikoli ne povrne minulih stvari. Pravi, da enkrat upa, drugič se boji in da bi izhod bolečini najraje poiskal v smrti, a ga je strah tudi tega, kaj ga čaka potem.

No quiero otro gusto o gloria, otra palma o vencimiento, otro triunfo, otra victoria, sino volver al contento que es pesar en mi memoria. Si tú me vuelves allá, fortuna, templado está Todo el rigor de mi fuego, y más si este bien es luego, *sin esperar más será*.

»upanje goljfivo« ←

minljivost ←

Cosas imposibles pido, pues volver el tiempo a ser después que una vez ha sido, no hay en la tierra poder que a tanto se haya extendido. **Corre el tiempo, vuela y va ligero, y no volverá**, Y erraría el que pidiese, o que el tiempo ya se fuese, *o viniese el tiempo ya*.

»up« in »strah« ←

odrešilna smrt ←

Vivir en perpleja vida, ya esperando, ya temiendo, es muerte muy conocida, **y es mucho mejor muriendo buscar al dolor salida. A mí me fuera interés acabar**, mas no lo es, pues, con discurso mejor, me da la vida el temor *de lo que será después*.

⁶⁶ Novak 1995: 60.

Memento mori

Sonet *Memento mori* je sicer nastal že leta 1831, vendar pa ga je Prešeren v Poezijah postavil na konec *Sonetov nesreče*, morda prav iz razloga, ker ga z njim veže baročna tematika in prav tako sodi v sklop pesmi, s katerimi se je Prešeren lotil nadomeščanja baroka. Druge povezave s samimi *Soneti nesreče* namreč nima, saj je slednje oblikovano kot cikel osebnizpovednih pesmi, medtem ko je tema smrti tu podana na neoseben način, tako da se Kos celo vpraša, [a]li ne gre samo za nekoliko preveč moralizatorsko pesem, [...] s katero je poskušal Prešeren zadostiti nekakšni zunanji potrebi razpravljanja o smrti.⁶⁷

Za zunanjo potrebo je najbrž dejansko tudi šlo, saj je moral Prešeren ob tem sonetu misliti predvsem na ubeseditev baročne tematike, o čemer priča prav povzdignjen, moralizatorski ton pesmi, tako značilen za baročne upesnitve teme »memento mori«. Ta prinaša popolnoma drugačen odnos do smrti kot *Sonetje nesreče*, saj tukaj ne gre več za »prijazno smrt«, ki prinaša odrešitev, ampak za grozljivo dejstvo, ki ga Prešeren imenuje »življenja tat« in ki s svojim mrtvaškim plesom preži na vsakem koraku ter ne prizanaša nikomur, ne glede na bogastvo, lepoto ali veselje do življenja.

Mojster teme »memento mori« je v prvi vrsti Quevedo, ki v svoji poeziji naslika najbolj temne podobe efemernosti življenja, za katerega v sonetu *Descuido del divertido vivir a quien la muerte llega impensada*⁶⁸ pravi, da je le 'živa smrt', prav ta sonet pa je v nekaterih podrobnostih že kar presenetljivo podoben Prešernovemu:

Quevedo: DESCUIDO DEL DIVERTIDO VIVIR
A QUIEN LA MUERTE LLEGA IMPENSADA

Dolgost življenja našega je kratka. ← →
Kaj znancov je zasula že lopata!
Odrpte noč in dan so grôba vrata;
al dneva ne pove nobena prat'ka.

Pred smrtjo ne obvarje koža gladka,
od nje nas ne odkup'jo kupi zlâta,
ne odpodí od nas življenja tata
veselja hrup, ne pevcov pesem sladka.

Naj zmisli, kdor slepoto ljubi svéta
in od veselja do veselja leta,
de smrtna žetev vsak dan bolj dozóri.

Znabiti, de kdor zděj vesel prepeva,
v mrtvaškem prtí nam pred koncam dneva
molčé trobéntal bo: »Memento mori!«

Vivir es caminar breve jornada
y muerte viva es, Lico, nuestra vida,
ayer al frágil cuerpo amanecida,
cada instante en el cuerpo sepultada.

Nada que siendo es poco y será nada
en poco tiempo, que ambiciosa olvida,
pues de la vanidad mal persuadida
anhela duración, tierra animada.

Llevada de **engañoso pensamiento**
y de **esperanza burladora y ciega,**
tropezará en el mismo monumento;

como el que divertido el mar navega
y sin moverse vuela con el viento,
y antes que piense en acercarse, llega.

⁶⁷ Kos 1966: 64.

⁶⁸ Neprevidnost veselega življenja, ki ga smrt zasači nepripravljenega.

Podobnost med obema sonetoma se vzpostavi že z uvodnim verzom, v katerem oba pesnika izpostavita kratkost življenja, Prešeren celo s tipično baročnim oksimoronom: *Dolgost življenja našega je kratka*. Najbolj pa sta si med seboj podobna tercinska dela sonetov, saj v prvi tercini oba poudarjata iluzornost vsakršnega upanja ali veselja, ki ju slej ko prej pokonča *smrtna žetev*, kakor pri Prešernu, ali pa zaduši 'grob', kot pri Quevedu, ki med drugim uporabi celo besedno zvezo »esperanza burladora y ciega« oz. 'goljufivo in slepo upanje', spominjajočo na Prešernovo »upanje goljufivo«, medtem ko v zadnji tercini brezskrbnemu življenju oba postavita nasproti prežečo smrt, ki lahko preseneti v vsakem trenutku, ter misel oba podpreta tudi z oksimoronom, Prešeren z zvezo *molché trobental bo: »Memento mori!«*, Quevedo pa z besedami *sin moverse vuela con el viento* oz. 'ne da bi se premaknil, leta z vetrom'.

Podobnosti pa je mogoče najti tudi z drugimi Quevedovimi soneti s temo »memento mori«. Tako v enem od njih Quevedo, podobno kot Prešeren, našteva, da smrt ne uide nikomur in ničemur, ter pravi, da življenja ugašajo noč in dan, kar spomni na Prešernov *Odprta noč in dan so groba vrata*:

Če Prešeren pravi, da pred smrtjo ne obvarjejo ne *koža gladka* ne *kupi zláta*, Quevedo poudari, da je umrl celo Cezar, ki je bil bogat in močan, zdaj pa propada še njegov grob, saj prav nič na tem svetu ne uide smrti.

V prvi tercini še pove, da je smrt prisotna noč in dan, s Prešernovim sonetom pa ga družijo tudi tipičen moralizirajoč baročni ton, saj se obrne na bralca, ki objokuje svojo starost, čeprav vidi, da je vse zapisano smrti.

Zanimiv pa je tudi oksimoron *Risueña enfermedad son las auroras*, 'prijazna bolezen so zarje', ki nekoliko spominja na Prešernovo »temno zarjo«.

Quevedo: CONTIENE UNA ELEGANTE ENSEÑANZA DE LO QUE TODO LO CRIADO TIENE SU MUERTE DE LA ENFERMEDAD DEL TIEMPO⁶⁹

Falleció César, fortunado y fuerte,
ignoran la piedad y el escarmiento
señas de su glorioso monumento,
porque también para el sepulcro hay muerte.

**Muere la vida y de la misma suerte
muere el entierro rico y opulento;**
la hora con oculto movimiento
aun calla el grito que la fama vierte.

**Devanan sol y luna, noche y día,
del mundo la robusta vida,** ¡y lloras
las advertencias que la edad te envía!

Risueña enfermedad son las auroras,
lima de la salud es su alegría;
Licas, sepultureros son las horas.

⁶⁹ Vsebuje eleganten poduk, da bo vse živo umrlo od bolezní časa.

Tema neizprosne smrti je prisotna še v številnih drugih Quevedovih sonetih, ponekod na moralizirajoč način kot v prejšnjem, ponekod na bolj prizadet in oseben, vedno pa kot neizbežno dejstvo, ki je vsem položeno že v zibel in ki z nemimi koraki izenačuje vse, kot v kvartini naslednjega soneta, v katerem Quevedo toži nad minljivostjo časa in neizbežnostjo smrti:

Quevedo: SALMO

¡Cómo de entre mis manos te resbalas!
¡Oh cómo te deslizas, edad mía!
¡Qué mudos pasos traes, oh muerte fría,
pues con callado pie todo lo igualas!

Čeprav je pri Quevedu tema »memento mori« najboljši razširjena, saj zavzema res velik del njegove miselne poezije, pa gre za eno najpogostejših baročnih tem sploh, ki je prisotna tudi v delih drugih pesnikov. Tako se npr. pojavi tudi pri Calderónu, kjer zavzema del že omenjene pesnitve *Vanidad de la vida*, prav tako pa gre za tožbo nad kratkostjo življenja in smrtjo, ki ti hiti nasproti, tudi ko je ne pričakuješ in se trudiš živeti počasi, kakor pri Prešernu ne prizanaša ne lepoti ne bogastvu, pa tudi tukaj pokosi najznamenitejšo damo in vse njene snubce, saj je vse iz zemlje in se vanjo povrne:

¿Qué eternidad te ofrece
la más dilatada vida,
pues que apenas es venida
cuando se desaparece?
Hoy piensas que te amanece
y es el día de tu ocaso;
término breve y escaso;
mas, ¿qué mucho, si **volando**
te va la muerte buscando
cuando tú vas paso a paso?

**La dama más celebrada,
lazo en que todos calleron,
ella y ellos, di, ¿qué fueron
sino tierra, polvo, nada?**
¡Oh, limitada jornada!
¡Oh, frágil naturaleza!
**La humildad y la grandeza
todo en ella se resuelve:**
es de tierra y a ella vuelve,
y así acaba lo que empieza.

Sonet *Memento mori*, ki ga je Prešeren v Poezijah uvrstil za *Sonete nesreče*, pa s svojo tematizacijo smrti na zanimiv način ustvarja most k posvetilnemu sonetu *Matiju Čopu* in h *Krstu pri Savici*, ki v povezavi z njim in s *Soneti nesreče* odpirata nekatera nova vprašanja, povezana predvsem s področjem Prešernove recepcije baročnih religioznih prvin.

Vprašanje onstranstva: sonet Matiju Čopu in Krst pri Savici

Če Prešeren skozi *Sonete nesreče* in sonet *Memento mori* sintetizira večino poglobitnih baročnih tem ter ponazori tudi različna duševna stanja, skozi katera se baročni človek spopada z napetosti polnim svetom okrog sebe in s svojimi notranjimi konflikti, od melanholičnega hrepenenja po mirnejšem življenju v témi »*beatus ille*«, prek pesimizma, iskanja počitka in miru v odrešilni smrti, do resignirane vdaje v usodo, pa tipično baročno hrepenenje po večnosti kot kontrapunkt človekovemu paničnemu strahu pred smrtjo in minljivostjo ne najde mesta v tem delu Prešernove poezije, kot bi ga Prešeren ne hotel sprejeti v svoj nazorski okvir.

O tem najbolj jasno priča tretji verz iz prve tercine petega soneta nesreče *Življenje ječa, čas v nji rabelj hudi*, ki je bil še v Čbelični varianti zapisan kot *tje, kjer se znébil duh bo vsake teže*, v katerem je prisotno še tipično baročno dualistično pojmovanje duha in telesa, ki pa ga je Prešeren nato spremenil v *tje, kjer znebi se človek vsake teže*, s tem pa označil le še konec življenja kot takega, ki se konča s počitkom v *postelji poslani v črni jami*. Paternu »duha« iz prve variante povezuje s panteističnim duhom, ločenim od krščanske dogme, opozarja pa tudi na možen vpliv Petrarkove srednjeveške vere v onstranstvo,⁷⁰ a gre vpliv na prvem mestu zagotovo iskati v baroku, v katerem se besedilo napaja tudi tematsko in motivno, zato ne more presenetiti, da je vanj zašel tudi »duh«, kakršen se npr. pojavlja v nekaterih Quevedovih sonetih, kjer je smrt opisana kot rešiteljica, ki *rescatar piadosa viene espíritu en miserias anundado*, 'prihaja odrešit duha potopljenega v nesrečo'.

Da je Prešeren verz spremenil, priča o tem, da se ni skladal z njegovo lastno predstavo, saj tudi ostali soneti nesreče in sonet *Memento mori* nikjer ne nakazujejo izhoda v onstranstvo in smrt pojmujejo kot zadnjo postajo, kot izničenje, o čemer po Paternujevo pričajo tudi povsem snovni, tuzemski motivi, ki jih Prešeren uporablja v zvezi s smrtjo, kot so grob, lopata, mrtvaški prt itd.⁷¹ Gerhard Gieseemann pa v obratu v onstranstvo, ki ga Prešeren v svoji poeziji, kljub uporabi baročnih tem in motivov, ne izvede, vidi celó sredstvo, s katerim Prešeren še pogloblja brezup v svojih pesmih, saj naj bi bralcu ob baročni tematiki po asociativni poti stopala pred oči tudi baročna zazrtost v večnost, ki pa pri Prešernu ni prisotna, zato naj bi s tem še toliko bolj učinkovala.⁷²

⁷⁰ Paternu 1996: 199-200.

⁷¹ Prav tam: 184.

⁷² Gieseemann 2003: 127-28.

