

Prvi del razprave zasleduje razsvetljenske tokove v pripovedništvu t. i. mladoslovencev v 50. in 60. letih 19. stoletja. Ob analizi del J. Trdine, F. Erjavca, J. Mencingerja in F. Levstika ugotavlja, da so iz razsvetljenstva prevzemali posamezne motivno–tematske zglede, zvrstne vzorce, elemente literarno–estetskih programov ter socialnih in moralnih ideologij. Drugi del razprave s podobnih vidikov analizira poezijo S. Jenka, J. Stritarja in njegovih epigonov ter S. Gregorčiča. Na vsem obravnavanem literarnem območju se pojavljajo elementi razsvetljenstva v različnih medsebojnih razmerjih in v različnih sinkretičnih povezavah z elementi predromantike, romantike, postromantike in tudi zgodnjega realizma.

Janko Kos

EVROPSKI VPLIVI V LITERATURI MLADO– SLOVENCEV

Razsvetljenski tokovi v pripovedništvu

Poleg konservativnih oblik katoliškega razsvetljenstva, povezanih še z janzenizmom in jožefinizmom 18. stoletja, je po letu 1848 v slovenskem literarnem dogajanju obstajal tudi močan tok svobodomiselnega razsvetljenskega miselnosti, ki se je v teh desetletjih polagoma spreminjala v času primeren liberalizem. Takšno razsvetljenstvo seveda ni bilo več niti sklenjena miselnost – literarna smer niti zares široka struja, ampak predvsem tok, ki se prepleta in spaja z drugimi sočasnimi tokovi v nepregledne mešanice. Kljub temu v literarnih delih, idejah in programih ni bilo navzoče samo kot splošna miselnostna atmosfera, ampak tudi v obliki otipljivih vplivov iz evropske literature 18. stoletja, njenih motivno–tematskih zglede, zvrstnih vzorcev in literarno–estetskih programov, pa tudi svetovnonazorskih, socialnih in moralnih ideologij.

Takšne prvine so zelo očitne zlasti pri pesnikih in pisateljih, ki pripadajo prvemu rodu mladoslovencev, kar se določa glede na dejstvo, da so v javnost stopili okoli leta 1850 in v naslednjih letih, svoj vrh dosegli že okoli leta 1860, nato pa večidel umolkni ali pa se v literarno javnost opazneje vrnili šele v zrelih letih. Pri mlajših mladoslovincih, rojenih v štiridesetih letih, stopajo razsvetljenske prvine v ozadje, nad njimi začenjajo prevladovati močnejše sestavine sentimentalizma, predvsem pa predromantike, seveda v zvezi z novejšimi literarnimi tokovi. Ta proces je opazen že pri Stritarju, ki po letih pripada sicer starejši generaciji, a je stopil v javno literarno življenje šele po letu 1865. Še bolj izrazito se literarno gibanje prevesi iz zapoznelega razsvetljenstva v drugačne, sentimentalistične, predromantične in tudi novejša tokove pri Jurčiču in Gregorčiču. Pač pa ostaja skoraj popolnoma zunaj takšnih premikov Jenko; ta je najbrž prvi slovenski avtor iz srede 19. stoletja, ki je že popolnoma zunaj dilem, ki jih je povzročalo zapoznelo vztrajanje v miselnosti, izvirajoči še v razsvetljenstvu 18. stoletja.

Med starejšimi mladoslovinci je najmočnejše zasidran v razsvetljenstvu Trdina, vendar ne samo ideološko, ampak tudi literarno–estetsko. O tem pričuje že njegovo literarno obzorje, v katerem imata pomembno mesto zlasti Voltaire in Rousseau, ob tem pa z Goethejem in Schillerjem zlasti weimarska klasika; vendar način, kako Trdina daje prednost Schillerju, odklanja pa Goetheja, opozarja na izrazito razsvetljenske poteze njegovega moralističnega stališča do literature.¹ V skladu s tem odklanja izrazite romantike, kot sta na primer Lenau in Heine. Proti koncu življenja je od sodobnejših pisateljev spoznaval predvsem ruske, tako Gogolja in Tolstoja, vendar o njih sodil zelo različno, kar se da razložiti prav z dejstvom, da ga je z razsvetljenskega stališča Tolstoj zdaj privlačeval, zdaj spet odbijal. Iz enakih razlogov je mogoče razumeti njegove poglede na Shakespeara, Scotta ali na številne trivialne romane, ki jih je "požiral" v mladosti.²

Temu ustreza njegovo lastno literarno delo. Na prvi pogled se močna navezanost na ljudsko slovstvo in etnografsko gradivo sploh, ki ga spremlja od leta 1850 do poznih spisov, sicer ne zdi postavljena na razsvetljenske temelje. Vendar pa ravno takšna navezanost sama na sebi še ni znamenje nečesa razsvetljenstvu nasprotnega, saj je bila značilna že za Zoisa, Vodnika in Kopitarja, se pravi za "klasično" dobo slovenskega literarnega razsvetljenstva, ko je bila docela v skladu z razsvetljskim empirizmom, ki je pritegoval v svoje območje predvsem čutno dane oblike človekove vsakdanje prakse, s tem pa tudi etnično socialno in moralno izročilo, shranjeno v ljudskem pesništvu, socialnih potrebah in razumni morali. Zato je v Trdinovih delih že od mladostnih začetkov, še bolj pa v zreli in starostni dobi opazen izrazito razsvetljenski način, kako uporablja in oblikuje gradivo, prevzeto iz ljudske kulture. Nanj gleda kot na snov, ki jo po potrebi sicer lahko prevzema tudi v prvotni, naivni, zgolj etnografskemu opisu prikladni podobi, še pogosteje pa tako, da z njeno pomočjo razglaša razsvetljenske ideje razumnosti, zdrave čutnosti, prave moralnosti, pa tudi svobodomiselnosti in svobodoljubnosti, naperjene zoper ostanke fevdalizma, nemškutarstvo in klerikalizem; zato se njegovo razsvetljenstvo najmočneje pokaže tam, kjer porabi motive iz ljudskih pripovedi, pravljic in sporočil za razsvetljevanje ljudstva, preganjanje vraževernosti ali za obrambo Slovencev pred ekspanzivnim nemštvom.³

Kar zadeva vplive, ki so ga oblikovali v tej smeri, je očitno, da že v njegovi verski, moralni in socialni miselnosti obstajajo močne sestavine, sprejete iz Voltaira in Rousseauja, tako da je v tem pogledu tipičen dedič 18. stoletja, njegovega razsvetljskega racionalizma in senzualizma, v manjši meri sentimentalizma, ki ga je sprejemal z opaznim nezaupanjem in ga v sebi celo zatiral. To pomeni, da je vztrajal v razsvetljsko pojmovani čutnosti, razumu in iz tega utemeljeni moraliki; predromantični emocionalizem mu je bil zato predvsem nevarnost, ki lahko zdravo razumsko čutnost pripelje v razsulo in ji spodmakne tla. Od tod njegovo izrazito upiranje vzorcem svobodne subjektivitete, kakršno je opazil že pri Goetheju in še bolj pri nemških romantikih. Vendar je v njegovem delu mogoče najti tudi takšna mesta, kjer je izjemoma tudi sam sledil takšni subjektiviteti v svet čiste estetsko-čustvene domišljije. To pomeni, da je bil protislovna osebnost, s središčem sicer v razsvetljenstvu, vendar izpostavljen tudi drugačnim, celo nasprotnim tokovom iz predromantike in romantike.

