

Rudolf Neuhäuser
Univerza v Celovcu

K VLOGI GLASOVNE INSTRUMENTACIJE IN GLASOVNE METAFORE V LIRSKI PESMI ROMANTIKE S PRIMERI IZ PREŠERNOVIH POEZIJ

Pričujočo razpravo, del obsežnejše študije, je razumeti kot prispevek k tipologiji lirске pesmi.¹ Tri razvojne stopnje lahko primerjamo med seboj: 1. lirsko pesem 18. stoletja, klasicizma, tj. dobe pred romantiko; ta pomeni v slovanskih literaturah obenem začetek novodobnega pesnjenja; 2. romantično lirsko pesem, ki je ob primeru Prešernove lirike v osredju tega dela; in 3. lirsko pesem izzvenevajočega 19. stoletja vse do moderne. Pokaže se, da pomenski obseg lirске pesmi *pred* romantiko običajno v celoti sovпада z vsebino, ki se da izraziti z normalnim jezikom, torej je na leksikalni ravnini. V nasprotju s tem pa se težišče pomenskega sestava lirске pesmi v moderni vidno prenese na ravnino formalnih sestavin, kot sta ritem (metrum) in glasovna struktura. To lahko privede tako daleč, da učinkuje pesem, skrčena na normalnojezikovno vsebino, nesmiselno, celo absurdno. Smisel take pesmi izhaja šele iz celote *vseh* ravnin pesmi, pri čemer prevladujejo v pomenski zgradbi formalne, strukturne prvine. Lirska pesem romantike pa v nasprotju s tem izkazuje značilno »dvoplastnost«, *vzporednost* v pomenski zgradbi. Vsebina je sicer podana na leksikalni ravnini, je pa na formalni ravnini z ritmom (metrom) in glasovno strukturo v svojih bistvenih sestavinah ponovljena, pri čemer so bistvene misli s pomočjo spretnе uporabe instrumentacije povzdignjene v presegajoči sintezi. Če omejimo vsebino lirске pesmi romantike na normalnojezikovni obseg, bo besedilo učinkovalo banalno, ker mu manjkajo plasti strukturiranosti, ki besedilo presegajo in mu podeljujejo splošno veljavnost. Tako meni madžarski pesnik Desider Kosztolany o prozni verziji Goethejeve pesmi »Ein Gleiches«: »Izvirniku sploh ni podobna . . . To je misel, ki bi jo prav lahko povedal tudi lovec iz Thuringije.«² Isto lahko rečemo o naslednji prozni verziji Prešernove pesmi »Kam?«: »Obupan hodim okrog, brez cilja kot oblaki in valovi, ker ne smem k svoji ljubljени deklici in te bolečine nikjer ne morem prenašati.« To besedilo na noben način ne ustreza izvirniku, ker mu manjka pomenski obseg, izhajajoč iz semantizacije formalne strukture.

Na tem mestu moramo razložiti pomembno hipotezo: Z oblikovanjem knjižnega jezika se je razvijala umetna pesem, katere nosilke so bile izobražene plasti in ki je bila namenjena predvsem branju. Pesniki 18. in 19. stoletja so torej razumevali pesem predvsem kot napisano ali natisnjeno in so jo zasnovali glede na vizualno usmerjeno sprejemanje bralcev.³

¹ Izčrpana študija o pričujoči temi bo izšla v zborniku »Obdobje romantike v slovenskem jeziku, književosti in kulturi«. Zaradi pomanjkanja prostora sem poskus tipologije lirске pesmi tu lahko samo nakazal. To delo se omeji na tip romantične lirске pesmi.

² O Kosztolanyju glej pri: Ivan Fonagy, »Informationsgehalt von Wort und Laut in der Dichtung« v »Poetics. Poetika. Poetika.« Warszawa 1961, str. 601.

³ O ruski poeziji je znano, da je prav do zgodnjega 20. stoletja pripisovala grafičnim prvinaм več pomena kot fonetičnim. Prim. npr. Bloka, ki je še po uvedbi novega pravopisa vztrajal, da se črka »ё« ohrani tudi v novih izdajah njegovih pesmi, čeprav je bila fonetično identična z »е«!

