

V komentarju k »Poezijam Franceta Prešerna« (1946) se je A. Slodnjak dotaknil tudi rim v pesmi »Pevcu« in skušal vanje vinterpretirati lestvico občutkov — a mu je uporen, e bolesten, i ihtiv, o zamolkel, u vdan. Ne vem, koliko je pri taki razlagi botrovalo poznavanje sorodnega pojava, znanega nam iz Baudelairove pesmi »Correspondances« ali iz Rimbaudovih »Voyelles« in »Alchimie du verbe« — videnja ali slišanja barv (colour hearing, audition colorée, Farbenhören), to je pojava, da ima človek pri slišanju poudarjenega samoglasnika predstavo določene barve in se mu tako zvočna podoba spreminja v vizualno. Pri takem dojemanju gre za zamenjavo resničnosti, za križanje prvotnega vtisa s sekundarnim (psevdoosenzacija, psevdofotesteziija, sinesteziija, glej Otakar Fischer, Duše a slovo; Praha 1929, 51).

Gotovo je, da je Slodnjak s tem opozoril na problem zvočne plati Prešernovega verza, zdi pa se mi, da je s tako razlago razgrnil pred nami prej podobo svojega estetskega občutja kot pa prvotno dožemanje komentiranega pesnika. Menim, da bi se splačalo raziskati, ali so v Prešernovem materialnem in duševnem življenju dane izhodiščne točke za tako pojmovanje. Pojav sinesteziije je opaziti zlasti pri porušanju duševnega ravnotežja, lahko pa gre tudi le za literarno modo.

Ako navedemo Baudelairov stih »les parfumes, les couleurs et les sons se répondent«, se približamo Slodnjakovi razlagi. S tem pa smo pokazali še dalje nazaj: Baudelaire je v referatu o Salonu (1846), v katerem omenja lestvico barv, citiral stavek takrat v Franciji močno popularnega nemškega romantika E. T. A. Hoffmanna, ki se glasi: »Im Traume finde ich eine Übereinkunft der Farben und Töne und Düfte« (Kreisleriana). S Hoffmannom in njegovimi vzorniki, zlasti z L. Tieckom (»Und Töne wohnen in dem (Lilien)kelche drinn« — »die Farbe klingt, die Form ertönet« — »so dass der Klang hier seine Farbe kennt / durch jedes Blatt die süsse Stimme scheint / sich Farbe, Duft, Gesang Geschwister nennet« ipd.), pa smo sredi romantike in teorije romantikov o kontaminaciji nesorodnega, o sintezi prvin, o zbrisanosti mej med literarnimi zvrstmi, o splošnem sorodstvu vseh umetnosti (Schlegel, Novalis) ali — ako hočemo še dalj, za desetletja nazaj — pri Ossianu (»light of the song« — »the song rises like the sun« itd.), kjer se petje dojema prej čustveno kot pa akustično — ali pri modnih teoretikih 18. stoletja in njih nazorih o fizikalnem sorodstvu med barvami in zvoki.

Spajanje nesorodnih dožemanj, dvojno dožemanje ipd. je bilo eno od centralnih tez nemških romantikov, v njih delih se je teorija o spajanju dožemanj tudi zares utelesila, tako n. pr. pri W. Heinseju (kolorit — melodija), L. Tiecku (vid — sluh), Jeanu Paulu (vonj — drugi čuti), E. T. A. Hoffmannu (barva — glasba), torej pri pisateljih, ki so bili ali entuziasti ali prefinjeno občutljivi ali pa alkoholiki (Hoffmann). Tu ni važno, kako je v mišljenju in literaturi romantikov tak fenomen nastal — ali asociativno ali fiziološko pogojeno — dejstvo je, da je tu bil, da se je s tem ustvaril poseben poetični slovar, da je nastalo posebno ozračje, iz njega pa literarno posnemanje, moda, ki so jo prevzemale še poznejše romantične, pozno-romantične in psevdoromantične pesniške generacije. Ako pa od tod pelje pot tudi k Prešernu — tega si ne bi upal ne zanikati ne trditi.