Nasploh je Prešernov odnos do krščanstva in vere dvoumen, k čemur je še toliko bolj pripomogla dvoumna štirivrstičnica *Prešernova vera*, v kateri naj bi šlo [...] za temeljno izpoved Prešernovega verovanja ali ne verovanja,⁷³ ki pa je Prešeren ni zapisal sam, ampak jo je po njem povzel Kastelic, prvič pa objavil Levstik, zato je tudi zapis negotov. Kos v Prešernovem *Zbranem delu* štirivrstičnico navaja v naslednji obliki:

**Kar je, beži;
al beg ni Bog?
ki vodi vekomaj v ne-bó,
kar je, kar b'lo je in kar bó.**

Pesem, zanimivo, izhaja iz minljivosti oz. gibanja vsega, kar ji postavlja baročen okvir, prav baročnemu odnosu do sveta pa je blizu tudi nasprotujoča si idejna dvojnost, ki niha med dvomom in izničujočim nihilizmom ter vero v onstranstvo, s tem pa ponuja dve popolnoma različni in celo izključujoči se razlagi, ki sta med sabo v podobnem razmerju kot prej omenjena verza *tje, kjer se znébil duh bo vsake teže* in *tje, kjer znebi se človek vsake teže*. Pri tem se je seveda treba vprašati, v kolikšni meri gre v štirivrstičnici res za izpoved Prešernovega nazora in njegovega (ne)verovanja in ne le za bistroumno besedno igro, ki je Prešerna zabavala prav zaradi nasprotja, ki ga nosi v sebi, in dvoma, ki se ob njej poraja.

Zdi se da je Prešernov odnos do onstranstva precej jasneje izražen v posvetilnem sonetu *Matiju Čopu*, ki uvaja *Krst pri Savici*, saj v njem Prešeren še enkrat podčrta misel iz *Sonetov nesreče*, da se zanj življenje, z njim pa veselje in trpljenje, konča v grobu, hkrati pa se dotakne teme življenja »únstran groba« oz. onstran groba, a vero vanj preloži na Bogomilo ter jo kasneje prav skozi njen lik razvije v *Krstu pri Savici*:

Vam izročím, prijatlja dragi mani!
ki spi v prezgodnjem gróbi, pesem milo;
ločítvi od njegà mi je hladilo,
bila je lek ljubezni stari rani.

Minljivost sladkih zvez na svet' oznani,
kak kratko je veselih dni število,
de **srečen je le tá, kdor z Bogomílo**
up sreče únstran groba v prsih hrani.

Pokopal misli visokoletéče,
željá nespolnjenih sem bolečine,
ko Črtomír **ves up na zemlji sreče;**

dan jasni, dan oblačni v noči mine,
srcé veselo, in bolnó, trpeče
vpokój'le bodo grôba globočine.

Tudi tukaj se Prešeren dotakne baročne teme minljivosti ter kratkotrajnosti življenja in veselih dni, zase pa pravi, da je, kot Črtomir, pokopal vse upe, zato mu, podobno kot v četrtem in petem sonetu nesreče, preostane le še čakanje na smrt, ki doleti vsakogar in ki bo tudi njega odrešila trpljenja, saj na tem svetu srečno lahko živi le tisti, ki kakor Bogomila veruje v *srečo onstran groba*.

⁷³ Kos 2002b: 18.

Zanimivo je, da je Prešeren v znamenitem pismu Čelakovskemu iz leta 1836 o *Krstu pri Savici* zapisal, da je šlo le za metrično nalogo, da pa je poleg tega s pesnitvijo hotel pridobiti naklonjenost duhovščine.⁷⁴ Pri tem je seveda moralo iti za ironično izjavo, res pa se v *Krstu pri Savici* baročnim temam in motivom, ki jih je Prešeren uporabil že v prejšnjih pesmih, pridruži za barok tako značilna tema ljubezni onstran groba, katere glasnica je Bogomila in ki je vsekakor morala biti pogodu tudi tedanji duhovščini.

Paradokсна situacija, v kateri se ženska odreče posvetni ljubezni in se zaveže čistosti, da bi se po smrti za vedno združila z ljubljanim, je namreč tipično baročna, zrasla iz katoliškega duha protireformacije,⁷⁵ baročna miselnost, ki vse tuzemsko, vključno s posvetno ljubeznijo, obravnava kot prehodno in minljivo ter vsa svoja hlepenja usmerja k večnosti, pa veje tudi iz vseh Bogomilinih besed, namenjenih Črtomiru po njegovi vrnitvi z boja, ki jih Prešeren podpre tudi s tipično baročno motiviko. Še posebej zanimiva je kitica, kjer minljivost življenja in telesne ljubezni Bogomila primerja z minljivostjo rož, ki so nadvse pogost baročni simbolni motiv efemernosti, kot smo videli že v Calderónovem sonetu *A unas flores*:

»Odločeni so roži kratki dnóvi,
ki pride nanjo pomladanska slana
al v cvetju jo zapadejo snegovi!
tak mladi deklici, ki zgodnja rana
srcé ji gloda, vsmíti mir njegoví,
le kratka pot je skoz življenje dana;
al je za majhen čas se združít' vredno,
de bi ločitve spet se bala vedno?»[<]

Skozi Črtomira, ki na takšno misel ne pristaja, Prešeren ubeseduje podobne teme in motive kot v *Sonetih nesreče*, saj ta govori o »sovražni sreči«, o deziluziji, o kratkosti vsake *sladkosti* in o resignirani vdaji v usodo:

»Prav praviš, da ne smem jaz upat' sreče,
ki vedno je in bo sovražna meni:
dosegel óča zmage ni sloveče,
končal življenje v vojski je zgubljeni,
odšla je mati komej sponam ječe,
že davno jo pokriva grob zeleni.
Osrečit' hoče me ljubezen sladka,
al, kak sladkost bila je njena kratka!

[...]

Nespametna bila bi z mano zveza,
ki me preganja vedno sreče jeza!«

⁷⁴ Mein neuestes Produkt: Kerst per Savici, das beiläufig Ende März erschienen ist, bitte ich als eine metrische Aufgabe zu beurteilen, mit deren Lösung der Zweck in Verbindung stand, mit die Gunst der Geistlichkeit zu erwerben. Prešeren 1996b: 190. Pismo Františku Ladislavu Čelakovskemu, Ljubljana, 22. julija 1836.

⁷⁵ Hatzfeld 1966: 79-81.

Bogomilina predstava o ljubezni v nasprotju s Črtomirivo ni tuzemska in telesna, ampak spiritualna, segajoča »únstran groba«, iz česar je razviden tudi tipični baročni kontrast med telesom in duhom, med zemeljsko minljivostjo in nebeško večnostjo, Prešernova ubeseditev Bogomilnega razmišljanja o posmrtni ljubezni pa je primerljiva s Quevedovim sonetom *Amor constante más allá de la muerte*.⁷⁶

»Ljubezni prave ne pozna, kdor méni,
de ugásniti jo more sreče jeza,
**gorela v čistem, v večnem bo plaméni
zdaj, in ko mi odpade trupla peza;**
v zakoni vènder brani sad mi njeni
vživáti z Bogam trdniši zaveza.
**Odkrila se bo tebi únstran groba
ljubezni moje čistost in zvestoba.** [«]

Quevedo: AMOR CONSTANTE MÁS ALLÁ DE LA MUERTE

Cerrar podrá mis ojos la postrera
sombra que me llevare el blanco día,
y podrá desatar esta alma mía
hora a su afán ansioso lisonjera;

mas no de esotra parte en la ribera
dejará la memoria en donde ardía,
nadar sabe mi llama la agua fría
y perder el respeto a ley severa.

Alma a quien todo un dios prisión ha sido,
venas que humor a tanto fuego han dado,
medulas que han gloriosamente ardido,

**su cuerpo dejará, no su cuidado;
serán ceniza, mas tendrá sentido;
polvo serán, mas polvo enamorado.**

Tako Quevedov sonet kot Bogomiline besede govorijo o ljubezni, ki je ne more ugasniti nič, oba pa jo primerjata s plamenom, ki bo gorel še po smrti, kar Bogomila nakaže z besedami *ko mi odpade trupla peza*, ki spomnijo na prvo varianto Prešernovega verza v petem sonetu nesreče tje, *kjer se znébil duh bo vsake teže*, podobne pa so tudi Quevedove besede, saj pravi, da bo duša sicer zapustila telo, a zato ne prenehala ljubiti. Če Bogomila pravi, da se bo čistost in zvestoba njene ljubezni odkrila »únstran groba«, Quevedo zaključí, da bo njegovo telo res prah, *a prah, ki večno ljubi*, saj bo njegova ljubezen živela še po smrti.

Da je Prešeren baročne elemente vključil tudi v *Krst pri Savici*, ne preseneča, saj ga je posvetil Matiji Čopu, ki je leta 1835, leto pred nastankom pesnitve, utonil v Savi, prav umrli prijatelj pa je moral biti tisti, ki je Prešerna poblíže seznanil z barokom, še posebej s španskim in portugalskim. Baročne poteze so seveda le eden od elementov te kompleksne pesnitve, ki je do danes izzvala že številne interpretacije, zdí pa se, da je Prešeren eno najpomembnejših baročnih idej, ki je sam ni mogel sprejeti v svoj nazorski okvir, položil prav na jezik Bogomili ter s tem zaokrožil baročni tematski, motivni in idejni krog v svoji poeziji, s katerim se je namenil nadomestiti obdobje baroka.

⁷⁶ Večna ljubezen onstran smrti.

ZAKLJUČEK

Količina črnila, ki ga je o Prešernu in njegovem pesniškem opusu prelila literarna veda se na prvi pogled morda zdi neobvladljiva ter hkrati zbuja vtis, da o največjem slovenskem pesniku pravzaprav ni mogoče zapisati ničesar novega več in da o Prešernovih pesmih, ki že od prvih srečanj s poezijo odmevajo v naši zavesti, vemo tako rekoč vse. Pa vendar pesnik ob vsakem ponovnem branju še vedno preseneča in naj bo seznam literarnozgodovinskih, primerjalnih, filozofskih ter takih in drugačnih razprav o Prešernu še tako dolg, pričujoči pregled njegovega vpogleda v španski in portugalski barok ter sledi, ki jih je ta pustil v njegovi poeziji, dokazuje, da je v Prešernovem pesniškem ustvarjanju še vedno mogoče odkriti kaj novega. Prešeren je, kakor vsi veliki pesniki, neizčrpen.

Meseči neprestanega druženja s Prešernom in študija njegove poezije so mi pokazali, da brati Prešerna pravzaprav pomeni potovati skozi zgodovino. Skozi svet antične filozofije in mitologije v svet trubadurskega kulta ljubezni, iz renesančnega zanosa v mračni svet baročnega pesimizma, od viharne predromantike k narodnobuditeljskemu duhu zrele romantike, vse v okviru poezije, ki kljub izjemni slojevitosti in poigravanju z različnimi literarnimi obdobji, ohranja že kar neverjetno homogenost. Prav v tem oziru pa študij recepcije baročne tradicije na novo odkriva veličino Prešernove poezije.

Pri konstituiranju slovenskega pesništva seveda ne gre pozabiti deleža, ki ga je s svojim znanjem in izrednim občutkom za poezijo prispeval Čop, kljub vsemu pa stopa pred oči neverjetna spretnost, s katero je Prešeren barok skoraj neopazno vgradil v svojo poezijo, baročne teme pa na zanimiv način prenesel na svoj lasten bivanjski položaj ter jih mojstrsko prelil v materinščino. Pri prenosu baročnih vzorcev v slovenski pesniški jezik in nadomeščanju obdobja baroka, tako še zdaleč ne gre za golo posnemanje, pač pa za aktiven sprejem, ki na ravni globinskega razumevanja baročne tradicije več kot stoletje po koncu zgodovinskega baroka ustvari izvirno slovensko baročno poezijo.

LA RECEPCIÓN DEL BARROCO ESPAÑOL Y PORTUGUÉS EN LA POESÍA DE PREŠEREN

1. Introducción

A pesar de los escasos contactos que, por lo menos hasta las últimas décadas, han existido entre la cultura española y el ámbito esloveno, ya al principio de la constitución de la poesía eslovena damos con dos figuras cuyo interés literario penetra también en lo profundo de la literatura española y portuguesa y hasta llega a inspirarse en ellas. Esas dos figuras claves para el desarrollo de la lengua y literatura eslovenas fueron France Prešeren que al principio del siglo XIX, cuando nuestra literatura contaba tan sólo con unos cuantos textos de carácter religioso, originados en el período protestantista y con apenas algunos intentos poéticos profanos que salieron del círculo de los ilustrados, logró crear una poesía que puede competir con todas las grandes literaturas europeas, y su amigo Matija Čop, erudita que con su vasto conocimiento de la historia literaria y sus corrientes desempeñó el papel del principal consejero y orientador de nuestro más grande poeta.

La posible relación entre la poesía de Prešeren y la poesía española del Siglo de Oro resaltó ante mis ojos por primera vez al leer los macabros sonetos quevedescos que con sus imágenes de fugacidad y de la muerte despiadada, evocaron en mi memoria versos "prešerianos" tratando los mismos temas. Una nueva lectura de Prešeren reveló todo un compendio de temas y motivos barrocos, cuya semejanza con algunos sonetos de Quevedo me estimuló a investigar más en profundo la poesía del poeta esloveno en relación con el Barroco, principalmente con el parnaso barroco español, teniendo en cuenta los decisivos conocimientos de la literatura española que poseó Matija Čop y el vasto acopio de libros españoles de los que ese proveyó su biblioteca personal, la principal fuente de las lecturas de France Prešeren.