To pomeni, da sta bila pomembna grafično členjenje in pravopis. V naslednjem bomo zato obravnavali Prešernove pesmi v prvotni obliki iz izdaje l. 1847, ki jo je uredil avtor sam, pri čemer bomo fonetične vidike zanemarili v korist grafičnim.

Semantizacija formalnih sestavin se je v lirski pesmi romantike uresničevala prek glasovne instrumentacije, in sicer pod vplivom vseskozi visokega vrednotenja »muzikalnega« v takratni estetiki. Naj navedemo samo nekaj primerov za to. Po F. Schleglu seže glasba »v najbolj notranje srce zavestik. Melodije govore po Hoffmannu »višji jezik kraljeva duhov«. Wackenroder govori o »muzikalnem« kot o »temnejšem in finejšem jeziku«. ⁴ Zdi se, da zadenemo s tem bistveno potezo romantične lirske pesmi: pesem govori bralcu v *dveh jezikih* – v jeziku besede (s tem razumemo tu besedilo, ki se da izraziti z normalnim jezikom) ter v »temnejšem in finejšem jeziku« tonov in glasov, pri čemer zadnji poudarja bistvena občutja in misli ter jih v skladu z romantičnim razumevanjem glasbe kot izraza univerzalnih struktur in vsebin zasidra v transcendenci ter jim podeli splošno veljavnost. Pri tem je jezik tonov in glasov transponiran v vizualno in postane viden z razporeditvijo ustreznih grafemov (morda na začetku ali koncu verza). Če odpade ritmično in glasovno strukturiranje (kot pri prozni verziji ali prevodu), postanejo besedila »nema«, »enodimenzionalna«, in pride do tega, kar bi imenoval učinek *banalizacije*.

To, kar razume Wackenroder s »temnejšim in finejšim jezikom«, je rezultat semantizacije formalnih prvin. S tem povezana zakonitost je bila znana že v dobi romantike. Saj je že A. W. Schlegel menil, da »se spozna vso vsebino pesmi vendarle samo prek medija oblike«. ⁵ Še jasneje je to izrazil Hegel v svoji estetiki s posebnim ozirom na zvočno strukturo in rimo, ko je ugotovil, da se »z načelom ponavljanja čisto enakih ali podobnih zvokov, od duha...« lahko poveže »poudarjanje in povezovanje sorodnih pomenov v sozvočju besed, ki jih označujejo«. ⁶ Ruski formalisti, V. Žirmunski, R. Jakobson, J. Mukařovský in nazadnje J. Lotman so v našem stoletju raziskovali povezavo glasovne strukture, ritma in smiselnega obsega pesmi. Kot povzetek bi prevzel Lotmanovo formulacijo, ker je v njej najjasneje opisan tudi teoretični temelj pričujočega dela: »Itak, my možem opredelit' suščnost' poetičeskoj struktury kak naličie nekotoryh uporjadočennostej, ne podrazumevaemyh strukturoj estestvennogo jazyka, pozvoljajuščih otoždestvit' v opredelennyh otošenijah vnutritekstovye segmenty i rassmatrivat' nabor etih segmentov kak odnu ili neskol'ko paradigm.« ⁷

To lahko prikažemo z analizo posameznih pesmi iz Prešernove lirike. ⁸

Primer za pomensko polnost, ki jo lahko rima podeli glasovom, najdemo v pesmi »K slovesu«. ⁹ Prva kitica te pesmi ponovi samostalniki iz naslova v imenovalniku kot »slovó«. Ta tvori rimo z »okó« – rimo, ki z neenakostjo srednjega soglasnika poudari pomen obeh »o«. Oba ta »o« se povrneta v drugi vrstici prve kitice v zvezi »Préc obráz obráčaš...«. Ta zveza se glasovno poveže s »prěč okó« iz prvega verza in tako ponazori podobo slovesa – »slovó«. Rima na »o« objema drugo rimo, ki se glasi na »i«, pri čemer je tudi ta samoglasnik podvojen: »obráz... mli // ... mène ljúbti síli«. »I« te rime ponazarja – če izhajamo iz pomena besed – moč ljubezni. Če v prvi kitici slovo – na glasovni ravnini označeno z rimo na »o« – objema in prevladuje moč ljubezni – označeno na glasovni ravnini

⁴ Navedeno po: P. Kluckhohn: »Das Ideengut der deutschen Romantik.« M. Niemeyer, Tübingen 1961, str. 169. W. H. Wackenroder: »Sämtliche Schriften.« Rowohlt 1968 (Rororo 506/7), str. 191.

