

UDK 808.63—632+808.63—66:886.3—1 Jenko
Univerza za izobraževalne znanosti, Celovec
Klas Detlef Olof

REIMSTRUKTUREN UND KLANGFIGUREN BEI SIMON JENKO

Jenko ustvarja v zatonu romantike — na začetku obdobja, v katerem rima kot glasovno-semantično sredstvo izgublja osrednji položaj. Že v Jenkovi zgodnji liriki se rimi pridružijo še druga glasovno-izrazna sredstva. Nosilna glasovna sredstva postanejo razne vrste ponavljanja: sosledja soglasnikov, včasih skupaj s samoglasniki. Taka zvočna mreža včasih prekrije celo kitico. Z glasovno figuro znotraj vrstice je rima pomensko razbremenjena.

Simon Jenko wrote his poetry towards the end of Romanticism, at the beginning of the period in which rhyme as the sound-semantic element began to lose its central position. Already in Jenko's early lyrical poetry rhyme is combined with other sound-expressive elements. The basic sound elements used were sequences of consonants, sometimes together with vowels. Such a sound pattern was sometimes spread over a whole stanza. The sound pattern within a line reduced the semantic role of the rhyme.

Daß der Reim — im europäischen Zusammenhang gesehen — mit dem Ausklang der Romantik seine Naivität eingebüßt hat, scheint auf den ersten Blick eine etwas provokante These zu sein. Hat doch als bedeutendster Apologet des Reims noch zur Zeit der Romantik August Wilhelm Schlegel zu gelten, der sich in seinen Berliner Vorlesungen mit Vehemenz zum Reim bekannt und ihn zum »antiklassischen, romantischen Darstellungsprinzip«¹ par excellence erhoben hatte:

»Verknüpfung, Paarung, Vergleichung. Erregte Erwartung schon im einzelnen Verse und Befriedigung. Erinnerung und Ahnung, statt daß die alte Rhythmisierung immer in der Gegenwart fest hält, und allen Theilen gleiche Dignität gibt. — Daher liegt im Reime das romantische Prinzip, welches das Entgegengesetzte des plastischen Isolierens ist. Allgemeines Verschmelzen, Hinüber und Herüberziehen, Aussichten ins Unendliche.«²

Ausgiebig mit dem Phänomen des Reims hat sich auch Hegel befaßt. Er betrachtet ihn als »klanglich-sinnlichen Ausdruck der subjektiven Empfindung und damit als ein der romantischen Poesie essentiell

¹ Ulrich Ernst und Peter-Erich Neuser, *Bausteine zu einer Geschichte der Reimtheorie*, in: Die Genese der europäischen Endreimdichtung, Darmstadt 1977, S. 466. Hieraus sind auch die folgenden Zitate entnommen (S. 466 ff.).

² A. W. Schlegel's *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst*, hrsg. von J. Minor, Heilbronn 1884.

zugehöriges Formprinzip«.³ Im Rahmen eines allgemeinen Überblicks über die Reimtheorie der Romantik sei auch Friedrich Theodor Vischer erwähnt, der sich in seiner »Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen« streng dagegen wendet, daß »bedeutungslose Wörter zu Reimen verwendet werden«. Reime haben nicht nur formal die »Eckpfeiler des Verses« zu sein, sondern sie werden auch zu »Brennpunkten der gehaltlichen Aussage«.⁴

Demgegenüber haben sich jedoch bedeutende Dichter, die allerdings eher am Rande der Romantik stehen, gegen eine Überschätzung des Reims ausgesprochen, so beispielsweise Heinrich von Kleist im »Brief eines Dichters an den anderen« (1811), in dem er sich gegen jegliche übertriebene formalistische Betrachtungsweise wendet und »Jamben, Reime und Assonanzen gegenüber den großen, erhabenen weltbürgerlichen Interessen« als zweitrangig abtut.⁵ Kritisch mit dem Reim hat sich vor allem auch Heinrich Heine auseinandergesetzt. Er betont zwar einerseits die musikalische Funktion des Reims im Sinne der Romantik:

»Das Wesen der neueren Poesie spricht sich vor allem in ihrem parabolischen Charakter aus. Ahnung und Erinnerung sind ihr hauptsächlicher Inhalt. Mit diesen Gefühlen korrespondiert der Reim, dessen musikalische Bedeutung besonders wichtig ist. Seltsame, fremdgrelle Reime sind gleichsam eine reichere Instrumentation, die aus der wiegenden Weise ein Gefühl besonders hervortreten lassen soll, wie sanfte Waldhornlaute durch plötzliche Trompetentöne unterbrochen werden.«

