

## RAZPRAVE

*Boris Paternu*

### STRUKTURA IN FUNKCIJA JENKOVE PARODIJE V RAZKROJU SLOVENSKE ROMANTIČNE EPIKE

(Referat za VI. mednarodni slavistični kongres v Pragi 1968)

Razprava želi opozoriti na eno izmed prelomnih mest v razvoju literarnih zvrsti znotraj slovenske književnosti 19. stoletja. Gre za pojav, ki zavzema mejni položaj, bolje rečeno, mejno praznino med razkrojem romantičnega epa in začetkom realistične proze, dvema razmeroma oddaljenima žanroma. Zgodovinske in teoretične raziskave je vreden zato, ker te praznine ne izpolnjuje kot miren podaljšek preteklega niti kot blagi začetek bodočega, temveč kot izrazito konfliktna, do omenjenega položaja ostro opredeljena, nadvse značilna struktura. To je komični ljubezenski ep *Ognjeplamtič*, ki ga je marca 1855 napisal mladi *Simon Jenko*, kasneje pomemben lirik in prozaist.<sup>1</sup>

Slovenska literarna zgodovina tega dela zelo dolgo sploh ni upoštevala ali pa je imela do njega tolikšne estetične in moralistične pomisleke, da ga je ponavadi odpravila z nekaj negativnimi besedami.<sup>2</sup> Prvič je bila pesnitev natisnjena šele leta 1921 v Jenkovih zbranih spisih. Urednik Joža Glonar je v uvodni besedi nenadoma prišel na

---

<sup>1</sup> Zaradi kočljive vsebine je Jenko delo objavil samo v dijaškem rokopisnem listu *Vaje* (1855). Zvezek s tem epom je danes izgubljen. Jenkovo avtentično besedilo najdemo v njegovi ohranjeni rokopisni zbirki: *Poezije*, zložil Simon Jožipovič Jenko (*Ognjeplamtič* na str. 87—104). Rokopis hrani Arhiv Slovenije v Ljubljani pod rk. 86. Naša razprava se ravna po tem besedilu. Natisi: Simona Jenka zbrani spisi, ured. dr. Joža Glonar, Ljubljana 1929, s. 73—85; Simon Jenko, *Zbrano delo*, II. knjiga, ured. dr. France Bernik, Ljubljana 1965, s. 35—46.

<sup>2</sup> Npr.: Ivan Jenko, *Iz zapuščine Simona Jenka*, Kres 1886, s. 7 (med pripetki v *Vajah* omenja tudi »daljšo pripovedno pesem ‚Ognjeplamtič‘, ki pa radi vsebine svoje ni za natis«); Ivan Grafenauer, *Slovenski biografski leksikon* (SBL), 5. zv., Ljubljana 1928, s. 400.

dan z novo, presenetljivo pohvalno oceno, češ da je Ognjeplamtič »vzor humorističnega epa« in delo »visokih umetniških kvalitiet«. <sup>3</sup> Oznaka pomeni samo drugo skrajnost. V njej je več opozicijske kretnje kot utemeljene sodbe, saj namesto razlogov zanjo na koncu spet beremo, da je vse skupaj »navaden poetski hokus pokus«. Šele v naj-novejšem času se začenja po malem kazati odmik od vnaprejšnjega vrednotenja z da ali ne in premik k iskanju pravih namenov te pesnitve, s čimer se odpira pot k bolj smiselnemu razumevanju pa tudi vrednotenju dela. Pravo smer je zaznamovala misel, da gre za parodijo. <sup>4</sup> Pred nedavnim je problem te Jenkove pesnitve prodril v tujo literaturo in tam doživel večjo pozornost kot doma. Karel Krejčí je v svojo monografijo *Heroikomika v básnictví Slovanů* vključil tudi poglavje o komični poemi pri Slovencih v obdobju kritičnega realizma in tu dal obravnavi Jenkove pesnitve največ prostora. Delu priznava razmerna veliko vrednost, opozarja na vrsto podobnih pojavov v drugih slovanskih literaturah in daje nekaj novih oznak, med katerimi je najbolj zanesljiva tista, ki uvršča pesnitev med »pojave antiromantičnih tendenc«. <sup>5</sup>

Za izhodišče naše raziskave se mi zdi najbolj primerno izbrati tista dosedanja opozorila, ki v Jenkovi pesnitvi bolj ali manj jasno slutijo hoteno opozicijo zoper predhodno pripovedno pesništvo. Zato je potrebno najprej pregledati, kakšen je bil pravzaprav položaj slovenskega epa ob Jenkovem nastopu sredi petdesetih let. Če upoštevamo samo značilnejše pojave, lahko rečemo, da so v slovenskem pesništvu od srede 50 let naprej živele in prevladovale tri vidnejše epske strukture.

Prvo predstavlja Prešernov *romantični ljubezenski ep* Krst pri Savici (1856), umetnina trajne vrednosti. Izraz ljubezenski ep seveda ni čisto zadosten, zakaj ljubezenska vsebina je tesno povezana z motivom junakovega radikalnega bojnega uporništvu v imenu osebne in narodne svobode. Vendar ni mogoče prezreti, da junaška epika zavzema le kratek Uvod, kjer Črtomirova slovenska pogranska vojska kljub skrajni hrabrosti podleže navalu kristjanov, medtem ko je ves na-

<sup>3</sup> S. Jenka zbrani spisi, s. XIV.

<sup>4</sup> Anton Slodnjak, *Realizem I, Zgodovina slovenskega slovstva II*, Ljubljana 1959, s. 242.

<sup>5</sup> Karel Krejčí, *Heroikomika v básnictví Slovanů*, Praha 1964, s. 402–03.

daljnji in mnogo obsežnejši del pesnitve posvečen ljubezenski zgodbi med Črtomirom in Bogomilo. Dela sta ločena tudi z zunanjo obliko: v Uvodu dramatično epska tercina, v Krstu lirsko epska, notranje zaustavljajoča se oktava. Dvojnost junaške in ljubezenske epike torej še obstaja, vendar se žanra med seboj že oddaljujeta in ločujeta v očitno korist ljubezenske epike. Toda tudi ljubezenska zgodba ni samo zgodba dveh ljubimcev, ki ju zgodovinske sile in njuno različno ravnanje tragično ločijo, temveč nosi v sebi še druge miselne razsežnosti, tako da pesnik stopa v bližino lirsko filozofskega epa. In vendar, pri vsej tej mnogovrstnosti, ki kaže strukturo epa že v skrajno zreli in pozni fazi, je ljubezenska zgodba toliko trdna in vidna epska os, da mora odločati pri posplošujočem teoretičnem poimenovanju pesnitve. Romantično obeležje daje Krstu pri Savici cela vrsta znakov. Med najbolj vidne spada pesnikovo nenehno izbiranje skrajno usodnih človeških lastnosti in položajev, tako da njegova vsebinska morfologija ne pozna povprečnega ali vsakdanjega. To velja za vse plasti dela, od zgodbe in oseb do verza, jezika in sloga. Tako je za ozadje ljubezenske zgodbe izbral skrajno usodno zgodovinsko dogajanje 8. stoletja, v njem pa spet najbolj dramatičen trenutek: poslednji upor slovenskih poganov in dokončno zmago krščanske vojske nad njimi. Poganški vojskovodja Črtomir je najprej popoln upornik v imenu osebne in narodne svobode, zatem pa krivulja njegovih položajev niha nezizogibno navzdol vse do nasprotnega konca, do elegično resigniranega sprejemanja resničnosti in do prav take odpovedi ljubezni. Najvišje se Prešernov romantizem povzpne pri orisu Bogomiline ljubezni. Ta ljubezen je brezmejna in absolutna, zmore se odpovedati celo svoji zemeljski uresničitvi, samo da bi se rešila v ljubezen, ki bo večna, torej v onostransko srečo s Črtomirom. Tudi pokrajina ima na sebi samo skrajno izrazite in veličastne lastnosti. Jezikovni izraz je plemenito resen in poetično privzdignjen v slehernem položaju, kot so čustva in misli obeh junakov. Vodilni ton pesnitve je elegičen, padajoč v tragično občutje življenja. Računati moramo z dejstvom, da je bil Krst pri Savici zelo močno prisoten v takratni literarni zavesti. Pesnitev je bila nekako nedotakljiva tudi konservativnim nasprotnikom Prešernove poezije, saj je površni pogled nanjo dopuščal občutek, da gre za vzorno združitev junaško rodoljubne, neoporečne ljubezenske in zraven še verske misli. Redkokateri epski poskus tistega časa se je zmozel ubraniti posnemanju; seveda predvsem posnemanju tistega, iz česar se

je dalo izsiliti prostor za pesniško povprečje in za most v literarno konvencijo. Za takratna diletantska peresa je bil privlačnejši junaški del Prešernove pesnitve.

Druga pripovedna struktura, ki se je takrat še močneje vtisnila v leposlovno zavest Slovencev, je bil *umetni junaški ep*. Že od Kopitarja naprej so se od časa do časa oglašale prizadete tožbe, da slovensko pesništvo nima prave junaške epike. Celotno mojstrsko Prešernova lirika, ki so jo dala trideseta leta, naše kritike ni mogla odrešiti epskega kompleksa, temveč ga je še okrepila.<sup>6</sup> Tudi Krst pri Savici kljub ugodnemu odmevu ni povsem zadovoljil tovrstnega okusa, saj je imela pesnitev v sebi mnogo osebnega lirskega elegizma. Ob marčni revoluciji leta 1848 in vrsto let po njej pa je ideja heroičnega epa slovensko književnost naravnost obsedla in v njenem programu zavzela tako mesto kot nikoli poprej in nikdar pozneje. Problem »slovenskega Homerja« je postal osrednji leposlovni problem. Ljubljansko časopisje se okoli leta 1850 na gosto zasule želje po junaškem narodnem epu. Najvidnejši programi in recepti, kako tako delo narediti, so bili izpod peres Ivana Macuna, Dragotina Dežmana, Siegfrieda Kapperja in Petra Petruzzija.<sup>7</sup> Kljub razločkom so načrtovalci soglašali v tehle mislih: za osnovo naj bi pesnik vzel ljudsko pripovedno izročilo o znamenitih zgodovinskih dogodkih in junakih (še posebej so priporočali junake iz srbske in hrvaške narodne epike); iz mnogih dogodkov naj bi sestavil obsežnejše delo, in sicer tako, da bi dosegel idejno enovitost in kompozicijsko zaokroženost; pravila, po katerih naj se pesnik ravna, so pravila klasične ali celo klasicistične estetike, ki so jih sestavljavci načrtov doplnjevali z noto romantičnega zanosa. Tako je na primer Macun učil, da je ep pripoved »o veličastnih osebah, gorostasnih možeh, ki so za človečanstvo važne djanja storili«. V svet takih pesnitev uvršča Kraljeviča Marka, Miloša Obilića, Gumduličevega Osmana, Mickiewiczzevega Wallenroda, Prešernov Krst pri Savici itd. Po njegovem mora biti pravo epsko dejanje »krasno ... po-

<sup>6</sup> Npr. Malavašičeve ocene Prešernovih pesmi v *Illyrisches Blatt*u 28. apr. 1838 ali v *Novicah* 17. in 24. febr. 1847.

<sup>7</sup> I. Macun, *Cvetje slovenskiga pesništva*, Trst 1850, s. 65 sl.; D. Dežman, *Slovenske narodske pesmi v nemško prestavljene*. *Novice* 11. dec. 1850, s. 210 do 211; S. Kapper, *Narodska epopeja Serbov*, *Ljubljanski časnik* 13. sept. 1850, s. 192; P. Petruzzi, *Ideen zu einer Abhandlung über das Epos, Programm des acad. Gymnasiums zu Laibach*, 1851.

etičko... velikostno«, izhajajoče iz velikih »duševnih moči«. Pesem sploh ni prava pesem, če »ima same mlačne osebe ali same vsakdanje djanja«. V dogajanje naj posegajo tudi »višje nadčlovečanske moči in sile«, nepogrešljivi deus ex machina. Kompozicija se mora držati klasičnega reda, v njej mora vladati »edinost ali sredotočje«. In o jeziku pravi tole: »Jezik vsakdanji ne peča se kaj mnogo s predmeti idealnimi; tedaj tudi pesniku nije mogoče izgovoriti u vsakdanjem jeziku one prekrasne nadahnjene čutjenja, katerih je poln... tedaj si pesnik *stvari* sam nov in svojemu namenu priležni jezik, ki mu je ime *poetički*.« Vsa ta pravila naj bi upošteval mojster »narodnega eposa« potem, ko bo izbral za svojo snov »važno prigodo naroda... znamenito za celo ali vsaj za velik del človečanstva«. <sup>8</sup> Naštete Macunove misli, ki jih je Jenko poznal, so samo opaznejši primer takrat bolj ali manj splošne usmerjenosti na Slovenskem: želje po junaškem epu z veličastnim junakom, veličastnim zgodovinskim dejanjem in veličastnim jezikom. Danes nam v tej želji ni težko zaslutiti vsega tistega, kar Slovenci po porazu revolucije niso bili, česar niso mogli storiti in česar niso imeli. Ideja take junaške epopeje je bila seveda sredi 19. stoletja tudi na Slovenskem lahko le še iluzija, umik v nezavedno lepo laž. Vsa pesniška dela, ki so nastala v območju te iluzije, so danes brez pomena. <sup>9</sup>

Tretja epska struktura, ki pa je na Slovenskem imela najdaljšo tradicijo, je poučni, *moralistični ep*. Ta se je še posebej prilegel vzdušju, ki ga je napravil nov, po zatrti revoluciji zelo okrepljeni val klerikalnega varuštva nad slovensko literaturo. <sup>10</sup> Tudi najvidnejši deli te pripovedne smeri spadata na raven zelo nizkega povprečja. <sup>11</sup> Vendar naš problem zahteva, da smo do Valjavčeve pesnitve Zorin in Strlina iz leta 1855 nekoliko pozornejši. To je moralistični ljubezenski ep, v katerem so čustva med ljubimcema že brez sleherne zemeljske teže.

<sup>8</sup> Jenko je Macunovo Cvetje poznal. Teorijo »obrazov« kot lirskih razpoloženjskih slik iz narave je z imenom vred srečal prav tu.

<sup>9</sup> Npr.: J. Koseski, Začarana puška, Novice 1847; J. Trdina, Pripovedka od Glasan-Boga, Ljubljanski časnik 1850; J. Trdina, Bran in pogin Japodov, Ljubljanski časnik 1851; Podgorski (L. Svetec), Klepec, Novice 1855.

<sup>10</sup> Podrobneje: B. Paternu, Slovenska literarna kritika pred Levstikom, Ljubljana 1960, s. 90—7.

<sup>11</sup> Jožef Zemlja, Sedim sinov. Povest v pesmi, Novice 1848 (ponatis po knjižni izdaji iz l. 1843); Matija Valjavec, Zorin in Strlina (Pesmi, 1855).

Strlina je nekakšna daljna, pokmeteno pobožna sorodnica Prešernove Bogomile, ki je pod Valjavčevim peresom postala poosebljena nedolžnost in svetost. Dekletovi ljubezni je namreč naložil eno samo dolžnost: da s svojo neomadeževano prisotnostjo spodbuja nekoliko manj trdnega študenta Zorina k mnogim moralnim vrlinam. Naposled pa ga ob njegovem najhujšem grehu — ob padcu v verski dvom — odreši. Vrh zgodbe je v popisu prazničnega obreda pred oltarjem Device, ko Strlina s svojim dobesedno angelskim pristopom k obhajilu tako usodno gane Zorina, da njegovo »čistoplamno srce« spet najde boga in pri bogu pravo ljubezen, »ljubezen plamno«, neugasljivo. Toda junak mora sprejeti nase kesanje in kazen za prejšnjo zmoto. Zato se odpo-ve Strlini, odide v svet in videla se nista nikdar več. Valjavčev ep je zgleden primer tiste epske verzifikacije, prek katere je Prešernov ljubezenski motiv doživljal svojo skrajno idejno in stilno okvaro.

Šele ob ozadju teh treh vodilnih epskih struktur, ki so vladale v slovenskem verzificiranem pripovedništvu med leti 1836 in 1855, lahko globlje razložimo in presojava Jenkov docela drugačen ep.

Že sama zgodba — kot najbolj vidna in najlaže prijemljiva sestavina epskega dela — je pri Jenku taka, da pomeni popolno nasprotje opisani tradiciji. Gre za ljubezensko dogodivščino med malomestnim ženskarjem Ognjeplamtičem in življenja voljno mlado štacunariko Lenko. Njuno prvo kratko srečanje se pripeti v krčmi pri neki dvomljivi družabni spiritistični igri in se takoj spremeni v odprto ljubimkanje. Njuno drugo srečanje se zgodi že na samem, v prodajalni med milom, svečami in drugo galanterijo, kamor se je potrudil vneti osvajalec. Skromen zunanji deus ex machina — sveče padejo nanj in mu pomažejo obleko, da ne more domov — jima pripomore, da se prese-lita čez dvorišče v prodajalkino sobo. Tu se njuno srečanje konča na nekem improviziranem ležišču. Morfološko opazovanje vsebine nam pokaže, da se avtor že od začetka pesnitve naprej hote mudi ob n-drobnih znakih čutnega približevanja partnerjev.<sup>12</sup> V sklepnem delu, od njunega prihoda v Lenkino sobo, pa mu je pero skoraj docela zaposleno s podrobnimi popisovanji skrajno realnih opravil, ki spadajo v zadnjo fazo takega ljubezenskega srečanja. Tu se Jenko odreče sleherni diskretnosti. Zastor pusti odgrnjen tudi takrat, ko pride do poslednjega prizora. V predzadnjo kitico, v sam vrh pesnitve postavi

<sup>12</sup> Ognjeplamtič, kit. 3, 12, 21.

veristično sliko spolnega dejanja. Sliko, kakršno bi zaman iskali v kasnejšem slovenskem naturalizmu.<sup>13</sup> To, kar se v zgodbi vztrajno stopnjuje, ni nič drugega kot predrzno razkrivanje ljubezni v njeni čutni, zgoj telesni podobi. Mladi Jenko je z izzivalno kretnjo pometal z ljubezni vseh sedem in še več tančic, od plemenite odpovedi in veličastne lepote pa vse tja do sramežljive spodobnosti. Hote jo je pokazal v njeni pritlični vsakdanjosti, v njenih neizprosno fizioloških dejstvih. Ob takratni slovenski epiki s Prešernovim Krstom pri Savici vred, ob epiki, kjer je motiv odpovedi zavzemal zelo vidno mesto, si večjega nasprotja skoraj ne moremo predstavljati.

Tako drastično srečanje med vzvišenim in pritličnim, med »duhom« in »mesom« je lahko tragično ali komično, odvisno je od tega, kje opazovalec stoji. Jenko si je izbral stališče komika, čeprav iz nekaterih drugih njegovih pesmi vemo, da je isti problem včasih doživljal s tragične strani.<sup>14</sup> Tokrat se je odločil za smeh in hkrati za posmeh veličastnim ljubezenskim zgodbam slovenske epike od Prešerna do Valjavca.<sup>15</sup> Ta smeh naj bi sprostita njegova ljubezenska protizgodba, ne le z nekaterimi komičnimi pripetljaji med ljubimcema, temveč še posebej s svojim robotim fiziologizmom.

Še bolj nazoren je Jenkov fiziološki prijem pri popisu glavnega junaka zgodbe Jaka Ognjeplamtiča. Ko ga pripelje pred bralca oziroma h krčemskemu omizju, ga predstavi samo s telesne strani. O njem najprej pove, da je »mož dorašene podobe« in ob njegovem velikem telesu se mudi tudi kasneje. Že z naslednjo oznako krene v izrazito fiziološko smer:

Le to še vsak (za pričo 'mam zdravnika)  
verjeti sme mi srca mirnega,  
da v Jaku tista je krepost velika,  
ki zove se virtus prolifica,  
to gosta, dolga brada zna skazati,  
i bolj ko treba marsiktera mati.

<sup>13</sup> Oj ne! nikakor ne, nekdo izdihne,  
i koj na to se čuje cmok i cmok,  
i tri minute i spet vse utihne,  
le včasih se globok zasliši stok,  
i glas, kater' enak ni govorjenju,  
golobjem' bolj podoben je grlenju.

<sup>14</sup> Npr.: Meglenica, Simon Jenko, Zbrano delo, Ljubljana 1964, s. 177.

<sup>15</sup> Valjavčeve Pesmi so izšle sredi marca 1855, Jenkov Ognjeplamtič pa je datiran z 20. 3. 1855.