⁵ A. W. Schlegel: »Sämtliche Werke«, Bd 10, Leipzig 1846–47, str. 134.

⁶ G. W. F. Hegel: »Ästhetik III«, Bd 2, Berlin und Weimar 1965, str. 392.

⁷ Ju. M. Lotman: »Analiz poetičeskogo teksta.« L. 1972, str. 72. Prim. tudi V. Žirmunskij: »Rifma. Ee istorija i teorija.« Petrograd 1923 (Ponatis: München 1970); Ju. Tynjanov: »Problema stihotvornogo jazyka.« L. 1924; A. Belyj: »Masterstvo Gogolja.« L. 1934; R. Jakobson: »Linguistik und Poetik« v R. J.: »Poetik. Ausgewählte Aufsätze.« Suhrkamp 1979 (stw 262).

⁸ V nadaljnjem obravnavane pesmi bodo navedene v pisavi izdaje iz l. 1847.

z rimo na »i« – pa je v obeh naslednjih kiticah ravno narobe: rima na »i« objema tam rimo »e-u/o-e/e-o«, ki v pregibanju ponazarja slovo. Moč ljubezni tako rekoč prevladuje nad slovesom.

V peti kitici se ponavlja shema prve kitice: rima na »o« (= slovo) objema rimo na »i« (= ljubezen). Hkrati se pojavlja za romantiko tipičen motiv, ki ga Lotman v svoji interpretaciji Lermontova imenuje »motiv podmeny«. Idealna ljubezen za romantičnega pesnika na svetu ni dosegljiva. Pesnik lahko izkusi stalno, harmonično ljubezen samo kot ideal, ki na zemeljski ravnini ni dosegljiv, zato: »ljubja svojo vozljublennuju, poet ljubiti v nej nečto inoe. Pri etom funkcional'no aktiven imenno akt zameny: važno utverždenie, čto ljubiš' ne togo, kogo ljubiš'. Konkretnje že funkcivny zameny mogut menjat'sja. Eto možet byt' zamena ženščiny drugoj ženščinoj, real'noj ženščiny nesbytočnoj mečtoj, illjuzijami prošlyh let, zameny ženščiny ee podarkom ili portretom i t. p.«¹⁰ Pri Prešernu stopi »mila potrpežljivost« na mesto ljubljene in sklene, s pesnikom življenjsko zvezo. Romantični ideal se tu obrne v negativno. To poveča bolečino slovesa, kar je v glasovni strukturi ponazorjeno z objemajočo rimo na »o« – spet je »o«, kot v besedi »slovó«, podvojen. To velja tudi za prvi verz pete kitice, kjer se »o« rimane besede »bó« ponovi prav na začetku prvega verza, pri čemer pride še enkrat do podvojitve glasu »o«. To bi bilo nekaj pripomb k pomenu rime v tej pesmi.

Leta 1832 je Prešeren spesnil vrsto gazel, ki kažejo zelo kompleksno glasovno strukturo. Tu si bomo ogledali prvo pesem.¹¹ Gazela je staroorientalska pesniška oblika. Prvi verzni par določa rimo, ki se nato ponavlja v vsaki drugi vrstici po zgledu: aa, ba, ca, da itd. Poleg te rime ima gazela dodatno lahko tudi notranjo rimo. Če izhajamo iz načela semantizacije glasov v pesmi in gledamo na rime oz. v njih se ponavljajoča zaporedja glasov kot na metafore, dobimo naslednjo podobo.¹² Pri Prešernu postane končna rima *identiteta* – vsak drugi verz se konča na: »(tvójiga) iména« (»é-a«). Načelo identitete je odločilno za pesem,

⁹ K slovésu

Káj od méne přeč okó,
Přeč obráz obráčaš mili?
Kdó te méne ljúbít' silí?
Rájši kój mi dáj slovó.

