



UDK 821.161.1.09-1Lermontov, Ju. M.
Blaž Podlesnik
Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani

ZA GROŠ GREHA OB MILIJONSKEM JUBILEJU
(POMEN MANJ POZNANIH *GRAFIJ* LERMONTOVA)

Članek se ob dvestoletnici rojstva Lermontova posveča manj kanoniziranemu delu pesnikove zapuščine. Obravnava t. i. *junkersko obdobje*, v katerem je Lermontov za svoje kolege napisal več pornografskih besedil, ki jih je predvsem ruska literarna zgodovina pogosto marginalizirala kot umetniško nepomembna, osvetljuje pa jih v kontekstu celotne pesnikove zapuščine kot primer tipičnega avtorjevega odnosa do uveljavljenih pesniških jezikov dobe.

Ključne besede: Lermontov, Barkov, Puškin, poezija, pornografija, klasicizem, romantizem, realizem

This article, on the two hundredth anniversary of Lermontov's birth, is devoted to the less canonical works of his poetic legacy—from the so-called junker period, during which Lermontov wrote numerous pornographic texts for his companions. Russian literary history has frequently tended to marginalize them as artistically insignificant. I explain them in the context of the entire poetic oeuvre as an example of a typical authorial attitude towards the predominant poetic languages of the time.

Key words: Lermontov, Barkov, Pushkin, poetry, pornography, Classicism, Romanticism, Realism

*Ты знай, я не балую дур:
Когда ... [пишу?], то par amour!
Lermontov, Peterhofski praznik*

1 Za 200 let – 200 milijonov

Dvesto let od rojstva Lermontova je tretja v vrsti velikih literarnih dvestoletnic, ki jih Rusija praznuje dobesedno na ukaz. O praznovanju obletnic Puškina leta 1999, Gogolja leta 2009 in Lermontova 2014 so bili dve ali tri leta pred tem izdani ukazi predsednika Ruske federacije, v katerih se vladi nalaga, da ustanovi odbore, ki naj pripravijo okvirni načrt praznovanja, vsem državnim organom pa, da sodelujejo pri organizaciji dogodkov, ki zaznamujejo jubilej. Ukaz o praznovanju dvestoletnice rojstva Lermontova (št. 674/2011), ki ga je leta 2011 podpisal takratni predsednik Medvedjev, je skoraj identičen ukazu, ki ga je 2007 o praznovanju Gogoljevega jubileja izdal Putin (št. 491/2007), drobna razlika je le v kratki uvodni argumentaciji, saj naj bi bil Gogolj takšne pozornosti države deležen zaradi »pomena njegovega ustvarjanja za domačo in svetovno kulturo«, medtem ko naj bi se Lermontova spominjali zaradi njegovega »doprinosa k domači kulturi«.



Prva očitna razlika med obema avtorjema je torej v obsegu njunega vpliva. Medtem ko je Gogolj predstavljen kot avtor, ki je pomemben v svetovnem merilu, je pri Lermontovu njegov vpliv omejen na rusko kulturo, obenem pa se argumentaciji razlikujeta tudi v vrednotenju objekta institucionalnega čaščenja. Pri Gogolju je v ospredju kategorija *pomena* (rus. *значение*), ki konkretno vsebinsko napolnitev dobi šele v procesu interpretacije: avtor je razglašen za pomembnega, a kaj dejansko *pomeni* za domačo in svetovno kulturo, v veliki meri ostaja odprto. V nasprotju s tem je jubilej Lermontova ukazano častiti za njegov *doprinos* (rus. *вклад*), torej za tisto, kar je v njegovem ustvarjanju nedvomno obogatilo rusko kulturo. Gogolj torej nekaj pomeni, medtem ko Lermontov nekaj prinaša, na očitno razliko med dvema jezikovnima konceptoma vrednotenja pa kažeta tudi ostala dva slovarska pomena uporabljenega leksema.¹ Čeprav gre pri obeh opredelitvah za uveljavljene jezikovne klišeje, je izbira klišeja z drugačnim vrednostnim poudarkom ob ponovitvi večine ostalih formulacij v novem ukazu povedna. Govori o drugačnem kontekstu, v katerem kulturna politika nove, močnejše ruske države obravnava tradicijo, ki se iz sfere abstraktnih absolutnih kulturnih vrednosti začne premeščati v kontekst produkcije, potrošnje in akumulacije družbenega kapitala tudi na deklarativni ravni. Lermontova se je ukazano spominjati zaradi njegovega *do(pri)nosa*, enaka ekonomska logika pa velja tudi ob vrednosti spomin(janj)a, ki se meri predvsem v količini denarja, ki ga je vlada namenila za obeleževanje obletnice. Kot najpomembnejša novica o tem, kako vlada namerava izpolniti predsednikov ukaz, je namreč oktobra 2011 v ruskih medijih odmevala izjava takratnega namestnika ministra za kulturo Andreja Busigina, da bodo za spominske slovesnosti in projekte, posvečene dvestoletnici pesnika, namenili 200 milijonov rubljev. Ob pozornejšem branju se je sicer razkrilo, da gre za načrtovano vsoto, ki naj bi jo ob proračunskih virih pomagali doseči tudi ostali partnerji, tako da pravzaprav ne vemo, koliko denarja je vlada dejansko namenila za projekt, a očitno je, da je pri oblikovanju tega nominalnega zneska svoje prispevala tudi pesniška logika, saj so napovedani okrogli milijoni ob okrogli obletnici svojevrstna simbolna realizacija maksime *čas je denar*.

Sprememba poudarkov v jeziku, s katerim vladajoča elita opisuje svoj odnos do kulturne tradicije, sicer ne govori o kakšni bistveni spremembi samega odnosa. Oblast kulturo vedno dojema na način likvidnega simbolnega kapitala, ki ga je mogoče uporabiti za krepitev politične in ekonomske moči, vseeno pa priča o tem, da pri investiranju tega kapitala centri politične in ekonomske moči ne čutijo več potrebe, da bi svoje transakcije vedno legitimirali s pomočjo tradicionalnih ideoloških konceptov, temveč so pripravljene vsaj do določene mere svoje početje opravičevati tudi z ideologijo *dodane vrednosti*. To ima lahko – sploh če poslušate s tako rizičnim kapitalom, kot je literatura – svoje prednosti, saj se izognete konkretizaciji vsebinskega *pomena* določenega avtorja v ideološkem sistemu, ki ga politična in ekonomska oblast promovira, in ostanete zgolj pri deklarativnem priznanju *donosnosti simbolnega* kapitala, ki jo potrjuje pripravljenost, da vanjo investirate dejanski kapital.

Kar se tiče Lermontova, je to velika prednost, saj je so bile z *opominjanjem* njegovega *doprinosa* v tradicionalnem vrednostnem sistemu ruske kulture pogosto težave. Kot ugotavlja Vladimir Markovič, sta se tako ruska kritika kot literarna veda

¹ Rus. *вклад* – 1. *bančni depozit*, 2. *(investijski) vložek* in 3. *doprinos*.

z ustvarjanjem Lermontova zadnje stoletje in pol ukvarjali predvsem v odnosu do norme, torej v odnosu do – sicer pogosto različne – idealne predstave o literaturi, in v teh presojanjih so bila njegova dela pogosto predstavljena kot odstop od norme. Na vrhuncu literarne slave v štiridesetih letih so tradicionalisti njegova dela razglašali za amoralna, očitali so jim estetsko neskladnost, nov rod kritike na čelu z Belinskim pa je dela Lermontova sicer hvalil, a ne zaradi literarnih kvalitiet, temveč zato, ker naj bi mu v delih uspelo iskreno upodobiti refleksijo krizne zavesti posameznika, to zavedanje krize pa lahko vodi k bodočemu preporodu. V tej polemiki med »konzervativnim moralizmom« in »humanističnim progresizmom« (МАРКОВИЧ 2002: 9) so bila dela avtorja, ki so mu sicer vsi priznavali izjemno nadarjenost, predstavljena bodisi kot odklon od prave literature v smeri moralne degradacije in estetske eklektike ali kot zametek oziroma napoved bodočega pravega kritičnega realizma, ki bo kritično refleksijo subjekta prenesel na družbo kot celoto.

