

JENKO—LERMONTOV—GOGOLJ IN PROBLEM POZNE ROMANTIKE

Tipološka primerjava nekaterih del Simona Jenka z ustreznimi deli M. Ju. Lermontova in N. V. Gogolja nakazuje nekatere temeljne posebnosti pozne romantike in hkrati opozarja na poznoromantični značaj besedne umetnosti slovenskega pesnika.

Our typological comparison of some works by Simon Jenko with comparable works by M. J. Lermontov and N. V. Gogol has revealed some typical features of the late romanticism and at the same time brought out the late-romantic character of the art of the Slovene poet.

0 Problem pozne romantike kot posebnega literarnega stadija, ki napoveduje razkroj romantičnega modela literature in vznik realizma, je slovenska literarna veda, vsaj kar se Jenka tiče, obravnavala že večkrat in tudi dovolj temeljito, čeprav se je termin »pozna romantika« ali izogibala ali pa ga omenjala samo mimogrede. Pri tem sta se izoblikovala v novejši slovenski literarni vedi dva temeljna raziskovalna pogleda. Eden od njiju je izhajal iz sheme »Simon Jenko ali pesništvo med romantiko in realizmom« (Francè Bernik, Janko Kos),¹ drugi iz premise, da je Simon Jenko, »vodilni lirik petdesetih ali šestdesetih let, (...) preusmeril tok slovenske romantike, odprl njeno *novo fazo* (pod. A. S.) in jo izpolnil vse do pojavov razkroja, nato pa napravil tudi že prve korake v nov, realistični stilni sistem« (Boris Paternu).² Oba pogleda sta, vsak po svoje, literarnoteoretsko dovolj prepričljiva in literarnozgodovinsko utemeljena, predvsem pa sta daleč od tistega apriornega shemati-ziranja, ki je v delu ruske in sovjetske literarne vede druga dva avtorja, ki jima velja naša pozornost, stlačil v togi obrazec »od romantizma — k realizmu« in potem ta obrazec po ustaljeni maniri razvijal naprej tako, kot da bi bil realizem ne glede na individualne značilnosti razvoja posameznih literarnih ustvarjalcev končni cilj, romantika pa samo »prehodno stanje«. Toda prednost dajemo premisi Borisa Paternuja, ker je bližja našemu prepričanju, da je Simon Jenko tisti tip pesnika, ki se je razvil

¹ Prim.: Francè Bernik, *Lirika Simona Jenka*, Ljubljana 1962. — Isti, *Pesnik između romantike i realizma* (Simon Jenko, *Poezija i proza*, Novi Sad 1975, str. 7—38). — Isti, *Romantika in realizem pri Simonu Jenku* (Simon Jenko, *Izbrano delo*, Ljubljana, 1976, str. 126—148). — Isti, *Simon Jenko, »Znameniti Slovenci*, Ljubljana 1979. — Janko Kos, *Simon Jenko ali pesništvo med romantiko in realizmom* (Simon Jenko, *Pesmi* 1965, Maribor 1974, str. 136—206).

² Boris Paternu, *Recepcija romantike v slovenski poeziji*, SRL 21/1973, str. 137.

na osnovi romantike, dozorel v boju z njo, napravil sicer »prve korake v realistični stilni sistem«, vendar ostal še zmeraj v območju romantike, čeprav že dokaj razkrojene pozne romantike. Premisa Borisa Paternuja je za nas tem bolj zanimiva, ker nas vodi do dveh pomembnih literarno-zgodovinskih opredelitev: 1. »Jenkova lirika predstavlja izvirno varianto tistega 'protiklasičnega' toka romantike, ki poteka od Byrona, mimo Heineja k Lermontovu«, in 2. pojav Jenkovega »čistega lirizma na eni strani, na drugi pa skrajno izostrenega, nepomirljivega intelektualizma« je skupaj »lahko dalo začetke slovenskega pesniškega modernizma«.³

Ti dve opredelitvi razbijata meje ne dovolj opredeljenega binoma romantika—realizem in po našem mišljenju ustvarjata dovolj trdno osnovo za misel, da je pozna romantika tisti stadij, ki z nekaterimi svojimi značilnostmi ne predstavlja samo prehoda v realizem, ampak je razvidno izoblikovan literarni stadij, s svojo dediščino pa pomeni tudi most, ki mimo realizma in v nasprotju z njim vodi v moderno (v impresionizem, dekadenco, simbolizem). — Primerjanje Jenka, Lermontova in Gogolja naj te misli tudi potrdi.