V Trdinovih literarnih idejah in delih se zato razodeva predvsem razsvetljsko izhodišče, z občasnimi premiki v predromantično-romantično-sfero, ki pa ostajajo polovični. Z razsvetljskega stališča je ocenjeval ne samo vso novejšo literaturo, ampak tudi »klasično«; zato je povzdigoval Schillerja, v katerem je videl predvsem moralista, odklanjal pa Goetheja. Njegova lastna literarna besedila temeljijo na pojmu človeka, v katerem se skladno družita razum in čutnost; čustvo v smislu predromantične ali romantične subjektivitete, ki se ima za avtonomno, idealno ali že kar absolutno, mu je večidel neznano; kljub temu ga je v obliki romantično domišljajske pravljice najti v posameznih tekstih, ki spadajo celo med njegove najboljše, na primer v "gorjanski" pripovedki *Gluha loza*. Vendar so daljše pravljice in pripovedke tega tipa večidel razsvetljske, racionalistično-moralistične in poučne. V skladu s tem je tudi formalna problematika Trdinove pripovedne proze – od vrstne tipičnosti in pripovedne tehnike do jezika in stila – določena z razsvetljskimi literarnimi načeli. Že prve satire (*Pripovedka od zlate hruške*) kažejo, da uporablja ljudske, tradicionalne in arhaično fantazijske prvine zato, da z njihovo pomočjo razlaga, ponazarja in dokumentira svoja socialno-moralna stališča, ki so ne samo racionalistična, ampak po svoji vse-

bini razsvetljenska. Ta postopek ostaja bistven tudi za njegove najbolj zrele obdelave ljudskega gradiva v *Bajkah in povestih o Gorjancih*, pa tudi za potopisne orise in nazadnje za avtobiografske spise oziroma spomine. Nekaj vzorcev za takšne spise je dobil sicer tudi v novejši ruski literaturi, na primer v etnografsko poučni prozi V. J. Dalja in S. V. Maksimova; vendar je bila ta že sama na sebi v zvezi z razsvetljenstvom.⁴ Glavne literarne zglede za Trdinovo spisje pa je najbrž potrebno iskati prav v razsvetljenstvu 18. stoletja, predvsem v delih Voltaira in Rousseauja. Pri avtorju *Emila* in avtobiografskih *Confessions* se je zgledoval s svojimi spomini in z avtobiografijo, pa tudi z moralističnimi orisi sodobnega kmečkega in malomestnega okolja.⁵ Pri tem je opazno, da za predromantične prvine v Rousseaujevih zgledih ni imel pravega posluha, saj jih je praviloma obračal v racionalistično moraliziranje, nacionalno in moralno osveščanje. Posebnega pomena je bil zanj Rousseaujev deizem, toda tega je zajemal tudi iz Voltaira. S piscem *Candida* ga pa ni povezoval samo racionalizem v sledenju naravni ali razumni religiji oziroma morali, ki je iz tega izvirala, ampak tudi literarni način, kako tradicionalno, pravljичno, fantastično pripovedno snov uporabiti za razsvetljensko razvijanje nacionalnih, socialnih in moralnih idej. Tip filozofske pripovedke, povesti in romana, kot jih je Voltaire realiziral med drugim v *Zadigu*, *Candidu*, *Mycromegasu*, je zgled za Trdinove razsvetljenske pravljice, bajke in pripovedke, ki – podobno kot Voltaire iz orientalskih izvirov – črpajo iz slovenskega folklornega gradiva snov za svoje racionalno izpeljane pretvorbe, variacije in razširitve. Tudi njihova nekoliko suhoparna, pogosto satirična ali ironična pisateljska tehnika je še v rodu s stilom, ki ga je Voltaire uporabljal za prepesnjevanje pravljичno-pripovedkarskih motivov starega Orienta. Med Voltairovim pripovednim načinom in Trdinovimi postopki obstaja seveda precejšnja razlika. Voltaire pripoveduje naglo, rokokojsko lahkotno, s kratkimi zarisi oseb in položajev, Trdina je počasnejši, težji, natančnejši v opisu in razvijanju dogodkov. Še globlja je razlika v vsebini njune razsvetljenske ideologije, saj uporablja Voltaire obliko pravljice ali pripovedke za ponazarjanje osrednjih vprašanj razsvetljenske metafizike in moralke, kot sta smotrnost in naključje, dobro in zlo, medtem ko se Trdina ukvarja večidel s konkretnimi problemi socialne, nacionalne in moralne prakse, od tod pogosta nacionalna, protinemška in protifevdalna tendenca. Pri tem pa je potrebno ves čas upoštevati dejstvo, da Trdinovih zgodb na Voltairove zglede najbrž ne priklepa zavestno neposredno posnemanje, ampak predvsem pripadnost isti vrsti poučnega pripovedništva, ki ima svojo podlago v razsvetljenstvu, a je od Voltaira naprej obstajala še v drugih, pogosto epigonskih ali spremenjenih variantah, katerih ena je tudi Trdinova.

V nasprotju s Trdinovim literarno delo Frana Erjavca kot celota ne spada zgolj v razsvetljenski okvir. Njegove povesti, novele, zgodbe, "slike" in potopisi so literarno-estetsko zelo heterogeni, saj se precej neopredelljivo gibljejo med razsvetljensko poučno pripovedjo, krištofšmidovsko mladinsko tradicijo, sodobnejšo vaško zgodbo, salonskimi romani ali novelami in celo novejšimi vzorci postromantične proze, pri čemer se ti vzorci pogosto mešajo v istem besedilu, ne pa da bi oblikovali "čiste" vrste. O tem govorijo tudi zelo raznorodni vplivi evropskih avtorjev, ki jih je mogoče prepoznati v posameznih tekstih. Ob Erjavčevih *Črticah iz življenja Schnackschnepperleina* se dá misliti na vpliv Dickensovega humorističnega romana *The Pickwick Papers*, medtem ko je v *Avguštinu Ocepku* literarna zgodovina odkrivala podobnosti z Gogoljevim *Plaščem*, kar seveda pomeni, da v teh tekstih Erjavce prehaja iz razsvetljenstva že v postromantiko, morda celo v zgodnji realizem. Dejstvo je, da je prevajal, morda tu in tam tudi posnemal Andersena, kar spet opozarja na zveze s pozno romantiko ali postromantiko. Precejšen

delež imajo v njegovem pripovedništvu "podobe", t.j. orisi živali, in pa potopisi, kar ga oboje priklepa še na razsvetljsko literaturo. Njegovi živalski orisi sledijo tradiciji razsvetljskih empirističnih zvrsti, kakršnih ena je bila poljudna naravoslovna proza, kot jo je v Franciji 18. stoletja utemeljil Buffon s svojo *Histoire naturelle*, v Nemčiji pa uspešno razvil zlasti Erjavčev starejši sodobnik Brehm s svojim obširnim delom *Illustriertes Thierleben*. Čeprav je sredi 19. stoletja ta napol literarna zvrst že navezovala na najnovejši razvoj naravoslovja, je pri Erjavcu še izrazito razsvetljska s svojim umerjenim empirizmom, ki ostaja ves čas v mejah zdravega življenjskega racionalizma. Tudi Erjavčevi potopisi obnavljajo zgled, ki ga je postavilo razsvetljenstvo; s svojim stvarnim načinom, ki ima pri Erjavcu dodatno utež v parodiji takšnega potopisa (*Pot iz Ljubljane v Šiško*), so še tuji potopisnemu načinu, ki ga je po Sternu razvil poznorazsvetljski sentimentalizem, še bolj se pa seveda razlikujejo od romantično subjektivistične variante, kakršno je izoblikoval Heine s svojimi *Reisebilder*. Erjavčevi potopisi povezujejo literaturo s konkretnim svetom v smislu empirične informacije, moralne refleksije in tudi pouka. Toda to velja še za večino drugih podobnih besedil, ki so nastajala sredi 19. stoletja in pričevala o razširjenosti potopisne pripovedi, tako v čisto neliterarni kot tudi v polliterarni obliki, h kateri sta poleg Erjavca prispevala odločilno še Trdina in Levstik, oba iz enakih izhodišč poznega razsvetljenstva. Končno je za oceno Erjavčeve povezanosti z razsvetljsko tradicijo potrebno upoštevati še dejstvo, da je njegov zadnji pomembnejši tekst, poučna zgodba *Ni vse zlato, kar se sveti* (1887), napisan še ves po razsvetljskem izročilu, čeprav naslonjenem na novejšo prvine vaške zgodbe.