Prvo junakovo početje, ob katerem se ustavi avtorjeva pozornost, ni beseda, ni misel, ni čustvo ali pomembnejše dejanje, temveč so le neke pomenljive telesne kretnje: pod mizo si njegova noga daje oprava z lepo Lenko, ki mu sedi nasproti.<sup>16</sup> Značilno je, da njegovih dejanj Jenko ponavadi niti ne prikazuje s celovitim orisom, temveč z reducirano oznako. Kaže jih namreč kot početja posameznih telesnih udov, na primer mezincev, včasih samo roke, drugič nog in podobno.<sup>17</sup> Tudi na junakovo vznemirjenost ob lepi prodajalki nas opozarjajo predvsem telesni znaki: najprej je »rudeč«, nato mu »radost napenja vsako žilo«, zatem mu postaja »vroče« in v Lenkini sobi že »k tlem ga uleče«, dokler se vsa dogodivščina ne konča z opisom neartikuliranih glasov, ki prihajajo od ležišča.<sup>18</sup> Značilno je tudi, kako avtor prikaže junakovo pogovarjanje z Lenko, ko jo pride v trgovino zapeljevat. Njegovega govora sploh ne obnavlja, temveč samo poroča o njem. Poročilo je zelo izrazito. Pove nam, da je njegov podeželski osvajalec mojster tistega nepomembnega, na drobno šaljivega kramljanja, ki uspešno pripravlja tla ljubezni take vrste:

Če človek pride kupit kaj v štacuno,  
kako lahko pogovor se začne!  
Zdaj pride se na uno, zdaj na uno,  
i tak pogovor urno dalje gre,  
i če kdaj vmes tud' kaka šala pade,  
dekleta slišijo kaj tač'ga rade.

I Ognjoplantič dobro zna kramljati,  
iz majhnih, brezpomenkni s'cer reči  
mu šala je spet šalo osnovati,  
da se iz starega novo rodi.  
Tacim ljudem pač Amor rad pomaga,  
da je na njihni strani slavna zmaga.

To besedno spreminjanje starih šal v nove je samo po sebi prazno, brez teže ali pomena. Pravi namen početja je zadaj in čisto zunaj besed, končno dejanje bo brez zveze z njimi. To je seveda že popolno nasprotje klasičnega epskega dialoga.

<sup>16</sup> Ognj., 11, 12.

<sup>17</sup> N. m., 11, 12, 13, 52.

<sup>18</sup> N. m., 17, 35, 31, 32, 48, 52.



Vendar z vsem tem poudarjanjem čutne vneme, ki ukazuje ljubezenskim potem, Jenko še ni končal fiziološke motivacije svojega junaka. Šel je naprej in v sam konec pesnitve, v zadnjo kitico postavil svojevrsten prizor: po nemirni ljubezenski noči Ognjeplamtič spet sedi doma in v miru použiva svojo jutranjo jed. Prizoru da avtor poseben poudarek z dvema postopkoma: najprej z vzklikom »pri jedi je, nikar ga ne motimo«, nato pa s takojšnjim koncem epa. Tak sklep vrže čez junakov značaj pa tudi čez zgodbo še poslednjo in ne ravno tenko plast prozaične, banalne telesnosti. Na epilogno streho ljubezenske pesnitve je Jenko postavil junaka, ki sedi pri jedi in pri tem svojem najvišjem opraviilu hoče imeti mir. Torej je na najvišjem mestu še neka bolj vsakdanja telesna potreba, kot se je zdela Ognjeplamtičeva ljubezen s štacunarko. Na zadnjem vrhu je smešno preprosta resnica, ki ni nič drugega kot ugodje navadnega telesnega samoohranjanja.

S posebno pozornostjo opisuje Jenko še neko junakovo lastnost: njegovo obleko oziroma modno lepotičje, s kakršnim se nosi na svojih ljubezenskih, donhuanskih poteh. Opisi te vrste spadajo na mejo predmetnih, telesnih in značajskih oznak. Najizrazitejši primer najdemo ob junakovem pohodu k Lenki, kamor gre kupit — milo:

Olikan'ga po modi kar novejši,  
le glej, kako stoji mu zajčji frak,  
kako mu od pomade nar mastnejši  
frklja se i se bliska lasek vsak,  
i brada biksana je i sčesana,  
da para nima cela ji Ljubljana.

I zajci z novega oprani lice  
kot grenadirjev dvojica meje;  
i bele roke v belji rokovice  
zavite, kot zrezane dol' vise;  
i noga resno za nogo koraka,  
ošabna tacega nosit' junaka.

Popis olepitičene zunanjsčine samo z druge strani in z drugimi sredstvi razkriva resnično naravo Jenkove ljubezni, ki jo že poznamo. Tisto, kar je novo in kar zadevo dopolnjuje, je banalno modno naličje, ki si ga junak nadene, ko hoče dati sebi in svojim naklepom privzdignjeno, lepотно podobo. Nastane kratka, vendar popolna parada modnega neokusa, pomešanega z znaki primitivnega senzualizma.

Junakovo pravo vsebino, ki tiči za njegovo civilizirano in gojeno zunanjščino, za njegovo ljubezensko vnemo in za njegovo celotno osebo sploh, pesnik nekajkrat z drastično kretnjo prestavi s človeške na živalsko raven. To stori tako, da njegova ravnanje ali položaj zaznamuje z znižujočo živalsko primero. Ob bežni nezgodi, ki se pripeti v trgovini, postane Jaka »rudeč kakor puran«, vse skupaj pa se avtorju ne zdi kaj več od »pinčeve nesreče«. Taki izrazni animalizmi niso naključni. Postopek dobi najbolj izostreno podobo v sami konici zgodbe. Tedaj od ljubimcev prihaja le še »glas, kater enak ni govorjenju, / golobjem' bolj podoben je grlenju«. Njuno ljubezensko izpolnitev Jenko popolnoma zbiologizira in njuno človeško podobo z besedami in glasovi vred do kraja zanimalizira.

Prav tu, na najbolj izpostavljeni in končni točki dogajanja se oznaka junakinje docela izenači ter strne z oznako junaka. Vse to pa velja tudi že za prej. Lenka se namreč v ničemer bistvenem ne razločuje od Jaka. V njej ni nikakršne prave epske protiigre ali protiusode. Ognjeplamtiču je voljna partnerica, ki samo z nekoliko drugačnimi, ženskimi pripomočki želi doseči in doseže isto kot njen osvajalec. Jenko jo najprej postavi v moško krčemsko družbo spiritistov, toda značilno je, da jo pri tem omenja razmeroma pozno (še le v 12. kitici), samo bežno in najbrž hote malomarno. Šele v drugem delu, po junakovem prihodu v trgovino, jo opisuje pozorneje. Tu namreč pride svojemu oboževalcu že izdatno naproti, ko išče milo zanj na najvišji polici.<sup>19</sup> Njena odločna dejavnost pa se začne, ko prideta med stene njenega prebivališča. Od tu naprej vso reč v resnici vodi ona. Jenkovo pero nekako preskoči od glavnega junaka in se odslej mudi predvsem ob njej. Do nadržanosti popiše Lenkino nenadno iskrivo podjetnost v besedah, kretnjah in dejanjih, vse od njenega sprenevedastega pripravljanja Jakovega posebnega ležišča in mnogih drugih podrobnosti do odlaganja obleke ter ugašanja luči.<sup>20</sup> Z glavno junakinjo Jenko torej ni ustvaril nove ali drugam naravnane gibalne moči. Lenka je ženski primer istega, kar je njen ljubimec, in zato dopolnilo, ki omogoča zgodbo te skrajno prizemeljske ljubézni. Pa vendar je še nekaj več. V sklepnem delu zgodbe je dal Jenko vajeti greha v ženske roke. S tem je učinkovito stopnjeval kočljivost in izzivalnost teme.

<sup>19</sup> N. m., 31.

<sup>20</sup> N. m., 41—49.

Seveda se ob takem ustroju obeh vodilnih oseb vse privzdignjene ali tradicionalne pesniške oznake, ki jima jih tu in tam nadene avtor, razblinejo v nič oziroma ostanejo le še posmehljivi pojmi. Kadar v zvezi z Jakom uporablja oznake, kot so »krepost velika« ali »veličast«, v zvezi z Lenko pa besede »devica«, »dekle rajske dike« ali »čistost«, vemo, da je na delu ironija, ki misli nekaj čisto nasprotnega.<sup>21</sup> Še posebej očitno je to ob izrazu »srce« ali celo oznaki »nar veči srce«, ki jo z izzivajočo dvoumnostjo nalaga kar obema ljubimcema.<sup>22</sup> Tudi pogostni »plamen« ali »ogenj« junakovega srca, ki tako naglo vnema in »upali« še Lenkino srce, dobi pod Jenkovim peresom dvoumno, nato pa vse bolj protipoetično vsebino, dokler ne izpahne tradicionalnega emblema ljubezni iz resnih tečajev. V soseščino istega pojava spada tudi ime glavnega junaka Ognjeplamtiča. Ta karikaturna sintagma bralca že pripravi na nekaj, kar ne bo vzvišeno, temveč najmanj smešno. Stari pesniški znak ognja in plamena dobiva nato vse bolj fiziološko, zbiologizirano vsebino, s tako notranjo inverzijo pa se premakne na področje ironičnih besed.

Ves ta poudarjeni fiziologizem v glavnih dveh osebah in njunih ljubezenskih odnosih ni bil sam sebi namen. Predstavil je čisto novega »junaka« slovenske literature. Junaka, ki čustvene ali duhovne notranjosti sploh več nima. Je tudi ne išče, ne potrebuje, ne pogreša, preprosto ne ve zanjo. Je samo biološka narava, nekakšno vedro, uspešno vegetativno bitje. Življenja se udeležuje le pod pritiskom dveh gibal: spolne potrebe in potrebe po hrani. Oboje je odeto v modno civilizacijo. Jenkov odnos do tega junaka je v bistvu dvojen. Po eni strani se mu smeji ali rahlo posmehuje. Do tu lahko govorimo o komični ljubezenski pesnitvi. Po drugi strani pa mu ta povprečnež, ki je zelo blizu vsakdanjega življenja, in njegova prepričljiva telesna ljubezen služita za to, da ju izzivalno postavi ob takratno utvaro o veličastnem epskem junaku, ki naj bi zasedel prestol slovenske književnosti. Jenko je svet in literaturo gledal nekoliko drugače. Namesto kraljeviča Marka ali Konrada Wallenroda ali Črtomira je na oder pripeljal nekoga, ki jim ni bil niti v daljnem sorodstvu, temveč kvečjemu v sramoto. Čeprav je Ognjeplamtiča vsaj šestkrat imenoval *junaka* in nato še *viteza*, tega seveda ni storil zato, da bi mu verjeli.<sup>23</sup> Tudi besedo

<sup>21</sup> N. m., 9, 15, 36, 49, 21, 42.

<sup>22</sup> N. m., 15.

<sup>23</sup> N. m., 2, 6, 8, 24, 27.

junak je postavil v slovar ironičnih besed. Skratka, ustvaril je junaka, ki je bil v resnici izrazit proti-junak, in uporabil besedo junak le še s posmehljivim namenom. Zato njegovo delo ni samo komični ljubezenski ep, temveč je parodija. Saj smeši veljavno normo epskega junaka s čisto nasprotnim zgledom.

Jenkovi parodistični sunki, ki se kažejo iz ustroja zgodbe in obeh glavnih oseb, so večstranski in merijo na celoten položaj tedanje slovenske pesniške epike. Vendar pa niso toliko splošni, da bi v njih ne mogli razbrati poglobitnih smeri. Že avtorjeva izrazita omejitev na ljubezensko temo, ki ni kaj več kot povprečna zasebna dogodivščina, je pomenila opazno kretnjo zoper vse načrtovalce epopeje, ki so menili, da sodijo v ep samo »važne prigode naroda«, predvsem take, ki so »znamenite za celo ali vsaj za velik del človečanstva«. Kakor hitro pa se je Jenko usmeril k ljubezenski temi, se je moral opredeliti tudi do Prešernovega Krsta pri Savici, edinega dotlej pomembnega slovenskega epa sploh. Pri tem je prav tako zavzel opozicijsko stališče. Banalni krčemska don Juan in štacunarska lepota sta s svojo zgodbo vred do skrajnosti prignano nasprotje Črtomira in Bogomile.<sup>24</sup> Pojav ni izjemen, saj je v istem letu Jenko napisal več izrazito parodističnih besedil zoper Prešernovo romantično ljubezensko liriko.<sup>25</sup> Najbrž tudi ni naključje, da ima Ognjeplamtič natanko toliko kitic kot Prešernov Krst v izdaji Poezij (55). Toda glavna in najbolj neposredna ost meri proti tretji epski strukturi, proti moralističnemu tipu poeme. Še več, meri proti klerikalno moralizatorskemu varuštvo nad slovensko literaturo sploh. Minilo je namreč komaj nekaj mescev, odkar so zaradi nekaterih hudomušno radoživih in ljubezenskih pesmi dali duhovniki zapečatiti takratno najpomembnejšo pesniško zbirko, njenega avtorja Frana Levstika pa nato neusmiljeno preganjali doma in na tujem. Za Jenkovo zgodbo je značilno, da se ravno na najbolj izpostavljenih erotičnih mestih pojavljajo izzivalni udarci zoper klerikalni življenjski okus. V 42. kitici tvega več kot predrzno skrajnost: pri svoji večerni podjetnosti dobi njegova devica Lenka nasvet in milost pri sami »devici vseh devic«. Tudi izraze »nebesa«, »nebeška«, »slava treh nebes«

<sup>24</sup> Na to parodistično nasprotje je opozoril že A. Slodnjak v *Zgodovini slovenskega slovstva* II, s. 242.

<sup>25</sup> Npr.: Tobaku (dat. 29. 3. 55), ZD II, 158; Trije soneti kmetičici (dat. 16. 4. 55), ZD II, 158; Od Janezove Neže (dat. 2. 8. 55), ZD II, 50.

ali zamaknjen biti v »sedmo nebo« hote polaga ob najbolj spotakljive ljubezenske položaje in jih napolni z izzivalno vsebino.<sup>26</sup> Njegov tovrstni humor seže vse do ikonoklazmov, s čimer daje duška svoji upravičeni revolti zoper takratno nasilje nad književnostjo, kakršnemu so se ljubezenski »plameni« Valjavčevega epa tako močno prilagodili.

Na nekaterih posameznih motivnih odsekih se ta red parodističnih tendenc nekoliko prestavi, tako da se protiklerikalna ost pomakne v ozadje, v ospredje pa prihajajo druge vsebinske parodistične prvine. Za primer lahko vzamemo dve bolj obrobni področji pesnitve: ljudi, ki nastopajo poleg omenjenih glavnih oseb, in pa prostor dogajanja.

Ljudi srečamo nekajkrat, vendar na robu zgodbe. Avtor jih omenja vedno v nepomembnem in neuglednem položaju, hkrati pa s fragmentarnimi oznakami. Najprej so to neki brezimni krčemski »mizotišci« oziroma njihovih deset rok na mizi in prav toliko nog pod njo.<sup>27</sup> V drugem delu srečamo ljudi le še trikrat, omenjene vedno na kratko in splošno: prvič, ko si ob lepi štacunarki »brusijo jezike«; drugič so to ljubljanske device, ki pod hruško ali kozolcem jedo slaščice in pijejo kavo; tretjič samo bežno omenjeni ljudje, ki zjutraj začno na ulicah svoj vsakdanji hrup.<sup>28</sup> Ob ljudeh se nekaj več pomudi samo v uvodnem prizoru, ko se gredo svoj gostilniški spiritizem, modno družabno igro brez besed in prave radosti.

I bolcar i kvadril sta zdaj zastala,  
i hitra polka več se ne vrti;  
le miza vsaka je tako plesala,  
da rekel bi, sam Korent gode ji;  
kot stekla skače i pred ne počije,  
da dve nogi ali vse štir' s' odbije.

Kako skrajno in drastično nasprotje s Prešernovim Uvodom h Krstu! Tam četa junakov, ki se do zadnjega diha bori »za vero staršov, za lepo bog'njo Živo / za črte, za bogove nad oblaki« in ob usodnem zgodovinskem mejniku dveh kultur pade v imenu svobode. Tu skupina ljubljanskih gostilniških »družbnikov« pri nemi, smešno ničevi igri, kjer imajo glavno besedo le še roke na mizi in noge pod

<sup>26</sup> Ognj., 32, 48.

<sup>27</sup> N. m., 5, 6, 13.

<sup>28</sup> N. m., 21, 25, 53.

njo. Primerjava ni izsiljena. Prav v orisu gostilniškega početja, ko čudnim »družbnikom« začne skakati miza, uporabi Jenko stih iz sklepnega, najbolj dramatičnega prizora Črtomirove in Valjahunove bitke (»... in ne počije pred ...«). Predmet parodistične inverzije je tu jasno naslovljen. Podobno stičišče, čeprav se izrazi ne pokrivajo tako dobesedno, najdemo še na nekem razmeroma vidnem mestu. Prešeren je tragično Črtomirovo junaštvo zaključil z jutranjim prizorom po bitki: »Ko zor zasije na mrličov trope ...«. Jenko s skoraj enakim nastavkom uvede svoj sklepní jutranji, seveda do kraja vsakdanji prizor: »Ko pride zora, zmagavnica mraka, / svoj hrup po ulicah začno ljudje«. Na obeh stičiščih gre za prizore, ko avtorja prikazujeta ljudi. Toda kolikšna razlika! Pri Prešernu je usoda obeh glavnih junakov tesno speta z zgodovino, z odločilnimi dejanji ljudstva. Pri Jenku si partnerja prizadevata, da čim prej prideta od ljudi na samo, med štiri stene.

Nič manjše ni nasprotje med prostori, v kakršnih se dogajata zgodbi. Pri Prešernu se dejanje začne v »trdnjavi zidani na skali sivi« in nenehoma poteka sredi izbrane, monumentalne pokrajine. Jenkova zgodba se začne v vsakdanji ljubljanski krčmi, ki nosi od vsega vzvišenega samo še vzvišeno ime »Pri belem orlu«. Nato postavi ljubimca v špecerijsko trgovino in naposled na pregrnjena tla prodajalčine sobe. Za konec sledi še »hrup po ulicah« in prozaični zajtrk »doma pri kavi«. Pokrajina je iz Jenkovega epa skoraj izbrisana, in to še temeljiteje kot ljudje. Tudi tu ni mogoče prezreti bolj ali manj hotene opozicije proti romantičnemu, še posebej Prešernovemu epu.

To, kar smo ugotovili ob zgodbi, osebah in prostoru Jenkove pesnitve, se pravi ob vsebinsko motivnih sestavinah, je treba preveriti še ob njenem jeziku in slogu. Jezik in slog seveda nista pojava zase, temveč sta bistven semantični del celote, in sicer tisti del, prek katerega avtorjeva tema ter njen namen sploh obstajata ter delujeta. Raziskovanje tega področja nam pokaže, da v Jenkovem epu obstajajo tri vidnejše jezikovne plasti. Navzven, v svoji leksikalni podobi so zelo različne, v svoji stilni funkciji pa usklajene ter identične.

Najprej je tu plast takratnega višjega, pesniškega jezika, ki se s presledki pojavlja skozi celotno zgodbo. Sem sodi stara mitološka frazeologija (npr.: *Amor; Pegaz; Muze; Hipokrena; Jazon*). Temu sloju klasicističnega izrazja lahko sledimo skozi vso slovensko epsko tradicijo od Prešerna do Valjavca. Zatem najdemo v Ognjeplamtiču nekaj očitnih

znamenaj Prešernovega sloga, ki smo jih deloma že našli (npr.: *pred ne počije; ko pride zora; zarja zlata; moč plamena; pred neznane; ne-ovsmilene*). Sledi močno opazna črta besed ali gesel, ki spadajo predvsem v nabožno pesništvo (npr.: *devica; kraljica vsih devic; milost; nebesa; nebeška; unkraj jame*). Najdemo tudi vrsto pojmovnih izrazov, ki so bili značilni za takratna prizadevanja k izbranemu slogu (npr.: *visost; veličast; skrivnost; čistost; rešenja ni; znaminja življenja; zmagavnica mraka; zamaknjen; razprostrla se tama; slovo je vzela*). K rodoljubnemu knjižnemu jeziku so tedaj spadali tuji slavizmi in še posebej srbohrvatizmi, ki so svoje mesto dobivali tudi v pesništvu (npr.: *zna skazati; so skazale; upalil; zove se; dike*). Toda vse te znake uglednega, tako ali drugače privzdignjenega jezika, ki naj bi ohranjal sledi klasičnega ali romantičnega duha, je Jenko uporabil s posebnim namenom.<sup>29</sup> Uporabil jih je v taki besedni in vsebinski soseščini, v takem kontekstu, da jih je parodistično obrnil, osmešil in razveljavil. En sam primer ob geslu »slovo vzeti«, ki je bilo v slovenskem pesniškem izročilu dokaj ugledno:

Obleka za obleko odletela,  
le belo krilo krije še telo,  
od vrata ruta že slovo je vzela,  
od noge čevelj že je vzel slovo,  
i drobne dve se vidite nožici,  
dve bele krijete ju nogovici.