Curiosamente, la historia literaria eslovena, pese a haber estudiado detalladamente la poesía de Prešeren en relación con la literatura antigua y las literaturas italiana, alemana, inglesa y polaca, ha dejado pasar desapercibida casi por completo la evidente relación entre el Barroco español y la poesía "prešeriana", oculta bajo el fuerte sello romántico que desde los inicios los historiadores literarios le habían atribuido. Salvo una breve mención del historiador literario Anton Slodnjak sobre ciertas semejanzas que notó entre los sonetos de Prešeren y

algunos sonetos barrocos españoles y portugueses,¹ no se ha dado ningún estudio acerca de ese tema. Boris Paternu, el principal investigador del Barroco en la poesía de Prešeren, se concentró sobre todo en los rasgos barrocos formales, atribuyendo éstas a la herencia del siglo XVIII,² sin haber establecido la relación temática entre la poesía del poeta esloveno y la poesía barroca española, lo que tampoco llegaron a hacer los investigadores extranjeros,³ a pesar de haber notado las huellas temáticas barrocas y el espíritu del Barroco que emana de algunos poemas de Prešeren.

Dado que la relación con el ámbito literario español representa un hueco dentro de los estudios comparativos sobre Prešeren, en el presente trabajo me he propuesto a estudiar las relaciones que unen a Prešeren al parnaso español y demostrar que Prešeren y Čop, conscientes del importante papel que había jugado el Barroco en otras literaturas nacionales, a la hora de la constitución de la poesía eslovena, sintieron la necesidad de reemplazar la época que dentro del espacio esloveno no había dejado frutos literarios, apoyándose para eso en la misma cuna del Barroco, el Siglo de Oro español, e inspirándose al mismo tiempo en el precursor de la poesía barroca, en el poeta más grande portugués, Luis de Camões, cuya poesía con rasgos barrocos también revela semejanzas con la de Prešeren, por lo cual decidí incorporarlo en mi estudio.

Para poder explicar detalladamente las relaciones con el Barroco y resaltar los rasgos barrocos en los poemas de Prešeren, en el primer capítulo de mi tesina he expuesto las principales características de la época y del estilo barroco junto con las razones históricas para su desarrollo, en el segundo capítulo me he dedicado a investigar el papel intermediario de Matija Čop y los dos principales caminos por los que ése accedía al Barroco español, la historia literaria romántica alemana y su propia biblioteca, mientras que el último capítulo consiste de un estudio comparativo con el que he tratado de ilustrar las semejanzas que se establecen entre la poesía de Quevedo, de Lope, de Calderón y de Camões en relación con los poemas de Prešeren, destacando entre ellos la elegía *Slovo od Mladosti (Adiós a la juventud)*, el ciclo de sonetos *Sonetje nesreče (Sonetos de la infelicidad)*, el soneto *Memento Mori*, el soneto dedicatorio *Matiju Čopu (A Matías Čop)* y el poema épico *Krst pri Savici (El bautismo en la cascada del Savitza)*.

¹ Slodnjak, A., «Opombe», en Prešeren, F., *Pesnitve in pisma*, Ljubljana, MK, 1962, p. 302.

² Paternu, B., «Dve fazi baroka v slovenski poeziji», en *Književne študije*, Ljubljana, Gyrus, 2001, pp. 30-35.

³ Véase Gieseemann, G., «Die barocke Komponente und ihre Varianten in der Lyrik France Prešerns», en *Zeitschrift für Slavistik*, 2, 2003, pp. 127-40, y Stojanović, B., «Barokni elementi u prešernovoj i Sterijinoj poeziji», en *Obdobje baroka v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi*, Ljubljana, Filozofska fakulteta, 1987, pp. 79-88.

2. El Barroco: época de contrastes y tensiones

Para entender mejor la estrecha relación que guarda una parte de la poesía de Prešeren con el Barroco y con sus características, en primer lugar hay que mirar desde cerca el variopinto siglo XVII, el tiempo de contrastes y contradicciones en el que las guerras, la peste y el hambre se oponen al esplendor de las obras del arte que nacen de ese conflictivo e inquieto espíritu de la época a la que suele denominársela el Barroco. Hay que destacar que bajo esa denominación no sólo se entiende el estilo artístico aplicado en el siglo XVII, sino, en primer lugar, una época con su fondo histórico y espiritual del que emanan también una especial percepción del mundo, típica del hombre barroco, y ciertos temas y motivos típicos del Barroco, que encuentran lugar también dentro de la poesía "prešeriana".

Fue el historiador del arte suizo Heinrich Wölfflin el primero que advirtió que el estilo barroco no había nacido como consecuencia del cansancio ante las formas renacentistas, sino había aparecido como reflejo de los cambios que sufrió la sociedad al final del siglo XVI y al principio del siglo XVII que influyeron también en el estado de ánimo de la gente,⁴ siendo ése responsable del grave y pesimista tono, típico de prácticamente todas las obras barrocas. Tomando en consideración las razones históricas para el cambio del estilo, Wölfflin llegó a quitarle el valor negativo al término «barroco», procedente de la palabra portuguesa con la que designaban unas perlas de forma irregular,⁵ que el Clasicismo había aplicado para denominar el arte del siglo XVII que no cabía dentro de las rígidas normas clasicistas.

Frente a las sobrias formas renacentistas que expresan certidumbre y serenidad, el masivo, pero al mismo tiempo dinámico estilo barroco, lleno de contrastes y tensiones, ya no expresa la alegría de vivir, sino, al contrario, representa la miserable existencia humana dentro de un mundo que ya no es seguro y unívoco, sino lleno de dudas y contradicciones. La muerte que el ser humano observa en cada paso como consecuencia de una crisis general que en forma de las guerras religiosas, las enfermedades y el hambre cosecha vidas por Europa y causa un gran descenso de la población también en España, provoca entre la gente una «conciencia coetánea de crisis» y los empuja hacia una «existencia sombría»,⁶ cuyas consecuencias pueden observarse en la percepción barroca del mundo, caracterizada por el cuerpo que por causa del miedo ante la fugacidad de la vida empieza a anhelar el espíritu y la eternidad.⁷

⁴ Wölfflin, H., «Renesansa in barok: Vzroki spremembe sloga», en *Tretji dan*, 8/9, 2003, pp.56-58.

⁵ Corominas, J., *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid, Gredos, 1991, p. 529.

⁶ Maravall, J. A., *La cultura del Barroco*, Barcelona, Ariel, 1996, pp. 55, 310.

⁷ Novak, B. A., «Poezija in konvencija v baroku in klasicizmu», en *Prevajanje baročnih in klasicističnih besedil*, Ljubljana, Društvo slovenskih književnih prevajalcev, 2005, p. 16.

Esa desilusión general que se apodera del hombre, echando abajo los ideales renacentistas, tiene como consecuencia una nueva búsqueda de lo trascendente, ya que la gente busca consuelo recurriendo otra vez a la fe, lo que aumenta el poder del cristianismo y sobre todo de la Iglesia. Es precisamente la Iglesia católica la que a través de la Contrarreforma, cuyas consecuencias en forma de opresión moral y presencia del espíritu católico pueden percibirse a lo largo de prácticamente todo el siglo XVII, sobre todo en el clima social de los países mediterráneos, llega a influir decisivamente en el espíritu barroco y en la concepción dualista del hombre que considera al cuerpo y al alma como dos cosas independientes, reflejándose eso en la mayoría de las obras literarias barrocas.⁸

El fuerte sello contrarreformista en el arte barroco lleva a algunos historiadores del arte e historiadores literarios a definir el barroco como arte de la Contrarreforma,⁹ mientras que el importante papel que desempeña dentro del movimiento contrarreformista la orden de los jesuitas, procedente de España, provoca muchas teorías que consideran a España como la cuna del barroco cuyas características de «expresión de inquietud hacia Dios, protesta contra el paganismo, gusto por las formas distorsionadas, un quijotesco "vislumbrar" y transformar lo real en irracional»,¹⁰ según algunos investigadores, representan «rasgos eternos de España».¹¹ El principal defensor del origen español del arte barroco y de sus decisivas influencias sobre la literatura europea del siglo XVII, Helmut Hatzfeld, escribe:

Aunque el barroco no es un fenómeno exclusivamente hispánico, no cabe duda de que España fue la primera fomentadora y misionera de la literatura barroca. Sus obras del Siglo de Oro, post-renesantistas y, por consiguiente, barrocas, junto con otros factores culturales, crearon el predominio del espíritu español en la literatura europea del siglo XVII, y hasta pusieron el sello barroco sobre la literatura mundial incluso de los siglos posteriores.¹²

Según Hatzfeld es España la que durante su supremacía política sobre Italia contagia el arte renacentista de rasgos hispánicos y en el siglo XVII, hundida en una honda crisis económica y perdiendo el poder político, «escapa del mundo cotidiano a un mundo de meditación y desengaño y bajo la influencia italiana hispanizada [llega] a exagerar sus propias tendencias naturales [...], cambiando su barroco eterno e inconsciente en un barroco histórico y consciente».¹³

⁸ Balbín N. de Prado, R., *La renovación poética del barroco*, Madrid, Anaya, 1991, p. 64.

⁹ El principal defensor de la teoría que relaciona indisolublemente el Barroco y la Contrarreforma es Werner Weisbach con su obra *Der Barock als Kunst der Gegenreformation* (El barroco, arte de la Contrarreforma).

¹⁰ Hatzfeld, H., *Estudios sobre el barroco*, Madrid, Gredos, 1966, p. 21.

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ibid.*, p. 431.

¹³ *Ibid.*, p. 437.

«La misión europea de la España barroca»,¹⁴ con ayuda de los jesuitas, pasa primero por Portugal que con su mezcla del espíritu católico y del fuerte sello árabe ofrece un terreno semejante para el florecimiento del arte barroco, y junto a España llega a significar la cumbre de la literatura barroca, mientras que el espíritu barroco español se expande también a Italia, a Francia, donde permanece en sombra del clasicismo prevaleciente, a los Países Bajos, a Alemania y prácticamente a toda Europa central, dictando pautas del arte y de la literatura europeas de aquel entonces.

2.1. El Barroco español

La crisis política y económica española con las consecuencias más devastadoras de toda Europa, por la que, según Ludwig Pfandl, «el Barroco no podía ser sino la expresión del "desengaño" que sigue a un período de apogeo político y cultural»,¹⁵ crea en la sociedad un clima pesimista, cuyo reflejo puede observarse sobre todo en el arte y en la literatura, imbuidos de imágenes de la muerte y de la derrota, presentes en cada paso, que al mismo tiempo buscan un contrapeso a la caótica realidad terrenal.

Esa percepción barroca del mundo que entiende la vida como un vano sueño da origen a un grupo de temas y motivos típicos del Barroco, presentes en prácticamente toda la literatura española, pasando de ahí también a otras literaturas europeas. Entre los temas típicos barrocos destacan el tema de la fugacidad y del «memento mori», acompañadas de motivos simbólicos como calaveras, ruinas, flores marchitas,¹⁶ árboles sin ojas, viento, tormentas,¹⁷ etc., el tema de la «vanitas mundi» que proclama vanos e ilusorios todos los bienes terrenales e incluso la vida humana, el tema de la desilusión y el tema del «más allá», que con su elemento religioso impregna la mayoría de la producción literaria española del siglo XVII.

La historia literaria en cuanto a la literatura barroca española suele hablar de dos estilos diferentes, el conceptismo y el culteranismo. El primero utiliza sobre todo los mecanismos retóricos conceptistas como la metáfora, el oxímoron, la antítesis, etc., mientras que el segundo, valiéndose de un léxico rico, de complicación sintáctica y de imágenes poéticas sensoriales, crea mundos de belleza absoluta para escapar de la miserable realidad cotidiana que ofrece el mundo barroco.¹⁸

¹⁴ Es como Hatzfeld llama la expansión del Barroco por Europa. *Ibid.*, p. 431.

¹⁵ Cit. por *ibid.*, pp. 24-25.

¹⁶ Balbín N. de Prado, *op. cit.*, pp. 55-56.

¹⁷ Hatzfeld, *op. cit.*, p. 116.

¹⁸ Balbín N. de Prado, *op. cit.*, pp. 29-33.

A pesar de expresar las tensiones espirituales barrocas de una manera diferente, los dos estilos no se excluyen ni se oponen entre sí, lo que, debido a la rivalidad entre sus dos principales representantes, Francisco de Quevedo y Luis de Góngora, por mucho tiempo creía la ciencia;¹⁹ el conceptismo y el culteranismo hasta coinciden en el uso de las formas métricas y estróficas, aplicando tanto las formas populares españolas como las formas renacentistas italianas, entre las que destaca el soneto, la forma que utilizan todos los principales poetas barrocos españoles, entre ellos Góngora, Quevedo, Lope de Vega y Calderón de la Barca.²⁰

2.2. Camões como iniciador del Barroco portugués

Si bien el Barroco en Portugal llega a desarrollarse plenamente después de la muerte de Camões, su poesía del último período, clasificada sobre todo como manierista,²¹ ya va preparándole el terreno al Barroco literario, puesto que lleva muchos rasgos de la poética barroca. Los sonetos reflexivos de Camões hablan de la fugacidad y de la mudanza, de la desilusión causada por el cruel destino y también del tema «memento mori», mientras que estilísticamente en sus poemas abundan las metáforas, paralelismos y paradojas.

2.3. El Barroco y el Romanticismo

Muchas teorías descubren una fuerte relación entre el Barroco y el Romanticismo, ya que los dos abrigan los mismos sentimientos de melancolía, de inquietud, de tensión interior y del choque con la realidad miserable. Eugenio d'Ors, por ejemplo, distingue a través del tiempo olas clásicas y olas barrocas, considerando estilos barrocos tanto el Barroco como el Romanticismo.²²

El fuerte lazo entre las dos épocas literarias se debe sobre todo al hecho que el Romanticismo alemán, para oponerse al prevaleciente Clasicismo francés, se apoya justo en la tradición barroca, siendo los románticos alemanes los primeros en valorar positivamente el arte barroco español. Al final de todo, la historia literaria romántica alemana representa también uno de los caminos por el que Matija Čop y France Prešeren llegaron a conocer la literatura barroca española.