Ocena Lermontova kot avtorja, ki mu je spodletelo, postane v ruski kritiki 19. in 20. stoletja nekakšna stalnica. Kritiki, ki njegovo ustvarjanje ocenjujejo pozitivno, opozarjajo na okoliščine, ki so avtorju preprečile, da bi v celoti razvil svoj umetniški potencial, tisti, ki ga ocenjujejo negativno, pa opozarjajo, da se njegov nesporen umetniški talent ni udejanjal v smeri, ki bi dala najbolj optimalne rezultate. Povedna je denimo dvojna slika Lermontova v delih revolucionarno usmerjene kritike 19. stoletja, ki jo natančneje predstavlja Markovič v svoji razpravi. Del kritikov izpostavlja pozitivno vlogo, ki jo je Lermontov odigral v vzpostavljanju refleksije družbene stvarnosti na prehodu iz 30-ih v 40-a leta 19. stoletja (Belinski, Hercen in pozorneje Mihajlovski), medtem ko Černiševski in Dobroljubov, ki dela avtorja presojata v družbenem kontekstu 50-ih in 60-ih let, njegove like kritizirata kot »egoiste, ki mislijo zgolj nase« in »jih ne zanimajo obča vprašanja« (13). Ko se revolucionarna kritika Lermontovu v veliki meri odreče, postane zanimiv za bolj tradicionalno usmerjene kritike, kakršen je bil denimo Apolon Grigorjev. Ti v njegovem ustvarjanju odkrivajo postopen »obrat k ljudskosti«, s katerim naj bi pesnik presegal byronizem (19), slednjega pa razumejo kot zametek bodočih idej t. i. *počvenišva*, ki jih je v šestdesetih letih ob Grigorjevu promoviral tudi Dostojevski. Te ideje naj bi se zaradi avtorjeve prezgodnje smrti v njegovi delih šele nakazovale, a se je Lermontov v očeh kritike kljub temu prelevil iz *nerealiziranega revolucionarja v nerealiziranega počvenika*.

Podobna vloga je avtorja doletela tudi v povsem drugačnem ideološkem kontekstu na prelomu stoletja. Misleci, ki so ob koncu 19. stoletja izhod iz krize materializma iskali v idealizmu, so sicer o Lermontovu razmišljali onkraj strogih socialno-zgodovinskih okvirov, a tudi v njihovem razumevanju je pri Lermontovu v ospredju neuspeh. Filozof Vladimir Solovjov, ki je o Lermontovu pisal leta 1899, je v njem videl genija, ki mu svojega daru ni uspelo udejanjiti v skladu z idejo *bogočloveka*, zaradi česar je postal neposreden predhodnik »duhovnega občutja in te smeri čustev in misli, delno pa tudi dejanj, ki jo na kratko lahko označimo kot *ničjeanstvo* [...]« (СОЛОВЬЕВ 2002: 330), podobno pa pesnikov neuspeh, da bi presegel temeljno nasprotje med zemeljskim in nebesnim, izpostavlja tudi Dmitrij Merežkovski, čeprav se v polemiki s Solovjovom postavi v bran Lermontovu. Kjer Solovjov odkriva demonizem, napuh in praznost jaza, Merežkovski izpostavlja upor in *bogoborstvo* kot glavni pesnikovi kvaliteti, namesto kot očeta ruskega ničjeanstva pa ga vidi kot utemeljitelja »bodočega



religioznega narodnjaštva» (МЕРЕЖКОВСКИЙ 2002: 386), a kljub drugačni vrednostni oceni je tudi tu v ospredju predvsem neuresničen pesnikov potencial.

V preteklem stoletju se je Lermontova lotila literarna zgodovina, in čeprav je Boris Ejhenbam že na začetku stoletja opozarjal, da je pri osmišljanju pesnikove vloge v razvoju ruske literature treba upoštevati predvsem literarnozgodovinski kontekst in da gre pri avtorjevem verzem in proznem ustvarjanju predvsem za razreševanje ključnih literarnih problemov danega obdobja,² je misel o nerealiziranem avtorju, ki mu je celovito udejanjenje ustvarjalnega potenciala preprečila prezgodnja tragična smrt v dvoboju leta 1841, pogosto prisotna tudi pri avtorjih, ki so razmišljali o njegovi vlogi v literarni zgodovini. Tudi pri najboljših literarnih zgodovinarjih sovjetskega obdobja so odmevale ideje revolucionarnih kritikov 19. stoletja, da gre za avtorja, v čigar proznih delih lahko opazujemo postopen razvoj vse bolj objektivne literarne slike sveta. O tem naj bi nesporno pričal njegov roman *Junak našega časa*, podobne realistične težnje pa naj bi bile značilne tudi za njegovo pozno liriko,³ kar je Lermontovu v literarnozgodovinskem procesu podeljevalo vlogo avtorja, ki pripravlja bodoči razmah družbenokritičnega romana realizma.

Na drugi strani so istemu avtorju emigrantski pisci pogosto pripisovali povsem nasprotno vlogo: bil naj bi začetnik *ruskega romantičnega personalizma*, ki pa »še ni preživet, še ni presežen, dokler se ne bo pojavil genij, podoben Puškinu, ki bo dal ruskemu umetniškemu ustvarjanju prostor, a tudi duhovno moč, ekstazo, a tudi duhovno treznost.« (ЗЕНЫКОВСКИЙ 2002: 882) Argumentacija literarnozgodovinske ocene Zenkovskega, ki je nastala v prvi polovici 20. stoletja in ki izhaja predvsem iz pravoslavne duhovne tradicije, je sicer v luči sočasnih dosežkov literarne vede nekoliko naivna, a je podobna težnja po umeščanju Lermontova v kontekst razvoja ruskega personalizma značilna tudi za literarnovedno precej bolj tehtne obravnave Ilje Sermana (СЕРМАН 2002) in Jefima Etkinda (ЭТКИНД 1999: 79–113), ki sta o Lermontovu proti koncu stoletja prav tako razmišljala v emigraciji.

Sicer je bilo t. i. *stadialno* razumevanje razvoja ruske literature večkrat tudi predmet kritike. Jefim Kurganov ga je konec prejšnjega stoletja izpostavil kot glavno slabost ruske literarnozgodovinske misli, saj naj bi ta v vseh literarnih pojavih pred drugo polovico 19. stoletja iskala zametke realizma kot bodočega vrhunca literarnozgodovinskega razvoja. Ne glede na poskuse, da bi ta pogled presegl,⁴ ostaja prisoten tudi v shemah, ki se ponujajo kot alternativa dominantni paradigmi razvoja literatu-

² »Лермонтов умер рано, но этот факт не имеет никакого отношения к историческому делу, которое он делал, и ничего не меняет в разрешении историко-литературной проблемы, нас интересующей. Нужно было подвести итог классическому периоду русской поэзии и подготовить переход к созданию новой прозы. Этого требовала история — и это было сделано Лермонтовым.« (ЭЙХЕНБАУМ 1924: 156).