Lastnost imenitnejšega sloga, na katero se je posebno dobro razumel ugledni patetik Jovan Vesel Koseski, so bile nove sestavljenke. Jenko je vidno posegel tudi v ta predal jezikovne poetike (npr.: *Ognjeplamtič; srcevnitič; mizotišci; svečobojni*). Vendar je pojav že ob prvem dotiku tako očitno okreplil v smešno smer, da tu ni šlo več za ironično rabo uglednih izrazov, temveč za pravo karikaturu besed. Tako je tu že prestopil svoj sistem parodističnega obračanja visokih besed v nasprotno stilno funkcijo.

Druga, prejšnji na prvi pogled nasprotna jezikovna plast Jenkove pesnitve je obsežnejša in v takratnem slovenskem pesništvu nova. To plast bi lahko imenovali razumniški žargon. Celotna zgodba je postavljena v usta pripovedovalca, ki nam o njej poroča in jo nenehoma komentira. Pripovedovalec je pesnik sam, v prvi osebi. Vendar le red-

<sup>29</sup> Morda je tudi s pretiranim palataliziranjem hotel parodirati ugledne fonetične arhaizme (npr.: *drazi bravci; hudi jezici; družim, itd.*).

ko nastopa kot pesnik (npr. ob prejšnji jezikovni plasti), ponavadi govori kot nekdo, ki je vse prej kot navdihnjeni glasnik muz. Ljubenzensko zgodbo pripoveduje, kot bi o njej poročal naravoslovec, fiziolog ali fizik, kadar učeno, a vendar čisto pogovorno razpravlja o svojem predmetu. Že v prvi kritici zgodbe zavzame držo takega učeno kramljajočega poročanja:

Iz daljnih krajev pridejo novice,  
 (prisežem ne, da iz Francoskega),  
 da, če dotakne roka se ročice,  
 to mrtvim mizam c'lo življenja da,  
 tako, kot — vrag! izgleda ni dobiti,  
 za zdaj ga morate mi odpustiti.

Ko predstavi glavnega junaka, prav tako govori v prirodoznanstvenem jeziku o njegovi razmnoževalni kreposti, ki jo dokazuje z dolgo črno brado in z zdravniškim mnenjem. K strokovnemu žargonu spada seveda najprej množica tujih gesel ali izrazov, ki jih Jenko mirno zapiše v svoj ep (npr.: *virtus prolifica; električnost; elektrika telesa; fluidum; silogizem; ergo, viribus unitis; verum tamen; publikum; aventure; ruine; frak; epos simplex; retoriš; misforčn*). Toda bistvo učenjarskega žargona ni samo v posebnem slovarju besed, temveč v brezhibni logiki, pedantnem dokazovanju in formalni objektivnosti, ki se hkrati same sebe ogledujejo in si močno ugajajo. Tej značilnosti Jenko zadosti s celo vrsto razpravljalnih fraz, od trdilnih in dokazovalnih pa do tistih, ki so v navadi pri poudarjanju dvoma, nevednosti ali umika pred lastno sodbo. Na primer: *ker znano je ...; ker vemo ...; to je naravno ...; i tako naprej; gotova je resnica; ga potrdi c'lo dokazek nov; mi bi jim s silogizmom to skazali; je ergo tudi ...; torej; namreč; sicer; mende; za pričo 'mam; dve priči zadostite; zoper njega to spričuje; da vzrok je; kateri vzrok je tukej bil, ne vemo; izgleda ni dobiti; gotovo reči pač mogoče ni; je tudi pred ko ne verjetno; znabiti, da s tem rekli smo preveč*. Gojeni relativizem učenjarskega poročanja je ponekod prignan do znanega stopicanja na istem, mestu:

Al' kaj da miza dans plesati noče?  
 Ne vemo, če verjeti je, al' ne,  
 al' vemo vsaj, da ni prav nemogoče,  
 kar se med družbnike raztreslo je:  
 da Jaka fluidum je ves odvodil,  
 ker vedno družim je po nogah hodil.



Celotni pesnitvi je Jenko torej nadel okvir nekoliko karikiranega učenjakarskega žargonu in skozi ta medij pokazal ljubezensko zgodbo med Jakom in Lenko. S tem je storil nekaj: iz epskega sloga je odstranil poetične prvine in jih nadomestil z intelektualistično prozaičnim žargonom iz fiziologije, fizike, prava itd.

Pri razdiranju poetičnega izraza klasične in romantične epike pa ima v Ognjeplamtiču še odločilnejšo funkcijo tretja jezikovna plast. To je plast živega ljudskega govora, plast vsakdanje, neolepšane ljudske govorice. Najprej spadajo sem ljudske pogovorne fraze in izrazne navade (npr.: *kopita je pobral; si brusijo jezike; ni glave si ubijala; zastavim srajco; da para nima; sam drag ve; za zamero prosimo; vse povrh povem; zajčji frak; jojme*). Zelo vidne so ljudske tujke (npr.: *bolcar; farucelj; štacuna; brada biksana; posebne baže človek*). Prav tako srečujemo izrazne robotosti, primitivizme, barbarizme in vulgarizme (npr.: *kvasanje; kislica [na obrazu]; babe; nanjo lopi; nato se čuje cmok i cmok; roka... v tami ribe je lovila; bi odrekáli*). Več animlizmov smo že omenili. Na nekem mestu zelo neposredno ironizira deminutivne lepотиje in pretirano spodobnost pesniške besede:

I preden svečo Lenčika upihne,  
 obrne k Jakotu se še na smeh,  
 ugasne luč i tak glasno izdihne,  
 da glasen jek zasliši se na tleh:  
 čez posteljo na tleh devica stopi,  
 al' oh! spodtakne se i nanjo lopi.

Kaj lopi! Muza, al' se ne sramuješ,  
 da tak neotesano govoriš,  
 ko take aventure popisuješ,  
 ki jim enacih koj spet ne dobiš?  
 »Al' oh! spodtakne se i rahlo padka,  
 veliko bolj bi b'la beseda sladka.

Posebno močan vtis živega govora, ki se ne meni za pravopisne in pravorečne norme knjižnega jezika, napravi fonetična svobodnost, ki jo Jenko daje pisani besedi. Sem spadajo predvsem gorenjske vokalne redukcije in asimilacije, ki se jih drži v tolikšni meri, da ne moremo več govoriti o navadnih elizijah. Na primer: *tud; skor; včas'; koišk'; kmal'; neb'; poznej; tac'ga; s'cer; c'lo; z'lo; olikan'ga; več'del; kih; b' ble; vse štir' s' odbije; kdo kol'; koj; zdej; tukej; skorej, tjekej;*

*skupej; mende; uno; unkraj; rokovice; nogovice*. Prav ta glasovna svobodnost daje branemu besedilu posebno barvo. Tudi v morfologiji avtor popušča ljudskim dialektičnim navadam (*nar veči; nar mastnejši; na njihni strani; dve se vidite nožici; dve bele krijete ju nogovici; Jakotu; kafeta*). Vse to je bil jezik, poln vonja po vsakdanji, nelepi, nespodobni in neugledni ljudski govoricu, ujeti v narečje ali celo v vaško predmestni slang. Tak jezik je bil popolno in hoteno nasprotje tistega »poetiškega« jezika, kakršen je spadal v takratno zamisel slovenske umetne epopeje. Bil je tudi očitno nasprotje Prešernovi jezikovni praksi in teoriji.<sup>30</sup>

Toda Jenkove opozicijske kretnje s tem še niso izčrpane. Njegova parodistična volja se ni ustavila samo pri snovi in jeziku, temveč je zavestno zajela tudi sestav ter zgradbo pripovedi. S tem je posegla v najbolj otipljivo estetsko tkivo epskega pesnjenja, v tkivo, ki je zaznamovalo pesniško zvrst, določalo žanr. Tisto, kar daje Jenkovemu sestavu pripovedi že na prvi pogled najbolj vidno obeležje, so digresije. Njegovi odstopi od toka glavne zgodbe so tako rekoč nenehni. To so nagovori na bralca, vljudnostna opravičila, pojasnila o osebah, dogodkih, položajih in še o marsičem. Take digresije so krajše ali daljše, pojavljajo se lahko v vsakem trenutku, brez slehernega reda. Proti koncu zgodbe in njene vse večje napetosti so celo obsežnejše, v celoti pa zavzemajo skoraj polovico pesnitve. S tem je epska črta glavnega dogajanja — kljub svoji dosledni rasti v sklepni vrh — nešteto krat pretrgana in izgubljena, bralčeva pozornost pa prebujena iz epske iluzije k opazovanju pesnikovega početja ali k humornemu razmišljanju o mnogih zadevah, ki jih sproža njegovo komentiranje.

Avtorjeve zastranitve so najčešče izpolnjene z »moraliziranjem«, ki poteka v dve smeri. Včasih se njegova misel nenadoma zdrzne pred nečedno dogodivščino, se ustraši »slabega zgleda«, ki bi utegnil škodovati mladim srcem, vztrepeta pred onostransko kaznijo ali pa jezo hudih »faruceljnov«.<sup>31</sup> Seveda so vsa ta moraliziranja ironična in vse kretnje, ki jih napravi, imajo namen ponorčevati se iz klerikalnega

<sup>30</sup> Prešeren se ni uprl samo kultu pastirskega in kmečkega jezika (Nova pisarija, 1831), odpor je čutil tudi do nekultiviranega narečja, npr. ljubljanskega, kot pričajo spomini njegove hčere (Ernestina Jelovšek, Spomini na Prešerna, Ljubljana 1905, s. 39). Njegov somišljenik, estetik in filolog Matija Čop je leta 1833 posebej poudaril, da »kmečka govornica sama po sebi še ni slog«.

<sup>31</sup> Ognj., 14, 41, 45.

skrbništva nad pesništvom. Ponekod si z nagajivim miselnim prenosom dovoli, da ob ognju Jakove in Lenkine ljubezni narahlo opeče še kakega duhovnika, svetnika ali nuno.<sup>32</sup> Druga, vidnejša in bolj bistvena smer njegovega modrovanja pa velja literarno estetskim vprašanjem, predvsem epu in še posebej — digresiji sami. Digresijo Jenko obsoja. Obsoja jo v imenu tiste klasične estetske norme, ki epu ukazuje sklenjenost in enotnost dogajanja, prepoveduje pa zastranitve v podroben popis ali v razmišljanje. En sam primer:

Predolgo pač postalo bi berilo,  
da od junaka vse, kar znam i vem,  
povedal bi; zato bo zadostilo,  
da le ob kratkim vse povrh povem;  
i dolgo tû tako ne gre kvasanje,  
ker epos dalje dirja, terja djanje.<sup>33</sup>

Seveda so tudi njegovi klasicistični nauki o epu zapisani ironično in obrnjeni proti tem pravilom. Tega ne pove samo ton, v kakršnem so povedani, temveč vedno novo in novo zahajanje v digresije kljub razpravljanjem o njihovi škodljivosti. Zastranjevalni postopki postajajo torej vse bolj jasna, ponavljajoča se igra na dve strani, z bralcem in z epsko zgradbo. Ta igra ni več nekaj obrobnega, temveč je osrednji del pripovednega sistema, njegova druga glavna os. To pa pomeni, da je Jenko takratni vodilni estetski zakon epopeje, o kateri se je toliko pisalo, zakon o »edinosti in sredotočju«<sup>34</sup> prevrnil na glavo. Zadevo je vnesel v besedilo tudi kot teoretično vprašanje in se opredelil do njega. S tem je svoji komični pesnitvi dal literarno programsko noto. Hkrati pa je prav s takim postopkom poudaril parodistični namen celotnega dela. Jenkova izjemna usmeritev zoper klasično estetsko normo postane še posebej nazorna tedaj, če jo primerjamo z Levstikovo

<sup>32</sup> N. m., 32, 26.

<sup>33</sup> 10:

zatorej drazi bravci pripustite,  
da pripovest zopet poprimemo;  
sicer c'lo cenzorjev kater' poreče,  
da nam retoriš Hipokrena teče.

45:

devicam našim pač v glavo ne gre;  
mi bi jim s silogizmom to skazali,  
al' epos simplex ž njim bi odrekli.

smerjo. Samo nekaj let starejši kritik, ki je prav tedaj (1855 v oceni Valjavčevih Pesmi) zgradil estetske temelje svoji kritiki, je sprejel tako rekoč celotni sistem klasične estetike in od tod razvijal kritiko, usmerjeno k realizmu.<sup>34</sup> Jenkova pot k realizmu gre torej iz čisto drugih izhodišč, tako da lahko govorimo od 1855 naprej o dveh različnih tokovih realizma, klasičnem in modernem.

Zanima nas še vprašanje: s kakšnimi razlogi je Jenko tako drzno sprevračal vse te vsebinske in izrazne navade tradicionalne epike ali »visoke pesmi«, kot je nekje pojavu rekel sam. Razlogov ne našteva. Toda pglavitni strukturalni zakon, ki se nam je pokazal v zgodbi, osebah, jeziku in zgradbi pripovedi, je parodistična inverzija, opravljena z zornega kota vsakdanje življenjske resničnosti; bolj točno, resničnosti v njeni čutni, empirični, nehumanizirani, filozofsko neosmišljeni podobi. Ta vidik ni razdril samo veličastja zgodbe, junakov, jezika in enotne zgradbe, temveč celo enoviti, suvereni način pesnjenja. Proces ustvarjanja ni nagnil le na humorno stran, temveč ga je razdvojil v pisanje in opazovanje pisanja, še več, v iskanje besede in ironičen opis tega početja:

Tak ob izrazih misel se ovija,  
kot ob pomladnjim cvetji vetra piš...

Končno pa je Jenko sam v 47. kitici, tik pred zadnjim, najbolj fiziološkim in najmanj poetičnim prizorom razkril ne le izhodišče in smer, temveč tudi utemeljitev svoje parodije:

Tu nehaš ti nebeška fantazija,  
resnici slavno zmago prepustiš.

Vse, kar je drastično preobrnil s to svojo parodistično poemo, je torej preobrnil v imenu zmage resnice nad pesniško domišljijo in lepoto. Stiha bi bil lahko postavil za moto temu početju.

S svojo komično poemo je Jenko res izrazito zaznamoval mejni prostor med epsko »fantazijo« in epsko »resnico«. Če pojmomamo damo realno zgodovinsko vsebino, bi temu prostoru morali reči prehodni prostor med slovenskim romantičnim epom in realistično prozo. Jenko

<sup>34</sup> Prim.: Boris Paternu, Nastanek teorije realizma v slovenski književnosti, Slav. revija, 1965, s. 153—180.

je z drznim, humorno parodističnim obratom do kraja razdrl celotno strukturo klasičnega in romantičnega epa hkrati. S tem je v našem pripovedništvu ustvaril izzivalno praznino. Praznino zato, ker je bilo njegovo delo predvsem protispev, bolj opozicija proti vsem trem pesniško pripovednim tipom kot pa razvojno nova, samostojno živeča ali celo umetniško polna struktura. Vendar tudi izzivalne odprtosti ljubezenskemu in jezikovnemu verizmu ne kaže prezreti, saj prav to dvojje kaže že žive znake bodočega realističnega sloga in nove pripovedne zvrsti — proze.

Simon Jenko je torej na Slovenskem prvi načrtno in dosledno demontiral vizijo klasičnega ter romantičnega epa. Prekčasne praznine je tudi prvi prispel do izrazito nove pripovedne zvrsti. Tri leta po Ognjeplamtiču se je v Slovenskem glasniku pojavila njegova realistična novelistika, ki ima že pomembne psihološke dimenzije (*Tilka, Jeprški učitelj*, 1858). V obeh novelah gre za junaka, ki je neznaten in nepomemben človek sredi dokaj bednega ter vsakdanjega podeželskega sveta. Humor in ironija v obeh delih še vedno obstajata, dopolnjuje pa ju problemska in tragična črta. Po drugi strani pa se njegovo ustvarjanje prav v istem času obrne k čisti, razpoloženski krajinarski liriki (*Obrazi*). Iz opisane praznine, ki je ostala po demontaži epa, je dal Jenko Slovencem prvo novelo v pravem pomenu besede in lirsko pesem, ki je bila predhodnica impresionizma.

Ognjeplamtič je takrat mogel iziti samo v osmošolskih Vajah. Vendar je prav iz kroga vajecev izšla vrsta prozaistov. Ta skupinski prehod k prozi, predvsem k humoristični in ironični prozi ter novelističnem »antiheroju«, je verjetno pospešilo Jenkovo drastično razvrednotenje epa leta 1855, zatem pa njegov prvi in uspešen korak k noveli.

## II

Nadaljnje vprašanje, ki se pri vsem tem odpira, je vprašanje tujih literarnih pobud ali zgledov, ki so sproščali, do neke mere pa tudi usmerjali Jenkov tako radikalni obrat od visoke epike. Slovenska literarna zgodovina se je problema dotaknila doslej le mimogrede. Njene namige in slutnje je treba preveriti in dognati vsebinsko, kakršno dopušča pozornejša primerjava del. Raziskavo bo treba naravnati predvsem v dve smeri.

Na prvo je opozoril že Joža Glonar, ko je ob Jenkovi pesnitvi bežno pomislil na Blumauerjev vpliv.<sup>35</sup> *Johannes Alois Blumauer* (1755—1798), dunajski eksjezuit, prostozidar, privrženec jožefizma in svobodoumen razsvetljenec je s svojo travestijo Vergilove Eneide (*Abenteuer des frommen Helden Aeneas, oder Virgils Aeneis travestiert*, Frankfurt, 1785) postal znan tudi zunaj avstrijskih in nemških meja, njegov vpliv pa je prav s tem delom segel tudi še daleč v 19. stoletje.

V dolgi pesnitvi, obsegajoči devet poglavij (Buch I—IX) in prek 5600 stihov, je Blumauer ohranil epsko ogrodje Vergilove Eneide. Tudi njegov Enej se umakne s svojimi vojščaki iz premagane Troje, blodi po morjih in tujih deželah ter naposled prispe v Lacij, da bi ob Tiberi opravil svoje poslanstvo: tu naj bi ustanovil novo državo z blestečo rimsko prihodnostjo. Ohranjene so tudi znane postaje in dogodivščine junakove poti, na primer: ljubezensko doživetje s kartaginsko kraljico Didono, ki po junakovem nenadnem odhodu napravi samomor; Enejevo srečanje s Sibilo, ki ga popelje čez Stiks, da mu pokaže onostranski Orkus, Tartar in Elizij; naposled srečanje s kraljem Latinom, ki mu je voljan dati svojo hčer in zemljo, tako da Eneja čaka le še zmagoviti boj z dekletovim zaročencem Turnom. Tudi poglavitna gibala zapletov in razpletov Enejevih zgodb ostanejo v rokah starodavnih bogov; v težave ga vedno znova zapleta sovražna Juno, iz njih pa ga rešuje mati Venera.

In vendar je vso to vsebino veličastne Vergilove pesnitve, ki je veljala za vzor zahodnega epa, Blumauer obnovil samo zato, da jo je lahko razvrednotil, osmešil, travestiral. Notranji obrat v travestijo je opravil s pomočjo cele vrste vsebinskih in oblikovnih postopkov, ki jih tu seveda ni mogoče podrobno pregledati, naštetih kaže samo najvidnejše.

Zelo očitni in skrajni so vsebinski obrati pri označevanju oseb. Antični bogovi in Vergilovi junaki tudi pri Blumauerju nastopajo s svojimi nekdanjimi imeni in s svojimi nekdanjimi epskimi funkcijami, vendar je njihova vzvišena ali junaška vsebina hkrati že docela demontirana. Blumauer namreč pomembnim epskim junakom podtakne

<sup>35</sup> Joža Glonar, *Simona Jenka zbrani spisi*, s. XIV; Ivan Grafenauer, *Simon Jenko*, SBL, 5. zv., s. 399—400; Anton Slodnjak, *Pregled slovenskega slovstva*, Ljubljana 1934, s. 208; Anton Slodnjak, *Zgodovina slovenskega slovstva II*, s. 242.