Andererseits aber verweist Heine durchaus auch auf den »Mißbrauch... fremd klingender Reime, ... die Barbarei beständiger Jannitscharenmusik, die aus einem Fabrikantenirrtum entspringt«, und meint schließlich pointiert, daß »schöne Reime oftmals Krücken für lahme Gedanken« seien.⁶ Hier zeichnet sich bereits das tiefe Unbehagen ab, das schließlich zu erregten Diskussionen über den Wert des Reims am Ausgang des 19. Jahrhunderts bei den Vertretern von Realismus und Naturalismus geführt hat, bis endlich zu Beginn des 20. Jahrhunderts Arno Holz dem Reim schonungslos den Todesstoß zu geben vermeinte:

³ G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, 5. Teil, in: Sämtliche Werke, Stuttgart 1954.

⁴ F. Th. Vischer, *Aesthetik oder Wissenschaft des Schoenen*, Bd. 6, München 1925, S. 120.

⁵ H. von Kleist, *Sämtliche Werke und Briefe*, Bd. 5, München 1964, S. 80 f.

⁶ H. Heine, *Gedanken und Einfälle* (Kunst und Literatur), in: Werke, Bd. 4, Stuttgart 1956, S. 454 f.

›Wozu noch der Reim? Der erste, der — vor Jahrhunderten! — auf Sonne Wonne reimte, auf Herz Schmerz und auf Brust Lust, war ein Genie; der tau-sendste, vorausgesetzt, daß ihn diese Folge nicht bereits genierte, ein Kretin. ... Der Tag, wo der Reim in unsre Literatur eingeführt wurde, war ein bedeut-samer; als einen noch bedeutsameren wird ihre Geschichte den Tag verzeichnen, wo dieser Reim, nachdem er seine Schuldigkeit getan, mit Dank wieder aus ihr hinauskomplimentiert wurde. Für Struwwelpeterbücher und Hochzeitskarmina kann er ja dann immer noch, je nach Bedarf, durch die Hintertür wieder ein-gelassen werden.«⁷

Auch die Väter der modernen Lyrik haben sich gegenüber dem traditionellen Medium Reim oftmals ärgerlich und unduldsam gezeigt, so Paul Verlaine in seinem programmatischen Gedicht *Art poétique* oder Arthur Rimbaud, der von Musik und Reimen als »Spielereien, erschlaf-fendem Verfall« spricht. Als Zeuge aus unserem Jahrhundert sei Bert Brecht zitiert, der den oben provozierten »Verlust der Naivität« in seinem im Exil entstandenen Gedicht *Schlechte Zeit für Lyrik* ebenfalls skep-tisch und entschieden bemerkt: »In meinem Lied ein Reim / käme mir fast vor wie Übermut«.⁸

Nachdem wir uns derart vergewissert haben, daß Dichten nicht gleichbedeutend ist mit Reimen und daß der Verseschmied einer mittel-alterlichen Zunft angehört, nachdem also unser Argwohn gegen den leichten, den schnellen Reim erwacht ist, wenden wir uns dem 19. Jahr-hundert zu, als in vielen europäischen Literaturen die Diskussion um den Reim als Reaktion auf die Vorstellungen der Romantik einsetzte. In der slowenischen Literatur haben wir in Simon Jenko einen Dichter, der mit seiner Lyrik zwischen den Epochen steht, als die Romantik ihren Höhepunkt bereits überschritten hat und Naturalismus und Realismus, zum Teil auch schon Impressionismus, sich am Horizont abzeich-nen. In Jenko deutet sich die ganze Spannweite aller dieser Stilrich-tungen an. Sein Werk scheint, aus der Romantik kommend, diese, vor allem in Opposition zu Prešeren, gleichzeitig zu überwinden. In diesem Zusammenhang sei auf die Arbeiten von France Bernik verwiesen, der deutlich macht, wie Jenko die anfänglichen Grenzen des romantischen Subjektivismus, vor allem in der Auffassung der Natur, sprengt und sich der objektiven, äußeren Wirklichkeit in bereits impressionisti-schem Erleben und Darstellen zuwendet, und von Boris Paternu, der unter anderem gerade im Bereich von Jenkos philosophischer, reflektie-

⁷ A. Holz, *Evolution der Lyrik*, in: Werke, Bd. 5, Stuttgart 1952, S. 69 f.