Hoffmann je bridkosti svojega življenja zares skrival za presenečajočimi sinestezijami romantičnih polblaznežev, tudi Prešernova pesem »Pevcu« je nastala v usodnih, najbridkejših in najsamotnejših trenutkih pesnikovega življenja, ki bi bili mogli biti podlaga za porajanje takega psihološkega fenomena. Le-ta, to je spajanje dožemanj, je bil Prešernu, poznavalcu teorije in del romantikov, najbrž tudi znan. To vse pa je za zdaj malo premalo za odgovor na vprašanje, ali se za rimami Prešernovega »Pevca« skriva kaj več kakor zgolj zvočnost.

Morda bi presenetljivost »Pevčevih« rim boljše kakor s psihološko metodo razložili s formalno-estetskimi pogledi. Ako upoštevamo Zichove (Otakar Zich, O typech básnických; Praha 1937) izsledke o zvočnosti verza, potem je pesem »Pevcu« izrazito zvočna, nje melodioznost pa je poudarjena še z elementarno neukročenostjo in nezvezanostjo ritma, z izbranim kopičenjem ali opuščanjem nekaterih vokalov in konzonantov, hkrati pa še poudarjena z nevsakdanjo rabo abecedno razvrščenih samoglasnikov v rimah. Ako bi bilo res, da ozki e ponazarja bolešno občutje, bi bil Prešeren ta občutek gotovo še lahko stopnjeval s kopičenjem takih e-jev (v notranjosti verza). Namesto tega pa je v jasnem okolju vokalov »bolesti« in »upora« poudarjen »vdani« u. Izstopanje kakega zvoka v ritmični ali zvočni vrsti pa zmeraj na kaj opozarja, tu n. pr. na centralno misel druge kitice — na »kragulja, ki kljuje

srce«. Ta podoba je najprej vizualna in šele drugotno tudi čustvena, izstopanje vokala (tukaj u) pa je po Zichu zvočni faktor par excellence! Zato se nagibljem k misli, da lestvice zvokov »Pevčevih« rim — kljub prvinam, ki bi govorile za to (časovna bližina romantike, duševno stanje, vpliv alkohola) — ne moremo šteti k fenomenom romantične literature, spajanju dojemanj, tu konkretno k spajanju zaznavanj iz zvočnega in emocionalnega sveta.

Pri tem se opiram na dejstvo, da je zavestno razporejanje vokalov v rimah že dokaj stara pesniška praksa. Abecedna razvrstitev vokalov v rimah »Pevcu« — presojana zgolj s formalne plati — ni nič drugega kakor igra vokalov (Vokalspiel). Ta zunanji pesniški rekvizit je znan že nekaterim srednjeveškim latinskim pesnikom. Nemški teoretik Stengel sodi, da je iznajditelj igre vokalov provansalski trubadur Jaufre Rudel, ki zares v neki pesmi uporablja zvočno shemo i, a, i, i, a. Pri nekem drugem provansalskem pesniku, Bernardu de Pradas, pa že srečamo polno zvočno shemo vseh vokalov. Tudi starejšemu francoskemu pesništvu ni ta poetična igrčka povsem neznan, ima jo n. pr. anonimni Chanson Romania. Nemški minnesängerji so jo s pridom uveljavljali, n. pr. Ulrich von Singenberg, Rudolf der Schreiber, Marner v neki svoji latinski pesmi, za njim štajerski pesnik Ulrich von Lichtenstein v neki umetelni plesni viži (tanzweise). Nekaj teh pesnikov stopa za Waltherjem von der Vogelweide, ki je menda prvi od Nemcev uvedel to pesniško igrčko v minnesängersko poezijo (prim. pesem »Diu welt was gelf, rôt unde blâ« z moškimi rimami kitic v zapovrstju dolgih vokalov a, e, i, o, u).