čisto vsakdanje ljudi, vdane nepomembnim strastem, samopridnim nagibom in bolj ali manj prostaškimi navadam. Bogovi njegove Eneide se pravzaprav ne brigajo več za ljudi, raje se ljubijo in poslušajo svoje žene. Te žene, pa naj bo sloveča Venus ali Juno, svoje ljubezenske spretnosti in oblast nad možmi uporabljajo predvsem zato, da lahko spletkarijo z usodami drugih ljudi. Junakinje Blumauerjeve epopeje se najčesteje odlikujejo s preprostimi lastnostmi: s čutnostjo, zvijačnostjo, preračunljivostjo in grobstvo. Njegova trojanska Helena ni kaj drugega kot »vzor vseh vlačug«. Očarljiva libijska kraljica Dido kadi, pije in ljubi, ko pa ji ljubimec Enej uide, preklinja. Prerokinja Sibila je lakotna na denar in darove. Podobno je z moškimi junaki. Eol je navaden malopridnež, Palinur pijanec, Haron podkupljiv brodnik itd. Tudi Enejeva četa slavnih Trojancev v resnici ni kaj drugega kot potepuško krdelo dobrih jedcev, uspešnih pivcev in lahkoživcev. In Blumauerjev Enej sam, glavni junak epopeje, je le razvajen, uživaški potepuh, ki se rad baha in lepotiči, še raje pije in ženskari, najraje in najbolj pa skrbi za svoj želodec. Veliko poslanstvo, ki so mu ga namenili bogovi, mu ni dosti mar. Zanj delajo vedno drugi in samo odločitve drugih pokrivajo njegovo strahopetnost ter vsestransko duševno omejenost. Skratka, Blumauerjev Enej je popoln antiheroj, je le še razlog za avtorjev drastični smeh in posmeh veličastnemu ep-skemu imenu, ki je ostalo izpraznjeno in smešno spričo svoje prave, ničeve vsebine. Sprevrčanje resnega Eneja v smešnega Eneja, veličastnega junaka v komičnega junaka je postopek, ki nam najbolj nazorno odkriva Blumauerjev sistem vrednostnega obračanja ali travestiranja starodavne Eneide. Travestiranja zato, ker je zunanjo vsebino Vergilove epopeje ohranil, njeno pravo notranjo vsebino pa razdejal in nadomestil z nasprotno vsebino, ki je iz prejšnje naredila prazen, smešen literarni obrazec.

Drugi vidnejši postopek, ki prav tako pomeni komično demontažo Vergilovega sveta, lahko ugotovimo v anahronističnem srečanju dveh popolnoma nasprotnih in nezdržljivih civilizacij: antične in sodobne, moderne. Blumauerjeva Venus ni samo Venus, temveč postane hkrati »gospa Venus«. In Zeus je zdaj »gospod Zeus«, ki meščansko miroljubno posedla na svojem baročnem iztrebljevalniku. Jupiter ima dvornega kurirja in ta nosi njegove ali Junonine depeše v svet; Junonina hišna pa se nosi po najnovejši pariški modi. Glavni junak Enej postane »musje« (monsieur) Enej. Včasih stopi tudi v kavarno, da pre-

lista časopise in iz njih prebira zgodbo o sebi. Z libijsko kraljico Didono sede za igralno mizo, da vržeta marjaš. Ko ga išče sel bogov Merkur, da bi ga opomnil na veliko poslanstvo in pognal s Kartagine, ga zaloti na kanapeju, kjer lenari in mirno pije svojo čokolado. Slavni Enejevi Trojanci so navadni »trojanski kadetki«, ki iščejo dekleta, plešejo nemške valčke ali igrajo partije whista. Celo antični Had je hudo posodobljen: ob njem stoji carinarnica. Vsa ta vsakdanja civilizacija temeljito razdira Vergilov visoki antični svet, ki ostaja le še ime in smešen, čisto zunanji literarni dekor brez ustrezne vsebine oziroma z vsebino, ki ga razveljavlja. Pojav je K. Krejčí opisal takole: »Z bistrim smislom za komiko prenaša razsvetljenski Dunajčan vse na nižje ravnine z anahronističnim presajanjem v svoj čas in v meščansko okolje.«<sup>36</sup>

Seveda ne moremo mimo spoznanja, da gre pri Blumauerjevem spreobračanju Vergilovih junakov in Vergilovega civilizacijskega okolja v bistvu za enak postopek. V enem in drugem primeru je travestijski ekvivalent tak, da tradicionalno literarno strukturo izprazni in formalizira do skrajnosti, z docela nasprotno življenjsko vsebino pa jo napravi za nesmiselno in smešno. Ta postopek zajema vse plasti dela sploh, od oseb, okolja in dogodkov pa do jezika. Ti drzni demontažni obrati so s svojimi skupnimi in končnimi posledicami morali privedi do menjave prvotnega žanra, Vergilove pesniške zvrsti sploh. Heroična epopeja se je spremenila v komični ep. Komični ep pa je zunanje vsebinsko naličje tradicionalne epopeje obdržal samo zato in samo toliko, da jo je lahko razveljavil, osmešil, travestiral.

Blumauerjeva Eneida pa ni samo posmeh antičnim bogovom ter junakom. In ni samo posmeh svetim pesniškim zgledom takratnega časa, kamor avtor ni uvrstil le antikiziranega okusa 18. stoletja, temveč vse oblike literarnega lepoumnštva sploh, z wertherjanstvom vred.<sup>37</sup> Namen njegovega dela je bil širši in je segal daleč čez meje literarne travestije. Novejše zgodovine, sodobne družbe in moderne civilizacije ni vmešal v ep samo zato, da bi z njimi osmešil Vergilov vzvišeni literarni model. Blumauer je hotel spregovoriti tudi s sodobnostjo samo in obračunati s tistimi njenimi zablodami, ki so daleč zunaj literature.

<sup>36</sup> K. Krejčí, s. 120.

<sup>37</sup> Dido napravi samomor tako, da nastane prava parodija Wertherjevega početja.



Tako se mu je besedilo razraslo v široko zasnovano satiro, ki je presegla namene literarne travestije in si jih celo podredila.

V vsebinskem pogledu je ta satiričnost zelo mnogovrstna in obsežna, skoraj enciklopedično vsestranska. Njene kritične in humorne osti se zabadajo v neštete majhne ali velike pojave. Nemirno preskakujejo od najbolj lokalnih snovi (npr.: ženska moda, moško lepoticenje, družabne igre, lov, jedi) prek cele vrste stanovskih navad ali tém (npr.: jus, filozofija, estetika, teologija, medicina, časnikiarstvo, strategija, oblast) pa vse do osrednjih moralnih, političnih in idejnih vprašanj časa. Kljub mozaiku snovi pa je glavna satirična ost toliko izrazita, dosledna in izzivalna, da delu zagotavlja enovit, jasno poantiran idejni učinek. Njeno najgloblje izhodišče je odpor zoper sleherno tiranijo, pa naj bo duhovna, politična, vojaška, rasistična ali rodoljubna, in njeno temeljno načelo je človekov »jus naturae«. Avtorjeve simpatije so na strani uporniških duhov človeške zgodovine, vse od Husa in Lutra do J. J. Rousseauja. Najvidnejša smer njegovih satiričnih zagonov, ki izhajajo iz tega miselnega položaja, kaže na katoliško cerkev, naravnana je zoper njene dogme in ustanove, od najvišjih do najnižjih. Poglavitni satirični udarec velja papeštvu in vsemu, kar se je znotraj te institucije nabralo mračnega, oblastniškega, nasilnega, pridobitniškega in nesnažnega. Blumauerjev Enej — z vsemi svojimi nečednimi lastnostmi — je v resnici praustanovitelj Vatikana. Naziv, ki mu ga daje avtor kot ironični epiteton constans je »pius Aeneas«. Že ta naziv kaže k priljubljenemu imenu svetih očetov. Drugi glavni udarec meri zoper cerkveno inkvizicijo oziroma zoper podaljške inkvizitorskega duha v sodobno teologijo in njeno nasilje nad filozofijo. Tretji vidnejši sunek velja verskim redovom: dominikancem, frančiškanom, uršulinkam in različnim menihom, predvsem pa jezuitom in dvomljivemu zaledju njihove probabilistične moralke. Nič manj gorak ni avtor pojavom vsakdanje »farske« nemorale ali oblastništva nad ljudmi.

Tisto, kar je Blumauerjevi literarni travestiji in družbeni satiri lahko zagotovilo močan, širok in razmeroma dolgotrajen odmev, je bil strastni radikalizem. Njegov posmeh ni poznal meja, pa naj je šlo za antične bogove ali za vzvišeni model epike. Za ta posmeh je izbiral najbolj drastična sredstva, ne da bi se menil za kakršnakoli pravila takrat veljavnega okusa. V prizorih na satanovem vrtu pusti zavladati novo, do kraja heretično estetiko, lepoto, ki je »abscheulich schön« in

ki brez pomislekov druží »lepo z grozljivim«. <sup>38</sup> Vrh travestijskih sunkov pomenijo popisi krvavih bojov med Enejevo in Turovo vojsko v zadnjem poglavju. To ni več samo opis boja, temveč drastična anatomija »velikega klanja«. <sup>39</sup> V prikazovanju inkvizicije pred peklom in satanove kuhinje v peklu, ki jo vodi železnosrčni pater, pa se spusti vse do skrajno nebrzdane, fantastične groteske. <sup>40</sup>

Seveda ni mogoče mimo misli, da na dnu Blumauerjeve travestijske skrajnosti in satirične drznosti živi voltairjanski duh, utripa odmev voltairjanskega radikalizma. Še več, obstaja most naravnost k *Voltairejevemu* komičnemu epu, k znameniti parodiji *La Pucelle D'Orléans* (1755), torej k delu, ki je prav tako rezko razdiralo ustroj veličastnega nacionalnega epa in hkrati brezobzirno obračunavalo z despotizmom katoliških dogem in ustanov, mladini stoletja pa dajalo v roke katekizem svobode. Blumauerjeva Eneida je tega uporniškega duha na svoj poseben način prenašala v naš srednjeevropski prostor. Tu je lahko še dolga desetletja po nastanku izžarevala določene idejne in literarne pobude. Seveda ne kot pesniška umetnina, saj v pravem pomenu besede to ni bila niti ni hotela biti, temveč kot pobuda ali izziivalni zgled vsem tistim kasnejšim položajem, v katerih se je začutila potreba po satiričnem razveljavljanju utrjenih norm v pesništvu pa tudi v politiki. Še posebej je bil Blumauerjev zgled vabljaliv v trenutku, ko je prišlo do močnejše menjave v nazorih o epiki. Na Slovenskem

<sup>38</sup> Virgils Aeneis. Travestirt von Aloys Blumauer. Dritte Auflage. Wien 1808, 1809, Buch VI, kitica 100.

<sup>39</sup> Aeneis IX, 22: avtor sam imenuje ta boj »veliko klanje«, kjer se delata »pečenka« in »omaka«; enega »trančirajo kot kopuna«, drugega »anatomizirajo kot zajca«, tretjega »razkosujejo kot lososa«. Ali v IX, 52: Turnus s svojim kopjem zabode velikega nasprotnika v vrat, ga »kot netopirja« vzdigne v zrak in ga vrže v sovražni tabor za »junaško pojedino«. Ali v IX, 58: Turnus porine nasprotnikovemu vojščaku svoje kopje skozi želodec do dvanajsternika in najde tam še toplega kopuna, ki ga je nesrečnik malo prej pozajtrkoval.

<sup>40</sup> N. m. VI, 95—98: tu najdemo med nadevanimi advokati, mehko kuhanimi oderuški dušami, sesekljanimi knezi, Aristotelom v zelju itd. tudi pečene trebuhe kardinalov, nasoljene prelate itd. Ali v VI, 118: sestradani in pobesneli psi žro možgane iz človeških lobanj (meri na izkoriščevalske ponatiskovalce del). Ali VIII, 55: v kovačnici vatikanskega orožja najdemo prizor, ko kiklopska postava drži z žarečimi kleščami krivoverca za ušesa, ga pritiska na nakovalo, visoko dviga težko kladivo in udarja, da iz lobanje brizgajo možgani v iskrah.

se je to zgodilo v petdesetih letih 19. stoletja, in sicer najizraziteje pri Simonu Jenku.

Jenkovo srečanje z Blumauerjevo Eneido sodi v ljubljanska dijaška leta 1853—55.<sup>41</sup> Čeprav o tem literarnem srečanju nimamo neposrednih vesti, lahko domnevamo, da ni bilo čisto naključno. Mladi pesnik je po prihodu v Ljubljano jeseni 1853 doživiljal velike sprošujoče notranje premike. Iz biografije, ki jo je po pesnikovem dnevniku (danes izgubljenem) sestavil njegov brat Ivan, lahko o takratnem Jenku povzamemo naslednje. Za njim so bile »ozke ojnice« novomeških časov, za njim je bila provincialna, »po starem kopitu urejena samostanska šola«, ki jo je težko prenašal, za njim prijazna, a verjetno vse bolj utesnjujoča skrb strica, frančiškanskega patra in profesorja Nikolaja, ki je »ravnal in vodil celo njegovo izobraževanje.<sup>42</sup> Šele v ljubljanskem okolju, ki je bilo v družabnem, kulturnem in literarnem pogledu mnogo spodbudnejše, se je lahko sprostila njegova resnična narava. Narava, ki je bila čutno radoživa, čustveno tenkoslušna, intelektualno ostra, nemirna in skeptična, v odnosu do sveta pa vse prej kot trpna ali konvencionalna. Marsikaj je storilo tudi srečanje s Heinejevo poezijo, kar postavlja France Bernik prav v ta ljubljanska leta.<sup>43</sup> Spremembe so morale biti res močne in nagle, da je konec 1853 v svoj dnevnik zapisal: »To leto je preobračalo.«<sup>44</sup> Ustrezne spremembe opazimo tudi v Jenkovi ljubljanski poeziji. V ljubezensko pesem so mu vdrlri radoživi, izzivalni, ironični in parodiistični toni, rodoljubna lirika pa je dobila novo, izjemno radikalno, revolucionarno noto. V pesmi *Na zbiranje* najdemo sarkastično ironične kretnje zoper človekovo podložništvo cerkvi in dinastiji.<sup>45</sup> Tudi zunaj Ognjeplamtiča obstaja torej cela vrsta psiholoških, idejnih in literarnih znakov, ki kažejo, da je moral biti takratni razboriti Jenko za Blumauerjevo travestijo in satiro več kot dojemljiv. Poseg po njej

<sup>41</sup> Ivan Grafenauer, n. m., s. 399; navaja Blumauerja med Jenkovim »nešolskim berilom«.

<sup>42</sup> Ivan Jenko, n. m., s. 4—6. Te Jenkove psihološke in ustvarjalne premike je pozorno obdelal France Bernik v knjigi *Lirika Simona Jenka*, Ljubljana 1962, s. 79—91.

<sup>43</sup> France Bernik, n. m., s. 153—154.

<sup>44</sup> Ivan Jenko, n. m., s. 6.

<sup>45</sup> *Na zbiranje*, Vaje II (1855), ZD I, s. 168.

bi bil čisto skladen s pesnikovo splošno notranjo naravnostjo. Brez dvoma je tudi njegov epski okus doživel znatne spremembe. Medtem ko je v Novem mestu pod stričevim mentorstvom bral še Tassov Osvojenji Jeruzalem, ki ni bil brez zvez s poetiko Vergilove epike, in Fénelonovega vzgojno moralističnega Telemaha, mu je čas nemirnega »preobračanja« potisnil v roke Blumauerjevo, v leposlovnem in vzgojnem pogledu heretično Eneido. To ni bilo samo srečanje z lahkomiselno ali dražljivo frivolnostjo, kot je menila naša starejša literarna zgodovina, temveč tudi srečanje z duhom voltairjanske satire zoper literarno konvencijo in zoper črno duhovno tiranijo.

Koliko odtisov je Blumauerjeva travestija pustila v Ognjeplamtiču, nam lahko pove samo natančna primerjava obeh besedil. Pri tem pa kaže najprej opozoriti na tiste lastnosti, ki deli temeljito ločijo.

Jenkovo delo nima nikakršne zveze z epskim prostorom niti s časom niti z osrednjo zgodbo obsežnega Blumauerjevega epa. Saj je Jenkova kratka ljubezenska zgodbica z glavnima osebama vred postavljena čisto drugam, v krčemske in štacunarske resničnosti malomestnega ljubljanskega sveta, kakršen je bil sredi 19. stoletja. Tudi prijem, ki določa literarno zvrst, je drugačen. Blumauer ohranja zunanjo vsebino Vergilovega epa, je nanjo privezan, čeprav jo preoblači v nesmisel, jo travestira. Jenko je glede snovi nevezan, njegova zgodba je nova. Vendar je taka zato, da smeši takrat veljavne epske vzore, je njihov protispev ali parodija. Kot parodija ohranja samo posamične izrazne prvine osmešenih epskih struktur, da jih zaznamuje. Med bistvene razlike sodi še razmerje, kakršno obstaja pri enem in drugem avtorju med literarno satiro (tj. traversijo oz. parodijo) in neliterarno, splošno družbeno satiro. Jenko sicer tudi seže čez rob literarne v družabno in družbeno, predvsem protiklerikalno satiro, vendar se pri tem zelo omeji, tako da je daleč od Blumauerjevega razsvetljenškega, vsestranskega satiričnega mozaika. Prav tako ni mogoče prezreti razdalj v osnovnem tonu obeh komičnih epov. Jenkov humor je lahkotnejši, okretnejši, čeprav ni brez kritične teže in ne brez hotelnih izzivanj s frivolnostmi. Blumauerjev satirični smeh je trši, bolj robot in ponekod surov, mestoma poln baročne grotesknosti. Navsezadnje pa se deli ločita tudi v zunanji obliki. Blumauer uporablja septimo z menjavo jambskih osmercev in sedmercev ter z rimo ababcc. Jenko si je izbral sekstino z menjavo jambskih enajstercev in desetercev ter z rimo ababcc.

In vendar ni mogoče prezreti cele vrste sorodnosti med pesnitvama. Šele pregled teh stičišč nam lahko odgovori na vprašanje, koliko je Blumauerjev ep res vplival na Jenkovega, kakšne odmeve je pustil v njem.

Prvo in neutajljivo stičišče obstaja že v samem začetku pesnitev, v njunem uvodnem epskem impulsu. Oba avtorja si izbereta — po zgledu Iliade, Odiseje ali Eneide — klasični pripovedni nastavek, ki naj predstavi glavnega junaka in nakaže njegovo usodo, hkrati pa nagovori muzo (invocatio). Toda ta vzvišeni epski nastavek, skozi katerega so nekoč kot skozi svečani portal stopali pred naše oči mogočni Ahil, Odisej ali Enej, uporabita Blumauer in Jenko z ironičnim namenom. Visoki pripovedni impuls napolnita z docela nasprotno vsebino: skozi svečani epski portal pošljeta na prizorišče junaka, ki ni več junak, temveč človek po nizki, vsakdanji, banalni meri. Tudi pesnikov odnos do junaka — pri Blumauerju do Eneja, pri Jenku na začetku do Jazona, Ognjeplamtičevega prednika — je vse prej kot spoštljivo resen. Veličastni epski uvod postane ob tako zasukani vsebini komičen, spremeni se v formalni obrazec brez vrednosti oziroma v predmet satire. Jenkov vstop v satirično inverzijo ne more skriti Blumauerjevega zgleda. Podobnosti med uvodnima kiticama so pregledne:

Es war einmahl ein großer Held,  
der sich Aeneas nannte;  
aus Troja nahm er's Fersengeld,  
als man die Stadt verbrannte,  
und reiste fort mit Sack und Pack,  
doch litt er manchen Schabernak  
von Jupiters Xantippe.

Ko Jazon z ropom zalega dekleta  
iz Kolhide kopita je pobral,  
po kopnim i po mokrim mnoge leta  
je blodil i je mnogo rev prestal;  
se zadnjič bliz Golovca je ostavil,  
i tu Ljubljano belo je postavil.