Izrazit razsvetljski pisatelj tega časa je bil Mencinger. Tega je sicer že osebni temperament usmerjal v pretežno poučno, razumno in dobrodušno moralistično pisateljstvo. Vendar je tudi po svoji nacionalni, socialni in moralni ideologiji, literarnozvrstnih vzorcih in pisateljski tehniki eden tistih avtorjev, ki v razvoju slovenske literature podaljšujejo razsvetljski tok globoko v 19. stoletje, pravzaprav do nastopa moderne. Njegova prva dela, napisana okoli leta 1860 – *Jerica*, *Vetrogončič*, *Bore mladost* in drugo – so večidel razsvetljska, tudi njihov humor pripada izrazito razsvetljski tradiciji, združujoč "naravno" čutnost z racionalnostjo. Resda se motivi, teme in forme teh besedil ravnaže že tudi po predromantičnih in romantičnih vzorcih – po Goetheju ali Jeanu Paulu – ali pa sledijo salonski literaturi in vaškim zgodbam iz srede 19. stoletja, toda temeljna zasnova jim prihaja še zmeraj iz razsvetljsko zasnovanih literarnih nalog, t.j. iz literature kot socialno in moralno poučnega, v zabavnost odetega sredstva, služočega razsvetljevanju čim širšega kroga bralcev, izobraženih in manj izobraženih. Ta zasnova se je ohranila podobno kot pri Trdini tudi v Mencingerjevih zadnjih delih, ki so izšla šele po letu 1890. Filozofsko-utopični roman *Abaddon* (1893) je motivno, tematsko in oblikovno mogoče izvajati iz različnih starih in novih zgledov, tako iz Bellamyjevega utopičnega romana *Looking backward*, pa tudi iz Cervantesovega *Don Kihota* in Goethejevega *Fausta*, pri čemer je iz prvega zajel prizore prihodnjega življenja, iz Cervantesa pripovedni okvir, iz *Fausta* motiv hudiča in pogodbe z njim.⁶ Kljub takšni heterogenosti pa gre v osnovi za roman razsvetljskega tipa, ki hoče biti ekspliciranje socialno-moralnega nauka s pomočjo literarno neavtonomnega gradiva. Na to kaže tudi pisateljska tehnika z dolgimi dialogi, monologi in digresijami, kar je bila značilnost pretežnega dela razsvetljskega pripovedništva 18. stoletja od Voltaira prek Richardsona do Rousseauja. Enaka sestava se v nekoliko drugačni varianti ponovi v *Moji hoji na Triglav* (1897). Mencinger ga je zasnoval kot potopisni polroman z geografskimi, memoarskimi in drugimi digresijami, kar ga jasno povezuje z razsvetljskim tipom potopisne

literature, ki se je v različnih oblikah razširjala zlasti v drugi polovici 18. stoletja in šele precej pozneje doživela tudi svojo romantično pretvorbo s Heinejevimi *Reisebilder*. *Moja hoja na Triglav* je brez romantično subjektivnih plasti tega zgleда, vendar pa stvarni tip potopisa oblikuje s spominskimi digresijami, z vloženi zgodbami ali opisi in z na videz neurejeno zgradbo, kar kaže v smer razsvetljskega sentimentalizma, kot ga je v pripovedno, tudi potopisno prozo vgradil Sterne v svojem *Tristramu Shandyju* in pa v potopisni pripovedi *A Sentimental Journey through France and Italy*.⁷ Mencinger sam je svoje besedilo povezoval sicer predvsem z Dickensovim romanom *The Pickwick Papers*, vendar je iz tega lahko prevzel samo nekatere zunanje poteze dogajanja, ne pa literarno–estetsko odločilnih, saj je pisal esejistično potopisni polroman, ne pa pravega humorističnega romana kot Dickens. Zato je verjetnejša zveza s Sternovo razsvetljsko–sentimentalistično pripovedjo, čeprav morda posredno prek poznejših posnemovalcev. V okviru *Moje hoje na Triglav* zbuja posebno pozornost Melkijadova zgodba, ki je na prvi pogled s svojo izjemnostjo predromantična ali celo romantična. Po svoji pripovedni intenciji je primer razsvetljsko–sentimentalistične fabulistike z mnogimi pikaesknimi prvinami, ki je bila v 18. stoletju zelo pogosta; prikazovala je empirični potek človeške usode, ki s svojo muhasto nerazumnostjo ali celo tragičnostjo poteka iz neusklajenosti posameznikove čutnosti in razuma, njegovega značaja in okolja. Tega tipa je tudi Mencingerjev junak, tako da nikakor ne gre za primer predromantičnega subjekta, saj njegova subjektiviteta v tej smeri sploh še ni razvita. Sklepna sodba o Mencingerjevem razsvetljskem sentimentalizmu bi se zato lahko glasila v tem smislu, da je prehajalo v fazo razsvetljskega sentimentalizma, ki je bila tudi v 18. stoletju zadnja faza evropskega razsvetljenstva. Da ji je po letu 1850 pripadala pomembna plast še v delu drugih avtorjev – na primer Stritarja in Gregorčiča – kjer se je pa že prepletala s tokovi predromantike in romantike, je dokaz, da se je podoben proces moral ponoviti tudi v slovenski literaturi, to pa kar dvakrat – prvič z razsvetljskim sentimentalizmom pred Prešernovim nastopom, drugič s sentimentalizmom Stritarjeve dobe, ki je v različnih oblikah trajal do moderne.