⁸ B. Brecht, *Gesammelte Werke*, Bd. 9 (Gedichte 2), S. 744.

render Lyrik den Beginn der neuen, der modernen slowenischen Lyrik sieht: einer Lyrik des Augenblicks in einem stimmungsvollen Weltblick, gepaart mit Selbstbeobachtung und übersteigertem Intellektualismus.⁹

Jenkos Verse scheinen auf den ersten Blick in ihrem zum größten Teil volksliedhaften melodischen Rhythmus von einer außerordentlichen Leichtigkeit und Einfachheit zu sein. Dieser Eindruck wird in erster Linie durch die häufige Verwendung des Kurzverses geweckt, wobei vielfach sowohl männliche als auch weibliche grammatischen Reime den Zeilenschluß sozusagen zwanglos zu markieren scheinen. Diese sehr allgemeinen Feststellungen gelten aber nur mit Einschränkungen, und zwar am ehesten noch auf dem Gebiet von Jenkos Liebeslyrik.¹⁰ In seiner reflexiven, philosophischen Lyrik hat Jenko dem verwendeten Reim jedoch einen anderen Stellenwert gegeben. An einigen ausgewählten Beispielen gerade aus der philosophischen Lyrik Simon Jenkos läßt sich illustrieren, daß die oben skizzierte Einschätzung der Position Jenkos, nämlich des Überwindens und Vorwegnehmens in der Entwicklung der slowenischen Poesie, auch aus dem Blickwinkel der Reimverwendung gestützt wird.

Bereits in einem seiner frühesten Gedichte, dem Sonett *Še črne zemlje prsi so ledene* (1851), verwendet Jenko über den Reim hinaus weitere kunstsprachliche Mittel, die den bildhaften Inhalt auch phonisch stützen. Nach den beiden Quartetten mit umarmendem Reim reimt er in den beiden Terzetten nach dem Schema cdc/dcd:¹¹

Bežite torej preč vse misli črne!
Veselju pota k srcu več ne branim;
kdo zna, al' bom še, ko se pomlad vrne?

Naj glase združim s petjem loga ubranim;
ker raj v puščavo se preobrne
in cvet pomladi zgine v grobu ranim.

⁹ F. Bernik, *Lirika Simona Jenka*, Ljubljana 1962 (Razprave in eseji 1), und ders., *Simon Jenko*, Ljubljana 1979 (Znameniti Slovenci). B. Paternu, *Jenkova filozofska lirika*, in: Kranjski zbornik 1970.

¹⁰ Vgl. hierzu auch die statistischen Angaben über Silbenanzahl und rhythmische Strukturierung des in Jenkos Lyrik vorkommenden Wortmaterials bei A. V. Isačenko, *Slovenski verz*, Ljubljana 1975, S. 60 f. Auf diese noch immer wertvolle Abhandlung bezieht sich auch Th. Eekman, *The Realm of Rime. A Study of Rime in the Poetry of the Slavs*, Amsterdam 1974 (Bibliotheca Slavonica Bd. 15), ohne allerdings im hier interessierenden Kapitel über den slowenischen Vers (S. 261—264) näher auf Simon Jenkos Lyrik einzugehen.

¹¹ Die Textbeispiele sind der zweibändigen Ausgabe Simon Jenko, *Zbrano delo*, Ljubljana 1964—65, entnommen.

In den Versschlüssen verwendet Jenko abwechselnd silbisches R + N und »vokalisiertes« R + N unter dem Reimakzent. Die klangliche Wirkung dieser Konsonantenkombination verstärkt sich im verschränkenden Gebrauch des B-/V-Vorschlagens und ordnet sich kumulativ dem Bild des »v grobu ranim« der letzten Zeile zu.

Von großer Bedeutung für unser Thema sind die Arbeiten von Osip Brik, der die formale Seite solcher und ähnlicher Lautfiguren anhand von Textmaterial russischer Dichter der Romantik, vor allem Puškin und Lermontov, untersucht hat.¹² Brik klassifiziert die vorkommenden Lautfiguren nach

- der Anzahl der sich wiederholenden Laute
- der Häufigkeit ihrer Wiederholung
- der Lautanordnung innerhalb der Wiederholung und
- der Stellung der aufeinander bezogenen Lautgruppen innerhalb der größeren rhythmischen Einheit, bezeichnet als kol'co, styk, skrep und koncovka.