³ »В своей реалистической лирике Лермонтов устанавливает новое для него отношение между словами и вещами. Слово стремится теперь быть не больше, а меньше своего предмета, оно не договаривает; только теперь в этом недоговаривании нет уже иронического оттенка. Это принцип поэтического целомудрия, доверия к силе объективного называния вещей. Доверие, особенно знаменательное у Лермонтова, прошедшего сквозь увлечение излишествами метафорического и гиперболического стиля.« (ГИНЗБУРГ 1940: 192).

⁴ Kurganov jih odkriva pri mnogih najpomembnejših literarnih zgodovinarjih in teoretikih od Tinjanova do Lotmana (gl. КУРГАНОВ 53–91).



re devetnajstega stoletja, Lermontov pa v njih nastopa kot vmesni člen, pri katerem sklepni razvojni stadij (torej *objektivni kritični realizem* ali *odgovorni demokratični personalizem*) še ni v celoti udejanjen. To v veliki meri pojasnjuje nedefiniran odnos, ki ga do Lermontova dvesto let po pesnikovem rojstvu vzpostavlja ideološki aparat države. Ker gre za avtorja, ki ni celovito udejanjil najboljšega, kar ima ruska kultura ponuditi svetu, je pomemben predvsem za *domačo kulturo*, ki jo je obogatil s precej ohlapno definiranim *doprinomom*.

2 Pesnik in dodana vrednost

Ko vprašanje o pomenu tega doprinosa zastavljajo literarni zgodovinarji, ki jih zanima kaj več od instrumentalizacije literarne zgodovine v službi ideologije, praktično vsi brez izjeme opozarjajo na nenavaden odnos, ki ga Lermontov vzpostavlja do že uveljavljenih pesniških jezikov obdobja, ki so jih utemeljili pesniki–dekabristi, Puškin, Baratinski, moskovska šola filozofske lirike (t. i. *ljubomudri*) ter vplivni zahodnoevropski pesniki (podrobneje gl. ЖУРАВЛЕВА 2002: 7–20). Dela teh avtorjev mu predstavljajo vir raznorodnega materiala, ki ga Lermontov nato poveže v novo izvirmo avtorsko celoto, že izoblikovane pesniške formule pa pogosto postanejo ne-oločljiv del njegovega pesniškega jezika.⁵ Za razliko od pomembnih predhodnikov, ki so vsak na svoj način vzpostavljali jezik določene vrste poezije, in številnih epigonov romantizma, ki so tem vzpostavljenim jezikom sledili, je Lermontov te jezike že v zgodnjem obdobju na različne načine ustvarjalno prepletal, da bi tako ubesedil lasten, v veliki meri konflikten odnosa do sveta. Medtem ko je pozni Puškin v zreli liriki iskal preprostost verznega izraza, se Lermontov v istem obdobju v svojih pesniških začetkih trudi, da bi vsako misel ali občutje izrazil s številnimi pogosto obrabljenimi pesniškimi podobami, enak poudarjeno metaforičen in zapleten jezik pa večina raziskovalcev odkriva tudi v njegovi zgodnji prozi – v romanu *Vadim* (1832–1834). Zdi se, kot da Lermontov za izjemnost svojega občutenja sveta išče čim bolj neobičajen, poudarjeno pesniški jezikovni izraz, pri tem pa kot nekakšen slovar že izoblikovanih podob uporablja gradivo svojih predhodnikov in sodobnikov. Kar ga pri tem ločuje od ostalih, je izrazita personalizacija ubesedenih idej in tem, saj ga za razliko od velikih predhodnikov, kot sta bila Žukovski in Puškin, ne zanima več vloga poezije pri vzpostavljanju nacionalnega kulturnega kanona v odnosu do tradicije svetovne kulture,⁶ od sočasnih pesnikov, ki vzpostavljajo jezik ruske romantične filozofske lirike, pa ga loči predvsem to, da se namesto t. i. *poeziji misli* (torej abstraktni filozofski liri-

⁵ Številne primere, kjer Lermontov uporablja podobe in primere Žukovskega, Rilejeva, Kozlova, Venevitinova, navaja že Ejhenbamu, ki v potrditev tega, da ne gre za preprosto plagiatorstvo, temveč za konstrukcijsko načelo pri oblikovanju pesmi, navaja tudi odlomke, v katerih Lermontov določene pesniške formule ali celo dele besedila v novonastala dela prenaša tudi iz svojih lastnih zgodnjih del (gl. ЭЙХЕНБАУМ 1924: 44–75).

⁶ Žuravljova potrditev te nove vloge vidi v novem odnosu, ki se v ustvarjanju Lermontova vzpostavi do antike: »Лермонтов был, пожалуй, первым крупным русским поэтом, в чьем творчестве почти полностью исчезла античность, и не только как общеевропейский арсенал поэтической образности, но и как та культурная традиция, мера, на которую привычно ориентировалось европейское искусство в течение нескольких столетий.« (ЖУРАВЛЕВА 2002: 7)

ki) posveča predvsem temu, kako v pesmih posredovati »misel v njenem nastajanju, razvoju, z očitnim pečatom zavesti, ki je to misel porodila [...]«. (ЖУРАВЛIEBA 2002: 13) Pri Lermontovu lirska poezija postane lirika, kot pojem razumemo v 19. in 20. stoletju; postane torej izraz individualnega emocionalnega in miselnega odnosa do sveta, in to ne glede na to, da Lermontov svoj izraz sestavlja iz elementov pesniških jezikov sodobnikov.

V množici mladostnih pesmi Lermontova, ki jih avtor sam kasneje ni nikoli objavil, najdemo bolj ali manj uspešne izvirne kombinacije žanrskih, motivnih in idejnih prvin sočasne romantične lirike,⁷ a ko pesnik najde besedno formulo, ki natančno ubesedi njegova občutja, ta postane neločljiv del njegovega pesniškega videnja sveta. Očitno se je pesnik te značilnosti svoje poetike vsaj do določene mere tudi zavedal, saj se kot ena najpogostejših formul v njegovem zgodnjem ustvarjanju pojavlja podoba nenenežnega *iskanja jezika*, s katerim bi bilo mogoče izraziti to, česar ne zmore ubesediti »ne jezik angelov in ne demonov«.⁸

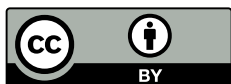
Zgodnjo pesnikovo liriko torej v veliki meri zaznamuje iskanje jezika, in čeprav večina starejših raziskovalcev poudarja ravno razliko med mladostno poudarjeno metaforično liriko do leta 1832 in bolj realistično liriko po letu 1836 (gl. op. št. 3), tudi ti ne morejo mimo dejstva, da imamo tudi v pesnikovem zrelem ustvarjanju opraviti z množstvom različnih pesniških jezikov, s katerimi se pesnik loteva različnih vidikov odnosa subjekt – dejanskost. Namesto osredotočenosti na dejanskost, ki naj bi bila značilna za realizem, je tudi v pesmih, kot sta *Vam pišem danes te vrstice ...* (1840) in *Domovina* (1841), za kateri naj bi bilo po Ginzburgovi najbolj značilno realistično »ujemanje besede s svojim predmetom«, več kot očitno, da je na prvi pogled veristična predmetnost upodobljene stvarnosti (kavkaške bitke in ruske pokrajine) povsem podrejena vzpostavitvi specifičnega odnosa lirskega junaka do stvarnosti.⁹ Raziskovalka sicer pravilno ugotavlja, da si beseda v teh primerih prizadeva biti manj od svojega predmeta (»стремится теперь быть не больше, а меньше своего предмета, оно не договаривает«), a zgolj zato, ker je dejanski predmet umetniške upodobitve pravzaprav odnos subjekta do predmeta.