Kot Blumauer Eneja tako tudi Jenko svojega Jazona že takoj v prvi kitici razjunači tako, da ga obremeni z nejunaškim dejanjem, z begom. Pri tem je bistveno, da je beg v obeh primerih označen kot banalno in komično dejanje. Jenko se je ob vstopu v satirično inverzijo tako tesno oprijel Blumauerjevega postopka, da je na odločilnem mestu, se pravi pri glagolski oznaki dejanja, sprejel celo njegovo frazo: *aus Troja nahm er's Fersengeld* = *iz Kolhide kopita je pobral*. Jenkovi uvodni koraki v parodijo pa kažejo Blumauerjevo bližino še v nečem: gredo prek travestijskega mostu, namreč prek odlomka antične

zgodbe (v tem primeru argonavtske oz. Evripidove ljubezenske zgodbe o Jazonu in Medeji), preoblečene v šaljivi in nizki slog. Šele v tretji kitici prestopi Jenko iz travestije v parodijo, prestopi k novemu, sodobnemu »junaku«, nekakšnemu daljnemu ljubljanskemu potomcu nezvestega Jazona.

Kljub samostojnemu zasnutku, poteku in zaključku Ognjeplamtičeve zgodbe, ki je neodvisna od Enejeve, tudi nadaljnji *sistem* Jenkovih parodističnih inverzij kaže celo vrsto enakih postopkov, kot jih lahko ugotovimo pri Blumauerju.

Za parodiranje klasične ali romantične veličine epskega junaka si je Jenko, kot smo videli, izbral postopek, s katerim je odstranil sleherno duhovno pomembnost nastopajoče osebe, hkrati pa je poudaril njene telesne, čisto fiziološke lastnosti, seveda take, ki so na ravni zgolj vegetativnih potreb in namenov. Taka metoda fiziološkega opisovanja je zelo razvita prav pri Blumauerju, saj pogostoma opisuje junakovo telesno mogočnost. Njegov Enej ravno s svojimi »mogočnimi prsmi in ledji« gane libijsko kraljico, da se nameni odrešiti svoje vdovske zaveze in se posvetiti temu možu, ki bi edini lahko »pogasil njen ogenj«. <sup>46</sup> Tudi princ Turnus, Enejev tekmeč ob kraljevi hčeri Lavendel, nastopi predvsem s svojimi telesnimi lastnostmi. Orisa Turna in Ognjeplamatiča se na nekem mestu docela ujemata, in sicer prav tam, kjer je Blumauerjev fiziologizem najbolj izrazit:

Prinz Turnus war's, von dessen Bart  
sie sich ein Heer von Enkeln  
versprach, ein Mann von seltner Art<sup>47</sup>

da v Jaku tista je krepost velika,  
ki zove se virtus prolifica,  
to gosta, dolga brada zna skazati,  
i bolj kot treba, marsiktera mati.

Sklep, da gre tu za neposreden miselno motivni in frazeološki stik med Blumauerjem in Jenkom, je več kot upravičen.

Ljubezenski odnosi, ki nastajajo med tako izrazito fiziološko pogojenimi in prikazanimi osebami, ne morejo biti drugačni kot čutni. Pri

<sup>46</sup> Aeneis IV, 6, 7.

<sup>47</sup> N. m., VII, 18.

obeh avtorjih najdemo za ljubezen zelo splošen izraz »ogenj«, ki pa v njunem kontekstu vedno dobi obeležje čisto telesnih želj ali dejanj. Pri Blumauerju je ljubezen vedno popisana v njenih fizioloških znakih. Najbolj izrazite, celo drastične primere te vrste najdemo tam, kjer popisuje ljubezenske odzive kraljice Didone. Izgubo njenega vdovskega miru pokaže s samimi znamenji hude telesne vznemirjenosti. Njeno ljubezensko pričakovanje in doživljanje popisuje z vse bolj grobimi in podrobnimi fiziološkimi naturalizmi.<sup>48</sup> Kakor hitro začnemo razmišljati o literarnih pobudah, ki so Jenkovo parodistično pero sproščale v to smer, res ni mogoče mimo Blumauerjeve »šole« ljubezenskih fiziologizmov. Seveda tu ne kaže biti pretirano drobnogleden in iskati stičišč prav povsod tam, kjer gre za bolj ali manj podobne oznake stvari.<sup>49</sup> Opozoril bi samo na dve mesti, ki ju primerjalna raziskava ne more prezreti. V prvem primeru gre za prizor, ko se srečata Sibila in Enej. Sibila prerokuje tako, da se prepusti hudičevemu navdihu, ki mu Blumauer dá spolno ljubezensko obeležje. Navdih, ki ji ga pošilja hudič, nenadoma spreleti vse njene ude kot »električni ogenj« (elektrisch Feu'r), ki jo strese, da se zviija itd.<sup>50</sup> V drugem primeru gre za prizor, ko Venus nagovarja moža, naj ogroženemu sinu Eneju oskrbi orožje. Svoj namen doseže tako, da ostarelega moža s svojo izkušeno ljubeznijo »elektrizira od glave do pete«.<sup>51</sup> Obe navedeni mesti sta za nas opazni zato, ker se Jenko pri popisu ljubezenskih odzivanj prav tako spušča k fizikalnim primeram in pri tem uporablja celo iste izraze »električnost telesa«, »elektrika«. To drobno

<sup>48</sup> N. m., IV, 16:

Bestaendig fuhr dem armen Weib  
ein Juecken durch die Glieder,  
bald kam's ihr in den Unterleib,  
bald in die Kehle wieder.  
Sie lief herum ohn' Unterlaß  
wie ein geplagtes Fuellen, das  
die boesen Bremsen stechen.

<sup>49</sup> Na primer VII, 50: Enejevo zapeljevanje Latinove hčere, kot to reč vidi v sanjah Turnus; ali VI, 15: Enejevo dvorjenje Sibili, ki z nekaterimi nadržnostmi spominja na srečanje Jaka in Lenke v trgovini.

<sup>50</sup> N. m., VI, 11.

<sup>51</sup> N. m., VIII, 47.

jezikovno dejstvo samo po sebi ne bi bilo vredno pozornosti. Povedno vrednost pa dobi tedaj, ko se zavemo, da je zadaj sistem parodističnega sprevačanja visoke ljubezni v njeno osmešeno fiziološko nasprotje in da je ta postopek imel oporišče v sistemu Blumauerjeve travestije. Stik se je spet odkril ob neznatnem, toda semantično bistvenem jezikovnem dejstvu. Pogoji za tak stik so nastali zato, ker je Jenko ljubezen hote znižal na raven vsakdanjega vegetiranja in bežne dogodivščine, tako da bi zanjo lahko uporabili enako oznako, kot jo najdemo pri Blumauerju, ko dá Junoni govoriti o Enejevem početju pri kartaginski kraljici: »... sich so nur en passant bey ihr / en Bischen abzukühlen...«

Človekovo nepoetičnost oziroma omejenost v telesne potrebe je Blumauer poudaril še z drugimi motivi in motivacijami. Največja strast njegovih junakov niti ni ljubezen, temveč jed in pijača. Prva skrb trojanskih vojakov, kamorkoli pridejo, je skrb za jed. Sleherno slavje Enejevih vojščakov se spremeni v gostijo, sleherna gostija pa v žretje (fressen). In to použivanje dobrot seže vse do izrazov »gefressen zum zerspringen«. <sup>52</sup> Blumauer se je v svoji antiepopiji hote in z baročno iznajdljivostjo posvetil obsežnim popisom gostij, jedi in pijač. Groteskne konice pesnitve lahko ugotovimo spet prav na teh mestih. Sem spada velika pojedina, ki jo Dido priredi Enejevim junakom. Blumauer si med drugim privoščiči dolg opis torte, pravega kuharskega čudeža, k prikazuje Trojo v ognju, na vrhu plamenov pa Eneja — iz masla. <sup>53</sup> Tudi Enejeva najgloblja življenjska strast ni ljubezen, temveč jed. Prva in zadnja skrb mu je »sein Magen«. <sup>54</sup> Celó njegovo ljubezensko doživetje označujejo izrazi »ljubezenska lakota« (Liebeshunger), »dober tek« (beym gutem Appetite; mein Süßes schmeckte dir) in »sitost« (du bist meiner satt). <sup>55</sup> Docela v skladu s takim prikazovanjem glavnega junaka so položaji, ko ga Blumauer postavi k važnemu pravilu — k jedi. Celó veliko cerkveno slavnost

<sup>52</sup> N. m., I, 77.

<sup>53</sup> N. m., I, 69. Tudi druga dva groteskna vrhova pesnitve spadata v sorodno tematsko področje. To je groteskni popis satanove kuhinje, ki jo vodi pater Kochem, in pa popis Elizija, kjer se vsa narava z živalmi vred spreminja v razkošne jedi in pijače (VI, 95—97; VI, 127—30).

<sup>54</sup> N. m., VII, 21; VIII, 7.

<sup>55</sup> N. m., IV, 53, 60, 59.



konča z ugotovitvijo: »... junak Enej jé«. <sup>56</sup> Tudi Jenko se je pri parodiranju človekove ljubezenske in siceršnje veličine oprijel istega sredstva, saj je v epilogni vrh svoje ljubezenske poeme postavil junaka, ki sedi pri jedi. To parodistično sredstvo je lahko poznal še od drugod, vendar bi bilo težko prezreti Blumauerjev zgled.

Hoteno razduhovljenje epskega junaka in dogajanja se pri Blumauerju še posebej očitno pokaže ob primerah, kakršne uporablja. Animalizmi so pri njem nenavadno pogostni. Vergilove junake in njihova bojna dejanja travestira tako, da jih s primerami prenaša na najnižjo biološko raven. Početja trojanskih vojščakov pa tudi njihovih nasprotnikov včasih primerja s poskakovanjem ali plezanjem bolh, drugič z gnečo slanikov, nato z zbežnostjo politih miši ali z neuglednim videzom mesarskih psov itd. <sup>57</sup> Takih in podobnih primer, s kakršnimi tudi Eneju ne prizanese, se ponekod nabere vse do baročne prenasičenosti. <sup>58</sup> Blumauerjevo posebno nagnjenost k animalizaciji kot travestijskemu postopku kaže dolgotrajen prizor, kjer čaravnica za šalo spreminja popotnike v najrazličnejše živali, vse od ščinkavca do purana in pudeljna. <sup>59</sup> Tudi pri Jenku smo našli podobne parodistične postopke, čeprav ostajajo daleč od Blumauerjeve baročne gostobesednosti. Morda ni samo naključje, da tudi zdaj najdemo besedno stičišče spet na tistem mestu, kjer je Blumauerjeva animalizacija skrajno razvita in zaznavna.

Opozoriti kaže še na nekaj obrobnih, čeprav ne slučajnih pojavov, saj zaznamujejo sistem Blumauerjevega travestiranja.

Svoj posmeh pogostoma nameni modnim muham takratnih dam in gospodov. Lahko bi našli mesta, kjer do podrobnosti popisuje obleko, okrasje in drugo naličje svojih oseb, seveda s satiričnim namenom. <sup>60</sup>

<sup>56</sup> N. m., VIII, 28.

<sup>57</sup> N. m., II, 23; VI, 2; VII, 7; IX, 12; II, 6; VI, 50; I, 23; IX, 34; IV, 73; II, 22.

<sup>58</sup> Helenor se bije »wie ein toller Eber«; Turnus nabode Lika »gleich einen Hasen«; na njegovi sulici javkajo trojanski vojaki »gleich Voegeln«; velikega Švicarja pripne s svojim orožjem na vrata »gleich einer Fledermaus«; Turnus divja kot »ein Stier aus Andalusien« in stresa s sebe Enejeve vojake »gleich den Muecken«.

<sup>59</sup> N. m., VII, 5, 6, 7.

<sup>60</sup> N. m., IV, 26–28; Dido pri lepotičenju; VI, 103, 115; dame v satanovem vrtu pri istem opravilu; VII, 44, 45; furija, oblečena po najnovejši modi; VIII, 65–67; popis Palasove načičkane opreme; IX, 1; hišna, oblečena po pariški modi.

Tudi Eneja napravi, kadar se mu zdi primerno, za gizdalina (der Geck; der saubre Cavalier), ki se nosi po modi.<sup>61</sup> Pred odhodom h kraljici ga mati vsega okraši in namaže z lepotilom.<sup>62</sup> Jenkov malomeščanski galan se na svoj ljubezenski pohod odpravlja prav tako ozaljšan z mnogimi pripomočki, ki mu jih daje moda. Drugi pojav, ki spada k povnanjenemu in povprečnemu životarjenju Blumauerjevih trojanskih potepuhov, so družabne igre. Avtor se rad ustavlja ob igrah s kartami. Enej in Dido že ob svojem prvem srečanju vržeta marjaš.<sup>63</sup> Družabna igra, s kakršno Jenko začinja gostilniško srečanje svojih ljubimcev, je seveda drugačna in prinaša še neko drugo avtorjevo misel. Vendar sodi hkrati med enake parodistične postopke zoper klasično pojmovanje epskega dejanja, kot jih najdemo pri Blumauerju.

Če med Blumauerjevo travestijo in Jenkovo parodijo obstajajo naštetá strukturalna stičišča, potem jih smemo iskati tudi v njunem odnosu do pesniškega jezika. Pri Blumauerju opazimo najprej to, da je sestavine visokega sloga ironiziral tako, da jih je opremil s kontekstom nizke, banalne vsebine. Prijem najlažje preverimo ob stalnih prilastkih, s katerimi označuje Eneja. Glase se: »naš junak«, »veliki junak«, »pobožni junak«, »pobožni vitez«, »pius Aeneas«, »pobožni kristjan« itd.<sup>64</sup> Vse te visoke besede so ob resničnih junakovih lastnostih izzivalno ironične. Prav isto smo ugotovili ob Jenkovi rabi besed »junak« ali »vitez«. Jenkova ironija je pri tem čistejša in učinkovitejša, ker ne potrebuje toliko neironičnih, direktnih negativnih oznak, ki naj bi jo komentirale.<sup>65</sup>

Pravo frontalno nasprotje visokemu slogu pa v Blumauerjevem epu pomenijo žargonske jezikovne plasti. Enej pripoveduje svojo trojansko zgodbo v vojaškem žargonu.<sup>66</sup> Jezuit razpravlja v sofistično moralizatorskem žargonu.<sup>67</sup> Enejev govornik opravi svoj slavnostni govor

<sup>61</sup> N. m., I, 74; IV, 25.

<sup>62</sup> N. m., I, 58.

<sup>63</sup> N. m., I, 79.

<sup>64</sup> V orig.: unser Held; ein großer Held; der fromme Held; der fromme Ritter; ein frommer Christ.

<sup>65</sup> Blumauer nadene Eneju tudi tele prilastke: ein Heldenmaul; ein Bengel; ein Großer Leummel; ein Gimpel; ein Filou; ein dummer Hans; ein Hasenfuß; infamer Kerl; ein Geck; ein Schwein.

<sup>66</sup> N. m., II, 3 sl.

<sup>67</sup> N. m., IV, 9–12.

pred kraljem Latinom v retorični besedi, polni latinskih gesel.<sup>68</sup> V jeziku visoke vojaške strategije popiše avtor Enejevo osvajanje kraljeve hčere.<sup>69</sup> Bitka med Enejevo in Turnovo vojsko je opisana v žargonu medicinske anatomije in fiziologije.<sup>70</sup> Pri svojih razpravljajanjih pa avtor uporablja jezik neolepšane literarne pogovornosti. Mnóžica tujk, predvsem francoskih, latinskih in italijanskih daje vsem tem jezikovnim plastem izrazito stanovsko pripadnost. Jenkov žargon ni tako razslojen, ne gre v tolikšno širino, ne zaostaja pa s svojo izrazitostjo. Zanimiva podrobnost nam tu spet zaznamuje oprijemljivo stičišče. Med Blumauerjevimi razpravljalnimi jezikovnimi plastmi, in sicer v jezuitovem sofističnem modrovanju o ljubezenskih pravicah kartaginske vdove pa še na nekem drugem mestu, najdemo izraz »silogizem« (Syllogismus).<sup>71</sup> Zelo verjetno je, da se je izraz prav od tod tako močno vtisnil v Jenkov spomin, da ga je v parodiji uporabil, kakor hitro je začel pripovedovati na podoben ironično sofističen način.<sup>72</sup> Vendar pri vseh teh zvezah ne kaže prezreti razlik. Blumauerjev žargon je razpet predvsem v veliko leksikalno širino strokovnega izrazja, je baročno gostobeseden, medtem ko Jenkov zmore več živega žargonskega duha, več psihološkega zaledja.

Največ jezikovno satiričnih oz. teravestijskih energij pa pri Blumauerju nosi plast »nizkega«, živega ljudskega govora. Med stihe spušča vsakdanje izražanje, ne da bi se ustavil pred skatološkimi sloji vulgarizmov in barbarizmov. Najizrazitejše psovke je podtaknil ženskam. Tudi Jenko je posegel po živi, nepolepoteni, vse prej kot poetični besedi. Toda Blumauerjevim skrajnim grobostim ni sledil. Svoj namen je dosegel z nekoliko bolj igrivo in tudi bolj duhovito, čeprav ne vselej najbolj uspešno rabo »nižjega sloga«. Njegovega izraza »farucelj« seveda ne kaže vezati na vrsto podobnih besed pri Blumauerju.<sup>73</sup> Pri fonetični liberalizaciji pisane besede je šel Jenko znatno dlje kot Blumauer, ki se je zadovoljil predvsem z množico elizij. Tudi Jenkova nepo-

<sup>68</sup> N. m., VII, 27 sl.

<sup>69</sup> N. m., VII, 50.

<sup>70</sup> N. m., IX, 38—46.

<sup>71</sup> N. m., IV, 13; V, 44.

<sup>72</sup> Ognj., 45.

<sup>73</sup> Na primer: der Pfaffe; ein Nest voll Pfaffen; Pfaffenhofen; ein Pfaff mit schwarzen Kragen, itd.

sredna digresija zoper polepoteni jezik je izrazitejša kot Blumauerjeva zoper »visoko nemščino«. <sup>74</sup>

Naposled se je treba ozreti še na nekatera stičišča, ki bi utegnila obstajati na tistih mestih, kjer se avtorja bolj ali manj neposredno opredeljujeta do teoretičnih vprašanj epa. Blumauer ima seveda mnogo manj opraviti z vprašanji ljubezenskega epa. Travestira ga samo z zgodbo med Enejem in kartaginsko kraljico in tej zgodbi daje pejorativen naziv »Liebsroman«. <sup>75</sup> Bolj izraziti so njegovi nastopi zoper junaški ep. Mednje ne spadajo samo drastični popisi bojevanj, kjer je razvrednoten sleherni heroizem. Sem sodi zavestna demontaža dejanja kot jedra tradicionalne epike. Enej se v količkaj zahtevnih položajih sploh ne more odločiti za pomembno dejanje, zadevo raje prepušča »nebu«. <sup>76</sup> O velikih dejanjih (großen Thaten) govori avtor sploh samo še ironično. <sup>77</sup> Poleg dejanja Blumauer zavestno razdira še drugi poglobitni vzvod velike epike — pomembno motivacijo. Dopusti na primer, da krvavo vojno sproži navaden psiček. V posmeh junaški epiki služijo tudi igrivi nagovori na Muzo ali Marsa, naj mu pomagata pri napornem popisovanju bojev. <sup>78</sup> Satiričnih sunkov zoper estetske norme epa je seveda še cela vrsta. Spadajo v široko razvejan sestav Blumauerjeve travestijske preobrazbe junaškega epa v komični ep. Tudi pri Jenku je parodistično razvrednotenje klasičnega dejanja očitno, prav tako nazorno je ponekod razvrednotenje motivacijskih gibal (npr. usoden padec sveč po njem) ali ironični ton v nagovorih na Muzo. Vendar se vse to dogaja ob drugačni zgodbi, v drugačnem okolju in drugačnih položajih, tako da lahko govorimo le o globljih strukturalnih stičiščih.

Analitično raziskavo problema Blumauer-Jenko lahko tu končamo in iz nje povzamemo naslednje.

Čeprav se Blumauerjeva baročna travestija junaškega epa in Jenkova realistična parodija ljubezenskega epa bistveno ločita v vsebini in obliki, so njuna stičišča dokazljiva. Jenkov sistem parodističnih obratov vzvišene ljubezenske epike v komično na mnogih mestih kaže postopke in sredstva, kakršna najdemo pri Blumauerju. Vpliv Blum-

<sup>74</sup> Aeneis, VI, 10; prim. Ognj., 50.