Diese von Brik vorgeschlagene Klassifizierung von sich über zwei Verse erstreckenden Klangfiguren, die allerdings im rein Formalen stehenbleibt, lässt sich bei Jenko nur selten anwenden. Eine als *koncovka* bezeichnete Figur im Gedicht *V brezupnosti* (1862), in der zwei Versschlüsse miteinander verbunden werden

Močí, močí mi daj, moj Bog!
Da, ko napade me obup,
ne uklonim silam se nadlog,
jim stanovitnost stavim vkljub.

Močí, močí mi daj, moj Bog!
Tak krepke kakor zid gorá,
da, če se ruši svet okrog,
propast me najde še moža!

čRNé	R N
BRA NIM	BRAN
VRNÉ	VR N
uBRA NIM	= BRAN
preoBRNÉ	BR N
v groBu RANIM	BRAN

GORa	A B
okROG	= : B A

oder die als *skrep* bezeichnete Figur, die zwei Versanfänge miteinander verknüpft wie

bi duh poskusil,
bi hodil pota, ...

BDH	ABC
BHD	= : ACB

¹² Vgl. vor allem O. Brik, *Zvukovye povtory*, in: Poetika, Petrograd 1919.

in einer Variante des Gedichts *Korak v življenje* (1853), sind eher Ausnahmen. Allerdings zeigt sich in den bisher zitierten Versen bereits, daß Jenko über den einfachen Reim als euphonisches Grenzsignal am Zeilschluss hinausgeht. In welcher Weise sich die Aufdeckung solcher besonderer »Klangknoten« für die Interpretation Jenkoscher Lyrik nutzbar machen läßt, sollen die folgenden Beispiele zeigen.

Mehrfahe Lautwiederholungen finden wir z. B. im Gedicht *Duhu* (1853):

Ti, duh, če v meni tičiš,
pogledati *samemu sebi* se daj!
Ti nisi sanje,
to nekaj pove
globoko v prsih želečih,
pa vendor ne maraš željá gorečih.
Sam sebe zasmehuješ,
sam sebe zaničuješ.
Povej, o duh, to prosim te,
od kod sree tak' širi se?
Al' ti mar snuješ
in bistrost oznanjuješ?
Neusmiljeno molčiš,
sam sebe tak' rekoč tajiš.
Pa vendor, prosim te, prepusti mi,
te s tabo *samem' sebi* misliti.

In diesem Gedicht läßt sich eine Folge von Konsonanten der beiden Schlußverse

Pa vendor, prosim te, prepusti mi
te s tabo *samem' sebi* misliti

in Brikscher Deutung in folgende Gruppen bzw. Schemen einteilen

R—PR	S—M—T	PR—P ST—M = ABA CDE : BAB CED
------	-------	-------------------------------

B—S—M M—S—B M—S	= ABC : CBA : CB
-----------------	------------------

Anzumerken ist hierbei, daß in diesem Gedicht die rhythmisch freien Verse in Paarreimen gefügt sind, die zusammen mit den sich überstürzenden Wiederholungen syntaktischer Einheiten (»*sam sebe*« bzw. »*samemu sebe*«) gerade auf diese beiden letzten Verse zueilen, wodurch die verwendeten Lautfiguren besonderes interpretatorisches Gewicht erlangen.

Auch im bereits erwähnten zweistrophigen Gedicht *V brezupnosti* verwendet Jenko verschiedenartige Lautwiederholungen. Im Vers *jim stanovitnost stavim vkljub* sind die miteinander verschränkten Konsonanten zusätzlich durch das dreifache *i* verklammert:

ST—N : TN : ST—ST
IM VI VIM

Dazu tritt im Vers *Tak krepke kakor zid gora* folgende Lautgruppe:

K—KR : K—K—K—R

Da der sich wiederholende alliterierende Eingangsvers *Moči, moči mi daj, moj Bog!* die Aufmerksamkeit des Angeflehten fast magisch auf sich ziehen will, kommen auch in diesem Gedicht den besprochenen Lautgefügen im Rahmen der Gesamtinterpretation besondere Bedeutung zu.