Věrnil bó se přejšni čas;
Hódil póta bóm temótně,
Kámor sréče bó togótně
Gnál nemili me ukáz.

Désno róko brez skerbi
Daj k prijáznimu slovésu,
Solz v nóbenim ni očésu,
Žal-beséde v ústih ni.

Mója stára ljúba bó,
Bó poterpežljivost mila
Zvézo z máno ponovila,
V zákon dála mi rokó.

Žále misli v sěrcu ni;
Sáj ni préd bíló veseló,
Ko se záte je unélo,
Náj ne bó prihódnje dni!

Od pomóči njé podpěrt
Nósil bóm življénja pézo,
Dókler zmága sréče jézo
Zádnja ljúbca, – béla směrt.

¹⁰ Ju. M. Lotman, 1972, str. 170.

¹¹ Pesem mója je posóda tvójiga iména,
Mójiga sercá gospóda tvójiga iména;
V nji bom méd slověnske bráte sládkí glás zanésil
Od zahóda do izhóda tvójiga iména;
Na posódi v zlátih čerkah sláva se bo brála
Od naróda do naróda tvójiga iména,
Z njé svitlóbá bó goréla še takrát, ko bóva
Unstran Káronov'ga bróda tvójiga iména.
Bólj ko Dèlie, Koríne, Cintie al Lávré
Bi bíló pozábit' škóda tvójiga iména.

¹² Prim. tabelarični prikaz zvočne strukture v: B. Paternu, »France Prešeren in njegovo pesniško delo,« knj. 1, Mladinska knjiga, Ljubljana 1977, str. 217.

kot pokaže tudi analiza glasovne strukture. Notranja rima ima za prvo rimano besedo »posóda« (»ó-a«). Za značilni glasovni zaporedji obeh rim imamo lahko zaporedji »é-a« oz. »ó-a«, pri čemer sta svetli »e« oz. temni »o« razločevalna znaka. Poglejmo prvi verz. »Jaz«, katerega izraz je »pesem«, se izenači s »posodo«, »ti« z »imenom« ljubljene. Zvočno je stran »jaz« poistovetena z zaporedjem samoglasnikov »ó-a« (»posoda«, stran »ti« z zaporedjem »é-a« (»iména«). Osnovna misel pesmi, identičnost med »jaz« in »ti« v povezavi obeh pojmov v podobi »posode«, je izražena na glasovni ravnini s tremi oblikami omejitve glasovnega zaporedja: 1. v prvem verzu pesmi je na vsebinski ravnini stran »jaz« strogo ločena od strani »ti«. Izrazu »pésem môja« prvega polstihja stoji nasproti »ti« iz »tvôjiga iména«. Spomnimo na to, da lahko razumemo zaporedje glasov »ó-a« (kot v »môja in »posóda«) kot metaforo »jaza«, zaporedje »é-a« kot metaforo za »ti«. Če si oba polstihja pobliže ogledamo, opazimo, da je v vsakem polstihu vključen razločevalni glas drugega polstihja: v prvem polstihu je to »é« v »pésem«, ki izraža navzočnost »ti« v »jaz«; v drugem polstihu je »ó« v »tvôjiga« tisti, ki izraža prisotnost »jaz« v »ti«.

2. V drugem verzu pride do še daljnosežnejšega spajanja oziroma identificiranja med »jaz« in »ti«, ko dva pojma, ki sta na leksikalni ravnini nedvoumno prirejena, tudi na glasovni ravnini doživita medsebojno prirejenost. Tako je na ravnini sintakse in léksike pojem »gospóda« kot pristavek k »iména« prirejen k »ti« imena, zveza »môjiga serca« »jazu«. Na glasovni ravnini je vsekakor ravno narobe – »gospóda« kot rima k »posóda« spada k vrsti »jaz« in »serca« k vrsti »ti«. Z drugimi besedami, »jaz« prevzame glasovnost od »ti« in obratno!