Kje je Prešeren dobil predlogo za svojo zvočno shemo? Gradnja kitic je samo-svoja, mogoče bi jo bilo uvrstiti v zvrst, imenovano »carmina figurata«. Za abecedno razvrstitev vokalov v rimah pa smo našli predhodnike. Spričo razširjenosti igre vokalov je manj verjetno, da bi bila abecedna razvrstitev rimanih glasov v »Pevcu« Prešernova izvorna zamisel. Ako izključimo nemške minnesängerje, ki Prešernu najbrž niso bili dosegljivi ne v originalu ne v novonemškem prevodu, ostanejo še zmeraj Provansali in Walther von der Vogelweide v srednjeveški visoki nemščini.

Čopov in Prešernov odnos do provansalske poezije je dovolj znan, zbirke Provansalcev so bile tako v Čopovi kakor v Licejski knjižnici; da se je Prešernova poezija pri njih tudi ogledovala, je znano. O Čopu vemo, da je bral in ekscerpiral Lachmannovo izdajo Waltherja von der Vogelweide, ki je bila takrat pravo odkritje nemške minnesängerske poezije. Od Čopa do Prešerna pa — kljub letnici 1838 — ni daleč. Morda bi ostanki Čopove knjižnice v Narodni in univerzitetni knjižnici v Ljubljani dali na vprašanje o predlogi »Pevčevih« rim bolj jasen odgovor!

S tem se ne dotikam izvirstnosti notranje oblike (vsebine) pesmi »Pevcu«, ki je zvest odsev Prešernove osebne tragedije. Kaj bi bila pesem brez globokega doživljanja, brez krvave analize duševnega stanja — vokalna igra, toda le igra! Dušan Ludvik

## ŠE ENKRAT OBEDEN — NOBEDEN

Odkar je Fr. Ramovš v Morfologiji (101) zavzel jasno stališče za prvotno Škrabčevo razlago iz *ljuboeden* zaradi podobne tvorbe v makedonščini, se zdi odveč poskušati novo razlago. Vendar se mi zdi čudno, kako da nihče ni razlagal oblike *obēden* iz *obeju ni eden*, kar popolnoma ustreza latinskemu *ne-uter*. Zanimivo je zasledovati, kako dosledno prevaja Dalmatin Luthrov *keiner* z *obeden*, *niemand* pa z *nihzhe*. To mi vsiljuje misel, da je tisti *-einer* prav določno vplival na našo obliko z *-eden*. Težava pri razlagi *obēden* je bila od prvega začetka v pomenu: kako da ima nikalni pomen, ko nikoder ni nikalnice. Dokler ostanemo v nominativu, je stvar res težko razumljiva, saj bi morali dobiti *obeneden*; takoj pa se uganka razvozla v drugih sklonih: *obeju-ni-enege* je v strnitvi sestavnih delov dalo *obenega*, to pa po haplologiji obeh zaporednih *-en-* > *obenega*. Po ti poti je torej nikalnica izginila za uho in počasi tudi za pomen, zato so besedi na novo začeli dodajati nikalnico na začetek *n-obenega*; jasno je, da je iz odvisnih sklonov *ob-enege* moralo priti tudi do analognega nominativa: *ob-eden/oben* — *obena -o*. Po tem razvoju se mi zdi razumljiv tudi naglas, ki Ramovšu dela preglavice v razlagi iz *obeju eden*. Pri *obeju-ni-enege* je glavni poudarek na *enege*, medtem ko sta oba prejšnja zloga tudi po skritvi nepoudarjena *obenenege*, pri haplologiji je poudarjeni *-en-* še okrepil svoj položaj. Ta razlaga se mi zdi tako preprosta, da ji človek skoraj zaradi preproščine ne more zaupati, prav kakor drugim težko verjamem zaradi premnogih bergel in pomenskih premikov.

J. R.