¹⁹ *Ibid.*, p. 25.

²⁰ *Ibid.*, p. 38.

²¹ Hatzfeld, *op. cit.*, pp. 205-241.

²² *Ibid.*, p. 421.

3. El papel intermediario de Matija Čop: caminos hacia el Barroco

A pesar de que la historia literaria no coincide completamente en cuanto al papel que había jugado Matija Čop en la producción poética de Prešeren, no cabe la menor duda que fueron precisamente sus vastos conocimientos teóricos los que ayudaron a Prešeren a superar la estrechez provincial de sus primeros intentos poéticos y llegar a crear una poesía mundial al nivel de cualquier otra poesía nacional.²³ Sin embargo, Prešeren no le debe a su amigo sólo el espíritu cosmopolita de su poesía, sino también el hecho de haberle dado a conocer, entre otras corrientes literarias, el parnaso barroco español y portugués, acto que, como trataré de demostrar a lo largo de mi tesina, dejó muchas huellas en la poesía "prešeriana".

Čop mostró una excepcional afición por las literaturas romances ya en los años de sus estudios, puesto que la historia literaria alemana con su afinidad por las épocas literarias anteriores, especialmente por la Edad Media y el Barroco, le abrió ampliamente la puerta al mundo de la literatura italiana, española y portuguesa,²⁴ causando que el joven Čop empezara a estudiar también las lenguas romances, entre ellas español y portugués, para poder leer la literatura en original. Con el mismo propósito Čop iba proveyendo su extensa biblioteca personal, de la que disfrutaba también Prešeren,²⁵ con todo tipo de literatura, entre la que aparecen también muchas obras barrocas españolas y algunas portuguesas.

3.1. El camino por el Romanticismo alemán

La ciencia literaria alemana con su historiador literario Bouterwek y con el círculo de los románticos de Jena, que valoraron altamente las antiguas literaturas romances, entre las que jugó un papel clave precisamente la literatura española, a Čop le sirvió sobre todo de entrada al parnaso español, ofreciéndole al mismo tiempo un juicio positivo sobre la tradición barroca en la que se inspiró el Romanticismo alemán, principalmente para rebelarse contra el Clasicismo francés.

Čop estudió la famosa historia literaria de Friedrich Bouterwek *Geschichte der Poesie und Beredsamkeit seit dem Ende des dreizehnten Jahrhunderts*²⁶ que consiste en 13 tomos, entre los que aparece también la primera historia literaria completa de la literatura española, ya en el liceo.²⁷ Es importante sobre todo el 'prólogo' («Vorrede») al primer tomo de su

²³ Slodnjak, A., *Prešernovo življenje*, Ljubljana, MK, p. 47.

²⁴ Kidrič, F., «Matija Čop», en *Slovenski biografski leksikon*, vol. 1, Ljubljana, SAZU, 1925, pp. 101-2.

²⁵ Ludvig, D., «Čopov zapuščinski akt in Čopova knjižnica», *Slavistična revija*, 1/2, 1949, p. 147.

²⁶ Historia de poesía y de elocuencia desde los finales del siglo XIII.

²⁷ Kos, J., «Ideološke osnove Čopovega nazora o umetnosti», *Naša sodobnost*, 3-4, 1955, p. 273.

historia en el que Bouterwek explica su metodología y su decisión por tratar diferentes literaturas nacionales separadamente. Dice haber tomado en cuenta la sucesión en la que se siguieron los auges de las literaturas que durante su mejor época habían influido en otras literaturas europeas,²⁸ tratando así primero la literatura italiana, después las literaturas española y portuguesa, la literatura francesa, la inglesa y al final la literatura alemana. Sin disponer todavía de los términos posteriores de la ciencia literaria, Bouterwek describe así el desarrollo de la literatura desde el Renacimiento, que nace y florece en Italia, hacia el Barroco, que tiene su auge en España y en Portugal, pasando por el Clasicismo francés, el Prerromanticismo inglés y concluyendo con el Romanticismo alemán.

Si la información que obtuvo Čop de la historia de Bouterwek es la de la primacía del Barroco español y portugués en el campo de la literatura europea, la apoteosis del parnaso barroco español en el círculo de los románticos de Jena debió de consolidar aún más esta imagen del apogeo de la literatura barroca española, encaminando a Čop a la lectura de todas las obras más importantes del Barroco español. El entusiasmo del Romanticismo alemán por la época barroca española en la que los poetas alemanes habían descubierto un mundo romántico de la mezcla de lo fantástico, lo exótico, lo soñador y lo religioso²⁹ alcanzó a Čop sobre todo gracias a las obras de los hermanos Schlegel que no sólo influyeron en su recepción de la poesía española sino también en la selección de libros de los que Čop había provisto su biblioteca personal.

Pero el papel que desempeñaron los Schlegel en la recepción del Barroco español y portugués en la poesía "prešeriana" no consiste sólo en mostrarle a Čop el valor del parnaso barroco de estas dos literaturas, sino que son mucho más importantes sus ideas y teorías que indirectamente los llevaron a Čop y a Prešeren a aceptar la tradición barroca en la poesía eslovena. Entre estas teorías hay que destacar el evolucionismo literario y la idea que la poesía moderna debería ser capaz de sintetizar todas las fases del desarrollo de la poesía universal,³⁰ razón por la cual Čop y Prešeren, a la hora de la constitución de la poesía eslovena, debieron de sentir necesidad de reemplazar las épocas literarias anteriores, incluyendo en la poesía de Prešeren también la imprescindible tradición barroca.

²⁸ Bouterwek, F., *Geschichte der Poesie und Beredsamkeit seit dem Ende des dreysehnten jahrhunderts*, vol. 1, Göttingen, [Röwer], 1801, p. 6.

²⁹ Siguán, M., «Übersetzung als Normverstoß: Deutsche Romantik und spanisches Barock», en *Norm und Transgression in deutscher Sprache und Literatur*, München, Iudicium, 1996, p. 163.

³⁰ Paternu, B., *France Prešeren in njegovo pesniško delo*, vol. 1, 1976, p. 102.

3.2. El camino por la biblioteca de Čop

Čop guardó una estrecha relación con las bibliotecas ya desde sus años estudiantiles, mientras que en el año 1829 ocupó también el lugar del bibliotecario en Licejska knjižnica (Biblioteca del liceo). Ésta, entre otras cosas, había heredado los fondos de la biblioteca de los jesuitas³¹ que seguramente guardaba también obras barrocas españolas que las había conocido Čop, si bien también compraba libros por su cuenta, creando en casa una biblioteca que tenía fama por su extraordinaria complejidad y vastedad cosmopolita.³²

El inventario de la biblioteca de Matija Čop que fue hecho después de su muerte con propósito del juicio hereditario, enumera 1993 obras en 3226 tomos que el erudito guardaba en su biblioteca personal; las obras españolas y portuguesas que en suma son 123 obras en 213 tomos, forman una de las secciones del inventario, divididas por las lenguas.³³ Entre ellas aparecen tanto diccionarios, gramáticas y otros recursos para aprender español y portugués, como un variopinto surtido de obras literarias que comprenden tanto tratados teológicos, crónicas del Nuevo Mundo, como una impresionante colección de romanceros y sobre todo las obras más importantes de la poesía, del teatro y de la prosa del Barroco español, mientras que la parte portuguesa es más escasa y comprende tan sólo unos ejemplos de poesía.³⁴

El contenido de la parte española de la biblioteca de Čop en la que, aparte de algunas obras medievales, renacentistas y hasta clasicistas, prevalecen las obras barrocas, no indica sólo el vasto conocimiento que poseyó Matija Čop acerca de la literatura española, sino también su principal interés dentro del campo de ésta, aportando una prueba más sobre el aprecio que tuvo Čop por la literatura barroca española. Entre sus libros españoles aparecen las siguientes obras barrocas³⁵ que representan la clave para el estudio comparativo de la poesía de Prešeren y del Barroco español:

Miguel de Cervantes:

- ◆ *Trabajos de Persiles y Sigismunda por Miguel de Cervantes Saavedra*, Madrid 1799;
- ◆ *Novelas ejemplares de Miguel de Cervantes*, Perpiñán 1816;
- ◆ *Novelas ejemplares de Miguel de Cervantes*, Madrid 1655;

³¹ Šifrer, J., «Matija Čop - bibliotekar», *Matija Čop 1797-1835*, Jesenice, Muzej, 1997, p. 37.

³² Kos, J., *Matija Čop*, Ljubljana, Partizanska knjiga, 1979, p. 179.

³³ Ludvig, *op. cit.*, p. 172.

³⁴ Entre las obras portuguesas aparecen sólo *As Lusíadas* de Camões y un cancionero entitulado *Parnasso Lusitano*.

³⁵ La lista de las obras es sacada de una tesina inédita de Lucijan Adam en la que hizo la transcripción del inventario de la biblioteca de Matija Čop.

Adam, L., *Knjižnica Matije Čopa*, Ljubljana, Filozofska fakulteta, 1998.

- ◆ *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha por Miguel de Cervantes*, Bruselas 1611, 1619;
- ◆ *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha por Miguel de Cervantes*, Berlín 1804-5;
 - *Colección de vocablos y frases difíciles que ocurren en la fábula del Ingenioso hidalgo Don Quijote por Juan Bassl (sic!), Leipzig 1821;*
- ◆ *Viaje al parnaso compuesto por Miguel de Cervantes*, Madrid 1784;
- ◆ *La Numancia, tragedia de Miguel de Cervantes Saavedra*, s. l., s. a.

Luis de Góngora:

- ◆ *Todas las obras de Don Luis de Góngora*, Madrid 1634.

Francisco de Quevedo:

- ◆ *El parnaso español y musas castellanas de Don Francisco de Quevedo*, Madrid 1668.

Lope de Vega:

- ◆ *Relación de las fiestas de San Isidro por Lope de Vega*, Madrid 1622;
- ◆ *Comedia El mejor alcalde el rey, etc. de Lope de Vega Carpio*, Valencia 1804; Madrid 1791;
- ◆ *Tragedia, prosa y versos de Lope de Vega Carpio*, Madrid 1598;
- ◆ *Poesías escogidas de Lope de Vega y de Don Juan de Jáuregui; Las fortunas de Diana, Andromeda*, París, 1821;
- ◆ *La Filomena de Lope de Vega*, s. l., s. a.;
- ◆ *La hermosura de Angélica y la Segunda parte de las Rimas*, Barcelona 1604.

Antonio de Solís:

- ◆ *Historia de la conquista de México escrita por Don Antonio de Solís*, Madrid 1819;
- ◆ *Comedia El alcázar del secreto, etc. de Antonio de Solís*, Valencia 1818.

Luis Vélez de Guevara:

- ◆ *El diablo cojuelo, novela de la otra vida traducida a esta por Luis Vélez de Guevara*, Madrid 1821.

Francisco Santos:

- ◆ *Día y noche de Madrid, discursos de lo más notable que en él pasa*, Madrid 1764.

Cristóbal Lozano:

- ◆ *Los Reyes nuevos de Toledo por el Dr. Don Cristóbal Lozano*, Madrid 1764.

Calderón de la Barca:

- ◆ *Auto famoso del Nacimiento de Jesú Cristo*, Salamanca, s. a.;
- ◆ *Las comedias de Don Calderón de la Barca*, Leipzig 1827-28;
- ◆ *Las comedias de Don Pedro Calderón de la Barca*, Madrid 1685;
- ◆ *16 comedias de Dr. Pedro Calderón de la Barca*, s. l., s. a.;
- ◆ *Comedia El mayor monstruo los Celos de Calderón de la Barca*, Valencia 1796;
- ◆ *Loas y autos sacramentales de Pedro Calderón de la Barca*, Madrid 1759;
- ◆ *Autos sacramentales y obras posthumas de Calderón de la Barca*, Madrid 1717;
- ◆ *Las comedias de Don Pedro Calderón de la Barca*, Leipzig 1820;
- ◆ *Las comedias de Don Pedro Calderón de la Barca*, vol. VIII, Zwickau, 1819.

Francisco de Rojas Zorilla:

- ◆ *Comedia famosa Del rey abajo, ninguno, etc.*, Barcelona, s. a.

Agustín Moreto:

- ◆ *Comedia famosa El parecido en la corte, etc. de Don Agustín Moreto*, Valencia 1773;
- ◆ *Comedia famosa El desdén con el desdén de Don Agustín Moreto*, Dresden 1825.

3.3. El camino hacia la poesía de Prešeren

Si bien los conocimientos literarios de Čop no fueron el único camino por el que Prešeren se familiarizó con diferentes corrientes literarias y formas poéticas, puesto que el poeta leía mucho también por su cuenta, fue precisamente gracias a la amistad con Čop que Prešeren empezó a introducir sistemáticamente las formas romances en su poesía, aceptando con ellas también temas serios que antes no habían encontrado sitio en sus poemas. Eso demuestra que la intervención de Čop no se limitaba sólo al nivel formal, sino que el consejero de Prešeren le orientaba a éste también sobre los temas, sabiendo que al estudiar diferentes aspectos de literatura a Čop le interesaban sobre todo las formas poéticas y su aplicación para expresar diferentes temas e ideas³⁶ y que su ideal poético residía en una poesía seria, pensativa y no en un vano "fantasear".³⁷

³⁶ Kos, J., *Prešeren in evropska romantika*, Ljubljana, DZS, 1970, p. 45.