3. V verzih pet in sedem pride nato kot nadaljnje stopnjevanje k še tesnejši povezavi in integriranju glasovnih zaporedij »ó-a« in »é-a«. Če si nato ogledamo peti verz, vidimo zaporedje: »ó-á/è-á/o-á«. Glasovi, prirejeni k »ti«, so objeti od glasov, ki so prirejeni »jazu«. Mika nas, da bi govorili o slikovni upodobitvi metafore »posoda«! V sedmem verzu, kjer je govora o luči, ki sveti v posodi, spet najdemo zaporedje »ó-a/é-a/ó-a«, to je, »jaz« objema »ti« kot »posoda«. »Jaz« je »posoda« za »ti«. Tako kot v tem stavku je tudi v prvem polstihu beseda »posoda« v sredi vrstice kot osrednja točka, v kateri se »jaz« in »ti« združita. »Posodi« so glasovno prirejeni nadaljnji pojmi, ki imajo tako rekoč kot »arhisem« (Lotman) za podlago isto kvaliteto kot »posoda« – prav tako objemajočo, obsegajočo, nosečo, vase sprejemajočo. Tako karakterizira zaporedje glasov »ó-a« zveze »od zahóda do izhóda«, »od naróda do naróda« in »únstran Káronóv'ga bróda«. Zaključna notranja rima »pozábit' škóda« končno kaže na funkcijo »posode« oz. njej glasovno prirejenih, pravkar navedenih pojmov – preprečiti pozabljenje, ohraniti spomin, kot posoda ohrani zaupano ji vsebino.

Strani »ti«, utelešeni v zaporedju glasov »é-a«, so prav tako glasovno prirejeni nadaljnji pojmi, ki imajo kot »arhisem« za podlago vidno in zvočno substanco imena (imé oz. iména): »Med bráte sládkí glás zanésil« in »v zlátih čèrkah«. Kot kažejo navedene besedne zveze, nastopa skupaj z zaporedjem »é-a« tudi »i« kot v »imé/iména«. S tega gledišča je zanimiva oblika »tvôjiga«, kajti tu glasovnost »posode« (zaporedje »ó-a«) vključuje »i«, ki kaže na ime ljubljene! Glasovna podoba v posodi shranjenega imena, tj. z »o« oz. «ó-a« objeti »i«, se spet pojavi v četrtem verzu v »od zahóda do izhóda« in v zadnjem verzu v »pozábit' škóda«!

Take so urejenosti formalne ravnine, kot izhajajo iz analize prvega verza. Še beseda k drugemu verzu pesmi. Kot smo že ugotovili, prevzame v drugem verzu »jaz« (»môjiga sercá«) glasovnost od »ti«. Notranja rima »gospóda« ponavlja glas za glasom prvo besedo rime »posóda« in ji doda – v drugi vrstici – tako v »jaz« (= »môjiga«) kot v »ti« (= »tvôjiga«) vsebovani »g«! Tako je ponovno poudarjena identičnost med »ti«, »jaz« in »posoda«!

Prvi par rim (»kraljeva hiša«) gazele, ki po pravilih te oblike določa formalni red pesmi, vsebuje tako tudi na ravnini glasovne instrumentacije osnovno misel pesmi.

Kot nadaljnji in zaključni primer glasovne instrumentacije z uporabo glasovnih metafor bi rad pritegnil pesem »Kam?«¹³ Pesem je sestavljena iz šestih dvovrstičnih rimanih kitic. Naslov se ponovi v prvem paru verzov kot rimana beseda drugega verza, je pa implicitno vsebovan tudi v prvem verzu, če skupaj beremo začetek in konec verza: »ko ... divjám«. Samoglasnik »a«, ki je značilen za to tematsko pomembno besedo, nastopa v pesmi nakopičeno. Če samoglasniku »a« dodamo prav tako temna samoglasnika »o« in »u« ter primerjamo njihovo število s svetlimi samoglasniki, dobimo zanimive zakonitosti: V obeh prvih kiticah prevladujejo temni samoglasniki v razmerju 10 : 6 oz. 12 : 4, tj. v povprečju 11 : 5. V tretji do vključno peti kitici je razmerje izenačeno (8 : 8). V šesti in zadnji kitici je razmerje v primeri z obema prvima kiticama ravno obratno (5 : 11). Za navidez tako izenačenim razmerjem 8 : 8 v tretji do peti kitici se skriva nadaljnja signifikantna urejenost: v tretji in peti kitici je razmerje med temnimi in svetlimi samoglasniki v prvem verzu vedno 7 : 1, v drugem obratno 1 : 7. Samo v srednji, četrti kitici je to razmerje dejansko tudi v vsakem posameznem verzu izenačeno (po 4 : 4). V zaključni, šesti kitici sta združeni obe vrsti zakonitosti: prvi verz kaže med temnimi in svetlimi samoglasniki razmerje 1 : 7, drugi 4 : 4.