Ob tem novem, pogojno rečeno realističnem pesniškem jeziku je tudi v zrelem obdobju pri filozofskih temah pogost hiperboličen jezik z bogatim podobjem, tipičnim za romantizem. Komičen konflikt različnih jezikov odlikuje pesnikove ironične pesnitve, kot so na primer *Pravljica za otroke*, *Saška* in *Tambovska blagajničarka* (podr. gl. JAVORNIK 2014: 27–28), medtem ko lahko veliko bolj subtilen dialog veristične predmetnosti in tradicionalnega romantičnega podobja opazujemo v največjih pesnikovih mojstrovinah zrelega obdobja, kakršna je denimo *Sam samoten stopil sem na*

⁷ Tudi najbolj znano delo zgodnjega obdobja, pesem *Jadro* (1832), je kombinacija številnih tipičnih podob romantične poezije, znameniti prvi verz pesmi (»Белеет парус одинокой«) pa si je po navedbah v *Enciklopediji Lermontova* avtor »izposodil« iz neobjavljene pesnitve *Andrej, knez Perejaslavski* Marlinskega (МАРАНЦМАН – ГИРШИМАН 1881: 366).

⁸ Isti verz na temo iskanja jezika (»Ни ангельский, ни демонский язык«) najdemo v treh mladostnih delih pesnika, v pesnitvi *Giulio* (1830), v pesmi *11. junija 1831* ter v pesnitvi *Izmael-Bej* (1832, gl. ЭЙХЕНБАУМ 1924: 65–66).

⁹ V prvem omenjenem delu neposreden opis vojnega spopada vzpostavlja distanco subjekta do naslovnice in sveta, ki mu ta pripada, v *Domovini* pa je podoba ruskega podeželja le element v vzpostavljanju pesnikovega ambivalentnega odnosa do domovine.



cesto ... (1841). Tako se torej tudi v poznem verzem ustvarjanju, ki je sicer nesporno bolj dovršeno od mladostniškega, kot dominanta pojavlja svojevrstno večjezičje, pri katerem pa navadno ne gre za objektno upodobitev raznolike jezikovne stvarnosti, ki naj bi bila po Bahtinu predvsem značilnost proze, v prvi vrsti romana, temveč za soočenje različnih potencialnih literarnih jezikov, ki očitno sodoločajo dojemanje sveta avtorskega subjekta. V potrditev te naše misli naj opozorimo le na polemiko ob pesmi *Urednik, bralec in pesnik* (1840), ki so jo dolgo časa obravnavali kot avtorjevo objektno upodobitev treh možnih jezikovnih in idejnih videnj stanja sočasne književnosti, med katerimi naj bi bila ena izraz avtorjevega osebnega pogleda, drugi dve pa predmet avtorjeve kritike. Različni interpreti so z utemeljenimi argumenti kot *avtorskega* predstavljali tako pogled *bralca* kot pogled *pesnika* (v izvorniku gre za *pisatelja*), dokler ni Jurij Lotman opozoril na dvojnost avtorske perspektive (*kriticizem in utopizem*), ki jo v pesmi celovito izrazita oba glasova (gl. ЛОТМАН 1988).

Podoben premik v razumevanju vloge različnih jezikov je mogoče opazovati ob analizah avtorjevega najpomembnejšega proznega dela *Junak našega časa*. Medtem ko ga je Bahtin v tridesetih letih preteklega stoletja, ko je razvijal svojo teorijo proze, razumel predvsem kot avtorsko objektivacijo jezika samoopisa romantičnega junaka (»boj z notranje prepričljivo tujo besedo, ki je nekdanj obvladovala avtorja« – БАХТИН 2012: 103), so kasnejši preučevalci opozarjali, da so odnosi med besedo avtorja in junaka v romanu bolj kompleksni. Nekateri so poudarjali polifonično naravo dela, čeprav naj bi bila ta po Bahtinu sicer značilna šele za romane Dostojevskaja (gl. УДОДОВ 1989: 42–46), drugi pa izpostavljali bližino avtorske in junakove jezikovne perspektive, saj naj bi slednja s kompleksnim prepletom zunanje in notranje besede celovito upodabljala avtorjevo predstavo o človeku (gl. ЭТКИНД 1899: 110–11).

Ni torej čudno, da Lermontova omenjajo kot začetnika oziroma predhodnika nekaterih osrednjih, čeprav pogosto nasprotujočih si tendenc v kasnejši ruski književnosti, medtem ko so z njegovo umestitvijo v jasno *stadialno* shemo razvoja ruske književnosti prve polovice 19. stoletja težave. Jeziki, ki jih Lermontov v svojem ustvarjanju uporablja, so namreč stvar preteklosti, ključni umetniški cilj – poiskati jezik, s katerim bo mogoče neposredno izraziti različne razsežnosti posameznikovega položaja v sodobnem svetu – pa je cilj sočasne književnosti in njenega prihodnjega razvoja.

3 Demon nečistosti in pornografska muza

Prav v tej luči je mogoče vsaj delno na novo osvetliti tudi del pesnikovega ustvarjanja, ki je bil do sedaj pogosto prezrt kot povsem nepomemben, če pa se je pojavljal kot dejavnik v pesnikovem ustvarjalnem razvoju, pa je bil interpretiran zgolj kot vmesna faza v razvoju pesnikove »realistične« poietike komične pesnitve. Gre za ustvarjanje v obdobju 1833–1835, v obdobju, ko Lermontov praktično preneha pisati poezijo in v katerem so edina verzna dela zabavljaska pesmi in pesnitve, ki so opisovale življenje v Šoli gardnih praporščakov in konjeniških junkerjev ter začetke častniške službe v huzarskem polku. T. i. *junkerska dela*, ki niso bila namenjena tisku, temveč jih je pesnik pisal za interno rokopisno šolsko glasilo *Šolska zarja* (1834) v zabavo sebi in sotrpinom, predstavljajo poseben tip literarne produkcije, ki je imel v

ruski književnosti v tridesetih letih 19. stoletja že skoraj stoletno tradicijo. Praktično vsa se posvečajo spolnosti, temo pa ubesedujejo tudi v jeziku, ki ga (sploh) v ruskem kulturnem kontekstu papir težko prenese in ob katerem bojda spodobne dame še dan-današnji zardevajo.

Vladimir Solovjov, ki je med prvimi v tisku komentiral ta del pesnikovega ustvarjanja, je v njem videl neposreden izraz pesnikove obsedenosti z »demonom nečistosti«, njegovo »pornografsko muzo« pa je označil za »žabo, ki se je pogreznila in trdno obtičala v blatu« (СОЛОВЬЕВ 2002: 344). Lermontova je namreč primerjal s Puškinom, čigar pornografska muza naj bi se kot lastovica lahko poigravala na gladini blatne luže, ne da bi dokončno pristala v njej, medtem ko naj bi se muza Puškinovega naslednika docela podredila demonu nečistosti. Solovjov se sicer v delih obeh pesnikov, ki bi jih bilo mogoče označiti za pornografska, očitno osredotoča predvsem na teme. Zanima ga torej predvsem tisto, na kar cilja prvi del izvorno grškega poimenovanja (grš. *pornē* – prostitutka), vendar podobi *muza-lastovica* in *muza-žaba* vsaj delno poskušata označiti tudi različno *pisavo* (grš. *graphō* – *pišem*), s katero sta se oba pesnika lotila vulgarnih tem.