Primerjanje ima tipološki značaj. V umetnosti Jenka, Lermontova in Gogolja poskušamo odkriti tiste tipološke analogije oziroma konvergence, ki nas vodijo k zaključku, da imamo opraviti z zgodovinsko enotnostjo, s »strukturo struktur«, ki je nastala v konkretnem zgodovinskem razvoju slovenske in ruske literature. Naslonili smo se mimo drugega tudi na teorijo funkcij, kot jo je razvil Aleksander Flaker,⁴ in poskusili smo odkriti v posameznih literarnih zvrsteh in vrstah obravnavanih avtorjev prisotnost in tudi odsotnost tistih opredelitev, ki določajo strukturiranje in destrukturiranje pozne romantike kot posebnega literarnega stadija. Ker smo si za tipološki objekt izbrali Simona Jenka, se pri primerjavi omejujemo samo na liriko in deloma na epiko (parodijska pesnitev, kratka pripovedna proza). Naš poskus opredeliti pozno romantiko je zaradi tega lahko samo delen. (Ta delnost je seveda še toliko bolj opazna, ker se pri obravnavi omejujemo na poznoromantično obdobje Lermontova po letu 1836 in na Gogolja, pisca »peterburških povesti«.)

1 Našo pozornost bi najprej usmerili na parodijo, ki pri Jenku najbolj izrazito izstopa v njegovi komični pesnitvi *Ognjeplamtič* (1855), pri Lermontovu pa v njegovih dveh komičnih pesnitvah *Tambovska blagaj-*

³ Boris Paternu, n. m., str. 147 in 144.

⁴ Aleksandar Flaker, *Prijedlog pojmovnog sustava (funkcija književnosti)*, v knj. *Stilske formacije*, Zagreb 1976, str. 39 in sl.

ničarka (*Tambovskaja kaznačejša*, 1836) in *Saška* (1839). Vse tri pesnitve nadaljujejo tradicijo Byronovega *Don Juana*, njihova osnovna tema je erotika, postavljena na raven frivolne vsakdanjosti.

Parodija sama ne sebi sicer res samo »razdira strukturni kalup in mu ne postavlja nasproti strukture drugega tipa«, tako imenovane »pozitivne« strukture,⁵ vendar pa v primerih z jasno izraženimi »kvazi-programskimi« oziroma »negativno programskimi« digresijami, kot je to v vseh treh izbranih pesnitvah, nazorno opozarja na prvine razvojnega poteka, na destrukuiranje starega in navsezadnje tudi na strukturiranje novega. Kot taka je za tipološko primerjavo izredno zanimiv predmet raziskave.

Če se omejimo samo na tipološke analogije in konvergence, potem bi pri Jenkovi pesnitvi *Ognjeplamtič* poudarili naslednje v slovenski literarni zgodovini odkrite in podrobneje opisane posebnosti: Jenkovo delo pomeni nasprotje Prešernovemu »klasičnemu« tipu romantične poezije, v našem konkretnem primeru nasprotje Prešernovemu romantičnemu ljubezenskemu epu. V njem ni samo znižano vzvišeno romantično pojmovanje ljubezni, ampak je tudi z vrsto postopkov, ki med njimi zavzema posebno mesto digresija, razveljavljen kult poezije in suverenega pesnika samega. Napovedan je »prelom poetične fantazije v nepoetično resničnost«: »Tu nehaš ti nebeška fantazija, / resnici slavno zmago prepustiš.« Temu ustreza tudi nadomestitev visokega poetičnega jezika s prvinami živega, žargonsko razslojenega pogovornega jezika. *Ognjeplamtič* razkriva praznino, ki jo lahko zapolni samo realistična pripovedna proza.⁶

Spoznanja, ki jih prinašata komični pesnitvi Lermontova, lahko ponazorimo z naslednjo shemo: Demokratizacija in banalizacija erotične teme se izrazita tako z izbiro snovi (na kartah priigrana žena v pesnitvi *Tambovska blagajničarka*) kot z ubeseditvijo te snovi (frivolnost in v pesnitvi *Saška* že parodistični »fiziologizem«). Obe pesnitvi, podobno kot to pri Jenku, ne poznata byronovskega patetičnega romantizma. Lermontov nastopa proti romantično »izpovedni« pesnitvi, ki se v njej avtor enači z literarnim likom. Pripoved vodi samostojen pripovedovalec. Ta se v digresijah poigrava z bralcem in ga zdaj v ironični zdaj v satirično parodični obliki opozarja na zastarelost romantizma, na primer na zaključku pesnitve *Tambovska blagajničarka*:

⁵ Ju. M. Lotman, *Lektsii po struktural'noi poetike*, Brown University Press, Providence, Rhode Island 1968, str. 176.