Ta urejenost glasovne strukture se v nemškem prevodu, kot kaže Prešernov lastni prevod, ne da posneti – Prešeren sam ima menjavo med svetlimi in temnimi samoglasniki samo v končni rimi, vendar tu dosledno (kar velja tudi za prevod Lily Novyjeve).¹⁴

Glas »a« iz naslova »Kam« se ponavlja v vrsti samostalnikov, ki se ujemajo s pesniško podobo druge kitice: »oblák nebá, vál morjá, gospodár, vihár«, ter v glagolih »vprašájte« in »znam«. Temni samoglasniki označujejo podobo oblakov in morskih valov, ki jih goni vihar, oz. védenje o tej usodi, ki je hkrati odgovor na vprašanje in obenem tudi nevédenje, kolikor ni nobenega odgovora na »kam«. Lahko bi se izrazili še jasneje – temni samoglasniki ponazarjajo *pasivno gnanost* avtorja in analogijo z usodo oblakov in valov.

Svetli samoglasniki, ki prvič prevladujejo v drugem verzu tretje kitice, so najprej povezani s silo viharja, – »derví (jih) ... víhár«. Označujejo, lahko rečemo, *aktivno načelo sile in moči*, ki izhaja iz viharja. Glagoli, v katerih prevladujejo svetli samoglasniki, izražajo »silo« v katerikoli obliki: »derví, něse, ne smém«. Vihar pesniške podobe v začetku pesmi se v četrti kitici izenači z »obupom« (»obúp«), ki se glasovno povezuje z »obličjem« (»obličje«).

V besedi »obličje« najdemo spet tudi »i« iz »derví ... víhár«, ki sicer nastopa še v »ni (mésta)« in v »bi pozábil«, pri čemer se v zadnjem izrazu ponovita še »b« in »l« iz »obličje«. Svetli samoglasniki tako ponazarjajo silo, izhajajočo iz prepovedi, ki zadržuje avtorja stran od obličja njegove ljubljene in tako razodeva zadnji vzrok za njegovo stanje. To spoznanje je označeno z besedo »vedeti« (= »to vém« v peti kitici). Če gremo še korak dalje in posplošimo: kot je besedi »znám« postavljena nasproti »vém«, tako je zavest o lastnem stanju, blodenju, enakem gnanosti oblakov in valov, poglobljena z védenjem o vzroku in razkrije vso brezupnost položaja. Končno opozorimo še na zadnji verz pesmi, ki vse-

¹³ Kám?

Ko brez mirú okróg divjám,
Perjátlj prášájo me, kám?

Oblák ne vé, in vál ne kám,
Kám něse me obúp ne znám.

Prášájte ráj' oblák nebá,
Prášájte ráji vál morjá,

Samó to znám, samó to vém,
De pred obličje njé ne smém,

Kadár mogóčni gospodár
Derví jih sěmterkje víhár.

In de ni mésta véřh zemljě,
Kjer bi pozábil tó gorjě!

¹⁴ Ta Prešernova pesem kaže zanimivo ritmično strukturo, ki pa je tu nikakor ne moremo nadalje raziskovati. Glej zbornik, omenjen v opombi 1.