3.1 Očetje in sinovi

Solovjov ima seveda prav – teksti, ki sta jih Puškin in Lermontov posvetila spolnosti, so v načinu in rabi pesniških jezikov različni, drugačna pa je očitno tudi njihova funkcija, čeprav se ta pri obeh vzpostavlja v odnosu do uveljavljenih pesniških jezikov romantizma in staroste ruskega pornografskega pesništva Ivana Barkova (1732–1768). Slednji predstavlja svojevrstno uganko, saj je kot avtor predvsem rokopisne zapuščine iz dejanskega začetnika ruske pornografske poezije prerasel v legendo neuradne, rokopisne književnosti. Kasneje so mu namreč pripisali večino opolzkih pesniških stvaritev, ki so se v 19. stoletju širile v rokopisnih zbornikih, čeprav je šlo za dela, ki očitno niso mogla nastati v drugi polovici 18. stoletja.¹⁰ Zaradi tega ga nekateri razglašajo celo za očeta sodobnega ruskega literarnega jezika, ki pa naj bi zaradi nesprejemljivosti obravnavanih tem ostal zamolčan, slavo velikega reformatorja ruskega literarnega jezika pa naj bi neupravičeno požel Puškin.¹¹ Ta mitska figura ruske podtalne poezije ima malo skupnega z dejanskim pesnikom in prevajalcem 18.

¹⁰ K. Taranovski je denimo z analizo razvpite pesnitve (*Лука Мудищев*), ki jo nekateri še danes razglašajo za stvaritev Barkova, prepričljivo pokazal, da gre za delo, ki ima po ritmični strukturi veliko več stičnih točk s Puškinovimi pesnitvami iz tridesetih let kot s teksti, ki izpričano pripadajo Barkovu, ter da je delo verjetno nastalo po vzoru Puškinovih pesnitev v 19. stoletju (gl. ТАРАНОВСКИЙ 1992).

¹¹ Začetki resne literarnozgodovinske obravnave zapuščine Barkova segajo že v začetek devetdesetih let preteklega stoletja (npr. v ЗОРИН 1992a, 1992b, САЛОВ 1992), ko je izšla tudi prva zbirka, v kateri so bila objavljena dejanska avtorjeva dela, in ne množica poznejših anonimnih del (БАРКОВ 1992). Liberalizacija knjižnega trga je pomenila predvsem izkoriščanje imena legendarnega pesnika, ki je zagotavljal tržni uspeh različnim nekritičnim zbirkam opolzkih verzov. Tudi v preteklem desetletju so Barkova izdajali zelo različno, od poskusov znanstvenih izdaj (npr. БАРКОВ 2004a) do izdaj, ki ob delih Barkova objavljajo tudi t. i. *barkoviano*, poezijo pa poskušajo sodobnemu razumevanju pornografije približati tako, da jo opremljajo z ilustracijami (npr. v БАРКОВ 2004b). O tem, kako privlačna blagovna znamka je postal Barkov, priča še dejstvo, da so tudi zadnje knjižne izdaje znamenite pesnitve o »živahnem« Luki leta 2012 izšle pod tem imenom.



stoletja Ivanom Barkovim, ki je svojo »pornografsko« pisavo oblikoval v odnosu do uveljavljenih pravil pesnjenja v ruskem klasicizmu. V besedilih, ki jih bralec najde v kritičnih izdajah, gre za svojevrstno različico klasicistične poezije, v katerih na mestih tradicionalnih junakov klasicističnih žanrov nastopajo telesni deli, povezani s spolnostjo, junaštva in velika dejanja pa se namesto v sferi državne politike dogajajo na polju bitke med spoloma.¹²

Že kratek pregled kritične izdaje pokaže, da Barkov praktično v vseh žanrih klasicističnega pesništva opeva isto področje človekovega delovanja, se pa jezik teh del v veliki meri podreja klasicističnim normam, saj se v odah, pesnitvah, poslanicah, elegijah in basnih slogovni register prilagaja zahtevam žanra. Edina stilistična stalnica so vulgarizmi, ki so enaki ne glede na to, ali gre za odo ali basen, in ki v odnosu do različnih tradicionalnih jezikov klasicistične poezije vzpostavljajo jasno občuteno slogovno disonanco.¹³ Očitno je, da se je Barkov pri svojih *adaptacijah* žanrskega sistema klasicizma zgledoval tudi pri Francozih. Eno od ohranjenih del je namreč tudi razširjen prevod mladostniške razvratne *Ode Priapu* Alexisa Pirona (1689–1773), čeprav prenosa praktično celotnega žanrskega sistema klasicizma v sfero pornografije ni mogoče pojasniti s tradicionalnimi pojavnostmi dinamizacije žanrskega sistema, kakršni sta v 17. in 18. stoletju parodija in travestija (gl. JUVAN 2000: 42). Parodična raba uveljavljenih literarnih jezikov za ubesedovanje nove, literarnemu kanonu povsem neprimerne vsebine, je sicer nedvomno prisotna, obenem pa vulgarizmi, ki v slogovno okolje tradicionalne žanrske vsebinske sheme (slavljenje junaka v odi, njegova junaštva v pesnitvi, fabulativni konflikt z moralnim naukom v basni) vnašajo novo, grobo jezikovno preobleko, do neke mere sledijo načelom travestije. Obe načeli očitno nista rabljeni v tradicionalni znotrajliterarni vlogi, saj njun namen ni rušenje oziroma dinamizacija žanrskega sistema klasicizma, temveč celovita uporaba slednjega za opis spolnosti (ter delno nasilja in pijančevanja) kot nekakšne sfere antikulture.¹⁴ Ob tem poulični jezik prodira v literaturo v zelo omejenem obsegu (prenaša se praktično le bogat nabor »ljudskih« sinonimov za označevanje vseh mogočih obscenosti) in v njej sobiva z jeziki *prave* poezije, zato je očitno, da glavni namen tega prepleta ni ne parodično rušenje klasicističnega kanona, niti neposreden, veristični opis opolzlosti v vulgarnem jeziku gostilniškega vsakdana.¹⁵ Barkov je očitno zgolj iskal jezik, s katerim bi bilo mogoče »opevati« človekove dejavnosti, ki jih je klasicistična poezija spregledala in ki so mu bile – če sodimo po ohranjenih drobcih njegove biografije – tudi

¹² V ilustracijo navedemo le naslova ode *Zmagonosni junakinji pizdi* in pesnitve *Spopad za primat med kurcem in pizdo*.

¹³ Na primer v tradicionalnem nagovoru Apolonu v prvih štirih verzih ode *Pizdi*, kjer božanskega pokrovitelja poziva, naj »potrese z jajci« ter v takt s »tičem glasno udari po liri« (»Тряхни мудами, Аполлон, / Ударь елдою громко в лиру, / Подай торжественный мне тон / В восторге возгласити миру.« – Барков 1992: 45).

¹⁴ Po Tinjanovu bi torej lahko dejali, da gre za rabo »parodičnih oblik v neparodični funkciji« (Тынянов 1977: 290).