⁶ Prim. posebno razpravo Borisa Paternuja: *Struktura in funkcija Jenkove parodije v razkroju slovenske romantične epike*, SRL 16/1968, str. 7–64.

Vy ždali dejstvija? strastej?
 Povsjudu nynče iščut dramy,
 Vse prosjat krovi — daže damy.
 A ja, kak robkij učeník,
 Ostanovilsja v lučšij mig;
 Prostym nervičeskim pripadkom
 Nelovko scenu zaključil,
 Sopernikov ne pomiril,
 I ne possoril ix porjadkom.⁷

V pesnitvi *Saška* je še posebej podčrtana v skladu z novim pojmovanjem umetniške resnice in svobode zavrnitev abstraktnega filozofiranja in romantičnega sanjaštva, ki jih je tudi sam poznal v svoji zgodnji romantični dobi:

Ja ne filosof — bože soxrani! —
 I ne mečtatel'. Za poletom ptaški
 Ja ne gonjus', xotja v bylye dni
 Ne vovse čužd byl glupoj sej zamaški.

Spremembi v svetovnem nazoru ustreza tudi parodija lastnega patetično retoričnega mladostnega sloga in zavestno uvajanje jezikovnih prvin vsakdanjega pogovornega jezika. Literarna zgodovina (npr. Boris Ejhenbaum) opozarja na prozaizacijo romantične pesnitve. Ta je v iskanju novega stila, v boju z lirizmom Puškina in v ustvarjalnem sprejemanju Puškinovega »proznega« izročila iz tridesetih let tudi Lermontova pripeljala v pripovedništvo.

2 V parodiji nakazane spremembe v svetovnem nazoru in s tem tudi v odnosu do literature in literarnega ustvarjanja, ki naj ne služi več idealu, marveč stvarni, »grenki« resnici (Lermontov: »edkie istiny«) je pripeljala do značilnih premikov in napetosti v liriki, temeljni zvrsti, ki sta se ji posvečala Jenko in Lermontov.

Za liriko Simona Jenka je slovenska literarna zgodovina ugotovila, da je pogojena s posebnim bivanjskim konfliktom moči in nemoči, ki sta obe že pomaknjeni v območje disharmonije. V Jenkovi liriki, na primer v ciklu *Obujenke*, je močno izražena moč časa, ki presega romantično subjektivnost in jo podreja. Občutje »stvarnosti v podobi časa« (J. Kos) prehaja v zavest minevanja in izničenja. S tem je pri Jenku odprta pot k relativizmu in agnosticizmu. Toda pesnik se ne pomiri s steno nič in nemoči, njegovo iskanje je večstransko in odprto v raz-

⁷ Navedki iz del M. Ju. Lermontova so iz izdaje *Polnoe sobranie sočinenij*, 1—4, Red. B. M. Ejhenbauma, M.-L. 1948.

lične smeri — v spiritualizem, empirizem, v radoživi senzualni vitalizem. Vse te smeri pa so pri Jenku bolj kot izraz nekega stanja znaki filozofije trenutka oziroma življenjske filozofije različnih možnosti, ki v Jenkovi liriki pogojujejo raznolikost in še posebej poznoromantično napetost med čistim lirizmom in stvarnim že nadosebnim intelektualizmom.⁸

Če pri tem testiramo Jenkovo poezijo z nekaterimi posebnostmi, ki jih je za rusko pozno romantiko ugotovil Dmitrij Čiževski,⁹ potem bi rekli, da se ob izrazitejših refleksivnih in filozofskih potezah in okrepjenima pesimizmom in resignaciji osebna občutja in razpoloženja ne umaknejo v ozadje, pač pa dobijo nov izraz in novo obliko — v novi subjektivizaciji, ki se opira na »motiviko, kratki verz, dikcijo in metaforiko ljudske pesmi«, in v fragmentu, ki ga je v evropski poeziji prvi kanoniziral Heine. Osrednje Jenkove pesniške teme narava, ljubezen, domovina in pesništvo se v tem okviru gibljejo med skrajnostmi, kot so: enačenje narave in človeka in odtujenost od nje, radoživo obvladanje ljubezenskega čustva in resignirano podleganje temu, slavošpev domovini (npr. *Naše gore*) in izraz obupa nad njeno zgodovino (*Slovenska zgodovina*) ter suverenostjo pesnika, ki mu je narava poslušna snov za oblikovanje izpovedi in simbolov (npr. v pesmi *Gori*), in podoba pesnikove nepomembnosti v povprečni vsakdanjosti (npr. v pesmi *Sveti Prometej*). Nakazana dinamika Jenkove poezije priča, da je zanjo značilna poznoromantična napetost med romantičnimi svetovnonazorskimi in poetološkimi načeli ter inovacijami na tem področju, ki so nastale v skladu z novim kompleksnim odnosom do stvarnosti in literature; v njem je seveda tudi več za realizem značilnih potez.