Im Refrain des Gedichts *Časi in človek* (1853)

Zakaj ti časi pretečeni
vsi meni so zaprti?
Zakaj je od zibeli k smrti
tak' kratек tek odločen meni?

verwendet Jenko als Gegengewicht zum Reim neben Alliterationen in den ersten drei Versen (zakaj — zaprti — zakaj — zibeli) die mehrfache Lautwiederholung am Anfang des vierten Verses:

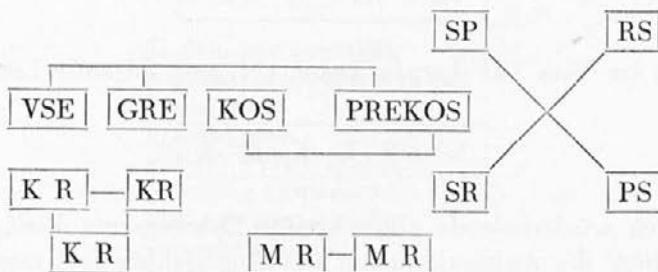
TaK' KraTeK TeK

Vor allem mit dieser prägnanten Verlagerung des klanglichen Höhepunkts an den Versbeginn wird der Reim entlastet. In der mehrfachen Verwendung dieser Strophe als Refrain scheint die Klangfigur des letzten Verses das gesamte Gedicht allerdings zu erdrücken.

Am häufigsten verwendet Jenko derartige Lautwiederholungen in der Strophenmitte, wobei sich der Lautknoten über mehrere Verse erstreckt. In der ersten Strophe des Gedichts *Sad spoznanja* (o. D.) bereiten lautliche Gleichklänge (Binnenreime) im zweiten Vers die Lautwiederholungen des dritten und vierten Verses vor:

Sad, ki na spoznanju rase,
vse grenkosti prekosí
ker s kryjo se srčno pase,
v korenini mir mori.

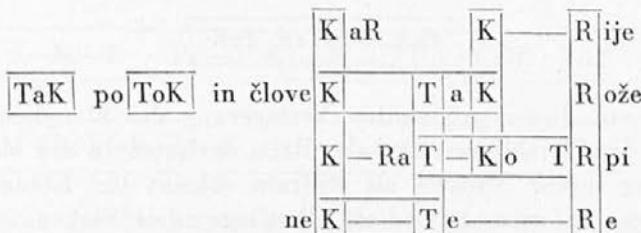
Die schematische Darstellung der Lautfiguren ergibt ein außerordentlich feines Gewebe von Klangbezügen:



In noch stärkerem Maße prägt Jenko in seinem Gedicht *Mladenič in potok* (o. D.) solche verschränkten Klangfiguren, die den Reim in seiner ausschließlichen Wirkung aufheben. Die in die Schlußstrophe

Oh stalnosti nima, kar krije nebo,
tak potok in človek, tak rože veno;
in celo življenje le kratko trpi,
in celo življenje nek'tere le dni!

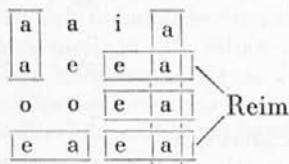
eingelassenen Lautwiederholungen stehen hier unmittelbar vor den assozenten Reimen. Das folgende Schema kann den Lautknoten sowohl in der horizontalen als auch in der vertikalen Ebene deutlich machen:



In der Interpretation lässt sich diesem Lautgefüge ohne weiteres eine onomatopoetische bzw. lautsymbolische Bedeutung unterlegen, die die Unbeständigkeit des Lebens und den sprunghaften Lauf des Bachs aufeinander bezieht.

Der in diesen Beispielen sichtbaren Entlastung des Reims durch Anhäufung und Verknüpfung charakteristischer Konsonantengruppen im gesamten Gedichtskorpus stellt Jenko an anderer Stelle besondere vokalische Querverbindungen und Wiederholungen gegenüber. Im Gedicht *Zelen mah obrasta*, einem Gedicht aus dem Zyklus *Obrazi* (1857), ordnet Jenko innerhalb der zweiten Strophe an der gedanklich dichtesten Stelle den Reim zusammen mit anderen lautlichen Mitteln der Versgestaltung der Idee des Gedichts unter. Das Vokalschema der letzten vier Silben der zweiten Strophe zeigt die musikalisch-rhythmische Durchdringung über den Reim hinaus:

Pôvej, razvalina,
v soncu zatemnéla!
Kaj je moč človeška,
kaj so njena dela?



Demgegenüber bleiben die Reime der nächsten Strophe im Konventionellen: *naše — teče — sanje — reče*. Im Gedicht *Sprememba* (1854) bilden die Reime der einzelnen Strophen eine eigene Symmetrie, die das Kreisen des Glücksrades anzudeuten scheinen:

1. kolO vrtIJO	2. obLAST sLABI vABI sLAST	3. srcE cELI tužnovesELI gorjE
menIJO kakO		

Als zusätzliches Kunstmittel häuft Jenko in der vierten Zeile der ersten Strophe eine Reihe von zweisilbigen Wörtern in daktylischem Rhythmus mit ausgesprochener a-Lastigkeit auf der ersten Silbe: *sami ne znajo, zakaj in kako*. In der dritten Strophe verbirgt sich hinter dem Reim eine Reihe von Lautkombinationen, die in ihrer Wiederholung ebenfalls den steten Lauf des Rades bzw. den Wandel in der Zeit symbolisieren:

mIRu odPIRa PRazno sRce
RAné zastARAné...