¹⁵ Andrej Zorin v spremni študiji k izdaji Barkova opozarja, da imata obe vlogi, ki so ju tradicionalno pripisovali Barkovu – vloga parodičnega rušitelja klasicističnega literarnega kanona in vloga utemeljitelja demokratične »stihijsko realistične« poezije – z njegovo dejansko zapuščino pravzaprav malo opraviti (Зорин 1992b: 12–13).

osebno precej blizu.¹⁶ Za vzor je vzel antično erotično poezijo in podobne dosežke francoskih piscev, klasicistično jezikovno doktrino treh slogov, ki je določala obseg rabe cerkvenoslovanskih in vzhodnoslovanskih jezikovnih prvin v ruski poeziji, pa je na svojstven način dopolnil z vulgarnim besedjem za opisovanje spolnosti. S tem je ustvaril poezijo, ki je na piedestal, ki so ga v klasicistični poeziji zasedali junaki posameznih žanrov, ustoličila intimne telesne dejavnosti ter najintimnejše telesne dele.

Dela, ki so bila očitno namenjena zabavi v veseljaških krogih takratnega peterburškega izobraženstva, so kmalu sprožila trend podtalne, »moške« poezije, podobne tekste pa so v zadnjih desetletjih 18. stoletja ustvarjali tudi drugi avtorji. Celoten opus, ki se je širil v rokopisnih zbornikih, je bil na začetku 19. stoletja znan večini izobražene publike.¹⁷ Prav zato je lahko v kulturi ruskega romantizma v desetih in dvajsetih letih 19. stoletja podoben tip tekstov dobil drugačno vlogo: iz sfere ločene veseljaške parakulture se je »pornografija« vse bolj pomikala na obrobje sistema visoke literature, kjer je sooblikovala alternativno predstavo o romantičnem pesniku, ki je ob preroku in glasniku višjih resnic lahko tudi pretkan veseljak in lahkoživec (gl. ЛОТМАН 1992: 212–16), zato so imele v tem času različne vrste transgresij tudi pomembno vlogo v živahnih literarnih polemikah obdobja.

Viktor Živov v analizi *bogokletnih* elementov v poeziji tega obdobja ugotavlja, da gre za dialog s svetostjo, ki običajno ni politično ali religiozno motiviran, temveč je v ospredju karnevalesko rušenje prepovedi in omejitev, ki zadevajo samo kulturno produkcijo, v prvi vrsti literarno, zato se parodične medbesedilne reference na nabožne tekste pojavljajo predvsem v poslanicah in epigramih, pogoste pa so tudi v pismih, v katerih pesniki med seboj razpravljajo o literarnih temah (ЖИВОВ 2002: 671–76). Nekaj podobnega velja v tem obdobju tudi za parodično poseganje v kulturno »podtalje« spolnosti, saj se tudi pornografski elementi lahko pojavljajo kot sredstvo metaliterarne refleksije. V morda najbolj znanem Puškinovem tovrstnem delu, v pesnitvi *Gabrieliada* (*Гаеppиуиада*, 1821), gre hkrati za klasično parodijo junaške pesnitve (visoka forma junaške pesnitve – nizka vsebina lahkotnih ljubezenskih prigod), obenem pa imamo na ravni vsebine opraviti z bogokletno predelavo biblijske zgodbe Marijinega oznanjenja (mlada Judinja se istega dne preda »skušnjavcu, angelu in Bogu«). Živov povezuje pesnitev s francoskimi vzori, ki naj bi ob prenosu v ruski kontekst izgubili družbeno polemičnost (boj s klerikalizmom) ter prešli v »literarno (in to specifično literarno) pozo svobodomiselnosti« (643). Obenem se v pesnitvi tema veččega zapeljivca povezuje tudi s temo pesnika: Nebeški oče poskuša mladenkino srce osvojiti z »ljubezenskimi psalmi« v »vzhodnem, barvitom slogu«,¹⁸ padli angel pa jo v greh

¹⁶ Ohranjene podatke sicer zelo zanimive biografije Barkova je v spremni besedi prve znanstveno ambicioznejše izdaje njegovih del strnil Nikita Sapov (САПОВ 1992).

¹⁷ Praktično vsi avtorji, ki pišejo o tej temi, navajajo Puškinovo misel, da je poznavanje tovrstne poezije del splošne razgledanosti. Leta 1836 je mladega Pavla Vjazemskega podučil: »Вы не знаете стихов однофамильца Баркова, вы не знаете знаменитого четверостишия... (обращенного к Савоське) и собираетесь вступить в университет? Это курьезно. Барков — это одно из знаменитейших лиц в русской литературе; стихотворения его в ближайшем будущем получат огромное значение.« (ВЯЗЕМСКИЙ 1998: 180).

¹⁸ »Он сочинял любовные psалмы / И громко пел: 'Люблю, люблю Марию, / В унынии бессмертие влечу ... / Где крылья? к Марии полечу / И на груди красавицы почию!...' / И прочее... всё, что придумать мог, – / Творец любил восточный, пестрый слог.« (Пушкин 1977–1979: IV, 109).

zapelje s »pravo zgodbo« o tem, kako je pred Bogom rešil Evo (sam namreč ni dvorni zgodovinar ter mu za razliko od Mojzesa ni mar za uradni naziv *preroka*). Gabriel, glavni junak pesnitve, po zmagi nad skušnjavcem s svetimi besedami naznani brezmadežno spočetje ter ob tem z nekoliko manj svetimi udi dekletu vzame nedolžnost. Zapeljevanje je torej besedna umetnost, v kateri se kot pomembno vprašanje pojavlja odnos med visokimi besedami različnih *ustvarjalcev* ter čutnimi vzgibi, ki vodijo njihova dejanja.

Še bolj je problem ustvarjalca v ospredju v dveh Puškinovih zgodnejših licejskih delih, v satirični pesnitvi *Senca Fonvizina* in baladi *Senca Barkova* (obe deli sta nastali v obdobju med 1814 in 1816).¹⁹ Teksta mladega Puškina odražata dvojno predstavo o romantičnem pesniku: Fonvizin se v pesnitvi iz carstva mrtvih vrne kot strog sodnik nezavidljivega stanja na sodobnem ruskem Parnasu, medtem ko je vrnitev Barkova mnogo bolj zemeljska – iz onostranstva se vrne v »bordel na Meščanski«, kjer bivšega popa, ki ima po napornem večeru težave s potenco, navdahne za nove podvige, ki so hkrati posteljni in literarni.²⁰ Satira v *Senci Fonvizina* je izrazito vezana na visoke žanrske vzorce klasicizma, ti pa so v očitnem neskladju s stanjem ruske poezije, kot ga šaljivo riše Puškin.²¹ V *Senci Barkova* je stilistična referenca poezije preteklega stoletja vulgarna neposrednost, s katero Barkov opeva telesnost. V obeh primerih gre za poigravanje z že znanimi jeziki poezije, med katerimi sicer vsi niso jeziki tiskane poezije, cilj tega poigravanja pa je raziskovanje alternativnih predstav o ustvarjalcu, ki sobivajo s kanonično predstavo o romantičnem pesniku preroku.