³⁷ Kos, J., *Matija Čop*, op. cit., p. 123.

Dicho de otra manera, Čop y Prešeren, al emprender el camino de la constitución de la poesía eslovena, sintentizando y reemplazando épocas literarias anteriores para cultivar el lenguaje poético, adoptaron tanto las formas poéticas romances como también sus rasgos temáticos, recurriendo no sólo a la lírica medieval provenzal y al petrarquismo renacentista italiano, sino también al parnaso barroco español y portugués, cuyo influjo espiritual y temático se puede sentir ya en la elegía *Slovo od mladosti* (*Adiós a la juventud*), culminando en el ciclo *Sonetje nesreče* (*Sonetos de la infelicidad*) y en el soneto *Memento mori* y resonando todavía en el soneto *Matiju Čopu* (*A Matías Čop*) y en *Krst pri Savici* (*El bautismo en la escada del Savitza*).

4. Lo barroco en la poesía de Prešeren: comparación con la poesía de poetas barrocos españoles y portugueses

Ya en la poesía juvenil de Prešeren, como afirma Paternu, abundan los rasgos barrocos formales, entre los que cabe destacar sobre todo la aplicación de las metáforas parabólicas sinónimas y la ornamentación estilística.³⁸ Sin embargo lo barroco en esta parte de la poesía "prešeriana" se debe sobre todo a la herencia del estilo rococó que en su poesía había aplicado ya Feliks Demscen Dev, uno de los iniciadores de la poesía eslovena, cuyas pautas siguió también el joven Prešeren. Sus poemas juveniles, a pesar de los rasgos barrocos formales, no atraviesan el umbral del pesimismo barroco y de los temas típicos de la percepción barroca del mundo, razón por la cual el centro de la poesía "prešeriana" que conscientemente se abre hacia el Barroco, adoptando también sus rasgos espirituales y temáticos, no hay que buscarlo entre las creaciones tempranas, sino en la poesía de la época de amistad con Čop, con ayuda de quien Prešeren logró llevar a la perfección el programa de la constitución de la poesía eslovena.

Teniendo en cuenta que Prešeren prácticamente tuvo que crear el lenguaje poético esloveno, queda claro también que su adopción de la tradición barroca no pudo tomar la dirección del gongorismo hermético que intentaba romper los límites de la lengua, sino que hubo de "contentarse" con el conceptismo de tipo quevedesco, aplicando en sus poemas "barrocos" los recursos retóricos conceptistas que junto a los temas y motivos barrocos llegaron a desempeñar el papel principal en la tarea de reemplazar el barroco literario en la literatura eslovena.

³⁸ Paternu, B., «Barok pri Prešernu», en *Obdobja in slogi v slovenski književnosti*, Ljubljana, MK, 1989, pp. 46-53.

4.1. Temas barrocos en la poesía de Prešeren

Antonio Maravall, parecido a Hatzfeld, define el Barroco como expresión de una irreplicable realidad histórica y de su cultura,³⁹ mientras que Helmut Hatzfeld justifica el empleo del adjetivo «barroco» en literatura «en todos aquellos casos en que los motivos, recursos y símbolos en cuestión son apellidados barrocos».⁴⁰ Considera barrocos sobre todo los temas o motivos de la vanidad, de la muerte, de la mudanza, de la fugacidad y de la ilusión,⁴¹ mencionando también los símbolos que Jean Rousset ha detectado dentro de la literatura barroca francesa, pero que se encuentran en cualquier literatura de la época barroca.

En su obra *La littérature de l'âge baroque en France*⁴² Rousset habla de diferentes símbolos, relacionados con los temas barrocos, sobre todo de aquellos que simbolizan la fugacidad y el movimiento, entre los que aparecen el agua, la ola, el viento, la nube, la llama, la hoja, etc., y aquellos que simbolizan las miserias terrenales y la inevitabilidad de la muerte como por ejemplo la cárcel, la tumba, la sombra, el laberinto y las ruinas.⁴³ Motivos parecidos que simbolizan la fugacidad de la vida, entre los que destacan las estaciones del año, las flores marchitas y las ruinas de las ciudades grandiosas, las menciona también Rafael Balbín de Prado,⁴⁴ mientras que Fernando R. de la Flor considera como motivo barroco importante también el desierto, que al mismo tiempo simboliza tanto el refugio ante la realidad caótica como también el espacio de la soledad y de la búsqueda de la verdad,⁴⁵ motivo que a su modo aplica también Prešeren en el segundo soneto de infelicidad *Popotnik pride v Afrike pušavo* (*Llega el viajero al África árida*).

Prácticamente todos los temas y motivos mencionados aparecen casi de una manera enciclopédica también en la parte de la poesía de Prešeren que puede calificarse como más barroca. A partir de la elegía *Slovo od mladosti* (*Adiós a la juventud*) en su poesía existencial, especialmente en el ciclo de sonetos de la infelicidad, abundan los temas de la desilusión, la vanidad, la realidad amenazadora, la fugacidad y la muerte, sea tratada ésta como salvación de la «cárcel de la vida», sea como el horroroso «memento mori» o sea como la fe en el «más allá» que Prešeren en su poema épico *Krst pri Savici* (*El bautismo en la cascada del Savitza*) pone en la lengua de Bogomila, la heroína pagana que acepta el cristianismo.

³⁹ Maravall, *op. cit.*, p. 34.

⁴⁰ Hatzfeld, *op. cit.*, p. 425.

⁴¹ *Ibid.*

⁴² La literatura de la época barroca en Francia.

⁴³ Rousset, J., *La littérature de l'âge baroque en France: Circé et le paon*, Paris, Librairie José Corti, 1954.

⁴⁴ Balbín N. de Prado, *op. cit.*, pp. 54-55.

⁴⁵ Flor, F. R. de la, *Barroco: Representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)*, Madrid, Cátedra, 2002, pp. 278-91.

Para poder ilustrar claramente el caudal de los temas barrocos y de los motivos correspondientes en la poesía "prešeriana", los he ordenado en la siguiente tabla que manifiesta de una manera evidente la síntesis de las ideas barrocas y de la percepción barroca del mundo que Prešeren lleva al cabo en su poesía:

Tema	Poema	Ejemplo	Motivo
ILUSIÓN/DESILUSIÓN	Adiós a la juventud ⁴⁶	Okusil zgódej sem tvoj sad, spoznanje! Veselja dókaj strup njegov je umoril: sem zvedel, da vest čisto, dobro djanje svet zaničvati se je zagovoril, ljubezen zvésto najti, kratke sanje! zbežale ste, ko se je dan zazóril.	fruto de la sabiduría sueños
	Sonetos de la infelicidad:		
	1 ^{er} soneto	Ne vedel bi, kako se v strup prebrača vse, kar srcé si sladkega obeta; mi ne bila bi vera v sebe vzeta, ne bil viharjov nótranjih b' igrača!	borrasca (interior)
2 ^o soneto	Popotnik pride v Afrike pušavo , stezè mu zmanjka, noč na zémľjo pade, nobena luč se skoz oblak ne ukrade , po mesci hrepenèč se uleže v travo. Nebo odpre se, luna da svečavo ; tam vidi gnezditi strupene gade in tam brlog, kjer íma tigra mlade, vzdigváti vidi léva jezno glavo. Takó mladenča gledati je gnalo naključje zdanjih dni, doklèr napoti prihodnosti biló je zagrinjalo . Zvedrila se je noč , zija nasproti življenja gnus, nadlog in stisk nemalo, globoko brezno brez vse rešne poti.	desierto nube sombra, oscuridad ↓ luz velo oscuridad → luz	
VANIDAD DEL MUNDO	Adiós a la juventud	Sem videl, de svoj čoln po sapi sreče , komür sovražna je, zastonj obrača, kak veter nje nasproti tému vleče, kogár v zibéli vid'la je berača, de le petica dá ime sloveče, de človek toliko velja, kar plača. Sem videl čislati le to med nami, Kar um slepí z goljfijski, ležámi!	barca « suerte ↑ adversa » viento ← engaños, mentiras
VANIDAD DEL MUNDO / MUNDO AMENAZADOR	Sonetos de la infelicidad:		
	2 ^o soneto	tam vidi gnezditi strupene gade --- [...] življenja gnus, nadlog in stisk nemalo, globoko brezno brez vse rešne poti.	abismo
4 ^o soneto	Kjer hodi, mu je s trnjam pot posuta, kjer si poiše dom, nadlog jezéro nabere se okrog, in v eno mero s totognimi valmí na stene buta.	espinas olas	

⁴⁶ Los títulos españoles son trabajo de Juan Octavio Prenz que ha traducido la poesía de Prešeren en español. Prešeren, F., *Cantos*, Kranj; Celovec; Ljubljana; Dunaj, Mohorjeva založba; Mestna občina Kranj, 2003.

Tema	Poema	Ejemplo	Motivo	
VANIDAD DEL MUNDO/ MUNDO AMENAZADOR	Sonetos de la infelicidad:			
	5 ^o soneto	Življenje ječa, čas v nji rabelj hudi , skrb vsak dan mu pomlájena nevesta, trpljenje in obup mu hlapca zvesta in kes čuváj, ki se nikdar ne utruđi.	cárcel, tiempo - verdugo, desesperación	
	6 ^o soneto	Čez tebe več ne bo, sovražna sreča! iz mojih ust prišla beseda žala; navadil sem se, naj Bogú bo hvala, trpljenja tvojega, življenja ječa!	«suerte adversa» cárcel	
FUGACIDAD	Adiós a la juventud	Ne zmisli, da dih prve sapce bóde odnesel to, kar misli so stvarile ---	soplo del viento	
	El bautismo en la cascada del Savitza	Odločeni so roži kratki dnóvi, ki pride nanjo pomladanska slana , al v cvetji jo zapadejo snegovi ---	flor estaciones del año	
	Sonetos de la infelicidad:			
MUERTE	3 ^{er} soneto	ak hitre ne, je smrti svest počasne, bolj dan na dan brlí življenja sveča , doklèr ji reje zmanjka, in ugasne.	vela / llama	
	muerte como salvación	4 ^o soneto	šele v pokóji tihem hladne hiše , ki pelje vanjo temna pot pogreba, počíje, smrt mu čela pot obriše.	sepultura
		5 ^o sonet nesreče	Prijazna smrt! predolgo se ne múdi: ti ključ, ti vrata, ti si srečna cesta, ki pelje nas iz bolečine mesta, tje, kjer trohljivost vse verige zgrudi; [...] tje v posteljo poslano v črni jami , v kateri spi, kdor vanjo spat se vleže, da glasni hrup nadlog ga ne predrami.	cadena / cárcel sepultura
	memento mori	Memento mori Dolgost življenja našega je kratka. Kaj znancov je zasula že lopata! Odprte noč in dan so grôba vrata; al dneva ne pove nobena prat'ka. [...] Znabiti, de kdor zděj vesel prepeva, v mrtvaškem prti nam pred koncam dneva molčé trobental bo: » <i>Memento móri!</i> «	sepultura mortaja	
	eternidad	A Matías Čop	Minljivost sladkih zvez na svet' oznani, kak kratko je veselih dni število, de srečen je le tá, kdor z Bogomílo up sreče únstran groba v prsih hrani.	«más allá»
El bautismo en la cascada del Savitza		Odkrila se bo tebi únstran groba ljubezni moje čistost in zvestoba.	«más allá»	

4.2. Recursos retóricos barrocos en la poesía de Prešeren

Prešeren no utiliza los recursos estilísticos y retóricos barrocos solamente en su poesía juvenil, sino que los aplica sistemáticamente también en los poemas que se caracterizan por el marco temático barroco, lo que constituye una prueba más de la premeditación con la que el poeta había planeado la síntesis de la poética barroca en la poesía eslovena. Junto al caudal temático que sintetiza la concepción barroca del mundo, Prešeren emplea así todo tipo de recursos retóricos conceptistas, entre ellos metáforas, antítesis, oxímoron, hipérbaton y paralelismos, típicos de la expresión barroca.

La metáfora que representa uno de los principales recursos de la retórica conceptista, puesto que ya Baltasar Gracián define el concepto como «un acto del entendimiento que expresa [expresa] la correspondencia que se halla entre los objetos»,⁴⁷ está constantemente presente en la poesía de Prešeren, comprendiendo tanto metáforas que constan de una sola palabra, p. e. «cárcel», que metafóricamente representa la vida, o «verdugo», que metafóricamente representa el tiempo, como también metáforas parabólicas más complejas que con su modelo del "exemplum" y la "moraleta" se acercan aún más a la retórica barroca. Este es el caso del segundo y del tercer soneto de la infelicidad.

En la poesía de Prešeren abundan también los dos recursos retóricos que con su juego de contrastes mejor expresan las tensiones y el dualismo típicos del Barroco, la antítesis y el oxímoron. Prešeren aplica la antítesis en prácticamente todos los poemas con la temática barroca, poniendo en contraste hasta los cuartetos y los tercetos en algunos sonetos, mientras que con las frases «Dolgost življenja našega je kratka», «molče trobental bo», «prijazna smrt» y «temna zarja» crea los oxímoron que tocan los temas más típicos barrocos. Con todo, cabe mencionar también el famoso contraste barroco entre lo claro y lo oscuro que Prešeren también incorpora en su poesía:

Poema	Lo oscuro	Lo claro
Adiós a la juventud	temna zarja	
	viharjov jeze so pogosto rjule ---	[...] le redko upa sonce je sijalo,
2º soneto de la infelicidad	[...] noč na zemljo pade, nobena luč se skoz oblak ne ukrade ---	Nebo odpre se, luna da svečavo --- [...] Zvedrila se je noč ---
3º soneto de la infelicidad	Hrast, ki vihar na tla ga zimski trešne,	ko toplo sonce pomladansko seje ---
A Matías Čop	dan oblačni	dan jasni

⁴⁷ Cit. por Balbín N. de Prado, *op. cit.*, p. 26.