Tudi v Levstikovem miselnem in literarnem delu so obstajale močne plasti razsvetljenstva, to pa v njegovi "klasični" in ne razsvetljsko–sentimentalistični obliki; tej je bil Levstik načelno celo nasproten, zlasti tam, kjer se je preveščala v predromantični subjektivizem. Razsvetljske sestavine so bile močne predvsem v Levstikovi poetiki, literarni programatiki in kritiki. V programu, kot ga je na kratko zarisal v *Popotovanju iz Litije do Čateža*, je v ospredje postavil tezo o nujnosti pisanja za ljudstvo. S tem je nasproti Čopovi in Prešernovi romantični ideji o poeziji kot ustvarjanju avtonomne, idealne in estetsko absolutne subjektivitete znova uveljavil zahtevo po empirično koristni literaturi v smislu pouka in zabave za ljudske bralce, kot jo je prvi jasno formuliral Zois in sta nanjo verjetno pristajala ne samo Linhart in Vodnik, ampak tudi Kopitar, iz katerega je izhajal Levstik. V tem pogledu je bil njihov nadaljevalec, kar pomeni, da je sledil razsvetljskemu pojmovanju literature, njenega razvoja in nalog, s tem pa razsvetljskemu empirizmu, ki je bil podlaga ideji o pisanju za ljudstvo. Na zvezo z razsvetljenstvom kažejo še druge sestavine Levstikovega literarnega programa iz leta 1858. Kot zgleда za pisanje slovenskih romanov postavlja z ene strani Ciglerjevo povest, z druge Goldsmithovega *Župnika Wakefieldskega*. Poleg *Sreče v nesreči*, ob kateri je Levstiku popolnoma jasen njen razsvetljsko moralizatorski, poučni in hkrati zabavni namen, kot ga je sam orisal v posebnem članku o Ciglerju, mu torej predstavlja upoštevanja vreden model evropskega romana zlasti Goldsmithov tekst, ki je tipičen proizvod razsvetljskega sentimenta-

lizma. Vsebinski in oblikovni kriteriji, ki jih Levstik v tej zvezi uporablja za presojo literarnih vrednot, so prav tako izrazito razsvetljski. Glavno mu je določilo, naj bo literarno delo napisano tako, da bi "Slovenec videl Slovenca v knjigi, kakor vidi svoj obraz v ogledalu". Formulacija je oprta na staro prisposodbo, ki jo je Levstik najbrž poznal in prevzel iz Shaķespearovega *Hamleta*. Vendar pri Levstiku nima renesančne funkcije kot pri Shakespeareu, kjer gre za ogledalo, ki naj ujame zrcalno podobo "narave" in "veka"; prav tako po smislu ni enaka realističnemu pomenu, ki ga je tej prisposodbi dal Stendhal v romanu *Rdeče in črno*. Levstik razume "zrcaljenje" v literaturi kot moralno – poučno opravilo, ki naj odkrije "pravo", razumno in hkrati čutno bistvo empirično dane, po svoji moralni substanci zmeraj iste etnične enote, t. j. slovenstva, ne pa historično družbo ali zunajhistorično človeško naravo, na kar mislita Stendhal oziroma Shakespeare. Tak prehod v racionalno – empirično konkretnost literarnih funkcij je opravila že literarna teorija nemškega razsvetljenstva; tako je Blankenburg v svojem delu *Versuch über den Roman* (1774) terjal od sodobnega romanopisca, naj kaže bralcu nemške značaje in nravi, to pa seveda zato, da bo moralno – socialni učinek romana tembolj učinkovit, saj se bralec lahko vzgaja samo ob tem, kar mu je zares blizu. Podobno je še z Levstikovo zahtevo, naj pripovednik ne opisuje podrobno junakove zunanosti, ampak naj prikaže predvsem njegov značaj in delovanje; tudi ta zahteva poteka iz razsvetljskega miselnega območja, verjetno iz Lessingove kritike pretiranega empirizma v t. i. opisni poeziji narave, ki jo je s tega stališča zavrnil v *Laokoontu*. Že Blankenburg je to stališče vgradil v svojo teorijo razsvetljskega romana, ki prav tako ne sme pretiravati z opisi zunanjih stvari, pač pa se ves posvetiti samo junakovim mislim, nravam in dejanjem. Pri Slovencih je to stališče sprejel že Macun leta 1852 v svoj prikaz romana, tako da ga je Levstik lahko prevzel neposredno iz njegovega *Kratkega krasoslovja*.

Levstikova literarna kritika – Jenkovih pesmi, Jurčičevega *Desetega brata*, Stritarjeva solznodolinstva, pa tudi Koseskega in drugih – poteka iz razmeroma jasno opredeljenih razsvetljskih izhodišč, saj je ves čas racionalna in empiristična, utemeljena v pojmu socialno – moralne resnice, ki naj se kaže v literarnem delu, s tem pa v njegovi vzgojnosti, moralni spodbudnosti in koristnosti. Kot predstavnik razsvetljenstva se razodeva zlasti v svojem nasprotovanju Jenku in Stritarjevemu sentimentalizmu, se pravi tokovom, ki so bili že močno v območju predromantike, romantike ali celo postromantike. S te strani spominja to nasprotovanje vsemu, kar je preveč razneženo, čustveno prenapeto in zato po svoji volji slabotno, na odpor, ki so ga postavili nemški razsvetljenci po letu 1770 zoper predromantične tokove, zlasti zoper sentimentalizem, ki ga je utelešal Goethejev *Werther* in ki je bil izrazito predromantičen. V takšnem odporu se Levstik ponovno srečuje z Lessingom na enaki razsvetljski ravni.

Vendar je tudi Stritar, ki je bil sicer v drugi polovici 19. stoletja glavni nosilec močnih sentimentalističnih, pogosto že predromantičnih ali romantičnih tokov, po svoji literarno – estetski usmeritvi dvojen, saj so tudi v njem ob takšnem sentimentalizmu obstajale močne razsvetljske prvine, kar je razumljivo spričo dejstva, da je tudi sentimentalizem 18. stoletja pogosto nihal iz razsvetljenstva v predromantiko. Literarno so bile najizrazitejše v romanu *Gospod Mirodolski*. O tem govori dejstvo, da je ravno ta roman nastal v skladu z Levstikovim nasvetom kot posnetek Goldsmithovega romana o "wakefieldskem župniku", deloma pa tudi drugega dela Rousseaujeve *Nove Heloize* z njenimi didaktičnimi diskurzi o vprašanih sodobnega življenja, nravi in norm. Razlika z Goldsmithom je seveda ta, da je Stritar še

močneje poudaril razsvetljenske sestavine romana in ga močneje zasidral v moralistični poučnosti in ideoloških napotkih.

Podobno, vendar v nasprotni smeri, je dvojno tudi Levstikovo mišljenje, literarno delovanje in ustvarjanje, saj je v obojem poleg razsvetljenske plasti mogoče odkriti močne prvine predromantike in romantike, v nekaterih primerih že tudi postromantike, in sicer tako, da v njegovih načelnih pogledih prevladuje predvsem razsvetljenje, nasprotni tokovi pa se realizirajo v njegovih konkretnih literarnih tekstih.⁸

Poezija med predromantiko in postromantiko

Poezija Simona Jenka, ki nedvomno predstavlja osrednji pesniški dosežek med Prešernom in liriko slovenske moderne, izhaja iz podobnih literarno – razvojnih okvirov kot Levstikova, kar pomeni, da se prav tako giblje med zgodnjimi dotikališči z razsvetljensko tradicijo, nato pa seže prek predromantičnih in romantičnih spodbud vse do postromantike. Vendar je s tega stališča tudi naprednejša, saj je razsvetljenske izvire pustila zelo zgodaj in skoraj popolnoma za sabo, se odtrgala tudi od izrazito predromantičnih zgledov, nato pa prešla v območje postromantike, kjer so nastala njena osrednja dela. S tem je Jenko med pesniki obdobja najbolj v skladu z evropskim pesniškim razvojem, v katerem je bila postromantika med leti 1830–1870 pomembna smer.