<sup>75</sup> N. m., IV, 72.

<sup>76</sup> N. m., VIII, 4.

<sup>77</sup> N. m., VIII, 7.

<sup>78</sup> N. m., VII, 14; IX, 18.

auerjevih travestijskih inverzij je najbolj viden na dveh področjih. Najprej ga opazimo v grobo fiziološkem in biološkem obeležju obeh Jenkovih junakov ter njune ljubezenske zgodbe, ki jo je avtor hote popolnoma zmaterializiral in razlepil. Značilno je, da tam, kjer pride do tesnejših notranjih idejnih bližin med epoma, pride tudi do nenadnih stikov v posameznem besednem gradivu, predvsem v frazah. Drugo glavno vplivno področje je jezik. Tudi pri Jenkovi široki odprtosti žargonskim jezikovnim plastem je treba računati z Blumauerjevim zgledom. Z zgledom, ki Jenku ni bil vabljen samo kot upor zoper literarno konvencijo, temveč je zadaj čutil voltairjansko izzivalen upor zoper tiranijo sploh.

Vendar je Jenkova pesnitev daleč od slehernega epigonstva ali takega vpliva, ki bi ji karkoli tehtnega odvzel. Izvirna sta prostor in čas, izvirne so osebe ter dogodki, in kar je najmanj toliko bistveno, omenjeni sistem opozicijskih inverzij je Jenko osvobodil zgodovinske vezanosti in ga oživil v čisto drugem časovnem ter osebnem slogu. Njegovi postopki nimajo nič skupnega z racionalistično baročnim Blumauerjevim slogom. Jenko je že na začetku pesnitve odvrnil antikizirano inverzijo, se poslovil od klasicistično travestijskega »preoblačenja« starih stvari in se pognal v neposredno parodistično opozicijo. V opozicijo, ki je bila sicer odločno vezana na predmet svoje satire, toda segla je tudi že na področje nevezane realistične komike. Zato je Jenkov tip literarne satire v bistvu višji, zahtevnejši in uspešnejši od blumauerškega, kot je izrazitejša tudi Jenkova pesniško oblikovalna moč.

### III

Drugo tujo literarno pobudo, ki je mogla vplivati na Jenkov ep, je treba iskati v *Byronovem Don Juanu*. Na problem je slovenska literarna zgodovina že opozorila, vendar samo bežno in z nezanesljivo orientacijo.<sup>79</sup> Tudi tu je potrebna primerjalna raziskava besedil. Dru-

<sup>79</sup> Anton Slodnjak je v Pregledu slovenskega slovstva leta 1934 na str. 207, 208 Ognjeplamtiča najprej mimogrede uvrstil med »romantično byronovsko epiko«. V Zgodovini slovenskega slovstva II, 1959 pa je na str. 242 isto Jenkovo delo označil za »parodijo romantičnega epa«, pri čemer Byronovega vpliva ni več omenil, hkrati pa je opozoril na splošno zgodovinsko vzporednico med Don Juanom in Ognjeplamtičem.

gih neposrednih dokumentov nimamo. Upoštevati pa je treba Jenkovo izjavo, da »so največ vpliva imeli nanj in na razvoj njegovega pesništva Byron, Heine, Lermontov«. Izjavo je zabeležil Fran Levec v Ljubljanskem zvonu 1879.<sup>80</sup> Da bi bil Jenko bral Byrona v izvirniku, ni verjetno, čeprav z angleškim izrazom »misforčen« (misfortune) očitno opozarja na zelo viden besedni znak byronizma. Toda angleški pesnik mu je bil zlahka dostopen v nemščini.<sup>81</sup> Lahko pa, da je s pomočjo prevoda prebiral tudi angleški izvirnik.

Byronov ep iz let 1818—24 je spričo zunanjega obsega, saj ima prek 15 800 stihov (v oktavah z rimami ababacc), in še bolj zaradi notranjih vsebinskih razsežnosti na prvi pogled skoraj težko spravljati v zvezo s preprosto Jenkovo pesnitvijo. Nekatero najvidnejše, predvsem romantično poetične in lirične plasti Byronove poeme so celo v popolnem nasprotju s tistim, kar najdemo v Jenkovem delu. Če upoštevamo še docela različen epski in miselni prostor obeh pesnitev — tam živahne don Juanove zgodbe sredi visokih družbenih krogov Španije, Grčije, Turčije, Rusije in predvsem Anglije, tu revno, utesnjeno okolje podeželskega mesta — postanejo razdalje med epoma skoraj neprehodne. In vendar tak pogled ne zadošča. Odkrije nam samo eno stran resnice. Druga se nam odpre takrat, ko znotraj Byronove poeme zagledamo mnogovrsten, skoraj neomejen svet pojavov, ki se trejo ali celo bijejo med seboj. Med nekaterimi bistvenimi lahko najdemo tudi take, ki so morali biti mlademu slovenskemu pisatelju epske parodije več kot blizu.

Primerjava torej zahteva, da določimo najbolj oddaljene in nato najbližje točke med epoma, pri čemer nas bodo seveda posebej zanimala predvsem njuna stičišča.

Ker pesnitvi že z naslovom postavljata v ospredje vsaka svojega glavnega junaka, lahko primerjavo začnemo ob njima. In začeti je treba z dejstvom, da Jenkov Ognjeplamtič nima z Byronovim junakom don Juanom, kakršen v svojem jedru je, nič bistveno skupnega. Byronov don Juan iz Seville je vse prej kot vsakdanji ali celo banalni lju-

<sup>80</sup> Franc Levec, Eseji, študije in potopisi, ur. France Bernik, Ljubljana 1965, str. 255.

<sup>81</sup> Na primer: Don Juan. Ein Gedicht in sechszehn Gesängen. Uebersetzt von Dr. Nicolaus Bärmann. Lord Byron's sämtliche Werke, I—VIII, Frankfurt am Main 1831.

bimec. Njegovo zunanjo lepoto, ob kateri ženske zardevajo, dopolnjuje uotranja plemenitost in pogum, ki sta pristna in se izkažeta tudi v najbolj krutih življenjskih položajih, na primer pri brodolomu ali v bitki. Posebno vidni pa sta dve njegovi lastnosti: izjemen dar za pristno ljubezensko čustvovanje, ki je zdravo in polno naravne čutnosti, hkrati pa hudo dojemljiv čut za žensko lepoto. Rekli bi lahko, da Byronov junak v sebi vzorno združuje moč moža, prefinjen čut esteta in čustveno pristnost otroka. Avtor mu nadene ime »pravi sin sonca« in ga pri šestnajstih letih pahne v svet, med ženske. Toda donhuanstva, ki slede, imajo nekatere svojevrstne lastnosti. Byronov don Juan osvaja bolj s svojo prisotnostjo kot z akcijo, ki jo vedno znova in vedno bolj podjetno jemljejo v roke ženske same. Nekakšni trpnosti, ki pa ga ne obvaruje pred ognjevitimi ali celo nevarnimi doživetji, ustreza tudi to, da ni nikoli on tisti, ki bi zapuščal ženske, temveč store to zunanje, najčese nesrečne okoliščine. In njegova čustva kljub vrtoglavim dogodivščinam ostajajo nekje na dnu mlada in čista. Ko očarljiva sultanova žena Džulbeja, ki si ga je skrivaj kupila na trgu sužnjeve, zahteva od njega ljubezen, se ji upre s solzami ponosa in celo zvestobe v očeh: »Orel v kletki noče ljubice. Tako tudi jaz nočem služiti pohotni domišljiji sultanke! Sprašuješ me, če znam ljubiti. Naj ti dokažem, kako močno sem ljubil, dokažem s tem, da tebe ne bom ljubil!«<sup>82</sup> Don Juanov obraz ostaja večno mlad in tudi sredi prazne, zdolgočasene angleške družbe zmore oživeti kot »najbolj nežna Mozartova melodija«.<sup>83</sup> Jenkov junak je seveda popolno nasprotje vseh teh lastnosti.

Don Juanov značaj in njegova ljubezenska pota je Byron naravnal tako, da je povedal tudi svoje misli o ljubezni, človeku, svojem času in še o mnogočem. Junakovo zgodnje špansko doživetje z lepo sevilsko gospo dono Julijo, ki šestnajstletnega mladeniča popelje iz območja materine slepe, platonične vzgoje v življenje, pospremi pesnik s pravim slavospevom človekovi prvi ljubezenski strasti in slasti, s slavospevom lepoti prvega »greha« sploh. Če ob tem pomislimo na Miltonov Izgubljeni raj, ep s témo o človekovem prvem padcu v greh, in na angleško puritansko družbo, ki ji je bila Byronova pesnitev name-

<sup>82</sup> Lord Byron, Don Juan. The works of lord Byron, Vol. I, Leipzig 1842, V. spev, 126., 127. kitica.

<sup>83</sup> Don Juan, XI, 47.

njena, nam je misel avtorjevega početja jasna. Don Juanova druga zgodba, doživetje z grško deklico Hejdí na samotnem otoku je en sam ljubezenski zanos, pravi »čudež narave«. Tu res padejo zadnje meje, ki jih je civilizirani človek potegnil med prvinsko strastjo, lepoto in čistostjo. Ukaz, ki se je glasil »Bog je ljubezen!«, pesnik don Juana heretično zaobrne k spoznanju: »Ljubezen je Bog!«. Byronov kult svobodne narave, prvinske strasti in čistega srca, oprt na rousseaujevstvo in na antiko, doseže tu svoj najbolj opazen vrh. Razumljivo je, da ob don Juanovi grški ljubezenski zgodbi Byronov zanosni romantizem seže najdlje in s svojim poetizmom za nekaj časa zavzame skoraj vse plasti dela: od obeh junakov, ki sta le še dva čista otroka narave, služeča njenemu visokemu ljubezenskemu obredu, pa do veličastnih popisov pokrajine. Na tem mestu sta junakov značaj in ustroj zgodbe taka, da sta najdlje od Jenkove pesnitve in docela zunaj tistega, čemur pravimo področje vzporednih, pozitivnih stičišč. Če bi Byron ostal strukturi grške epizode zvest skozi celotno pesnitev, bi iz Don Juana nastal romantični ljubezenski ep z veličastno tragičnim koncem, kot je tragična Hejdina smrt po njuni nasilni ločitvi, smrt zaradi velikega čustva.<sup>84</sup> Ob tej ravnini, ki jo polnita romantični in tragični zanos, lahko ugotovimo celo Jenkovo neposredno opozicijo. Besedo »misforčn« (misfortune), ki je bila izraziti znak byronističnega tragizma, je namreč vsebinsko in grafično ironiziral, ji odvzel vzvišeno vrednost ter jo vključil v svoj sestav parodističnih obratov.<sup>85</sup>

Naslednje tri Juanove ljubezenske zgodbe — imenujmo jih turška, ruska in angleška — pomenijo postopno razkrajanje romantičnega zanosu. Sultanka Džulbeja ponuja ljubezen, ki je le še nasilna pohota, čeprav dopolnjena z vzhodnjaško domišljijo in z eksotičnim okoljem. Ljubezen z rusko cesarico Katarino, ki se ji junak vda iz več razlogov, ni kaj prida več kot urejena razuzdanost. V Angliji, kamor ga naposled zanese pot, pa don Juan skoraj nima več kaj početi. Med Britanci strasti niso žadeve srca ali nagonov, temveč le še možganov. Tu se don Juanu zazdi ljubezen nezanimiva, deloma konvencionalna, deloma komercialna in deloma moralistično pedantska zadeva. Tako obtiči med dvema ljubezenskima skrajnostma civilizirane družbe. Na eni strani

<sup>84</sup> Tragična je bila že tudi Julijina pot v samostan po don Juanovem izgnanstvu iz Španije. Njeno poslovilno ljubezensko pismo je polno tragike.

<sup>85</sup> Ognj., 36.



čednostna Avrora, čudovito in globoko bitje, toda stroga, zatrta, ljudem do kraja odmaknjena katoličanka, ki zmore ostati ravnodušna celo ob don Juanu. Na drugi strani pa pokvarjena in cinična vojvodinja Fitz-Fulke, ki sama vdere v njegovo spalnico. Šele z don Juanovim prihodom v visoko rusko in še posebej v visoko angleško družbo se torej začenjajo ljubezenske dogodivščine, ob katerih je pisec slovenske ljubezenske parodije utegnil biti bolj pozoren. Vendar je značilno, da postane Byron že pri don Juanovih doživetjih s carico Katarino skrajno skop. Podrobnih popisov ali zaokrožene zgodbe sploh ni več, ostanejo le odlomki in frivolno humorni namigi na stvari, ki se dogajajo. Še bolj velja to za zadnjo dogodivščino z gospo Fitz-Fulke, angleško Hebo srednjih let, pri kateri je njegova ljubezen prispela na prag bolj ali manj povprečne vsakdanjosti in banalnosti. Tu se zdi avtorju vredno omeniti le še nekatera zunanja znamenja njune naporene noči. In prav na tem mestu Byron nenadoma zaključi svoj ep. Konča ga z napol šaljivo, napol ironično kretnjo. Ugotoviti je torej treba, da iz položaja, kjer je angleški pesnik svojo ljubezensko zgodbo nehal, Jenko svojo zgodbo tako rekoč šele začne. Byron svojega junaka do zadnjega drži v razdalji do povprečnega življenjskega okusa in ničevega okolja, čeprav se don Juan temu okolju v resnici tudi vse bolj prilagaja. Z njim kot z lučjo, ki izžareva neke pomembne, a zatrte človeške vrednote, izziva ter kaznuje družbo svojega časa. V tej pozitivnosti, ki seže vse do romantičnega zanosa, je Byronov don Juan še junak v polnem pomenu besede. Jenkov Ognjeplamtič je ob njem s svojim imenom vred lahko samo parodija. Jenko bi s pozornim branjem lahko našel pobude za svoj prijem le na obrobju stvari, se pravi v don Juanovem postopnem prilagajanju ničevi družbi in ničevi ljubezni — česar Byron ne pozabi sproti ironizirati — in v sklepni ljubezenski zgodbi, ki pa jo je angleški pesnik bolj nakazal kot opisal. V resnici se tu začinja motiv do kraja neromantičnega donhuanstva.

Rousseaujevska misel o veličini naravnega človeka in lepoti prvotnega čustva je torej podprla, če že ne ustvarila tiste plasti Byronovega epa, kjer prevlada pozitivno naravnan romantični zanos, oblikujoč v veliki meri glavnega junaka in celo vrsto njegovih položajev. Toda poleg te notranje ideje preveva in pretresa Byronovo pesnitev še nekaj zelo drugačnih miselnih ali doživljajskih tokov. Za naše vprašanje je najvažnejši tisti notranji tok, ki omenjenemu najbolj nasprotuje. To je tok, ki razdira romantični zanos in meče poetično vizijo sveta ob

trda zemeljska tla. Iz napetih položajev se rojevajo humor ali satira, obupana utrujenost ali brezmejna upornost, skrajno prizadeven stih ali norčevanje iz njega, skratka vrsta zelo nasprotnih stanj, ki pa so v resnici samo različni nihaji ene in iste, izrazito Byronove vznemirjenosti. Vznemirjenosti, ki jo spodbuja globoki dvom, pesnikova druga temeljna orientacija v svet. Najdemo lahko celo vrsto mest, kjer Byron s porogljivo drznostjo razdira ne le platonizem takratne vzgoje, temveč v načelu vse metafizične ter filozofske sisteme sploh. Enako neprizanesljiv je do sleherne verniške utvare ali navade, ki mu pride na pot. Religija in rum mu veljata za enako pomirjevalno sredstvo. Dvom, pisan z veliko začetnico, imenuje »edino prizmo, skozi katero sijejo žarki resnice.«<sup>86</sup> Dvom v sleherni eshatološki ali vnaprej izdelani sistem resnice ga približuje spoznavni metodi neposrednega izkustva. Izkušnjo res razglaša za najvišjo filozofijo, čeprav se mu njena dognanja zazde najbolj grenka: »Experience is the chief philosopher, / but saddest when his science is well known...«<sup>87</sup> Seveda tu nimamo opravka z naivnim pozitivizmom. V 14. spevu beremo: »Nič ni resničnejšega kot dvom v naše čute; in vendar, ali imamo razen njih sploh še kakšne druge dokaze?«<sup>88</sup> Ni naključje, da je Byronov »brezbožni empirizem« tako motil Goethejev in Eckermannov klasični okus, motil predvsem zato, ker ni ostal samo v filozofiji, temveč je zajel tudi njegovega »poetičnega duha« in si ga podredil.<sup>89</sup> Tu nas morajo zanimati predvsem tisti sloji nepoetičnega ali celo protipoetičnega »empirizma«, ki so mogli vplivati na Jenkov ep.

Sem spada najprej Byronov ljubezenski senzualizem in fiziologizem. Že prva, španska ljubezenska zgodba je naravnana tako, da oba ljubimca, sama prepričana v svoje zelo vzvišene, čisto platonične namene, neubranljivo podlegata in docela podležeta ukazom obojestranskega telesnega nagona. Potek stvari v to smer spremlja avtor s humorno ironijo. Sleherni Julijin ukrep v imenu platonične ljubezni ni nič drugega kot pristržno neveden korak naprej za klicem krvi. Zadevo sklene pesnik s hudomušnim očitkom Platonu, da je s svojo domišljjsko samoprevaro v resnici uspešneje utrl pot grehu kot vsi pesniki

<sup>86</sup> Don Juan, XI, 2.

<sup>87</sup> N. m., XV, 17.

<sup>88</sup> N. m., XIV, 2.

<sup>89</sup> J. P. Eckermann, Pogovori z Goethejem, Ljubljana 1959, 8. nov. 1826, s. 208–09, prev. Josip Vidmar.

sveta skupaj.<sup>90</sup> Toda senzualizem, kakršen se pojavlja v španski in nato v grški zgodbi, nima na sebi naturalistične teže. Najčešče je poetiziran, privzdignjen na raven vrednote, tako da lahko najde še notranjo vez z rousseaujevskimi in antičnimi vzori. Le avtorjeva ironija, frivolni namig ali nenadni cinični zamah nad serafinsko, platonično, petrarkistično ali romantično sentimentalno ljubeznijo trgajo s senzualizma poetične tančice. V skladu s to dvojnostjo so tudi opisi oseb in položajev. Byron se še vedno rad mudi ob tipizirani lepoti temnih ženskih oči, ki kažejo poleg strasti tudi duhovni čar. Telo popiše nazorno, vendar na kratko. Toda v ljubezenskih prizorih, koder se rad ustavlja, že prihajajo do veljave podrobna opažanja mnogih telesnih znakov nemira. Vendar njegov fiziologizem ostaja še vedno po svoje zadržan. Ko pride do kočljivih prizorov, glasno odloži pero.<sup>91</sup> Vendar je kretnja dvoumna. Na prvi pogled stori to zato, ker noče biti, kot pravi sam, »heretik spodobnosti«. Hkrati pa z zlobnim posmehom vabi bralčevo pokvarjeno domišljijo na prepovedana pota. Izrazitejši in neposrednejši postane senzualizem od don Juanovih turških dogodivščin naprej. Naturalistično dekadentne sestavine dobi v popisu nemirnega nočnega spanja lepih, a osamljenih odalisk v sultanovem haremu. Pri fiziološki oznaki carice Katarine poetične črte že izginejo. Ob angleški vojvodinji pa don Juanova roka najde samo še »flesh and blood«. Vendar pa Byron, kot rečeno, ostaja le bolj pri nakazovanju ali posmehljivem komentiranju kočljivih položajev, vse drugo prepušča bralčevi domišljiji. Neposrednega, radikalno realističnega opisa čutne ljubezni, kakršnega najdemo pri Jenku, bi tu zaman iskali. Nekoliko opaznejši je Byronov fiziologizem ali biologizem v nekaterih miselnih izpovedih o ljubezni. Džulbejin živalski srd ob don Juanovi zavrnutvi pojasnjuje z njeno nezavedno slo po razmnoževanju, ki je »splošni zakon narave«, vladajoč vsem bitjem od tigrice do gosi.<sup>92</sup> Samo glad in nobena druga čednost, pravi nekje drugje, lahko ustavi ta naš nagon.<sup>93</sup> S človekovo pogojenostjo gre še naprej. Don Juanovo mladostno lepoumnštvo, njegovo zanimanje za metafiziko, filozofijo in podobne vzvišene reči oplazi s kaj prozaično razlago: na dnu vsega

<sup>90</sup> Don Juan, I, 116.

<sup>91</sup> N. m., I, 96; 115.