4.3. Lo barroco en la poesía de Prešeren en comparación con el parnaso barroco español y portugués

Considerando el gran aprecio que tuvo Čop por la forma del soneto, tampoco puede sorprendernos la propensión de Prešeren a los sonetistas barrocos españoles y portugueses cuya poesía revela muchas semejanzas con la poesía "prešeriana". Como voy a mostrar más abajo, sus poemas se pueden comparar sobre todo con los fúnebres y pesimistas sonetos quevedescos, pero también con las obras de Calderón, de Lope y de Camões.

4.3.1. Slovo od mladosti (Adiós a la juventud)

Ya en la elegía *Slovo od mladosti* se plantean todos los temas que luego culminarán en los sonetos de la infelicidad. El sujeto lírico siente angustia al ver resbalar su juventud con lo que anuncia el tema de la fugacidad. La vida no le consitió y ya muy pronto le dio a probar «el fruto de la sabiduría» que acabó con sus ilusiones. Se dio cuenta de la vanidad de la vida que es llena de injusticias y engaños y también de su fragilidad, ya que todo puede desaparecer con un leve soplo de brisa. Pero a pesar de tener una juventud difícil, siente melancolía al sentirla huir, porque la vejez trae sólo nuevos y aún más grandes pesadumbres. Es muy interesante comparar ese poema con el soneto de Quevedo, *Arrepentimiento y lagrimas debidas al engaño de la vida*, ya que existen varias paralelas entre los dos. El sujeto lírico de Quevedo, igual que el de la elegía de Prešeren, advierte el paso del tiempo y siente una nostalgia por la juventud, a pesar de llamarla robusta y engañada, porque las lágrimas y los daños con el tiempo se hacen siempre más grandes.

SLOVO OD MLADOSTI

Dni mojih lepši polovica kmalo,
mladosti leta! kmalo ste minule;
rodile vé ste meni cvetja malo,
še tega rož'ce so se koj osule,
le redko upa sonce je sijalo,
viharjov jeze so pogosto rjule;
mladost! vendèr po tvoji temni zarji
srcé bridkó zdihuje, Bog te obvarji!

Okusil zgodej sem tvoj sad, spoznanje!
Veselja dókaj strup njegov je umoril:
sem zvedel, da vest čisto, dobro djanje
svet zaničvati se je zagovoril,
ljubezen zvésto najti, kratke sanje!
zbežale ste, ko se je dan zazóril.
Modrost, pravičnost, učenost, device
brez dot žalváti videl sem samice.

Quevedo: ARREPENTIMIENTO Y LAGRIMAS DEBIDAS AL ENGAÑO DE LA VIDA

Huye sin percibirse lento el día,
y la hora secreta y recatada
con silencio se acerca, y despreciada
lleva trás sí la edad lozana mía.

La vida nueva que en niñez ardía,
la juventud robusta y engañada,
en el postrer invierno sepultada
yace entre negra sombra y nieve fría.

No sentí resbalar mudos los años,
hoy los lloro pasados y los veo
riendo de mis lágrimas y daños.

Mi penitencia deba a mi deseo,
pues me deben la vida mis engaños,
y espero el mal que paso, y no le creo.

Sem videl, de svoj čoln po sapi **sreče**,
komür sovražna je, zastonj obrača,
kak veter nje nasproti tému vleče,
kogàr v zibéli vid'la je berača,
de le petica da ime sloveče,
de človek toliko velja, kar plača.
Sem videl čislati le to med nami,
kar um slepí, z golj'fijami, ležámi!

Te videt', grji videti napake,
je srcu rane vsekalo krvave;
mladosti jasnost vènder misli take
si kmalo iz srcá spodi in glave,
gradove svítle zida si v oblake,
zelene trate stavi si v puščave,
povsod vesele lučice prižiga
ji **up golj'fivi**, k njim iz stisk ji miga.

Ne zmisli, da **dih prve sapce bóde**
odnesel to, kar misli so stvarile,
pozabi koj nesreč prestanih škode
in ran, ki so se komaj zacelile,
doklèr, da smo brez dna polnili sode,
'zučé nas v starjih letih časov sile.
Zato, mladost! po tvoji **temni zarji**
srcé zdihválo bo mi, Bog te obvarji!

Ya en este poema aparecen también los dos
conceptos que luego construirán el hilo
conductor también a lo largo del ciclo
Sonetje nesreče (*Sonetos de la infelicidad*),
«sovražna sreča» (la suerte adversa) y
«upanje golj'fivo» (la esperanza engañosa),
dos conceptos que igual podemos
encontrarlos ya en la poesía de Quevedo,
llamándolos ése «dura suerte» y «esperanza
burladora y ciega».

4.3.2. *Sonetje nesreče* (*Sonetos de la infelicidad*)

Los Sonetos de la infelicidad representan el eje y la cumbre de la poesía "prešeriana" que se inspira en el barroco, ya que en ellos el poeta pinta ante nuestros ojos todo un lienzo de imágenes barrocas relacionadas con el desengaño, la vanidad, el tiempo fugaz, la prisión que representa la vida y la muerte salvadora, comparables con las graves consideraciones quevedescas «sobre la miserable condición temporal del ser humano»⁴⁸ y con la percepción del mundo de otros poetas barrocos. Cabe destacar sobre todo el segundo, el tercero, el quinto y el sexto soneto de la infelicidad.

4.3.2.1. 2º soneto de la infelicidad

Con la metáfora de un pasajero que pasa por el desierto (= la vida), ciego (= engañado) por la oscuridad y descubre al amanecer (= el desengaño) que está rodeado de bestias peligrosas (= las amenazas de la vida), el desengaño es el tema principal de este soneto con el que el poeta crea la imagen de un típico mundo barroco que carece de valor, es caótico y lleno de dolor y de peligros. Es muy interesante compararlo con uno de los sonetos de Lope de Vega, ya que el desarrollo del tema en los dos sonetos es muy parecido:

⁴⁸ Balbín N. de Prado, *op. cit.*, p. 57.

Lope: SONETO XIX

**Popotnik pride v Afrike pušavo,
stezè mu zmanjka, noč na zemljo pade,
nobena luč se koz oblak ne ukrade,**
po mesci hrepenèč se uleže v travo.

Nebo odpre se, luna da svečavo;
tam vidi gnézditi strupene gade
in tam brlog, kjer íma tigra mlade,
vzdigváti vidi leva jezno glavo.

Takó mladénča gledati je gnalo
naključje zdanjih dni, doklèr napoti
prihodnosti bilo je zagrinjalo.

Zvedrila se je noč, zijá nasproti
življenja gnus, nadlog in stisk nemalo,
globoko brezno brez vse rešne poti.

**Pasando un valle oscuro al fin del día,
tal que jamás para su pie dorado
el sol hizo tapete de su prado,**
llantos crecieron la tristeza mía.

Entrando en fin por una selva fría,
vi un túmulo de adelfas coronado,
y un cuerpo en él vestido, aunque mojado,
con una tabla, en que del mar salía.

Díjome un viejo de dolor cubierto:
–Este es un muerto vivo, ¡extraño caso!
anda en el mar y nunca toma puerto–.

Como **vi que era yo,** detuve el paso,
Que aún no me quise ver después de muerto
por no acordarme del dolor que paso.

Si el viajero de Prešeren cruza un oscuro desierto, el sujeto lírico de Lope pasa un valle oscuro, entrando en la segunda estrofa en una selva fría donde aparece delante de sus ojos un cuerpo vestido de ropa mojada. Un viejo le explica que se trata de un muerto «que anda en el mar y nunca toma puerto», mientras que en la última estrofa se da cuenta de que se está mirando a sí mismo y que la vida no tiene otra salida. Es decir, que tanto el viajero de Prešeren como el sujeto lírico de Lope se encuentran delante de una imagen horrorosa, los dos observan el futuro que tanto para el primero como para el segundo significa una desilusión, un vano vagar sin salida.

4.3.2.2. 3^{er} soneto de la infelicidad

En el tercer soneto del ciclo Prešeren, con la metáfora de un roble que cae abatido por una tempestad y empieza a pudrir, junto con el tema de la derrota frente al destino, ya va introduciendo también el tema de la fugacidad y de la muerte. El estado humano en el soneto de Prešeren es designado como mísero e impotente frente a la «suerte adversa» y sobre todo frente al inevitable resbalón hacia la muerte que lo simboliza la pudrición del árbol y la comparación de la vida con una vela que va desgastándose y cuya llama al final se apaga.

Es muy interesante comparar ese soneto con el soneto *A unas flores* de Calderón, ya que el poeta español, para designar el transcurso del tiempo y la inevitabilidad de la muerte, recurre a una metáfora parecida que Prešeren, ilustrando la fugacidad de la vida con el breve florecer de las flores. Los dos poetas utilizan el típico recurso barroco del "exemplum" al que sigue la "moraleja" que en los dos casos apunta en lo fugaz de la vida humana:

Calderón: A UNAS FLORES

Hrast, ki **vihar na tla ga zimski trešne**,
ko **toplo sonce pomladansko séje**,
spet ozelénil semtertjè bo veje,
naenkrať ne zgubi moči poprèšne;

al vènder zanjga ni pomóči rešne;
ko spet znebi se gôjzd snega odeje,
mladik le malo, al nič več ne šteje,
leži tam rop trohljívosti požrešne:

tàk siromak ti v bran, sovražna sreča!
stoji, ki ga iz visokosti jasne
na tla telébi tvoja moč gromeča;

ak hitre ne, je smrti svest počasne,
bolj dan na dan brli življenja sveča,
doklèr ji reje zmanjka, in ugasne.

Estas fueron pompa y alegría
despertando al calor de la mañana,
a la tarde serán lastima vana
durmiendo en brazos de la noche fría.

Este matiz que al cielo desafía,
iris listado de oro, nieve y grana,
será escarmiento de la vida humana,
tanto se emprende el término de un día.

A florecer las rosas madrugaron
y para envejecerse florecieron,
cuna y sepulcro en un botón hallaron.

Tales los hombres sus fortunas vieron,
en un día nacieron y expiraron,
que, pasados los siglos, horas fueron.

4.3.2.3. 5º soneto de la infelicidad

En este soneto la desesperación frente a las pesadumbres cotidianas conduce al sujeto lírico hacia una resignada invitación a la muerte, que el poeta la corona con un típico oxímoron barroco «prijazna smrt», o sea afable muerte. El mismo fenómeno podemos observarlo en la poesía de Quevedo que en varios sonetos le concede un papel aliviador a la muerte, afirmando que la muerte trae descanso y fin a los agravios de la vida. También en el soneto de abajo, igual que Prešeren, le ruega a la muerte que llegue pronto, puesto que trae consigo el olvido. Es interesante también la semejanza entre las metáforas que Quevedo y Prešeren escogen para designar el tiempo. Prešeren en el primer verso del quinto soneto lo llama «verdugo», mientras que Quevedo en uno de sus sonetos llama las horas los «sepultureros».

Življenje ječa, **čas v nji rabelj hudi**,
skrb vsak dan mu pomlájena nevesta,
trpljenje in obup mu hlapca zvesta
in kes čuvaj, ki se níkdar ne utrudi.

Prijazna smrt! predolgo se ne múdi: ← →
ti ključ, ti vrata, ti si srečna cesta,
ki pelje nas iz bolečine mesta,
tje, kjer trohljivost vse verige zgrudi;

tje, kamor moč pregánjovcov ne seže,
tje, kamor njih krivic ne bo za nami,
tje, kjer znebi se človek vsake teže,

tje v posteljo postlano v črni jami,
v kateri spi, kdor vanjo spat se vleže,
de glasni hrup nadlog ga ne predrami. ↗

Quevedo:
... sepultureros son las horas.

Quevedo: SALMO

← → **Ven ya, miedo de fuertes y de sabios:**
irá la alma indignada con gemido
debajo de las sombras, y el olvido
beberán por demás mis secos labios.

Por tal manera Curios, Decios, Fabios
fueron, por tal ha de ir cuanto ha nacido;
si quieres ser a alguno bien venido,
trae con mi vida fin a mis agravios.

4.3.2.4. 6º soneto de la infelicidad

En el sexto soneto el sujeto lírico de Prešeren, abatido por el constante sufrir y por los golpes de la «suerte adversa», toma una actitud de total resignación, típica para la filosofía estoica, muy presente en el Barroco. Es interesante comparar ese soneto con uno de los sonetos de Camões en el que el poeta, igual que Prešeren, se da cuenta que jamás podrá evitar el sufrimiento, aceptando con resignación el destino que le ha destinado la Fortuna. Es comparable también la imagen que utilizan los dos poetas para designar lo repetible e inevitable de las pesadumbres y los sufrimientos, ya que Prešeren se compara a sí mismo con un tronco para cortar la leña y Camões con un galeote atado al remo, dos imágenes que cada una a su manera hablan de un movimiento automático y de un entorpecimiento por causa de dolor:

Čez tebe več ne bo, **sovražna sreča!**
iz mojih ust prišla beseda žala;
navadil sem se, naj Bogú bo hvala,
trpljenja tvojega, življenja ječa!