buje dve glasovni metafori. Beseda »pozábil« ponovi v delni identičnosti glasovno podobo besede »obličje« (skupni oz. analogni glasovi so: «o, b/p, l, i in č/z»). V »pozábil« je implicitno podana ljubljena oz. njeno obličje, ki ga avtor nikjer ne more pozabiti. Zveza »to gorjé« ponovi v delni identiteti glasovno podobo besede »gospodár« (skupni glasovi so: »g, o, o, d/t, r«). Pomembno pa je, da se para »obličje/to gorjé« in »gospodár/pozábil« vsakokrat z enim samoglasnikom razlikujeta med seboj, pri čemer pride spet do opozicije med »a« in »e«: besedama »gospodár« in »pozábil« stojita tako nasproti »obličje« in »gorjé«. Tako kot stoji besedi »gospodár« (= vihar) nasproti »obličje«, je v zadnjem verzu možnost pozabljenja (»pozábil«) soočena z žalostjo (»gorjé«), ki to možnost zanika. Sila in trpljenje, gonjenje in gnanost se torej ob koncu pesmi še enkrat znajdeti v nasprotju.

Glasovna struktura, katere organizacija temelji tu na nasprotju med temnimi in svetlimi samoglasniki, se tako izkaže kot bistvena sestavina v smiselnem sestavu pesmi.

Ti primeri iz Poezija kažejo, kako zelo prispeva k učinku Prešernove pesmi virtuožno obvladanje glasovne instrumentacije. Ta ne deluje samo v smislu romantičnega pojmovanja muzikalnega kot »prvine« umetnosti (Wackenroder),¹⁵ ampak dodatno prispeva še tisto pridvignjenost v transcendenco, v večno veljavnost, ki verze šele spremeni v umetnino. Hkrati pa tudi postane razumljivo, da postavlja prevajanje takih verzov v tuj jezik prevajalca pred skoraj nerešljive naloge. Kompleksna organizacija glasovne strukture je komaj ponovljiva, kar je razvidno iz Prešernovih lastnih prevodov. To tudi razloži, zakaj Prešernova lirika pri nemškem bralcu ni naletela na pričakovani odziv. Analiza tudi kaže, kako zelo ustrezajo Prešernove pesmi tipu romantične lirike. Tako se enakovredno uvrščajo med mojstrovine evropske romantične lirike.

Prevedel Marko Kranjec

Marijan Smolik

Teološka fakulteta v Ljubljani

FRANC VERITI ALI JOŽEF BURGAR?

Slovenski lekcionarji – Slovenščina v obrednikih III.

Pred 150 leti je izšla danes komaj komu znana knjiga horjulskega župnika Franca Veritija »Rafaganje Jvetiga evangelja v jih nedelj in sapovedanih prasnikov zerkveniga leta« (Ljubljana 1830). Na 640 straneh je Veriti Slovincem razložil glavne misli evangeljskih odlomkov, ki so jih med tedanjim latinskim bogoslužjem duhovniki na prižnici prebrali tudi slovensko iz lekcionarja.¹

¹⁵ »Nobena druga (umetnost kot glasba, R. N.) ni mogla teh lastnosti globokoumnosti, čutne moči in temne, fantastične pomenljivosti spojiti na tako skrivnosten način ... Torej nima nobena druga umetnost prvine, ki bi bila že sama na sebi tako sorodna nebeškemu duhu kot glasba.« W. M. Wackenroder, str. 169.

¹ V naši reviji je bil v letniku 1973/74 na str. 117-123 objavljen prispevek: Slovenščina v obrednikih. Podobno tematiko je obravnavala razprava v Bogoslovnem vestniku 1976, str. 445-461: Hrvaški Crikveni ordinalic in slovenska Cerkovna ordninga, s podnaslovom: Slovenščina v obrednikih II. Tudi v pregledu zgodovine liturgike (Liturgika in pastoralka pri Slovencih: Bogoslovni vestnik 1980, str. 3-25) sem se ukvarjal z vprašanjem jezika, saj je bila pastoralka in z njo združena liturgika prvi predmet, ki so ga pri nas v visokem šolstvu predavali v slovenščini, vendar pri tem obravnavanju nisem segel na področje obrednega jezika. Zato šele ta prispevek spet nosi podnaslov Slovenščina v obrednikih III, čeprav moram opozoriti, da tokrat ne gre za obrednike v ožjem pomenu, ampak za manj upoštevano obredno knjigo za mašni obred, ki je pri nas v raziskovanju po krivici zastopljena. Slovenski lekcionarji so bili dolga stoletja edina povsem slovenska liturgična knjiga, hkrati del misala, pesmarica, katekizem in molitvenik.