Pznoromantična lirika Lermontova kaže precej podobnih lastnosti. Tudi v njej lahko odkrijemo nasprotje, ki ob povečanem upoštevanju stvarnosti po eni strani daje večjo vlogo spoznavni funkciji teksta in kognitivnosti izraza (npr. v tekstih, kot je pesem *I skušno i grustno* s poudarjeno avtologijo), po drugi strani pa prenovljena estetska funkcija teksta kot rezultat osebne angažiranosti v stvarnosti prinaša novo, kompleksno ekspresijo, tudi v tekstih s poudarjeno spoznavno funkcijo.

Če naj zaradi značaja naše razprave prilagodimo model lirike Lermontova Jenkovemu poetološkemu modelu, potem bi rekli, da so v pes-

⁸ Gl. predvsem: Boris Paternu, *Recepcija romantike v slovenski poeziji*, str. 137–146; Francè Bernik, *Lirika Simona Jenka*; Janko Kos, *Simon Jenko ali pesništvo med romantiko in realizmom*.

⁹ Dmitrij Tschizewskij, *Späte romantische Dichtung*, v knj. *Russische Literaturgeschichte des 19. Jahrhunderts. I. Die Romantik*, München 1964, str. 117–142.

niški ustvarjalnosti Lermontova iz let 1837—1841 močno prisotni disharmonija, konflikt med močjo in nemočjo, relativizem, skepticizem in agnosticizem, predvsem pa odprtost pesnikove življenjske filozofije različnim možnostim. Prizadevanje Lermontova v tem obdobju, da bi premagal zaprti, abstraktni lirizem in z njim povezan v sebi zaključen sistem »samospoznavanja«, ga sili, da razširi svoj pogled na svet čez okvir lastnega avtorskega »jaza«. V njegovih delih se ob sentimentu pojavi »hladna ironija«. Mladiška tema oziroma ideja o izjemnem močnem človeku, pri Lermontovu pripeljana do »demonizma«, je v tem obdobju preoblikovana v temo tragično osamljenega junaštva (*Mcyri*) in ponosa (zadnja redakcija pesnitve *Demon*). V pesnitvi *Mcyri* se ta tema celo razvije v napetost, ki romantičnemu jedru, izraženemu v verzih:

Ja znal odnoj liš' dumy vlast' —
Odnu — no plamennuju strast' (...),

postavi nasproti poznoromantično spoznanje o ujetosti v stvarnosti:

Na mne pečat' svoju tjur'ma
Ostavila — (...)

in nemoči v boju z usodo.

Za ponazoritev poznoromantičnih polarnih nasprotij bi se ustavili še pri poeziji z družbeno tematiko in s tematiko pesništva oziroma pesnika ne toliko zaradi tega, da bi opozorili na tipološke podobnosti, kot zaradi tega, da bi pokazali na razlike, ki dopolnjujejo našo predstavo pozne romantike. — Med lirskimi deli z družbeno tematiko bi omenili pesem *Duma*, povezano s tradicijo *Filozofskega pisma* Čaadajeva.¹⁰ Pesniška kritika družbene, kulturne in politične ureditve Rusije je tu izražena s sredstvi satire in elegije v napetosti med spominom na dekabristično izročilo in na njegovo degradacijo pri sodobnikih, tudi nekaterih spokorjenih dekabristih, ki jih je Lermontov srečal na Kavkazu; gre torej za napetost med nekdanjim revolucijskim idealom in sodobno stvarnostjo:

My issušili um naukoju besplodnoj,
Taja zavistlivo ot bližnix i družej
Nadeždy lučšie i golos blagorodnyj
Neveriem osmejannyx strastej.

¹⁰ B. M. Ejxenbaum, Literaturnaja pozicija Lermontova, v knj. Stat'i o Lermontove, M.-L. 1961, str. 92.