<sup>92</sup> N. m., V, 135.

<sup>93</sup> N. m., VI, 19.

je bila spolna zrelost, ki je svoja iskanja naravnala nekam ven iz sebe same.<sup>94</sup> Fiziološko empirično ogledalo stvari postavlja Byron najraje tako, da neusmiljeno osmeši vzvišene predstave o ljubezenskih rečeh, predstave, ki so bile v resnici tudi njegove. Jenko je torej tudi pri Byronu lahko našel pobude za svojo fiziološko parodijo romantične ljubezni, pobude, ki so bile bolj vabljive kot Blumauerjeve. Toda sam je šel še znatno dalje v smer radikalnega realizma.

Fizioloških pogledov pa Byron ni omejil le na področje ljubezni. V dogajanje in celo usode ljudi je zelo vidno vpletel še drugi prozaični ukaz, ki ga narava nalaga človeškemu telesu: slo po hrani. Torej zakon biološke samoohranitve! Prizor z brodolomci, ki v najhujši lakoti začno s kanibalizmom, je skrajno pošastna nezaupnica človekovi dobri in lepi naravi v trenutkih njene zadnje samoohranitvene stiske. Misel je toliko očitnejša, ker bedni nesrečneži svojo prvo žrtev izžrebajo s koščkom papirja, ki ni nič drugega kot Julijino poslovilno pismo — z veličastno izpovedjo ljubezni do don Juana. Vendar je taka groteskno grozljiva napetost med višavo človekove ljubezni in nižavo njegove samoohranitvene živalske sle izjema. Pogostne motive lakote, dobrega teka, prebavljanja in jedi Byron ponavadi uporablja le zato, da opravi bolj ali manj humorno, kvečjemu satirično operacijo. S tovrstnimi fiziološko prozaičnimi vrinki namreč spodnaša različne vzvišenosti človeških položajev. Ko mu na primer grozi neka filozofska meditacija, se hitro spomni na Voltairjevega Candida oziroma na modrost, da je življenje po jedi v splošnem mnogo znosnejše kot sicer.<sup>95</sup> Popis narave ali intimne notranjščine lahko v trenutku prekine z mislijo na solato z raki.<sup>96</sup> Najčešče si take obrate privoščijo ob ljubezenskih prizorih. Ko grška Hejdi in Zoja v skriti votlini spravljata njunega lepega brodolomca k močem, se avtor hote ukvarja s popisi Zojine kuharske veščine ter prizadevnosti. Skrbnici podtakne modrost, da »tudi najlepša čustva morajo imeti hrano«, hrano v čisto navadnem pomenu besede.<sup>97</sup> Junakovo nihanje od velike ješčnosti k velikim čustvom, od bifteka k Hejdi pospremi s sarkastično biološko resnico: »For love must be sustain'd like flesh and blood...«<sup>98</sup> Ta »gastronom-

<sup>94</sup> N. m., I, 93—96.

<sup>95</sup> N. m., V, 31.

<sup>96</sup> N. m., I, 135.

<sup>97</sup> N. m., II, 145.

<sup>98</sup> N. m., II, 170.

ski« fiziologizem, ki komično spodnaša privzdignjeno vizijo življenja in še posebej ljubezni, smo našli tudi pri Jenku, in sicer na zelo izpostavljenem mestu. Jenkova prekinitve junakove ljubezenske zgodbe z vzklikom »pri jedi je, nikar ga ne motimo« je zelo blizu Byronovi posmehljivi misli v Don Juanu: »... nihče ni rad moten pri jedi in ljubezni...«<sup>99</sup> Tu bi torej lahko sklepali, da gre za stičišče med epoma, čeprav so podobne pobude prihajale tudi iz Blumauerjeve strani.

Nasprotje med lepotnim romantičnim zanosom in nelepim empirizmom oziroma biologizmom opazimo tudi v Byronovih primerah ter prisposodobah. Poleg prefinjenih poetičnih zapisov najdemo med metaforami in komparacijami tudi izrazito protipoetične postopke. Najbolj so opazni znižujoči animalizmi. Ko Byron opisuje onemogle brodolomce, pravi, da so zaspali »kot morske želve«.<sup>100</sup> Posebno pozorno se ustavi ob trenutku, ko začno »vstajati kanibalska hrepenenja v njihovih volčjih očeh«.<sup>101</sup> Ob vojnem divjanju primerja ljudi s psi, razjarjene vojake z buldogi in foksterierji.<sup>102</sup> Drugje spet modruje, da samo galebi in vrane napadajo mrhovino v jatah kot ljudje.<sup>103</sup> Tudi divjo Džulbejo primerja s tigrico.<sup>104</sup> Znatno lažje, bolj humorno metaforično dvojnost najdemo ob glavnem junaku poeme. Ta »resnični sin sonca«, lep »kot roža«, nežen kot »otrok pesmi«, se lahko hipoma pogrezne v čisto nasproten metaforični medij.<sup>105</sup> Ko je sestradan, se »kot morski pes ali ščuka« vrže na vse, kar mu dajo jesti.<sup>106</sup> Kolikor take primere slede poetičnim izraznim plastem, vržejo nanje bolj ali manj ironično pregrinjalo. Robata metaforična animalizacija kot sredstvo šaljivega ali posmehljivega razveljavljanja poetičnih možnosti je očitna tudi v Jenkovi obravnavi glavnega junaka. Saj se mu namesto pretresljive »misforčen« zgodi samo navadna »pinčeva nesreča« in zadrega, da postane »rudeč kakor puran«. Razlika je v tem, da se je v Jenkovi pesnitvi ta plast že docela osamosvojila in ostala brez poetičnega nasprotja, kot ga ima pri Byronu. Zato je Jenko tu bližje Blumauerju.

<sup>99</sup> N. m., I, 89: that no one likes to be disturb't at meals or love.

<sup>100</sup> N. m., II, 68.

<sup>101</sup> N. m., II, 72.

<sup>102</sup> N. m., VI, 7, 24.

<sup>103</sup> N. m., IV, 28.

<sup>104</sup> N. m., V, 132, 133.

<sup>105</sup> N. m., XI, 63; II, 148; XV, 14; VIII, 24; IV, 19.

<sup>106</sup> N. m., II, 157.

V daljni zvezi z zavestnim obračanjem pozornosti od poetičnih k fiziološkim lastnostim epskega junaka so tudi Byronovi podrobni popisi don Juanove obleke in toaleta sploh. Po prihodu na ruski dvor se Juan nosi s posebnim okusom in se leskeče kot Amor, ki se je spremenil v artilerijskega poročnika. Junakov prebujeni smisel za zunanji ugled in slavo Byron pozorno spremlja tudi sredi visoke angleške družbe. Tu postane don Juan pravi lev mode »extremely in the fashion«. <sup>107</sup> In vendar avtor spet noče svojega ljubljenca do kraja pokvariti. Poudarja namreč, da don Juan le ni postal navaden dandy, temveč je ohranil pravo moškost in čar navad, ki so bile samo njegove. <sup>108</sup> Najbrž je tudi Byron pripomogel k temu, da je Jenko predstavil svojega junaka »olikan'ga po modi nar novejši« in da je tako izbrusil svoj ironični popis modnih podrobnosti. Razložek je le v tem, da je Jenko, zvest okolju, svojim namenom in temeljnemu ustroju dela, na to modnost hote položil znake malomestne banalnosti, ki je morala ostati brez čara.

Byronov sestop od romantičnega poetizma k empirizmu lahko ugotovimo še ob nekaterih drugih motivih, ki jih ne moremo prezreti, če delo opazujemo skozi ustroj Jenkovega epa. Značilen je tale primer: nekoč se Byronu zazdi, da je s svojimi mislimi zataval v »labirint metafizike«. V hipu, ko se tega zave, se iztrga iz takega položaja in se s humorno kretnjo prenese na udobnejša tla »preproste fizike«, recimo fizike ženske lepote. <sup>109</sup> Izraz »fizika« ni čisto slučajen. Med takrat modernimi znanstvenimi izumi in odkritji, o katerih razpravlja v prvem spevu, s pozornostjo omenja odkritje galvanizma kot oživljenega trzanja mrtvih mišic zaradi električnosti. <sup>110</sup> S primerami iz tega ali kakšnega podobnega fizikalno kemijskega procesa kasneje rad poimenuje nekatere duševne pojave svojih junakov, s čimer seveda hote spodnese njihove »poetične« lastnosti. Ko na primer popisuje pogumnega Johnsa, ki se z don Juanom vred bori pod poveljstvom Suvorova proti Turkom, pokaže izjemno moč njegove volje takole: prestrašene in onemogle vojake zlahka požene nazaj v najhujši boj, zakaj nanje je vplival kot galvanizem na mrtva telesa. <sup>111</sup> Glede na

<sup>107</sup> N. m., XI, 33, 39.

<sup>108</sup> N. m., XV, 12, 13.

<sup>109</sup> N. m., XII, 72.

<sup>110</sup> N. m., I, 130.

<sup>111</sup> N. m., VIII, 41.

Byronov odpor do bojevniške slave in vojne sploh ter njenih voditeljev ima primera pejorativni, ironični pridih. K podobni fizikalni primeri seže, ko popisuje nemir haremskih lepotic, ko med seboj začutijo don Juana: spreleti jih »neke nežne vrste stik ... kot magnetizem.<sup>112</sup> Tu je frivolna ironija neutajljiva. Z enakim namenom in pomenom uporablja Jenko izraze »elektrika telesa«, »električnost«, »fluidum« ali »vrag«. Poleg Blumauerjevega je na teh mestih treba upoštevati tudi Byronov vpliv.

Še bolj drastičen in satiričen skok v »preprosto fiziko« si je Byron dovolil ob nekaterih mističnih predstavah ali verah svojih angleških sodobnikov. Gre za sklepno zgodbo o Črnem menihu, ki ponoči straši po starem gotskem gradu grofa Amundevillskega, pri katerem prestaja svoje zabavno brezdelje — eni se dolgočasijo, drugi dolgočasijo druge — gosposka angleška družba z don Juanom vred. Byron začne najprej z vso resnobo razpravljati o duhovih mrtvih, ki da se zanesljivo »v intervalih« vračajo obiskovat žive. Bralca celo svari pred smehom, češ da je treba vse skrivnostno spoštovati, zakaj šele skrivnost je vir vzvišenega.<sup>113</sup> Hkrati začne še bolj resno razpravo o »imaterializmu« in o nesmrtnosti duš, tako da naposled pride do zanosnega vzklika: »Kaj je sploh snov nasproti duhu!<sup>114</sup> Črni menih, ki je povzročil vso to reč, ponoči res straši po gradu in prestraši tudi don Juana. Toda, ko se junak le zbere in zagrabi skrivnostno prikazen, seže v nekaj zelo toplega — »kot v meso in kri«. Bila je vojvodinja Fitz-Fulke, ki je vedela, zakaj je prišla strašit don Juana. Mistična zgodba se torej razkrije kot družabna igra, za katero tiči navadna ljubezenska pustolovščina. Tu se Byronov ep konča in s podobno dogodivščino se Jenkov ep začne. Spiritistična družabna igra je tudi pri Jenku naravnana tako, da čutimo posmeh nad mističnim opraviлом »mizotičsev«, ki se menijo z duhovi. In iz tega opravila se naposled prav tako izcimi nočna ljubezenska pustolovščina, le da je še za spoznanje manj mistična kot don Juanova. Čeprav sta motiva na zunaj čisto različna, imata v globljem, notranjem ustroju enaka razmerja.

Byron je vedel, kot pravi nekje, da bo njegovo delo težje prodrlo v angleške družine, kot pride kamela skozi uho šivanke. Jenko ob

<sup>112</sup> N. m., VI, 58: a kind of concatenation, / like magnetism or devilism.

<sup>113</sup> N. m., XV, 96; XVI, 4; XVI, 7.

<sup>114</sup> N. m., XVI, 114, 116.

svojem epu na slovenske družine najbrž niti pomisliti ni upal. Pa vendar se avtorja odlično ujemata v sproščenem, izzivalnem posmehu nad ozkosrčnim moralizmom svojih sodobnikov. Našteli bi lahko mnogo mest, kjer angleški pesnik z opazno narejenim strahom govori o strelah, ki jih je nanj že in jih še bo poslala angleška duhovščina (the clergy).<sup>115</sup> Duhovit pogovor z njo, v stihih ali med njimi, se spleta vedno znova, pa naj gre za nagajive prizore ali porogljive misli ali posmehljive poudarke, kako si sploh ne upa več prikazovati ljubezni, ki ni posvečena z zakonom. Omenimo samo prizor, ko Byron z nasmeškom pripoveduje, kako se dona Julija hkrati, ko sama vse bolj sili k don Juanu, zateka po pomoč k Devici Mariji, ki jo šteje za »najboljšo izvedenko v ženskih rečeh«.<sup>116</sup> Jenko zariše podoben položaj, le da gre še nekoliko naprej in dopusti, da brhka Lenka dobi pri »kraljici vseh devic« celo spodbudo za svojo večerno podjetnost. Oznaka ikonoklazem tu ni pretirana.<sup>117</sup> Vendar bi bilo preveč, če bi Jenkove satirične puščice zoper »tercijalke« in ozkosrčne »faruceljne« poskušali prožiti z Byronovega ali Blumauerjevega loka. Tu so kot pobuda docela zadoščale slovenske porevolucijske razmere, ki so prav v letu 1855 privedle do konkordata. Tuj primer je Jenku lahko le potrdil njegovo čisto osebno potrebo in mu okrepil drznost. Vendar tako pritrdilo od zunaj včasih ni brez pomena.

Ugotavljanje vseh teh, zvečine tematskih razlik in enakosti med pesnitvama ostane nezadostno, dokler ga ne dopolnimo s primerjalno raziskavo epskih struktur, znotraj katerih in s katerimi vred našete prvine obstajajo. Pri Byronu in pri Jenku gre namreč za pripovedni način, na katerega je treba gledati ne le kot na obliko, temveč kot na bistven semantični znak, ki že sam po sebi izraža avtorjev osnovni namen.

Če Byronovo pesnitev beremo kot ep, in pesnik to od nas nekajkrat izrecno zahteva, potem nam postane najbolj opazna lastnost njegovega pripovednega postopka — digresija. Torej nekaj, kar čisti epiki oziroma epiki dogajanja nasprotuje. Tu mislimo na celo vrsto zastranitve: od zgodbe k prostoru, v katerem se dogaja, ali k mislim, ki jih sproža; od junakovih in drugih dogodivščin nazaj k avtorju ali k

<sup>115</sup> N. m., XIV, 10.

<sup>116</sup> N. m., I, 75.

<sup>117</sup> Jenko se je stvari zavedal in je v rokopisu verz prečrtal.



bralcu; od bralčeve in pesnikove vključenosti v iluzijo dogajanja k ukinitvi te iluzije, k igrivemu spogledovanju z njo; od prave poezije k razpravljanju o njej, k teoriji itd. V Don Juanu so digresije nenavadno pogostne, mnogovrstne in obsežne, tako da se nit zgodbe ali zgodb nenehoma trga, avtor pa junaka pogostoma izgublja. V drugi polovici epa celo pozablja nanj in ga pušča vse bolj ob strani. Te odmike ali razdalje od epskega toka napolni z razmišljanji, ki so najčehše naravnana v satiro. Vzeto v celem je Byronova miselna digresija kulturno enciklopedična in družbeno vsestranska, saj zajema nešteto področij, od erotike, morale, filozofije in poezije pa do najbolj izpostavljenih političnih vprašanj časa. S temi, vse prej kot obrobni plasti prehaja pesnitev na področje satiričnega, deloma pa tudi na področje kozerijskega epa. Jenkove aktualistično satirične domislice, s katerimi med pripovedjo postreže svojemu okolju in času, so seveda daleč od tolikšne vsebinske mnogovrstnosti in razsežnosti. Vendar ta resnica ne more prekriti dejstva, da med Byronovim in Jenkovim *sistemom* digresij obstaja neka zelo bistvena zveza.

To stičišče se nam začne kazati v trenutku, ko Byronovih digresij ne gledamo le kot slučajnih posledic njegove široke družbene kritike, ki je skoraj morala uhajati čez rob enovitega ljubezenskega epa. Pokaže se nam tedaj, ko v digresijah opazimo igro, hoteni postopek, ki ima svojo posebno satirično funkcijo in ki po čisto samostojni poti gradi satirično misel celote. Digresija je tu v resnici igriva demontaža tistega, kar je tedaj veljalo za priznani okus, pravilo in zgled epskega pesnjenja. Skratka, gre za literarno parodijo klasičnega epa oziroma njegovih poetičnih norm. Byronov Don Juan ni samo idejno nasprotje Miltonovemu Izgubljenemu rajju, puritansko dogmatičnemu epu (ki je bil tudi zgled Klopstockove *Messiade*), temveč je hkrati satira in parodija estetskih norm klasične epike in klasicistične poetike sploh, z nauki Aleksandra Popeja vred, na katere nekateri še tako radi vežejo Byrona.<sup>118</sup> Digresija je bila samo najbolj pripraven, najbolj viden in najbolj demonstrativen znak te parodistične opozicije in zato jo je Byron razvil do skrajnosti. Z enakim namenom in v razmeroma enakem obsegu jo je uporabil Jenko. Še bolj bistveno pa je, da jo je uporabljal na enak način.

<sup>118</sup> Prim.: Dušan Puhalo, *Istorija engleske književnosti XVIII. veka i romantizma*, Beograd 1966, Naučna knjiga, s. 212.

Igro z digresijami uvaja Byron s tem, da sam pogosto govori o svojih »digressions«. Po navadi opravlja to takrat, kadar spet išče stik z junakovo zgodbo, in najčese tako, da se bralcu obenem opravičuje zaradi svoje zastranitve ali dolgoveznosti. Srečujemo takele vzklike: »toda oddaljil sem se« (but I'm digressing); »toda naj se vrnem k svoji zgodbi: priznati moram, da, če imam kakšno napako, je to digresija« (but let me to my story: I must own, / if I have any fault, it is digression); »ker ta spev je postal predolg (because this Canto has become too long); »krenimo naprej« (let us ramble on).<sup>119</sup> Seveda so taka in podobna opravičila le posmehljiva igra, na eni strani z bralcem, na drugi z zakonom klasične poetike, zoper katerega hote vedno znova greši. Enake postopke, enako igro in ponekod celo enaka gesla najdemo pri Jenku. Na primer: »zatorej drazi bravci pripustite, / da pripoved zopet poprimemo«; »predolgo pač postalo bi berilo, / ... ker epos dalje dirja, terja djanje«; »morate mi odpustiti« itd. Oba avtorja torej navidezno priznavata kanonizirano pravilo epike in oba ga celo izrecno navajata, Byron z besedami: »poems must confine / themselves to unity«, Jenko z besedami: »epos dalje dirja, terja djanje«. <sup>120</sup> V resnici pa to isto pravilo s svojimi zgledi čisto očitno razveljavljata. Tako nastaja igra sprevrčanja, prava parodistična inverzija. Jenko pri tem meri na slovenske kritike oziroma pisce literarnih programov, Byron na svoje angleške sodobnike in predhodnike, na klasicistično poetiko sploh, vse tja do njenih najstarejših avtoritet Horaca in Aristotela. Včasih preneha s parodistično igro in nastopi z neposrednimi ugovori. »Ko bi se kdaj ponižal do proze,« pripoveduje že v prvem spevu, »bi napisal knjigo pesniških zapovedi... in ji dal naslov: Longinus s steklenico ali vsak poet je svoj lastni Aristotel.« <sup>121</sup> V Jenkovi pesnitvi ni podobnih besed, toda duh odpora zoper ukaze tradicionalne poetike ni nič manj svež, sproščen in skrajšen.

S parodističnim, se pravi ironičnim pritrjevanjem klasicistični poetiki in epiki se ujemajo Byronove omalovažujoče, pejorativne besede o lastnem pesništvu. Prav v zvezi z digresijami ugotavlja, da njegova pesnitev ni nič drugega kot nekakšno neurejeno »potepanje« med pri-

<sup>119</sup> Don Juan, III, 110; III, 96; IX, 42; XII, 39; IV, 117; XV, 22.

<sup>120</sup> N. m., XI, 44. Ognj., 8.