Junkerska dela Lermontova so se torej pojavila v okvirih že vzpostavljenega sistema marginalnih literarnih pojavov, ki so služili predvsem interni zabavi ožjih, pretežno moških socialnih ali profesionalnih krogov. A veseljaška skupinica »akademikov«, ki jo je navdihoval Barkov, in mladi nadebudni ustvarjalci Puškinovega kroga, ki so si s tovrstnimi vragolijami krajšali čas v znamenitem Carskoselskem liceju, so se v marsičem razlikovali od gojencev vojaške šole, v kateri se je v prvi polovici tridesetih let znašel Lermontov. Grobo, pogosto vulgarno okolje, z jasno vzpostavljenim, četudi v marsičem samosvojim vrednostnim sistemom, ni imelo nikakršnega stika z visoko kulturo dobe, v odnosu do katere sta se osmišljali »porno« pisavi Barkova in Puškina, zato so ta del pesnikovega ustvarjanja navadno osmišljali v luči poznejšega razvoja pornografske poezije. Slednja naj bi prav v tridesetih letih 19. stoletja vse bolj prehajala v »območje nizkega kvantaštva ter prijateljskih prostaštev v moških izobraževalnih ustanovah zaprtega tipa« (Зорин 1992b: 9) in prav Lermontov naj bi

¹⁹ Medtem ko se je prva ohranila med Puškinovimi rokopisi, so nekateri še vedno mnenja, da Puškinovo avtorstvo precej bolj robate balade o Barkovu ni nesporno dokazano (gl. ЛАРИОНОВА 2002).

²⁰ Duh velikega pornografa, ki se prikaže junaku, slednjega pozove, naj sledi njegovemu pesniškemu vzoru. Namesto vzorcev velikih klasikov naj povsod slavi Barkova in ustvarja njemu v čast, on pa bo poskrbel zanj. V nadaljevanju balade, ko se junak pop Jebakov znajde v težavah v ženskem samostanu, ga v kritičnem trenutku v zahvalo za njegove zveste slavospeve duh pesnika znova reši, tako da mu pričara erekcijo, ob kateri mati prednica, ki ima ubogega junaka za spolnega sužnja, od strahu izpusti dušo.

²¹ Nenadarjeni Hvostov piše, nadarjeni Batjuškov pa spi z napol golim dekletom ali kot v arhaičnem pesniškem jeziku 18. stoletja ugotavlja Merkur, ki spremlja mrtvega pesnika: »Он стоит их,— сказал Меркурий,— / Эрата, грации, амуры / Венчали миртами его / И Феб цевницею златою / Почтил любимца своего; / Но, лени связанный уздою, / Он только пьет, смеется, спит / И с Лилой нежится младою, Забыв совсем, что он пиит« (Пушкин 1977–1979: I, 146).

bil s svojimi junkerskimi deli eden začetnikov tega novega tipa pornografske poezije, ki ni v ničemer umetniško izvirna in je namenjena zgolj zabavi (torej po Solovjovu rezultat navdiha *muze-žabe*).²²

Če v širšem kontekstu razvoja opolzke poezije torej temu segmentu Lermontovega ustvarjanja ne gre pripisovati kakega izjemnega pomena, je ob razmisleku o pomenu teh del za ustvarjalno evolucijo samega Lermontova njihova vloga nekoliko drugačna. Že Ejhenbaum je opozoril na vlogo, ki jo imajo ta dela pri formiranju sloga poznih ironičnih pesnitev, kot sta *Saška* in *Tambovska blagajničarka* (ЭЙХЕНБАУМ 1924: 120–21), podobno razvojno vlogo tem delom pripisujejo tudi sodobnejši raziskovalci (gl. JAVORNIK 2014: 25–26). Hkrati pa so ta dela – če jih obravnavamo tudi v kontekstu specifičnega sistema ruske opolzke poezije – pomembna za osvetlitev osnovne tipološke specifikke pesnikove zapaščine.

Povsem enako kot v zgodnjem in kasnejšem zrelem ustvarjanju se pesnikova »umetniška« metoda tudi v prehodnem, junkerskem obdobju opira na že znane in uveljavljene jezike; v tem primeru gre pač za jezike »pornografske« lirike, cilj variacij že znanih »moških« pesniških jezikov obdobja pa očitno ni raziskovanje mejnih območij literarnega, temveč osmišljanje lastnega položaja v okolju, ki je bilo po vrednotah in zahtevah tako zelo daleč od mladostnih romantičnih idealov. V razmeroma skromnem številu ohranjenih junkerskih del se Lermontov – podobno kot pred njim Barkov in Puškin – opre na klišejske predstave o visokih žanrih: napiše odo (*Oda stranišču*), poslanico (*Tiesenhausnu*) ter tri pesnitve: *Špital*, *Peterhofski praznik* in *Ulanka*.²³ A navezovanje na tradicionalni kontekst visoke poezije v konfliktu s profano temo je v vseh omenjenih delih izrazito biografsko. Če Barkov išče jezik, v katerem bi abstraktno slavil vse telesno, in če Puškin raziskuje alternativne predstave o pesniku in pesništvu, se Lermontov s podobnimi pesniškimi postopki loti ubesedovanja neposredne biografske izkušnje, v kateri visoki ideali trčijo ob profano stvarnost.

²² Pri tem je tudi za to pornografsko poezijo značilno, da je del njene draži v poimenovanju tistega, kar v spodobnih krogih ostaja neimenovano, del pa v samem onečaščenju »svetega prostora« ruske poezije. Zato se tudi v drugi polovici 19. stoletja, ko se kot največji mojstri tovrstnega ustvarjanja uveljavijo M. N. Loginov, A. V. Družinin, P. V. Šumaher ter bralcem nekoliko bolj znana Ivan Turgenjev in Nikolaj Nekrasov, ta poezija poigrava v vzorci visoke poezije, ki jo v tem času predstavljajo predvsem kanonična dela Puškina in Lermontova. Smisel tovrstnega literarnega zabavljaštva pa je v tem času daleč od aktualnih vprašanj, ki jih razrešuje realistična književnost; v prvi vrsti gre za zabavo, čeprav je pri nekaterih avtorjih to lahko tudi način razreševanja »manjvrednostnih kompleksov na področju spolnosti [... ali ...] izhod za temni eros [...], izgnan iz [...] legalnega ustvarjanja« (RANČIN 1993: 8).

²³ Kot je pri delih, ki so dolgo živela le v rokopisih, običajno, je celoten seznam junkerskih del precej nedorečen. Prva tri navedena dela so se v tisku prvič pojavila v zborniku pornografske literature z začetka 19. stoletja, ki je leta 1879 izšel v Ženevi (*Eros Russe. Русский эрот не для дам*). Od izdaje, ki jo je v tridesetih letih uredil Ejhenbaum, so omenjena dela navadno vključena v akademske izdaje zbranih del Lermontova, a le kot priloge in v cenzuriranih različicah, v katerih so vsi vulgarizmi izpuščeni ali označeni le z začetnimi črkami besed. Prav Ejhenbaumova izdaja (ЛЕРМОНТОВ 1935–1937) med junkerska dela vključuje tudi poslanico *A. A. F[adejevu]u*, ki pa je po slogu veliko bolj groba kot ostala junkerska dela in se bolj kot z jeziki visokega pesništva spogleduje z jezikom šolske straniščne poezije. Očitno tudi njeno avtorstvo ni povsem nesporno, saj se v poznejših izdajah pesnikovih del ne pojavlja kot del junkerske zapaščine pesnika. O nelagodju, ki ga še vedno zbujaajo tovrstna dela, priča tudi dejstvo, da niso redke tudi »polne« izdaje pesnikovih del, ki junkerske tekste povsem spregledajo (npr. ЛЕРМОНТОВ 1989).