Med Jenkovimi prvimi pesniškimi vzorniki je bil v dijaških letih poleg Prešerna predvsem Schiller.⁹ Začenjal je torej podobno kot vsi drugi pesniki njegove lastne in še mlajše generacije iz štiridesetih let, ki ji je bila Schillerjeva poezija začasno ali pa – kot na primer Gregorčiču – ena najmočnejših spodbud. S tem v skladu se je tudi Jenkova začetna poezija postavljala najprej na tla predromantičnega sentimentalizma in "klasike", pri čemer je aktualizirala tudi nekatere razsvetljenske prvine, ki v Schillerjevih pesmih niso redke. Neposreden stik je z razsvetljensko poezijo našla vsaj deloma v nedokončani komični pesnitvi *Ognjeplantič*, ki ima svoj glavni zgled v travestiji A. Blumauerja na Vergilove motive; gre za poznorazsvetljensko vrsto, ki še ne spada v območje realizma 19. stoletja, pač pa pričuje o razsvetljenskem "verizmu".¹⁰ Morda je v Jenkovem tekstu navzoč tudi vzorec Byronovega *Don Juana*, tako da že navezuje na komično romantično satiro, čeprav se zdi Jenkov osrednji motiv še zunaj romantične perspektive, ki je v Byronovem epu bistvena.¹¹ Poleg morebitnega Byronovega vpliva je bila že v Jenkovi mladostni fazi odločilna vrsta zgledov iz evropske pozne romantike, tako zlasti iz poezije Lermontova in Lenaua, kar je znamenje za Jenkov zgodnji prehod v romantično pesniško območje.¹² Iz dejstva, da ti vplivi za njegov pesniški razvoj niso bili odločilni, je mogoče sklepati, da Jenku ni ustrezal strastno dramatični ali pa čustveno melanholični ton, s katerim so ti avtorji ohranjali privid avtonomne romantične subjektivitete, čeprav že premaknjene v svojo pozno fazo. Prava spodbuda za zrelo pesnjenje mu je postal šele Heinejev zgled; ta ga je lahko uvedel ne samo v najbolj avtentično obliko pozne romantike, ampak ga je iz te usmeril že v postromantično liriko, kjer si je Jenko končno našel pravo mesto, s tem pa tudi nenavadno hitri sklep svojega pesnjenja.¹³ Heinejeve pesmi so mu prišle v roke najbrž že pred odhodom na Dunaj, njihov vpliv pa je postal zaznaven seveda šele v dunajski dobi. V tem vplivu je od vsega začetka mogoče odkrivati dva tokova, ki sta v skladu z naravo Heinejeve poezije – prvega, ki je še poznoromantičen, in drugega, ki se dosledno postavlja v območje postromantike. Dvojnost je očitna predvsem ob razvoju Heinejeve romantične ironije, ki je bila v njegovi mladostni poeziji še izraz radoživosti, duhovne nadmočnosti in slikovitosti pesniške

subjektivitete, polagoma pa je postala znamenje subjektivnosti, ki sicer še zmeraj ohranja vero v lastno substancialnost, vendar že priznava svojo omejenost nasproti stvarnosti, pogosto tudi svojo nemoč in degradacijo. To pa je pozicija postromantike v primerjavi z romantiko po letu 1800.

V obeh smereh je Heinejev vpliv opazen že v prvem obsežnejšem Jenkovem lirskem delu, v ciklu *Obujenke*. Uvodna pesem je posnetek podobnih motivov v Heinejevi poznoromantični poeziji iz dvajsetih let, v pesmih samega cikla se pa takšne romantične zasnove menjujejo že z drugačnimi, ki se bližajo postromantiki. Subjekt je v večini tekstov sicer še zmeraj utemeljen v samozavestni, estetsko slikoviti in razgibani subjektiviteti, vendar tej manjkajo skladna popolnost, idealnost in vzvišenost tiste vrste, ki jo je poznala Prešernova romantična poezija. Tak subjekt je značilen že za Heinejevo poznoromantično ljubezensko poezijo; prav ta oznaka ustreza večini pesmi *Obujenek*, kar seveda ni naključje, ampak posledica neposrednega Heinejevega vpliva. Ta je opazen tudi na formalni ravni. Ustrezna zvrstna oznaka za tip besedil, ki sestavljajo Jenkov cikel, je "pesem", s čimer je mišljena majhna, po notranji in zunanji formi preprosta lirski tvorba s petju primerno, tj. spevno kitičnostjo; to zvrst je gojila pozna romantika v očitnem naprotju z zahtevnimi, umetelnimi, "klasičnimi" formami visoke romantične poezije.

Meja, prek katere v *Obujenkah* ta romantika prehaja v postromantiko, seveda ni določljiva na prvi pogled. Zdi se, da se to v motivih in temah dogaja proti koncu cikla, kjer se v erotično motiviko vgrajuje tema časa, minevanja in s tem subjektive nemoči pred stvarnostjo. Še bolj opozarja na postromantiko posebna forma t.i. pesmi-podobe, ki jo Jenko najizraziteje uporabi v prvi pesmi *Slabo sveča je brlela*, a je njene sestavine mogoče opaziti še v drugih. V nasprotju s predromantično doživljajsko liriko, kakršno je Goethe izoblikoval v sredstvo za neposredno predstavljanje subjektivitete v njenem spontanem zagonu, ki je bil prav v tem predromantičen, je pesem-podoba predstava subjektive notranjosti kot nečesa negibnega, že preteklega, pomaknjenega v distanco, s tem pa brez prvinske romantične sile. Pojavljanje takšne forme je že v Heinejevi poeziji najrazvidnejši znak za njeno prehajanje v postromantiko. Takšen pomen ima tudi v *Obujenkah*, kjer pa se pojavlja šele v zametkih, saj celo v prvi pesmi še ne gre za pravo statično pesem-podobo, ampak za dogodek, ki je sicer že pretekel, vendar ohranja v sebi mnoge odlike žive romantične čustvenosti, ki se ne more umiriti v strogo postromantično disciplino.

To stopnjo je Jenko s Heinejevo pomočjo dosegel v *Obrazih*, kjer pa je svoj vzor že tudi presejal, saj pri Heineju ta tip pesmi ni doživel tako dosledne, v večjem ciklu zaobjete in do kraja zaokrožene obdelave. Jenkov cikel že s svojim naslovom kaže na posebno zvrst pesniške "slike", ki jo je literarnoteoretično pravilneje imenovati pesem-podoba (Bildgedicht), kar pomeni, da se je romantični lirski subjekt, govoreč praviloma v prvi osebi, iz lirskega dogajanja umaknil in se spremenil v tretjeosebne opazovalca, ki v tej vlogi lahko navidez objektivno, nepristransko, pripovedno-opisno, s tem pa "slikovno" postavlja pred bralca lik, položaj ali dogodek, ki so nosilci lirskega dogajanja v pesmi.¹⁴ Kljub pripovedni opisnosti je takšna pesem seveda še zmeraj lirski, ne pa epski, saj je njena motivika predvsem nosilec teme, ki je idejno-emotivna, tako da so ji snovne prvine samo gradivo, pripodoba ali sredstvo ponazoritve. Pesem-podoba je bila znana že v romantiki – na primer pri Keatsu, A. W. Schleglu ali Eichendorffu, vendar šele v začetni obliki ali pa samo sporadično, močneje se je razmahnila v pozni romantiki, med drugim pri Heineju, ki je postal Jenku glavni zgled tudi v oblikovnem pogledu; nato pa je postala bistvena za evropsko postromantično liriko, čeprav v zelo različnih oblikah, na primer pri Gautieru, Tjutčevu,