Jenko tako široko zajete in tako ostro izpovedane družbene problematike ne pozna, kljub temu da tudi zanj lahko rečemo, da je v reakciji po marčni revoluciji leta 1848 večkrat izpovedal svoj upor proti sleherni tiraniji, toda kot pripadnik nesvobodnega malega naroda predvsem v domoljubni liriki. V njej si ni mogel privoščiti Lermontovske ambivalence:

Ljublju otčiznu ja, no strannoju ljubov'ju (*Rodina*),

ki pride že v nihilizem verzov, kot so:

Proščaj, nemytaja Rossija,
Strana rabov, strana gospod,
I vy, mundiry golubyje,
I ty, poslušnyj im narod.
Byt možet, za xrebtom Kavkaza
Ukrojus' ot tvoix carej,
Ot ix vsevidjaščego glaza,
Ot ix vseslyšaščix ušej.

Pa tudi »Kavkaza« ni imel, da bi se vanj zatekel.

Temeljne značilnosti družbenega položaja Lermontova v poznoromantičnem obdobju izhajajo iz zavesti, da je človek in tudi pesnik podrejen oblasti stvarnosti, in hkrati iz odločnega hotenja upreti se temu dejstvu. V tem ambivalentnem položaju se je Lermontovu še s posebno ostrino zastavilo vprašanje o funkciji umetnosti, vendar ne v njenem občem poslanstvu, marveč v njeni vlogi v konkretni stvarnosti, ki je bila na primer ubesedena v prej analizirani pesmi *Duma*. V pesmi *Poet* zahteva Lermontov preroditev poezije in hkrati spoznava, da je to v družbi, kakršna je, nemogoče. Na zaključku pesmi *Prerok* zato ostane za pesnika samo porog in banalizacija mase, oba zazvenita v tragičnem kontrastu z romantičnimi ostanki idealizacije pesnika in njegovega poslanstva v začetnih verzih pesmi:

S tex por kak večnyj sudija
Mne dal vseveden'je proroka,
(...)
Provozglašat' ja stal ljubvi
I pravdy čistye učen'ja
(...)

Ena bistvenih razlik med Lermontovom in Jenkom je tudi prehod zanimanja za »neskončnost človeške duše« (tega romantičnega odkritja!) pri ruskem pesniku v zanimanje za psihologijo človeka. To dobi svoj

izraz tako v poznoromantični liriki in dramatiki kot še posebej v epiki Lermontova. V romanu *Junak našega časa*, ki je zanj značilna romantična novelistična kompozicija, se pisateljeva misel »istorija duši človečeskoj, xotja by samoj melkoj duši, edva li ne ljubopytnee i ne polezneje istorii celogo naroda« realizira v pripovedi kot neposrednem izrazu različnih gledišč oziroma perspektiv (literarnega subjekta in literarnih likov).

3 Razvoj pripovedništva Simona Jenka je šel po drugi poti — iz »praznine«, ki jo je v epiki ustvarila njegova komična pesnitev *Ognjeplamtič*, je prišel od romantično zasnovanih *Spominov*, ki je v njih izraženo zanimanje za »dušo človeka«, do tragikomičnih novel *Tilka* in *Jeprški učitelj*. Na tej poti naj bi po mnenju slovenske literarne zgodovine Jenko zadel na pripovedništvo Gogolja.¹¹

Za tipološko primerjavo in problem, ki nas tu zanima, zadostuje, če se zaustavimo ob primerjavi novel *Jeprški učitelj* Jenka in *Plašč* Gogolja in opozorimo na bistvena nasprotja in konvergenco med njima. — Nasprotja: umetniška struktura teksta je pri Gogolju groteskna, pri Jenku tragikomična; pripovedni način je pri Gogolju zasnovan na »skazu«, tega pri Jenku ni; tematika je v noveli ruskega pisatelja vezana na neznatnega uradnika sredi velemestnega pavperizma in birokratizma, pri Jenku je sicer v ospredju neznaten človek, vendar je to predstavnik inteligence v provincialnem, vaškem okolju; pri Gogolju literarni subjekt zavzame groteskno satirični odnos do osrednjega literarnega lika, pri Jenku so vse simpatije na strani osrednjega literarnega lika, kar se posebej pokaže v zaključku novele. Zato o nekem neposrednem vplivu Gogolja na Simona Jenka ne moremo govoriti. Konvergenca: skupna poznoromantična poteza med novelama je v poziciji literarnega subjekta, ki pri Gogolju išče izhod iz nasprotja med idealom in vsakdanjostjo (»pošlost'«) v groteskni fantastično motivirani zaključni utopiji, pri Jenku pa v sicer realistično motiviranem, a vendar utopičnem zagotovitlu, da »mu je (učitelju, op. A. S.) krojač dal kamen postaviti na grob«.