<sup>121</sup> Don Juan, I, 124.

povedjo in razmišljanjem.<sup>122</sup> Včasih govori o svojem pesnjenju kot o prizemeljskem »frfotanju«, včasih kot o »peš hoji«, »dremežu« ali »spanju«, včasih kot o navadnem »klepetanju« Muze.<sup>123</sup> Torej sami izrazi, ki povedo nekaj popolnoma nasprotnega kot naša predstava pesnika »na okriljenem konju«, s katerim pa, kot pravi sam, niti ne bo tekmoval. Navidezno gre torej za negativne, pejorativne oznake, v resnici pa čutimo avtorjev pritrilni odnos do tistega, kar je za njimi. Stvari so spet temeljito obrnjene in konec je eden: tradicionalni mitološki emblemi, od Pegaza in muz pa vse do Apolona, ki jih Byron pogostoma uporablja, so razveljavljeni, kot so razveljavljeni zakoni klasiistične poetike. Enak dvojni obrat (ironija-pejorativnost, oboje z nasprotnim pomenom) obstaja tudi v Jenkovi parodiji. Pejorativno poimenovanje svojega pesnjenja je Jenko spustil še nekoliko nižje, vse do izraza »kvasanje«.<sup>124</sup> Izrazi, kot so Pegaz, Muza, Hipokrena, pa pri njem tudi nimajo nič manj posmehljive vsebine kot takrat, kadar jih je vzel pod pero Byron.

Če so naša opažanja zadostna, potem sledi sklep, da so Jenkove digresije po svojem obsegu, namenu in notranji zgradbi izrazito byronske. Enakosti sežejo vse do posameznih frazeoloških prijemov. Težko, da bi tolikšne podobnosti nastale docela mimo Byronovega zgleda. Prav tu, v digresiji kot idejnem in slogovnem dejstvu, je stičišče med njima najmočnejše. Pojav ni slučajen. Digresija, z vsem notranjim sistemom, je bila najizrazitejša nosilka literarno satirične oziroma parodistične note Byronovega Don Juana, torej njegove opozicije do klasičnega epa. Kaj je bilo bolj naravnega, kot da je Jenka, ki je imel podobne parodistične namene s slovensko romantično epiko oziroma z idejami o njej, ta plast tako močno pritegnila.

Znotraj digresij pa obstaja v Don Juanu še cela množica postopkov, ki spadajo v seznam hotenih demontaž klasične poetike. S svojo dvomečo in posmehljivo mislijo Byron od časa do časa razkrajaja visoke

<sup>122</sup> N. m., IX, 42: So on I ramble, now and then narrating, / now pondering ...

<sup>123</sup> N. m., XV, 27; I, 8; V, 159; XI, 44; XV, 19. Byron tudi glasno priznava in izzivalno razlaga svojo pesniško nenačrtnost. Pravi, da nikdar ne ve, kako bo stvar nadaljeval ali končal (IX, 41). In res, v prvem spevu napove, da bo poema obsegala 12 spevov (I, 200). Ko pride do 12. speva, nas preseneti in tudi ustraši z izjavo, da je vse to šele uvod ali preludij in da bo napisal, če bo šlo brez nezgode, kakšnih 100 spevov (XII, 54, 55, 87; XV, 22). V XVI. sp. pa zaključí.

<sup>124</sup> Ognj., 8.

predstave o pesniku, pesniški nadarjenosti, pesniškem navdihu, pesniški besedi, stihu in rimi, skratka o poeziji sploh, saj mu včasih ni kaj drugega kot lepa laž ali »papirnati zmaj«. <sup>125</sup> Glede na naš problem nas tu zanimata samo dva pojava.

Najprej gre za avtorjev pripovedni položaj znotraj sveta, ki nam ga prikazuje. Byron namreč velikokrat zapusti visoko stališče klasičnega pesnika, ki o svojih junakih in o zgodbi vse ve in vse pove. Hote se spusti na raven povprečne, se pravi omejene človeške vednosti, recimo bralčeve vednosti, in svojo pripoved nenadoma zniža v obliko vprašljivosti, negotovosti ali celo popolne nevednosti o osebah ter dogodkih svojega epa. Vstópi v take položaje se navadno glase: »ne vem tako zagotovo« (I'm not so sure); »težko bi bilo reči, kaj je bilo« ('t were difficult to say what was); »ne morem reči, zakaj« (I can't tell why); »ne vem dobro« (I know not well); »res ne vem« (I really don't know); »čeprav sem natanko raziskal, nisem mogel odkriti« (with strict enquiry I could ne'er discover); »bogve kako naprej, jaz ne znam nadaljevati« (God knows what next — I can't go on). <sup>126</sup> Seveda gre spet za igro na račun bralca in na račun klasične poetike, ki je pesniku ukazovala suverenost nad njegovim umotvorom. Tudi pri Jenku je ta parodistična igra nevednosti z vednostjo izredno pogostna in razvita. Njegovi vstopi vanjo so opremljeni s frazami iste vrste: »gotovo reči pač mogoče ni«; »kateri vzrok je tukej bil, ne vemo«; »ne vemo, če verjeti je al' ne«; »sam vrag ve, kaj«, itd. <sup>127</sup> Tej tehniki ni mogoče odreči Byronove šole.

Naslednji pojav, ki je v angleškem epu dokaj opazen, je avtorjeva nenadna streznitev nad pesniško besedo, ki jo je pravkar zapisal, in njegova takojšnja ironična razdalja do nje, iz česar nastane digresivno razpravljanje o njej. S takim postopkom se pogostoma ponorčuje predvsem iz svoje pesniške primere ali prispodobe. Večkrat nam pove, da jo je zapisal samo zaradi rime ali verza. Tudi tu smo priče igrivemu ukinjanju bralčeve poetične iluzije in hkrati satiričnemu razveljavljanju kulta pesniške besede. Enako odtujevalno igro z besedo najdemo pri Jenku nekajkrat. <sup>128</sup> Najizrazitejša je na tistem mestu, ko se

<sup>125</sup> Don Juan, XIV, 8; a paper kite; VIII, 86.

<sup>126</sup> N. m., I, 121; XVI, 51; VI, 85; I, 105; I, 81; VI, 70; I, 115.

<sup>127</sup> Ognj., 19, 6. 13, 48.

<sup>128</sup> Ognj., 21, 49—50.

spusti v ironični opis svojega zadregarskega iskanja pesniškega izraza: »Tako ob izrazih misel se ovija, / kot ob pomladnjim cvetji vetra piš.«<sup>129</sup>

Oprijemljiva stičišča obstajajo torej tudi na nekaterih bistvenih tematskih področjih Byronovih in Jenkovih parodističnih digresij.

Ostane vprašanje, s kakšnimi razlogi je Byron utemeljeval svoje daljnosežne parodistične demontaže klasičnega epa, v imenu česa je razdiral pravila vzvišene lepote sploh.

Vse to je počel v imenu svojega empirizma, v imenu izkustvene resnice, ki naj bi po njegovem tudi v pesništvu dobila prednost pred lepo lažjo. »Mrzim vsako izmišljotino (fiction), celo v pesmi, zato moram povedati resnico, pa naj vas še tako prizadene,« pravi na začetku 6. speva.<sup>130</sup> Misel nato v mnogih oblikah in z dopolnili ponavlja, v drugi polovici pesnitve celo vse pogosteje. Pojmu »fiction« postavlja nasproti pojem »fact«, in dolžnost pravega pesnika je, da se umakne prvemu in da ostane zvest drugemu.<sup>131</sup> Njegova muza se noče več ukvarjati z namišljenim in polepotenim svetom, temveč »zbira repertorij faktov«<sup>132</sup>. Pripravljen je tvegati zamero na levo in desno, postati celo nemoralen, če to pomeni »prikazovati stvari, kakršne res so, in ne take, kakršne naj bi bile.«<sup>133</sup> Zato se je v poeziji treba sprijazniti tudi z notranjimi protislovji.<sup>134</sup> Nagon po izkustveni resnici ga nekajkrat pripelje tako daleč, da svoje stihe na široko odpre tudi izrazito »protipesniškim« temam. Zgodi se, da celo kitico napolni z besedilom zdravniškega recepta ali s posnetkom časopisne vesti ali s francoskim jedilnim listom, napove celo spev, ki bo posvečen politični ekonomiji.<sup>135</sup> Vse to je napoved in hkrati že začetek konca visoke poezije. Toda Byron sam nekajkrat začuti tesnobo pesnika, ki se je odločil za izkustveno resnico, hkrati pa uvidel, da je ta resnica docela nepoetična.<sup>136</sup> Ni naključje, da ga spoznanja o družbi, ki jo občuti kot družbo

<sup>129</sup> N. m., 47.

<sup>130</sup> Don Juan, VI, 8.

<sup>131</sup> N. m., VIII, 86.

<sup>132</sup> N. m., XIV, 15.

<sup>133</sup> N. m., XII, 40.

<sup>134</sup> N. m., XIV, 13.

<sup>135</sup> N. m., X, 41; XIII, 51–52; XV, 63–74; XII, 88.

<sup>136</sup> N. m., XIV, 15–16, 18, 21.

brez junakov, brez velikih strasti in brez pomembnih idej, skratka kot družbo povprečja ter konvencije, navedejo na misel, da je minil čas poezije in prišel čas romana.<sup>137</sup> Vendar on hoče še vztrajati pri poeziji, seveda pri poeziji prozaične sodobnosti: naj ta poezija frfota, če ne more več leteti, naj bo ostroumna, če ne zmore biti vzvišena, in naj bo okorna, če taka mora biti.<sup>138</sup> Kolumb je z navadnim kuterjem odkril novi svet, ne z veličastno ladjo, tudi sodobni pesnik ima še kaj odkriti. Byron je torej s tesnobo in z upanjem hkrati sprejel spoznanje, da se je treba posloviti od romantike. Sprejel je spoznanje, da se pesniška fantazija »suši in zvija v rumeni list«, da »imaginacija poveša krila« in da nad njegovo pisalno mizo lebdi le še »bedna resnica«; resnica, ki ne more drugače, kot da vse, kar je bilo nekoč romantičnega, obrača v burlesko.<sup>139</sup>

Enako ostra zavest o prelomu poetične fantazije v nepoetično resničnost je prisotna v Jenkovi pesnitvi. S tem spoznanjem in načelom, postavljenim na zelo vidno mesto, napove in utemelji najbolj kočljivi, najbolj fiziološki ter najbolj nepoetični del svoje pesnitve: »Tu nehaš ti nebeška fantazija, / resnici slavno zmago prepustiš.«<sup>140</sup> Jenkovo slovo od romantike je v Ognjeplamtiču bolj premočrtno, saj ni nikjer obdano z elegičnim občutjem, temveč dosledno vztraja v humorni in parodistični drži. Seveda bi pri njem lahko našli tudi drugačne položaje, posebno v liriki.

Byronova zavzetost za izkustveno resnico se je zelo odkrito pokazala v njegovem jeziku. Brez pomislekov je spustil v svojo poemo »nižje« jezikovne plasti: živi govor, vsakdanje fraze, narečne izraze, poljudnoznanstveni žargon z mnogimi tujkami (francoskimi, italijanskimi, latinskimi, celo ruskimi) in druge poklicne žargone. Izredno pogostne elizije kažejo dokajšnjo fonetično svobodo v pisavi. Svoje zglede pogovornega besedja dopolnjuje z neposrednim ironiziranjem angleške poetične dikcije in visokega sloga sploh.<sup>141</sup> Sam sebi v načelu dopušča pogovorno sproščenost in improvizacijo. Takole pravi: »Klepetam natančno tako, kot bi se pogovarjal s komerkoli pri ježi ali na spre-

<sup>137</sup> N. m., XIV, 101.

<sup>138</sup> N. m., XV, 27.

<sup>139</sup> N. m., IV, 5.

<sup>140</sup> Ognj., 47.

<sup>141</sup> Don Juan, II, 165; VIII, 86.

hodu.«<sup>142</sup> Tudi če upoštevamo, da je pred nami napol satirična zvrst, bi težko pritegnili mnenju, da je bilo to Byronovo uvajanje pogovornega jezika še docela »v skladu s tradicijo XVIII. stoletja«, kot meni raziskovalec Byronovega živega govora E. J. Klimentko.<sup>143</sup> Tudi Jenko je svojo pesnitev zapisal v živem, žargonsko razslojenem pogovornem jeziku in z metodo improviziranega izraza. K temu ga je samodejno silil že parodistični odnos do visokega sloga, utegnil pa mu je pripomoči poleg Blumauerjevega deloma tudi Byronov zgled.

Naposled pa ne kaže prezreti še zadnjega in poglobitnega razloga, ki deluje prav na dnu Byronovega drznega razdiranja tradicionalne poetike in njenih zakonov. Ko nekje razmišlja o zastranitvah v digresije, o tem svojem velikem grehu zoper veljavne norme lepega, pravi takole: »To poemo sem se bil namenil napraviti kratko, vendar zdaj ne morem reči, kam vse jo bo še neslo. Brez dvoma, če bi hotel biti vljuden do kritikov ali laskati *zahajajočemu* soncu tiranije vseh vrst, bi bila moja zgoščenost (concision) močnejša; — toda jaz sem rojen za opozicijo.«<sup>144</sup> Tu nam sam usmeri pogled k pobudam, ki so delovale izza njegovega literarnega ali estetskega uporništvu, pokaže na most med njegovo družbeno revolto in literarno parodijo. Na dnu vsega je torej upor zoper tiranijo, ki je v bistvu ena sama. Zato seveda ni mogoče ločiti Byronove posmehljive igre z vsemi pravili pesniškega okusa od tistih plasti epa, v katerih nastopa zoper moralistična, verska, politična in vojna nasilja svojega časa. Nad to obsežno vsebino poeme bi lahko postavili pesnikovo deslo: »Naučiti hočem, če je mogoče, metati kamenje na zemeljske tirane.«<sup>145</sup> Besed ni naslovil samo na svojo Anglijo, ki jo je predstavil kot ječarja narodov.<sup>146</sup> Izpovedal je tudi svojo »odkriti mržnjo do vsakega despotizma pri vsakem narodu.«<sup>147</sup>

<sup>142</sup> N. m., XV, 19:

I rattle on exactly as I'd talk  
with any body in a ride or walk.

<sup>143</sup> E. I. Klimentko, Problemy stilja v anglijskoj literature pervoj treti XIX veka, Leningrad 1959, s. 170.

<sup>144</sup> Don Juan, XV, 22.

<sup>145</sup> N. m., VIII, 135:

for I will teach, if possible, the stones  
to rise against earth's tyrants.

<sup>146</sup> N. m., X, 67, 68, 81.

<sup>147</sup> N. m., IX, 24.

V takem kontekstu in s takim miselnim zaledjem je Byronovo razdiranje klasičnega epa z vsemi estetskimi znamenji vred, tja do vzornega jezika, dobilo poseben pomen. Postalo je znak radikalnega uporništvu zoper absolutizem v imenu človekove osebne in narodne svobode, v imenu demokratizma. Byronov Don Juan v slovenskih razmerah petdesetih let, se pravi v obdobju Bachovega absolutizma in domačega klerikalizma, ni mogel biti drugega kot knjiga pohujšljive in izzivalne svobode. In kdo bi segel po njej, če ne mladi Jenko, potajeni romantik, globoko vznemirjen skeptik in pesnik tedaj najbolj radikalne slovenske pesmi zoper tiranijo — Na zbiranje.

Podrobna primerjava med pesnitvama nas torej pripelje do naslednjih ugotovitev.

S tistimi plastmi Byronovega epa, ki so prežete z rousseaujevsko romantičnim zanosom in s poetičnostjo, Jenkova pesnitev nima nikakršne zveze. To velja tudi za Byronovega glavnega junaka don Juana in njegove ljubezenske zgodbe, kolikor spadajo k omenjeni idejni vsebini dela. V Jenkovi pesnitvi lahko najdemo celo bežno kretnjo ironične opozicije zoper byronsko razčustvovano »misfortune«. V območje vplivov lahko torej vključimo samo tiste predele Byronove poeme, kjer se romantično poetična slika sveta pod sunki skepticizma in empirizma radikalno razkraja. Tu lahko najdemo vrsto znakov, ki pričajo za domnevo, da je Jenko svoj fiziologizem oziroma biološki determinizem, s katerim je parodistično razleptil oba junaka in predvsem njuno ljubezen, črpal tudi ob Byronu, ne le pri Blumauerju. Šel pa je znatno naprej v smeri skrajnega realizma.

Toda glavno stičišče med pesnikoma je v uporabljanju digresij kot najbolj očitne parodistične opozicije zoper klasični ep in klasično, na Slovenskem pa tudi še romantično poetiko. Jenkove digresije so po obsegu, ki ga zavzemajo nasproti epskemu toku dogajanja, po namenu, tonu in predvsem po notranjem ustroju nenavadno blizu Byronovim. Enakosti najdemo tudi v njihovi literarni tematiki (npr. igra avtorjeve nevednosti z vednostjo; ironično odtujevanje od uporabljene pesniške besede, itd.). Mestoma se avtorja ujemata celo v frazeoloških obrazcih. Skratka, na področju digresijske tehnike so stičišča tolikšna, da jih ni mogoče šteti za naključna, temveč za posledico neposrednega vpliva. Tudi utemeljitev drznega parodističnega razkrajanja epske tradicije je pri obeh pesnikih ista. Oba nastopata proti vzvišenemu slogu in proti pesniški domišljiji z razlogi nelepe, toda resnične živ-



ljenjske stvarnosti. Razlika je v tem, da se Jenko pri tem ne ozira več domotožno k minuli romantiki in da sprejme daljnosežnejše idejne ter stilne posledice takega stališča. Zato njegova komična poema nima v sebi ostankov byronskega patetičnega romantizma.

Byronova literarna parodija zoper klasični epos pa je morala biti mlademu Jenku še posebej privlačna zato, ker jo je angleški pesnik utemeljil in učinkovito povezal z radikalnim uporom zoper sleherno tiranijo nad človekom, narodom in človeštvom.

#### СТРУКТУРА И ФУНКЦИЯ ПАРОДИИ СИМОНА ЕНКА В РАЗЛОЖЕНИИ СЛОВЕНСКОЙ РОМАНТИЧЕСКОЙ ЭПИКИ

Работа освещает с теоретической и исторической точки зрения один из передежных периодов в развитии эпических жанров внутри словенской литературы XIX в., в частности период, характеризующийся распадом романтического эпоса и появлением реалистической прозы

В начале исследователь описывает три эпических структуры, которые преобладали в словенской эпической поэзии вплоть до середины XIX в. Это: 1. романтический любовный эпос Ф. Прешерна 30-ых гг.; 2. художественный героический эпос в «высоком» классическом стиле как иллюзия народной борьбы после поражения революции 1848 г.; 3. моралистский эпос, отражающий традиционное и строго клерикальное опекунство над молодой словенской литературой. В такой ситуации **Симон Енко** написал в 1855 г. комическую и в то же время пародийную любовную поэму «**Огнеплатич**», которая представляет собой крайнюю оппозицию ко всем трем эпическим структурам, в частности к третьей. Первая часть настоящей работы является исследованием пародийных инверсий, примененных молодым поэтом в сюжете, в языковых конструкциях антипоэмы, в характеристике персонажей. С помощью особых приемов, опирающихся на описания телесной любви, используя жаргонные выражения, он первым до конца разбил високий эпический стиль и иллюзорные представления того времени о нем, существующие в Словении. Таким образом, он создал т. н. эпическую «пустоту», от которой он уже несколько лет спустя (1858) сделал шаг вперед и первый в Словении перешел к реалистическому рассказу.

Вторую и третью часть работы представляет исследование чужих литературных влияний, которые у Енко вызвали столь радикальное отклонение от высокой поэтической эпики. Опереться он мог на два произведения, которые в европейской литературе сделали такой же решительный поворот от предшествующей высокой эпике классицизма или романтизма к реализму. Эти были **травестия Блумауера «Энеиды Вергилия (1783) и «Дон Жуан» Байрона (1818—24)**. Подробный сравнительный анализ показывает нам, что точка

соприкосновения с Блумауером — прежде всего в области пародийных «физиологизмов», а с Байроном — прежде всего в предельно выточенной дигрессивной игре. Енко, однако, далек от эпигонства. Все эти приемы он использовал в своем оригинальном сюжете, освободил их от устарелых стилистических характеристик и развил их в сторону реализма.

Приемы Енко были столь выразительны, живы и оригинальны, что смогли дать самую радикальную антиромантическую поэму словенской литературы XIX столетия. Его «Огнеплатич», тем не менее, остался прежде всего антипоэмой, представляющей собой более оппозицию к старому, нежели новую, самостоятельно живущую или даже художественно полную структуру. Кое в чем она напоминает и некоторые явления в литературе нашего времени.