Mörrikeju, Lecontu de Lislu, C. F. Meyerju, Carducciju in drugih. Zato jo je tudi v Jenkovih *Obrazih* potrebno imeti za jasno znamenje postromantičnega pesnjenja. Da jo je Jenko prevzemal iz Heineja, kaže neposredna zveza nekaterih pesmi s Heinejevimi teksti. Najočitnejša je povezava med Jenkovo *Med borovjem temnim* in pa Heinejevo pesmijo *Ein Fichtenbaum steht einsam* iz mladostnega cikla *Lyrisches Intermezzo*, tako da gre za dejanski vpliv. V Heinejevem vzorcu je že uresničen tip pesmi – podobe, tj. slikovnega orisa, ki postavlja pred bralca s tretjeosebним govorom bolj ali manj statičen položaj, stanje ali dogajanje. Jenko prevzema in ohranja vso tipiko takšne zasnove. Vendar je ravno ob tej pesmi mogoče že tudi ugotavljati, v kakšni smeri se Jenko od Heineja odmika in kako je ta odmik povezan z njegovim razvojem v postromantiko. Heinejev motiv je erotičen, postavljen v slikovit okvir, s čimer je poudarjena njegova emotivno – estetska pomembnost, kar vse opozarja na še zmeraj sklenjeno romantičnost lirskega subjekta, čeprav ne več na ravni visoke, temveč pozne romantike. Nasprotno je Jenko iz motiva izločil erotiko, poudaril pa temo tujosti oziroma osamljenosti, pa tudi pasivnosti subjekta, o katerem pesem opisno govori, kar pomeni, da je opesnjena subjektiviteta že omejena, oslABLJENA in relativirana na raven, ki jo označuje pojem postromantike.

Dosledno formalno opiranje na vzorec pesmi – podobe in pa vsebinsko razvijanje postromantične tematike sta bistvena že za večino drugih "obrazov", pa tudi za ciklično celoto, v katero so uvrščeni. Jenko je ob formalnem vzorcu, ki ga predstavlja pesem o "brezi", samostojno razvil še drugačne tipe pesmi – podobe – opis ali oris lika, stanja, položaja, kombinacijo dialoga in malega dogodka, tako da se takšni vzorci od pesmi do pesmi neprestano spreminjajo in ustvarjajo največjo možno raznoličnost temeljne zvrsti. Na vsebinski ravni je njihova duhovnotematska sestava skoraj brez izjeme postromantična. Na to kaže ne samo uporaba romantične ironije, ki jo je prevzel od Heineja, vendar tako, da ni več pristno romantična, saj do kraja relativira subjektivnost, ampak tudi vsi drugi postopki, s katerimi omejuje romantično subjektiviteto; mednje spada uporaba hladne analize, s katero jo postavlja v distanco, predvsem v okvir stvarnosti, iz česar se naj pokaže njena nemoč, odvisnost in že kar problematičnost. Posledica teh postopkov je izjemna lakoničnost, preprostost in strnjjenost teh pesmi, kar je značilno tudi za nekatere druge evropske postromantike. Premik, ki ga s tem uveljavljajo Jenkovi *Obrazi* ne le v primerjavi z *Obujenkami*, ampak predvsem nasproti večjemu delu sočasne slovenske poezije, seveda še ni prehod v realizem, ker bi o takšni literarni smeri v čisti liriki 19. stoletja komajda lahko govorili, pač pa v postromantiko, ki se od realizma, s katerim je bila po Evropi med leti 1830–1870 vzporedna, bistveno razlikuje. V Jenkovi zreli poeziji ostaja kljub redukciji subjektivizma temelj subjekta še zmeraj njegova lastna subjektiviteta, ne pa biološka ali historična stvarnost, ki se v realizmu izza subjekta pojavlja kot prava podlaga vsega. Naj je subjektiviteta v *Obrazih* še tako krhka, slabotna ali celo razkrojena, je vendarle še zmeraj sama sebi nekaj substancialnega, to pa je bilo za postromantiko bistveno. V tej obliki je postala zrela Jenkova lirika literarnorazvojno najnaprednejši, pa tudi najčistejši primer slovenske poezije med Prešernom in moderno.

Stritarjeva poezija je v nekaterih tekstih podobno Jenkovi sicer že usmerjena v postromantiko, vendar je veliko bolj heterogena in neizenačena, kar je v zvezi z dejstvom, da neprestano niha med vzorci razsvetljenškega sentimentalizma, predromantiko in romantiko, s precejšnjim delom pa sega tudi v območje postromantike, vendar nikoli tako sklenjeno in dognano kot Jenko. Že v zbirki *Pesmi* (1869) je njen motivno – tematski razpon nena-

vadno širok, pa tudi neenoten; s svojim moraliziranjem in patetično refleksijo poteka še iz Schillerjeve sentimentalne lirike, pogosto se stika s pesnjenjem manjših nemških avtorjev sentimentalizma s konca 18. stoletja in z začetka 19. stoletja – s Claudiusom, Matthissonom in drugimi – v erotičnih, pa tudi moralistično poučujočih pesmih posnema Goethejeve vzorce, kar kaže, da je na Stritarja vplival ne samo mladi Goethe s svojo doživljajsko liriko, ampak predvsem zreli in pozni pesnik weimarske klasike, kar se pozna tudi formi Stritarjevih pesmi. Še opaznejši je v erotičnih pesmih Heinejev vpliv, čeprav ga je težko razločevati od Goethejevih, Lenauovih in drugih vzorov, ki prav tako stojijo v ozadju te eklektične poezije.¹⁵ To velja tudi za *Popotne pesmi*, kjer se gotovo uveljavlja močan Heinejev vpliv, vendar v kombinaciji z drugimi, to pa tako, da je celoten vtis že močno postromantičen, na kar kažejo značilni toni hladne ironije, stvarnega opazovanja, vsakdanjega orisa, pa tudi tradicionalne formalne pravilnosti verza in kitice. Subjekt v tej poeziji izgublja svoj romantični zagon, postaja objektivni, zadržan in s tem omejen, pri tem pa vendarle še zmeraj ohranja vero v lastno notranjost kot nekaj substancialnega nasproti stvarnosti, kar pomeni, da tudi pri Stritarju – podobno kot ob Jenku – ni mogoče govoriti o realistični poeziji, pač pa kvečjemu o postromantiki kot o skrajni meji njenega vsebinskega in formalnega razvoja. Nekatere pesmi kažejo morda že vpliv nemške postromantične lirike po letu 1850, zlasti E. Geibla in njegove formalistične šole.

Stritarjeva poezija se po letu 1870 ni razvijala v smeri doslednejše, drznejše ali celo radikalne postromantike, ampak je bila s svojim neprestanim nihanjem celo regresivna. Njeni zgledi segajo spet od razsvetljenskega sentimentalizma do sodobnih postromantičnih zasnov. *Dunajske elegije* po formi navezujejo na Goethejeve *Römische Elegien*, po vsebini pa pretežno na refleksivno–moralistično liriko Schillerjevega sentimentalizma; v vsakem primeru kažejo torej na vzorce weimarske klasike, t.j. predromantičnega klasicizma z mnogimi elementi sentimentalizma in delno razsvetljenstva. *Dunajski soneti* so spesnjeni nedvomno po zgledu Rückertovih v sonetnem ciklu *Geharnischte Sonette* (1814), pa tudi Chamissovih in Heinejevih časovno–satiričnih in polemičnih tekstov, tako da s svojo tendenco sledijo tudi politični liriki Mlade Nemčije in predmarca.¹⁶ S tem se uvrščajo v krog postromantične politično–ideološke poezije, v kateri omejuje lirski "jaz" svojo romantično subjektivnost tako, da jo podreja objektivni politično–moralni ideologiji; v tej smeri se priključujejo torej tisti varianti postromantične lirike, ki se namesto v formalno–estetsko smer konstituira kot časovno objektivno pesnjenje, vendar ne v smislu realizma, ampak s temeljem še zmeraj v posameznikovi ponotranjeni subjektiviteti, samo da se ta nadgrajuje z nadosebno ideologijo in s tem reducira. Po letu 1870 se zlasti v Stritarjevih pesniških orisih socialnega vprašanja čutijo že tudi zgledi novejših evropske poezije iz srede stoletja, bodisi Hugojeve poznoromantične, bodisi te iz parnasovskega kroga, zlasti Coppéejeve; vendar tudi ta spada sama na sebi v okvir postromantike, zato v Stritarjev pesniški razvoj ne prinaša kaj bistveno novega.¹⁷