Navadile so butare se pléča
in grenkega se usta so bokala,
podplat je koža čez in čez postala,
ne stráši več je trnjovka bodeča.

Otrpnilo so udje mi in sklêpi,
in okamenélo je srcé preživo,
duhá so ukrótili nadlog oklêpi;

strah zbežal je, z njim upanje goljfivo;
naprej me sreča gladi, ali tepi,
me tnalo najdla boš neobčutljivo.

Camões:

Lembranças saudosas, se cuidais
de me acabar a vida neste estado,
não vivo com meu mal tão enganado
que não espere dele muito mais.

De muito longe já me costumais
a viver de algum bem desesperado;
já tenho coa Fortuna concertado
de sofrer os trabalhos que me dais.

Atado ao remo tenho a paciência
para quantos desgostos der a vida;
cuide em quanto quiser o pensamento;

que pois não há i outra resistência
para tão certa queda de subida,
aparar-lhe-ei debaixo o sofrimento.

4.3.3. *Memento mori*

El motivo de la danza de la muerte surge en Europa ya al final de la Edad Media, representando la igualdad de todos ante la muerte. Prešeren utiliza este motivo en el soneto *Memento mori* que se distingue de los sonetos de la infelicidad por el tono impersonal y predicador, típico de la retórica barroca, por eso no es parte del ciclo de los sonetos de la infelicidad, sino se sitúa justo detrás de ellos como un epílogo y apogeo que resalta aún más la inevitabilidad de la muerte y la fugacidad de la vida.

Hay varias semejanzas entre el soneto de Prešeren y el soneto *Descuido del divertido vivir a quien la muerte llega impensada* de Quevedo, ya que los dos resaltan la fugacidad de la vida y oponen la despreocupación de la vida cotidiana a la muerte acechadora. Es interesante que los

dos poetas terminan su soneto con el oxímoron, Prešeren con la frase «molče trobental bo» y Quevedo con la frase «sin moverse vuela con el viento»:

Quevedo: DESCUIDO DEL DIVERTIDO VIVIR
A QUIEN LA MUERTE LLEGA IMPENSADA

Dolgost življenja našega je kratka. ← →

Kaj znancov je zasula že lopata!
Odprte noč in dan so grôba vrata;
al dneva ne pove nobena prat'ka.

Pred smrtjo ne obvarje koža gladka,
od nje nas ne odkup'jo kupi zlâta,
ne odpodí od nas življenja tata
veselja hrup, ne pevcov pesem sladka.

Naj zmislí, kdor slepoto ljubi svéta
in od veselja do veselja leta,
de smrtna žetev vsak dan bolj dozóri.

Znabiti, de kdor zděj vesel prepeva,
v mrtvaškem prti nam pred koncam dneva
molčé trobéntal bo: »Memento mori!«

Vivir es caminar breve jornada

y muerte viva es, Lico, nuestra vida,
ayer al frágil cuerpo amanecida,
cada instante en el cuerpo sepultada.

Nada que siendo es poco y será nada
en poco tiempo, que ambiciosa olvida,
pues de la vanidad mal persuadida
anhela duración, tierra animada.

Llevada de **engañoso pensamiento**
y de esperanza burladora y ciega,
tropezará en el mismo monumento;

como el que divertido el mar navega
y sin moverse vuela con el viento,
y antes que piense en acercarse, llega.

4.3.4. *Matiju Čopu (A Matías Čop) y Krst pri Savici (El bautismo en la cascada del Savitza)*

La actitud de Prešeren hacia la fe y el catolicismo siempre ha sido enigmática, por eso el ciclo de los sonetos de la infelicidad y el soneto *Memento Mori* no ofrecen respuesta acerca de este tema, si bien resalta el hecho que Prešeren, a pesar de que para los poetas barrocos la eternidad y el más allá siempre representan un contrapeso a las miserias terrenales, en ninguno de esos sonetos habla del más allá, como si la fe en la vida eterna no cupiera en su concepción del mundo.

Sin embargo, Prešeren encuentra solución para incorporar ese tema tan crucial para el Barroco en su poesía; en la lengua de Bogomila - la heroína pagana que en su poema épico *Krst pri Savici (El bautismo en la cascada del Savitza)* acepta el cristianismo y renuncia el amor de su amado Črtomir para unirse con él después de la muerte -, pone la fe en el amor eterno, en lo más allá de la muerte. Prešeren incluye así en su ciclo de poesía barroca también el tema de la renuncia al amor, muy frecuente en la literatura barroca española,⁴⁹ y el tema de la vida eterna, enriqueciendo con eso el caudal de los temas barrocos utilizados.

Es interesante comparar unos versos en los que habla Bogomila con el soneto de Quevedo *Amor constante más allá de la muerte*, ya que hablan del amor eterno de una manera muy parecida:

⁴⁹ Hatzfeld, *op. cit.*, p. 80.

»Ljubezni prave ne pozna, kdor méni,
de ugásnití jo more sreče jeza,
gorela v čistem, v večnem bo plaméni
zdaj, in ko mi odpade trupla peza;
v zakoni vènder brani sad mi njeni
vživáti z Bogam trdniši zaveza.
Odkrila se bo tebi únstran groba
ljubezni moje čistost in zvestoba.[«]

Quevedo: AMOR CONSTANTE MÁS ALLÁ DE LA MUERTE

Cerrar podrá mis ojos la postrera
sombra que me llevare el blanco día,
y podrá desatar esta alma mía
hora a su afán ansioso lisonjera;

mas no de esotra parte en la ribera
dejará la memoria en donde ardía,
nadar sabe mi llama la agua fría
y perder el respeto a ley severa.

Alma a quien todo un dios prisión ha sido,
venas que humor a tanto fuego han dado,
medulas que han gloriosamente ardido,

su cuerpo dejará, no su cuidado;
serán ceniza, mas tendrá sentido;
polvo serán, mas polvo enamorado.

5. Conclusión

La comparación de los poemas de Prešeren con la poesía de los poetas barrocos españoles y portugueses ha mostrado muchas semejanzas sorprendentes, demostrando que Čop y Prešeren debieron de conocer bien el parnaso español y portugués y recurrir a él a la hora de introducir la tradición barroca en la poesía "prešeriana". Sin embargo, no se trata de una recepción que imitara poetas extranjeros, sino de una recepción activa que se basa en la adaptación de los patrones barrocos a la lengua eslovena y al propio concepto poético de Prešeren, lo que constituye una prueba más de la calidad y universalidad de su poesía.

VIRI

- Calderón de la Barca, Pedro (1960): *Sus mejores poesías*. Barcelona: Editorial Bruguera.
- Camões, Luis de [b. l.] : *Sonetos*. [b. k.]: Publicações Europa-América.
- Cervantes, Miguel de (2004): *Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Real Academia Española, 685-86.
- Čop, Matija (1983): *Pisma in spisi*. Ljubljana: MK.
- Čop, Matija (1986): *Pisma Matija Čopa*, I. Ur. Anton Slodnjak in Janko Kos. Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti.
- Prešeren, France (1996a): *Zbrano delo*, I. Ljubljana: DZS.
- Prešeren, France (1996b): *Zbrano delo*, II. Ljubljana: DZS.
- Quevedo, Francisco de (1986): *Antología poética*. Madrid: Espasa Calpe.
- Vega, Lope de (1963): *Rimas*. Madrid: Taurus.

LITERATURA

- Adam, Lucijan (1998): *Knjižnica Matije Čopa*. [Neobjavljeno diplomsko delo.] Ljubljana: Filozofska fakulteta.
- Balbín N. de Prado (1991): *La renovación poética del barroco*. Madrid: Anaya.
- Balthasar, Hans Urs von (2003): Ignacij Lojolski in baročna slava predstavljanja. Iz nemščine prevedel Ivo Kerže. *Tretji dan*, 8/9, 48-55.
- Bouterwek, Friedrich (1801-1819): *Geschichte der Poesie und Beredsamkeit seit dem Ende des dreysehnten jahrhunderts*. 1. zvezek. Göttingen: [Röwer].
- Bouterwek, Friedrich (1823): *History of spanish and portuguese literature*. London: Boosey and sons.
- Chevalier, Maxime (1992): *Quevedo y su tiempo: la agudez verbal*. Barcelona: Editorial Crítica.
- Corominas, Joan (1991): *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Madrid: Gredos.
- Čop, Dušan (1997a): Čopovo življenje in delo. *Matija Čop 1797-1835*. [Katolog razstave.] Jesenice: Muzej, 11-23.
- Čop, Dušan (1997b): Matija Čop in njegov čas. *Matija Čop 1797-1835*. [Katalog razstave.] Jesenice: Muzej, 7-9.
- Eco, Umberto (ur.) (2006): *Zgodovina lepote [Storia della bellezza]*. Iz italijanščine prevedla Maja Novak. Ljubljana: Modrijan.
- Eco, Umberto (ur.) (2007): *Storia della bruttezza*. Torino: Bompiani.

- Flor, Fernando R. de la (2002): *Barroco: Representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)*. Madrid: Cátedra.
- García López, José (2003): *Historia de la literatura española*. Barcelona: Vicens Vives.
- Giesemann, Gerhard (2002): Emblematische Strukturen in der Lyrik Prešerns. *France Prešeren - Kultura - Evropa*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 159-83.
- Giesemann, Gerhard (2003): Die barocke Komponente und ihre Varianten in der Lyrik France Prešerns. *Zeitschrift für Slavistik*, 2, 127-40.
- Goethe, Johan Wolfgang (2003): *Zahodno-vzhodni divan [West-östlicher Divan]*. Iz nemščine prevedel Mirko Križman. Maribor: Locutio.
- Gombrich, Ernst H. (1994): *Kratka svetovna zgodovina za mlade bralce*. Ljubljana: GRAD.
- Grdina, Igor (2001-2003): Mlad umre, kdor je bogovom drag. *Slovenska kronika XIX. stoletja*. Ljubljana: Nova revija, 202-03.
- Grdina, Igor (2002): Prešeren, čas in zgodovina. *France Prešeren - Kultura - Evropa*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 175-83.
- Hatzfeld, Helmut (1966): *Estudios sobre el barroco*. Madrid: Gredos.
- Kajzer Janez (1997): Prešernov svetovalec: Znameniti Slovenci. *Rodna gruda*, 1, 32.
- Kastelic, Jože (2000): *Umreti ni mogla stara Sibila*. Ljubljana: Modrian.
- Kidrič, France (1925): Matija Čop. *Slovenski biografski leksikon*. 1. knjiga. Ljubljana: SAZU, 97-109.
- Koruza Jože (1989): Obdobje baroka - odprto vprašanje slovenske literarne zgodovine in kulturologije. *Obdobje baroka v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi*. Ljubljana: Filozofska fakulteta, 9-16.
- Kos, Janko (1955): Ideološke osnove Čopovega nazora o umetnosti. *Naša sodobnost*, 3-4, 267-82.
- Kos, Janko (1966): *Prešernov pesniški razvoj*. Ljubljana: DZS.
- Kos, Janko (1970): *Prešeren in evropska romantika*. Ljubljana: DZS.
- Kos, Janko (1974): Grimmshausen in izročilo pikaresknega romana. Hans Jakob Christoph von Grimmshausen: *Simplicius Simplicissimus*. Ljubljana: CZ, 5-43.
- Kos, Janko (1979): *Matija Čop*. Ljubljana: Partizanska knjiga.
- Kos, Janko (1981): Matija Čop in evropska romantika. *Obdobje romantike v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi*. Ljubljana: Filozofska fakulteta, 37-46.
- Kos, Janko (1991): *Prešeren in njegova doba*. Koper: Lipa.
- Kos, Janko (1994): *Neznani Prešeren*. Ljubljana: CZ.
- Kos, Janko (2002a): *Pregled slovenskega slovstva*. Ljubljana: DZS.
- Kos, Janko (2002b): *Prešeren in krščanstvo*. Ljubljana: Slovenska matica.
- Lázaro Carreter (1992): *Estilo barroco y personalidad creadora: Góngora, Quevedo, Lope de Vega*. Madrid: Cátedra.
- Ludvig, Dušan (1949a): Ozadje Prešernovega pisma Čelakovskemu iz leta 1836. *Slavistična revija*, 1/2, 141-151.