¹¹ Boris Paternu na primer piše: »Pri tem svojem razvoju je Jenko verjetno našel nekoliko opore v nekaterih Gogoljevih delih. V Tilki bi lahko iskali neko daljno motivno vez z Gogoljevo *Ženitvijo*, v Jeprškem učitelju pa nekaj vzporednic z novelo *Plašč*.« Svojo kontaktno nastavljeno primerjalno opozorilo B. Paternu razširi z omenjanjem »vrste skupnih potez tako v glavnem junaku in njegovi usodi kakor tudi v podrobnostih, bodisi situacijskih ali stilističnih«, vendar svoje trditve ne konkretizira in pušča vprašanje odprto (Slovenska proza do moderne, Koper 1957, str. 42), kot ga puščajo tudi nekateri starejši (Priatelj) in mlajši literarni zgodovinarji (F. Bernik, Matjaž Kmecl).

4 Iz povedanega sledi, da je pozna romantika literarni stadij, ki je zanj značilna napetost med ustaljenimi romantičnimi svetovnonazorskimi in poetološkimi načeli in porajajočim se realizmom. Napovedane in tudi že ustvarjene so možnosti različnih razvojnih poti, ki zapuščajo območje romantike (v psihološki realizem, impresionizem, dekadenco, simbolizem), toda romantični binom »ideal — stvarnost« je še vedno prisoten bodisi kot ozadje, ki je nanj usmerjena polemika oziroma paradija (Jenko, Lermontov), bodisi kot rezultat tistega ubesedenja stvarnosti z vso njeno banalnostjo, ki je v njem izražena utopična želja po nekem višjem svetu (Gogolj in njegova estetska kategorija »pošlost«, tudi Jenko in Lermontov).

ZUSAMMENFASSUNG

1. Der Versuch, einige der wichtigsten Eigenheiten der Spätromantik als eigenes literarisches Stadium aufzuzeigen, das den Untergang der Romantik und das Aufkommen des Realismus voraussagt, ist in unserer Untersuchung auf dem typologischen Vergleich der Wortkunst des Slowenen Simon Jenko mit der Kunst der beiden russischen Autoren Lermontow und Gogol gegründet. Unsere Auswahl gründen wir auf der Übergangssituation aller drei Literaten in der Entwicklung beider Literaturen (die slowenische Literaturgeschichte — Francè Bernik, Janko Kos — bezeichnet Simon Jenko als »Dichter zwischen Romantik und Realismus«), auf der Vermutung bzw. These einer komparativen Bedeutung, die Jenkos Prosa mit der Gogols verbindet (Priatelj, Paternu) und schliesslich auf Jenkos Aussage, dass »Byron, Heine und Lermontov auf ihn und die Entwicklung seiner Dichtung den grössten Einfluss ausgeübt haben«. — Weil wir in unserer Abhandlung Simon Jenko als typologisches Objekt ausgewählt haben, beschränken wir uns beim Vergleich nur auf seine Lyrik und teilweise auf seine Epik (parodistische Richtung, kurze Erzählprosa). Unser Versuch, die Spätromantik zu bestimmen, kann daher nur partial sein.

2. Der typologische Vergleich der Dichtkunst Jenkos, Lermontows (nach dem Jahr 1836) und Gogols (»Petersburger Novellen«) führt uns zum folgenden Schluss:

Die Spätromantik ist ein literarisches Stadium, das durch die Gespanntheit zwischen gefestigten romantischen weltanschaulichen und poetologischen Prinzipien und dem entstehenden Realismus gekennzeichnet ist. Vorweggenommen und auch bereits vorhanden sind die Möglichkeiten verschiedener Entwicklungswege, die den Bereich der Romantik verlassen (psychologischer Realismus, Impressionismus, Dekadenz, Symbolismus), doch ist das romantische Binom »Ideal-Wirklichkeit« immer noch gegenwärtig — sei es als Hintergrund, auf den sich die Polemik bzw. die Parodie bezieht (Jenko, Lermontow), sei es als Resultat jener Verbalisierung der Wirklichkeit mit all ihrer Banalität, die sich im utopischen Wunsch nach einer höheren Welt ausdrückt (Gogol und seine ästhetische Kategorie der »pošlost«, ebenso auch Jenko und Lermontow).