Takšni postromantični, sicer bolj formalno–estetski kot ideološko–tendenčni smeri pripada v celoti tudi t.i. formalistična šola osemdesetih in devetdesetih let, s katero je kritično obračunala na svojem začetku slovenska moderna. Ta šola je iz Stritarja prevzela predvsem njegovo "svetožalje", ki je bilo posebna, eklektična različica različnih oblik razsvetljenskega, predromantičnega in romantičnega sentimentalizma, s prvina, prevzetimi iz Rousseauja, Schillerja, Byrona, Leopardija in Vignyja; v tej eklektični zmesi njihove ideje izgubljajo svojo konkretno ostrino, kar pa je spet v skladu z usmeritvijo postromantike. K temu prispeva svoj delež tudi Schopenhauer-

jev vpliv, ki ga je v celoti Stritarjevega sentimentalizma sicer težko preveriti, ker se meša z raznovrstnimi prvini starejšega sentimentalizma; je pa vendarle značilen, saj prihaja iz filozofije, ki je bila po svojem bistvu že postromantična, s tem da je v obdobju pozne romantike s svojim naukom o svetovni volji bistveno reducirala romantično subjektiviteto.¹⁸ Slovenska formalistična šola je sicer dobila ime predvsem od tod, ker je iz Stritarja sprejela kult šolsko pravilne pesniške forme; ta je bila posebna slovenska različica postromantične estetike, reducirane na raven formalne pravilnosti. Postromantičnost formalistične šole seveda ni bila dosledna in izrazita, saj takšna ni bila niti v Stritarjevem delu, kjer se je neprestano prepletala s tokovi predromantike in celo razsvetljskega sentimentalizma. Zato je tudi pri Stritarjevih epigonih še zmeraj čutiti močne odmeve Schillerjeve retorične moralistično – reflektivne poezije. Toda ta je v precejšnji meri opazna že kot zgled podobnim Stritarjevim pesmim – od prve zbirke do *Dunajskih elegij* in še poznejših svetožalno – načelnih tekstov. To pa je v skladu z dejstvom, da so tudi Stritarjeva poetika, literarna estetika in programatika sestavljene po eklektično zbranih obrazcih, kot jih je zajemal iz Aristotela, Horaca, Lessinga, Schillerja, Goetheja, Vischerja in drugih, večidel torej iz primerov evropske "klasične" literarno – estetske misli, verjetno v obdelavi, ki jo je izdelala postromantična literarna teorija s svojimi poetikami, od katerih sta bili po letu 1850 tudi na Slovenskem zmeraj bolj znani zlasti Kleinpaulova in Gottschallova.¹⁹ Kot pri drugih sodobnikih – Macunu, Levstiku, Jurčiču, Levcu – tudi Stritarjeva literarno – estetska miselnost ni preseгла obzorja postromantično zasnovane "klasične" estetike.

Iz Stritarjeve šole je poleg epigonske formalistične potekla tudi poezija Simona Gregorčiča, ki pa je ob tem tudi samostojno, v marsikaterem pogledu izvorno, črpala spodbude iz številnih evropskih pesniških zgledov. Kljub temu je bilo za njeno vsebinsko in formalno sestavo odločilno predvsem Schillerjevo pesništvo, tako lirsko kot epsko, kar seveda pomeni, da je Gregorčič v primerjavi z Jenkom in celo s Stritarjem ostajal skoraj brez izjeme znotraj vplivnega kroga predromantičnega sentimentalizma 18. stoletja, čeprav na poseben način prenesenega v območje motivov in tém, povezanih s sodobno postromantiko.²⁰ Vendar je ravno Gregorčič v obdelavi takšnih zgledov precej izvirnejši od Stritarja. Njegova izvornost je v tem, da uporablja sestavine predromantičnega sentimentalizma za predstavljanje subjektivitete, ki je postromantična ravno zaradi svoje očitne šibkosti, defenzivnosti in celó očitne nemoči. Ne opesnjuje je na tipično postromantični ravni zadržano hladnega, formalnega ali ironičnega pesništva, temveč z izrazito čustvenimi, tudi retoričnimi sredstvi nekdanje predromantike. Ta način ni tipičen samo za njegove osebno – izpovedne, načelno svetožalne ali erotične pesmi, ampak tudi za besedila na ravni objektivnega politično – nacionalnega pesništva, ki s tem ustreza postromantični nadosebno ideološki liriki (*Soči*).

Bistvena različnost, ki loči Gregorčičevo poezijo od sodobne evropske postromantične poezije, je v njegovem katolištvu. Romantično subjektiviteto v njegovih pesmih omejuje, duši ali celo razveljavlja poleg nacionalno – politične ideje predvsem katoliški verski nauk, saj ji postavlja nasproti kot objektivno transcendenco Boga in splošno veljavno versko moraliko, kar pomeni, da se mora subjektiviteta reducirati na tisto mero, ki jo tako postavljene okvire sploh še dopušča. Gregorčičeva temeljna motivno – tematska dilema – razpetost med nagnjenja "srca" in zahteve duhovniškega poklica – je zato hkrati katoliška in postromantična. S tem je Gregorčičeva poezija prva v slovenski literaturi povezala problematiko različnih oblik romantike – v njihovi postromantični obdelavi – s problemom katolištva kot dogmatske, socialne in moralne institucije, ki določa posameznikov življenjski obstoj.

Enaka povezava se je pozneje zmeraj znova uveljavljala v delu osrednjih katoliških avtorjev, tako pri Medvedu, deloma pri Finžgarju, posebno izrazito pa v Pregljevem pripovedništvu, kjer se je seveda prepletla s problematiko na novo odkritega literarnega "baroka" in z značilnostmi t.i. ekspresionističnega sloga. Kljub vsemu je tudi takšnim heterogenim literarnim tvorbam bila za temelj tista simbioza katolištva in postromantike, ki jo je pesniško uresničil Gregorčič, to pa tako, da je v tradicionalno katoliško shemo nasprotja med Bogom in posameznikom, pa tudi med človekovo dušo in telesom, povzel problematiko postromantičnega subjekta, ki izgublja svojo avtonomno idealnost s tem, da se postavlja v okrilje močnejše nadosebne stvarnosti, pri tem pa vztraja tudi pri načelu substancialne subjektivnosti, naj bo po svoji moči, veljavi in lepoti še tako reducirana. S tem se izkazuje, da je bila v slovenski poeziji med Prešernom in slovensko moderno kljub močnim tokovom zapoznelega razsvetljenstva, predromantike in romantike oziroma njihovega sentimentalizma vendarle najmočnejša ali celo osrednja smer postromantika.

OPOMBE

Razprava je odlomek iz neobjavljene monografije *Primerjalna zgodovina slovenske literature 1770–1970*.