- Ludvig, Dušan (1949b): Čopov zapuščinski akt in Čopova knjižnica. *Slavistična revija*, 1/2, 151-54.
- Maravall, José Antonio (1996): *La cultura del Barroco*. Barcelona: Ariel.
- Mičević, Kolja (2004): *Prešeren, malo drugače*. Ljubljana: MK.
- Naglič, Miha (1997): Prešernov internet - "dihur" Čop, 200 let pozneje. *Delo*, 1. 2., 41.
- Neumeister, Sebastian (2004): La romantización del drama áureo en Alemania. Alfredo Hermenegildo, Francisco Ruiz Ramón (ur.), *Proyección y significación del teatro clásico español*. Madrid, 123-37.
- Nieto, José (2005): *Historia de España. De Tartessos al siglo XXI*. Madrid: Editorial Lisba.
- Novak, Boris A. (1995): *Oblika, ljubezen jezika: Recepcija romanskih pesniških oblik v slovenski poeziji*. Maribor: Obzorja.
- Novak, Boris A. (ur.) (2004): *Sonet*. Ljubljana: DZS.
- Novak, Boris A. (2005): Poezija in konvencija v baroku in klasicizmu. *Prevajanje baročnih in klasicističnih besedil*. Ljubljana: Društvo slovenskih književnih prevajalcev, 13-42.
- Novak-Popov, Irena (1997): Struktura in semantika sonetne metafore. *Sonet in sonetni venec*. Ljubljana: Filozofska fakulteta, 49-66.
- Paternu, Boris (1976-77): *France Prešeren in njegovo pesniško delo*, I-II. Ljubljana: MK.
- Paternu, Boris (1989): Barok pri Prešernu. *Obdobja in slogi v slovenski književnosti*. Ljubljana: MK, 41-53.
- Paternu, Boris (1994): *France Prešeren*. Ljubljana: Založba Kovač.
- Paternu, Boris (1997): Prešeren in konstituiranje slovenskega naroda. *Anthropos*, 1/3, 37-40.
- Paternu, Boris (2001a): Dve fazi baroka v slovenski poeziji. *Književne študije*. Ljubljana: Gyrus, 30-41.
- Paternu, Boris (2001b): Sonet in konstituiranje slovenske poezije. *Književne študije*. Ljubljana: Gyrus, 83-94.
- Pfandl, Ludwig (1994): *Cultura y costumbres del pueblo español de los siglos XVI y XVII: introducción al estudio de siglo de oro*. Madrid: Visor.
- Pregelj, Barbara (2005a): Španska zlata doba v prevodih. *Prevajanje baročnih in klasicističnih besedil*. Ljubljana: Društvo slovenskih književnih prevajalcev, 45-57.
- Pregelj, Barbara (2005b): V čem je teža(vnost) F. de Queveda? *Prevajanje baročnih in klasicističnih besedil*. Ljubljana: Društvo slovenskih književnih prevajalcev, 75-78.
- Quevedo, Francisco de (1995): Pesmi. Iz španščine prevedla Barbara Pregelj in Peter Svetina. *Celovski zvon*, 46, 13-19.
- Quilis, Antonio (1999): *Métrica española*. Barcelona: Editorial Ariel, S. A.
- Rakar, Atilij (1987): Rogerijev »Zapopadnik« in konceptizem. *Obdobje baroka v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi*. Ljubljana: Filozofska fakulteta, 163-73.
- Rousset, Jean (1954): *La littérature de l'age baroque en France: Circé et le paon*. Paris: Librairie José Corti.
- Saksida, Iztok (1991): Čopova računica. *Mladina*, 5. 2., 41.
- Saraiva, António José (1979): *História da literatura portuguesa*. Lisboa: Livraria Bertrand.

- Schlegel, Friedrich (1998): O študiju grške poezije. *Spisi o literaturi*. Iz nemščine prevedel Tomo Virk. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura.
- Siguán, Marisa (1996): Übersetzung als Normverstoß: Deutsche Romantik und spanisches Barock. Victor Millet (ur.), *Norm und Transgression in deutscher Sprache und Literatur*. München: Iudicium, 153-68.
- Siguán Boehmer, Marisa (2007): Wenn es Calderón nicht gegeben hätte, die Deutschen hätten ihn erfunden: Deutsche Romantik und spanisches Barock. *Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft*, 42, 123-147.
- Slodnjak, Anton (1962): Opombe. France Prešeren, *Pesnitve in pisma*. Ljubljana: MK.
- Slodnjak, Anton (1964): *Prešernovo življenje*. Ljubljana: MK.
- Snoj, Vid (2005): *Nova zaveza in slovenska literatura*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 63-108.
- Stabej, Marko (1998): Slovenski pesniški jezik z vidika jezikovnega načrtovanja do l. 1848. *Slavistična revija*, 1, 207-33.
- Stojanović, Bojana (1987): Barokni elementi u prešernovoj i Sterijinoj poeziji. *Obdobje baroka v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi*. Ljubljana: Filozofska fakulteta, 79-88.
- Strich, Fritz (1924): *Deutsche Klassik und Romantik. Oder Vollendung und Unendlichkeit. Ein Vergleich*. München: Meyer, Jessen.
- Svetina, Peter (1998): *O dvodelnosti Prešernovega soneta*. *Jezik in slovstvo*, 4, 151-64.
- Šifrer, Jože (1997a): Matija Čop in France Prešeren. *Matija Čop 1797-1835*. [Katalog razstave.] Jesenice: Muzej, 25-35.
- Šifrer, Jože (1997b): Matija Čop - bibliotekar. *Matija Čop 1797-1835*. [Katalog razstave.] Jesenice: Muzej, 37-49.
- Valcárcel Rivera, Carmen in Navarro Pastor, Santiago (2002): Estudio preliminar. Bouterwek, *Historia de la literatura española*. Madrid: Verbum, 11-26.
- Vidmar, Josip (1983): *Mrtvaški ples*. Ljubljana: DZS.
- Vidmar, Josip (1993): Iz zapuščine: Matija Čop. *Sodobnost*, 41, št. 10, 804-806.
- Wellek, René (1973-74): Evolution of literature. Philip Wiener (ur.), *Dictionary of the History of Ideas: Studies of the Selected Pivotal Ideas*. 2. knjiga. New York: Scribner, 169-174.
- Wölfflin, Heinrich (1950): *Principles of Art History: The Problem of the Development of Style in Later Art*. New York: Dover Publications.
- Wölfflin, Heinrich (1979): *Renaissance and Baroque*. Ithaca, New York: Cornell University Press.
- Wölfflin, Heinrich (2003): Renesansa in barok: Vzroki spremembe sloga. Iz nemščine prevedel Ivo Kerže. *Tretji dan*, 8/9, 56-65.

PRILOGA: Citirane španske pesmi v slovenskih prevodih

Španski zlati vek je v slovenskih prevodih slabo zastopan, prav tako tudi Camōesevi soneti. Večinoma so prevedene samo posamične pesmi, medtem ko se prevajanja celotnega pesniškega opusa katerega od pesnikov ni lotil še nihče. Nekaj Lopejevih ter Camōesevih sonetov je prevedel Miklavž Komelj, prav tako se je Camōesa lotila Marija Javoršek, vendar pa ni preveden nobeden od sonetov, ki sem jih navajala v diplomskem delu.

Prevedeni so le trije od citiranih Quevedovih sonetov, prevod pa je delo Barbare Pregelj in Petra Svetine:¹

REPITE LA FRAGILIDAD DE LA VIDA
Y SEÑALA SUS ENGAÑOS Y SUS ENEMIGOS

¿Qué otra cosa es verdad sino pobreza
en esta vida frágil y liviana?
Los dos embustes de la vida humana
desde la cuna son honra y riqueza.

El tiempo, que ni vuelve ni tropieza,
en horas fugitivas la devana,
y en errado anhelar, siempre tirana,
la Fortuna fatiga su flaqueza.

Vive muerte callada y divertida,
la vida misma; la salud es guerra
de su propio alimento combatida.

¡Oh, cuánto, inadvertido, el hombre yerra:
que en tierra teme que caerá la vida,
y no ve que, en viviendo, cayó en tierra!

SALMO

Miré los muros de la patria mía,
si un tiempo fuertes, ya desmoronados,
de la carrera de la edad cansados,
por quien caduca ya su valentía.

Salíme al campo, vi que el sol bebía
los arroyos del velo desatados,
y del monte quejosos los ganados,
que con sombras hurtó su luz al día.

Entré en mi casa; vi que amancillada
de anciana habitación era despojos;
mi báculo, más corvo y menos fuerte;

vencida de la edad sentí mi espada;
y no halle cosa en que poner los ojos
que no fuese recuerdo de la muerte.

Kaj je bolj res kot revščina v življenju
tem nepomembnem, krhkem, ki izginja?
Od rojstva že človeku um zagrinja
prevara o večni slavi, bogatenju.

A ne ustavi čas se in v vrvenju
življenje v ure kratke le zavija
in Sreča, ta mogočna tiranija,
ga izčrpava v svojem hrepenju.

Smrt tiho, skrito, umirjeno živi
življenje isto; zdravje bitka je,
ki z lastnim živežem se ugonobi.

Po zemlji blodi človek in ne ve,
straši se, ker življenje iz rok kopni,
da z rojstvom v grob položil je noge.

Glej tu zidovje moje Domovine,
mogočno nekdanj, zdaj je le še prah,
sesuje se in v bitki z vek mine,
pogum nekdanji zdaj obrašča mah.

Odšel sem na Deželo, Sonce gledal,
ki potok je, ledu razrešen, pilo,
živino vso nemirno, ker odjedel
je dnevu v senco Hrib vso luč vabljivo.

In vstopil sem, še jok je bil odveč
ostanku moje Hiše, izbi stari;
vse bolj se opora v roki je krivila,

poražen časa se mi zdel je meč,
pogled blodeč se ni spočil na stvari,
ki ne bi smrti mi v spomin budila.

¹ Quevedo, Francisco de (1997/98): [Pesmi]. Prevedla Barbara Pregelj in Peter Svetina. *Slava*, 1, 60-9.

AMOR CONSTANTE MÁS ALLÁ DE LA MUERTE

Cerrar podrá mis ojos la postrera
sombra que me llevare el blanco día,
y podrá desatar esta alma mía
hora a su afán ansioso lisonjera;

mas no de esotra parte en la ribera
dejará la memoria en donde ardía,
nadar sabe mi llama la agua fría
y perder el respeto a ley severa.

Alma a quien todo un dios prisión ha sido,
venas que humor a tanto fuego han dado,
medulas que han gloriosamente ardido,

su cuerpo dejará, no su cuidado;
serán ceniza, mas tendrá sentido;
polvo serán, mas polvo enamorado.

Kar naj zapre poslednja senca oči
mi, naj ukrade mi prebeli dan,
in dušo mojo čas pričakovan
naj v svoji vnemi le razbremenj;

a tam, na oni strani, na obali
spomin ostal bo, kjer je tlel,
moj plamen pa živ vodo bo prešel,
zakoni čez ne bodo mu zadali.

In duša, ki je Bog bil njena ječa,
in žile vse, ki sok so ognju dale,
in celice, vedno žareči zublji

telo le zapusti, a v mislih bo živeča;
pepel bodo, a bodo pričevale;
vse bodo prah, a prah, ki večno ljubi.

V slovenščino pa je prevedena tudi Cervantesova *Glosa*, ki jo je prevedel Boris A. Novak v okviru svojega dela *Oblika, ljubezen jezika: Recepcija romanskih pesniških oblik v slovenski poeziji*.²

¡Si mi *fue* tornase a *es*,
sin esperar más *será*,
o viniese el tiempo ya
de lo que será después...!

GLOSA

Al fin, como todo pasa,
se pasó el bien que me dio
fortuna, un tiempo no escasa,
y nunca me le volvió,
ni abundante, ni por tasa.
Siglos ha ya que me vees,
fortuna, puesto a tus pies;
vuélveme a ser venturoso:
que será mi ser dichoso
si mi fue tornase a es.

No quiero otro gusto o gloria,
otra palma o vencimiento,
otro triunfo, otra victoria,
sino volver al contento
que es pesar en mi memoria.
Si tú me vuelves allá,
fortuna, templado está
Todo el rigor de mi fuego,
y más si este bien es luego,
sin esperar más será.

Če bi nekdanj zdaj *postalo*,
ne da čakal bi na bo,
ali da bi vse prešlo,
kaj bo iz tega poglalo.

GLOSA

Slednjič, kakor vse premine,
preč Fortune so darovi;
zdaj obujam le spomine.
Kje v oblakih ste gradovi?
Kje ste prejšnjih dni dobrine?
Že stoletja bodo kmalo,
kar sem ti, Fortuna, tnalno;
daj, da sreča spet se vrne,
vse pa v dobro se mi obrne,
če bi nekdanj zdaj postalo.

Ni do užitka mi in slave,
nočem zmag, ne lovorike,
zmagoslavja in veljave;
prejšnjih dni le rad bi miki,
pa pozabim vse težave.
Če, Fortuna, spet tako
bo, kot je poprej bilo,
rana manj me bo skelela.
Da bi precej to hotela,
ne da čakal bi na bo!

² Novak, Boris A. (1995): *Oblika, ljubezen jezika: Recepcija romanskih pesniških oblik v slovenski poeziji*. Maribor: Obzorja, 329.

Cosas imposibles pido,
pues volver el tiempo a ser
después que una vez ha sido,
no hay en la tierra poder
que a tanto se haya extendido.
Corre el tiempo, vuela y va
ligero, y no volverá,
Y erraría el que pidiese,
o que el tiempo ya se fuese,
o viniese el tiempo ya.

Vivir en perpleja vida,
ya esperando, ya temiendo,
es muerte muy conocida,
y es mucho mejor muriendo
buscar al dolor salida.
A mí me fuera interés
acabar, mas no lo es,
pues, con discurso mejor,
me da la vida el temor
de lo que será después.

Vem, da prosim nemogoče,
saj da je, kar je minilo,
spet bilo bi pričujoče,
ni na svetu se zgodilo,
nikdar se vrniti noče.
Teče čas, beži urnó
in nazaj ga več ne bo;
in hudo se tisti moti,
ki želi, da čas gre s póti,
ali da bi vse prešlo.

Venomer živeti v zmedi,
upati zdaj, zdaj se bati,
je podobno smrti bleđi
in je bolje poiskati
s smrtjo izhod boleči bedi.
Tudi meni bi kazalo,
da bi se že vse končalo,
vendar boljša vest me graja,
s hudim strahom me navdaja,
kaj bo iz tega pogvalo.

*Podpisana **Špela Oman** izjavljam, da sem diplomsko delo z naslovom **Prešernova recepcija španskega in portugalskega baroka** napisala sama in le z navedenimi pripomočki ter da so vsa mesta v besedilu, ki druga dela navajajo dobesedno ali jih smiselno povzemajo, jasno označena kot prevzeta mesta z navedbo vira.*

Ljubljana, 12. 5. 2008