...
Gine iz srca OGnjeno GOrje

Als letztes Beispiel sei das Gedicht *Clovek* (1854) herangezogen. Hier wendet Jenko gerade diejenigen Stilmittel an, die den Reim einerseits vorbereiten, ihn andererseits aber im gesamten Klangkörper des Verses und der Strophe aufheben,

- vgl. die Verse 9—12 neznan občut ga VIŠe dVIga
VlR SVoje bItnosti spozna
i VE, da kar mu v Žlalah ŠVIga
v VIŠaVI SVoj IZtok Ima
- 25—28 tako se človek spenja VIŠe,
pa kar pod luno ne dobi,
s hrepenjem na VIŠaVI IŠe,
v IZVIRu VEČnem zadobi
- 38 TrenuTek Tamen prihiTi
- 48 Pa PoT zaPrTa mu je čez,
- und schließlich
noch die Verse 21—22 DA spet DObi, kar je ODDALo,
i kar DObi, DA spet ODDA,
- in denen Jenko den inneren Bezug zwischen Geben und Empfangen in der kürzesten Form der sprachlichen Wurzel vereint.
- Abschließend sei festgestellt, daß Jenko in der Verwendung von Reimen nicht immer, wie ein rascher Blick auf seine volkstümlich-volksliedhafte Dichtung vielleicht zeigen würde, den Weg des leichten, schnellen, bei der Hand liegenden Reims gegangen ist, sondern daß er zumindest in seiner Gedankenlyrik den Reim der Idee des Gedichts zugeordnet hat. Dabei geht es vorerst nicht um die Frage, ob sich Jenko in seinem schöpferischen Prozeß bewußt und absichtsvoll klangmalerischer Lautwiederholungen bedient hat. Die Häufigkeit und teilweise zentrale Anordnung der Klangknoten legen aber zumindest den Gedanken nahe, daß Jenkos poetisches Empfinden gerade in seiner reflektierenden Lyrik Idee und Ausdruck zu vereinen sucht. Mit solcher über das Nur-Aesthetische hinausgehenden »erhöhten« Verwendung besonderer Klangstrukturen tritt Jenko auch unserem Argwohn am Reim überzeugend entgegen. Und schließlich hat auch ein anderer slowenischer Dichter europäischen Rangs, der Jenko sehr geschätzt hat, nämlich Srečko Kosovel, zwar einerseits den Reim ins Museum verwiesen, andererseits aber doch seine Heimat *Kras* auf *Beethovenov obraz* gereimt.

POVZETEK

Članek se ukvarja z rimo in drugimi glasovnimi sredstvi v Jenkovi miselno-bivanjski poeziji, ki jo temeljne raziskave (Paterno, Bernik) postavljajo v središče pozornosti. Najprej podaja pregled odnosa estetikov in ustvarjalcev do rime od prvih spoznanj o njeni nezadostnosti v pozni romantiki do odločnega zavračanja na prehodu stoletij.

Jenko ustvarja v zatonu romantične — na začetku obdobja, v katerem rima kot glasovno-semantično sredstvo izgublja osrednji položaj. Že v Jenkovi zgodnji liriki se rimi pridružijo še druga glasovno-izrazna sredstva. Ruska formalistična šola (Brik) pri opazovanju zvočne plasti poezije Jenkovih sodobnikov uporablja poseben raziskovalni vzorec, s katerim si lahko pomagamo tudi pri Jenkovi poeziji. Nosilna glasovna sredstva poleg rime postanejo razne vrste ponavljanj; večinoma gre za sosledja soglasnikov, včasih tudi v kombinaciji s samoglasniki. V opazovanih primerih zvočna mreža včasih prekrije celo kitico, zgošča pa se na različnih mestih. S prenašanjem pozornosti na glasovno figuro znotraj vrstic je rima pomensko razbremenjena. Z zvočno-slikovno interpretacijo pesmi si lahko pomagamo pri odkrivanju pomembnih vsebinskih vozlišč v Jenkovi miselno-bivanjski liriki.