¹Za Trdinovo literarno obzorje je treba primerjati spise: Dušan Moravec, *Janez Trdina*, Naša sodobnost 1960, str. 644; Janez Logar, *Trdinovo literarno delo v letih 1870–1880*, Jezik in slovstvo 1957–58, str. 199; Marta Vojska, *Trdinovo literarno obzorje*, 1982 (diplomska naloga na oddelku za primerjalno književnost filozofske fakultete v Ljubljani; tipkopis).

²Za trdinove sodbe o evropskih avtorjih je potrebno upoštevati njegove *Spomine* in avtobiografijo *Moje življenje*.

³Prim. teze v razpravi Janeza Logarja *Trdinovo literarno delo v letih 1870–1880*, n.m.

⁴Na Dalja in Maksimova je v zvezi s Trdino opozoril J. Logar v citirani razpravi, pa tudi v opombah k Trdinovemu *Zbranemu delu* X, Ljubljana 1957, str. 416, 418.

⁵Poleg Rousseauja je bil Trdini vzor za avtobiografijo nedvomno tudi Goethe z delom *Aus meinem Leben – Dichtung und Wahrheit*, na kar opozarja A. Slodnjak v *Zgodovini slovenskega slovstva* IV, Ljubljana 1963. Vendar se zdi pomembnejši Rousseaujev vzorec zaradi poudarjene moralistične perspektive, ki jo je Trdina vseskozi ohranjal.

⁶O teh vplivih med drugimi gl. zlasti: A. Slodnjak, *Geschichte der slowenischen Literatur*, Berlin 1958, str. 246; isti, *Zgodovina slovenskega slovstva* I, Ljubljana 1961, str. 294, 297; Drago Bajt, *Ljudje, zvezde, svetovi, vesolja*, Ljubljana 1982.

⁷O vplivih na *Mojo hojo na Triglav* so razpravljali po J. Tomišku (J. Mencinger, *Izbrano delo* V, 1928) še: A. Slodnjak, *Geschichte der slowenischen Literatur*, Berlin 1958, str. 229, 246; isti, *Zgodovina slovenskega slovstva* IV, Ljubljana 1963, str. 286.

⁸Seveda je tudi v Levstikovi literarno–estetski misli mogoče odkriti predromantične in romantične prvine. V estetsko–načelnih sestavkih, od katerih je najvažnejši nedokončani spis o Valjavčevih pesmih, se je opiral tudi na ideje nemške romantično–klasične estetike. Na splošno pa prevlada v njegovi literarni kritiki in programatiki vendarle razsvetljenski vidik, tako še v kritiki Kleinmayrove *Zgodovine slovenskega slovstva* (1881), kjer z razsvetljensko moralističnega stališča daje prednost Prešernu pred Goethejem in A. W. Schleglom.

⁹O Schillerjevem vplivu na Jenkove pesniške začetke gl.: A. Slodnjak, *Geschichte der slowenischen Literatur*, Berlin 1958, str. 174; isti, *Zgodovina slovenskega slovstva* II, Ljubljana 1959, str. 218.

¹⁰ Blumauerjev vpliv je upošteval predvsem B. Paternu v spisih: *Struktura in funkcija Jenkove parodije v razvoju slovenske romantične epike*, SR 1968, in *Recepcija romantike v slovenski poeziji*, SR 1973.

¹¹ Prim.: A. Slodnjak, *Zgodovina slovenskega slovstva* II, Ljubljana 1959, str. 242; B. Paternu, *Recepcija romantike v slovenski poeziji*, SR 1973, str. 138; isti, *Struktura in funkcija Jenkove parodije v razvoju slovenske romantične epike*, SR 1968.

¹² O Lenauu v zvezi z Jenkom je razpravljala A. Slodnjak v *Geschichte der slowenischen Literatur*, Berlin 1958, str. 174; o Lermontovu pa B. Paternu v razpravi *Recepcija romantike v slovenski poeziji*, SR 1973, str. 145.

¹³ O Heinejevem vplivu so med drugimi pisali zlasti: F. Celestin (Naše obzorje, LZ 1883, str. 172), I. Grafenauer (*Simon Jenko in njegovi pesniški zgledi*, DS 1908; *Zgodovina novejšega slovenskega slovstva* II, Ljubljana 1911, str. 382, 387), A. Slodnjak (*Geschichte der slowenischen Literatur*, Berlin 1958, str. 182; *Zgodovina slovenskega slovstva* II, Ljubljana 1959, str. 268–270, 373, 383), B. Paternu (*Jenkovo mesto v razvoju slovenske poezije*, SR 1979, št. 3–4, str. 329, 331; *Recepcija romantike v slovenski poeziji*, SR 1973, str. 145 isl.) in F. Bernik (*Simon Jenko in Heinrich Heine*, SR 1979, št. 3–4, str. 380–391; *Simon Jenko in naš čas*, v: *Problemi slovenske književnosti*, Ljubljana 1980, str. 128).

¹⁴ Nemški termin "Bildgedicht" se sicer uporablja z različnim pomenom, saj je nekaterim teoretikom samo sinonim za t.i. likovno pesem (carmen figuratum), drugi ga pa pojmujejo kot opesnenje že izdelanega likovnega dela, slike ali kipa, kar pa je samo ena od možnosti za pesem – podoba, ki lahko predstavlja namesto likovne umetnine tudi realen ali naraven pojav.

¹⁵ O Heinejevem vplivu v Stritarjevi poeziji je pisal mimogrede A. Slodnjak v *Zgodovini slovenskega slovstva* II, Ljubljana 1959, str. 327, 357.

¹⁶ F. Rückerta je v zvezi z *Dunajskimi soneti* upošteval A. Slodnjak, n. d., str. 357.

¹⁷ Na Coppéejev vpliv je opozoril L. Legiša v razpravi *Vplivi in vzporednosti* (SR 1948, str. 93), za njim pa še A. Slodnjak (*Zgodovina slovenskega slovstva* III, Ljubljana 1961, str. 179, 196, 354).

¹⁸ O vplivu A. Schopenhauerja na Stritarjevo svetobolje je doslej najobširneje razpravljala J. Pogačnik v knjigi *Stritarjev literarni nazor*, Ljubljana 1963, str. 147–149.

¹⁹ Prim.: J. Pogačnik, n. m.

²⁰ Na Gregorčiča je po sodbi F. Koblarja (*Simon Gregorčič*, Ljubljana 1962, str. 397, 399) vplival iz razsvetljenkega sentimentalizma še E. Kleist, in sicer s pesmijo *Der Frühling*. Slodnjak je v *Zgodovini slovenskega slovstva* III (Ljubljana 1961, str. 349) opozoril na zvezo Gregorčičeve pesmi *Oljki* z Leopardijem in Schillerjem. F. Koblar je v navedenem delu prav tako, sklicujoč se na F. Levca, upošteval zvezo med pesmijo *Oljki* in Schillerjevo *Das Lied an die Glocke*, oziroma med pesmijo *Pomlad* in znano *An die Freude* (str. 190, 282, 318). Koblar je na str. 264 svoje monografije o Gregorčiču naštel evropske avtorje, ki so sestavljali pesnikovo literarno obzorje (Bodenstedt, Heine, Lenau, Schiller, Goethe, Rückert, Geibel, Leopardi, Puškin, Lermontov, Nadson, Vrchlický, Čech, Zeyer) in navedel deloma njihove vplive. To literarno obzorje sega predvsem od predromantike prek vodilnih romantikov do postromantike, tudi slovanske s konca 19. stoletja.