3.2 Dve svetišči [stranišči] in dva naslovnika ...

Oda stranišču opeva konkreten prostor, šolsko stranišče, ki je predstavljeno v dnevni in nočni podobi. V dnevni različici imamo opraviti z bahtinovsko karnevalske podobe svetišča, v katerem gojenci opravljajo vsakodnevni obred, hkrati pa gre za zatočišče, v katerem so gojenci varni pred očmi šolske administracije in nasiljem starejših vrstnikov. V tipičnem združevanju visokega in nizkega in v spreobračanju visokega in nizkega (obraza in zadnjice) se Lermontov opira na pesniške vzorce klasicizma, osnovni okvir parodije pa opredeljuje že sam naslov (oda kot elitni žanr klasicizma slavi prostor, o katerem spodobni ljudje ne govorijo naglas):

О ты, вонючий храм неведомой богини!
К тебе мой глас... к тебе взываю из пустыни,
Где шумная толпа теснится столько дней
И где так мало я нашел еще людей!
Прими мой фимиам летучий и свободный,
Незрелый, слабый цвет поэзии народной! (ЛЕРМОНТОВ 2000–2002: II 211)

A »smrdljivo svetišče neznane boginje«, v katerega se po zajtrku s svojimi pipami pred vsemi tegobami šolskega življenja zatečejo mladi junckerji, se – ko se šola pogrezne v temo – spremeni v drugačno zatočišče, v prostor, v katerega se v tem grobem okolju lahko zateče porajajoča se ljubezen. V tem delu ode se nabuhla klasicistična retorika umakne tipično romantičnemu jeziku, ki se – ker pač skrivnosti človeške duše ni mogoče dokončno ujeti v besedo – zateka k fragmentarni upodobitvi in namigom:

Но вот над школою ложится мрак ночной,
Клерон уж совершил дозор обычный свой,
[...]
Вдруг шорох! слабый звук! и легкие две тени
Скользят по каморе к твоей знакомой сени...
Уж сблизились они... еще лишь миг единый
— Но занавес пора задернуть над картиной,
Пора, чтоб похвалу неумолимый рок
Не обратил тебе в язвительный упрек. (II 212)

Stranišče junkerske šole se tako kaže kot dvojno svetišče, kot hram človekovega jutranjega fiziološkega obreda, ki je – kot svetišča v številnih kulturah – tudi prostor, v katerem so verniki varni pred nasiljem, obenem pa je to tudi svetišče nežne mladostniške ljubezni. Prehod med obema deloma v štirih verzih jasno nakaže to dvojnost:

Когда ж Ласковского приходит грозный класс,
От поисков его ты вновь скрываешь нас,
И ... скромная красавца молодого
Является тебе отважно без покров! (II 211–12)

Kolektivni subjekt karnevalskega kulta stranišča (torej krog pesnikovih kolegov) je tu varen pred zunanjim svetom, hkrati pa je to tudi prostor, v katerem lahko mladenič (individualni subjekt) varno razkrije svoj »pravi obraz« (v jeziku parodije:

razgaljeno zadnjico), ki ga je sicer prisiljen skrivati tudi pred tovariši. Na tej točki v odi izgine parodično druženje elementov ode z vulgarizmi, nadomesti ga fragmentarni romantični jezik namigov, v katerem pesnik oriše romantično nočno srečanje dveh ljubimcev, dokler v ključni točki, ko bi moral konkretizirati literarno podobo, ne obmolkne s pojasnilom, da bi se tu pohvala (torej *oda*) lahko sprevergla v svoje nasprotje – v očitek.

V kontekstu parodične ode, ki izraža kolektivno karnevalsko smešenje šolskega okolja, je torej neprimerno osmišljati istospolno zvezo med dvema gojencema. Za kaj takšnega so primernejši individualni lirski jeziki romantizma, zato Lermontov drugo junkersko delo s to temo napiše v dialogu dveh uveljavljenih žanrov romantizma – prijateljske in ljubezenske poslanice. V romantični liriki sta obe vrsti tega tradicionalnega žanra osmišljali medosebne odnose lirskega subjekta, prva odnos do sorodne duše, pogosto sobrata-pesnika, druga – pogosto tudi kritično – do pesnikove izbranke. Oba tipa poslanice najdemo tudi v pesnikovem zgodnjem ustvarjanju pred letom 1932,²⁴ v pesmi *Tiesenhausnu* pa Lermontov njune ključne prvine združi v ambivalentno celoto in naslovnika – mladega šolskega zapeljivca – hkrati postavi v obe vloge:

Не води так томно оком,
Круглой ... [жопкой] не верти,
Сладострастьем и пороком
Своейравно не шути.
Не ходи к чужой постеле
И к своей не подпускай,
Ни шути, ни в самом деле
Нежных рук не пожимай.
Знай, прелестный наш чухонец,
Юность долго не блестит!
Знай: когда рука Господня
Разразится над тобой,
Все, которых ты сегодня
Зришь у ног своих с мольбой,
Сладкой влагой поцелуя
Не уймут тоску твою ...
[Хоть тогда за кончик хуя
Ты бы отдал жизнь свою.] (II 213)

V šaljivem jeziku prijateljske poslanice, ki v ozkem intimnem krogu dopušča najrazličnejše drznosti, je naslovnikov ›greh‹ orisan humorно. Lermontov načrtno družī romantične klišeje z vulgarizmi,²⁵ a kar se v prvem delu pesmi kaže kot prijateljsko zabavljanje nad slabostmi enega med enakimi, se v drugem delu pesmi s tipično temo ljubezenske poslanice premesti v povsem drugačen kontekst. Očitek, za katerega se je

²⁴ Tu omenimo le bolj znani mladostni ljubezenski poslanici, kot sta *Ne misli, da sem vreden tvojega sočutja ...* (1830) in *Ne bom pred tabo se ponižal!* (1832). Tipične poteze prijateljske poslanice v duhu anakreontske poezije najdemo v njegovi pesmi *Pir* (1829).

²⁵ V strukturi pesmi to opozicijo jasno izpostavljajo sintaktični paralelizmi in rime: *водитъ оком – вертеть жоп[к]ой, пожимать руки – подпускать к постели, влага поцелуя – кочик хуя*.

zdelo, da je uperjen proti istospolni ljubezni kot taki, se razkrije kot očitek spregledanega oboževalca prevzetnemu oboževancu (s tipičnim romantičnim motivom minljive mladostne lepote). Povedno je, da do zadnjih dveh verzov, ki ju »spodobne« izdaje praviloma kar izpustijo oziroma nadomestijo s tripičji, v drugem delu poslanice ni niti sledu frivolnosti. V teh verzih je v tipičnem jeziku romantične ljubezenske lirike vzpostavljena ljubezenska relacija med lirskim subjektom in naslovnikom, za nominalno kolektivnim subjektom (*наш чухонец*) se razkriva osebna prizadetost lirskega subjekta (»Знай, прелестный наш чухонец ... [...] Не уймут тоску твою ... «), dokler se v zadnjih dveh verzih iluzija ne razblini in poslanica se z grobo vulgarnostjo vrne v sfero prijateljske zabave.

Za naš premislek ni pomembno, kakšen je bil pesnikov dejanski odnos do istospolne ljubezni, a iz obeh obravnavanih del s to tematiko je več kot očitno, da ga je vprašanje istospolne ljubezni zaposlovalo bolj od običajnega šolskega norčevanja iz teme. Ob tem je ob vprašanju telesnega, ki bi ga bilo povsem mogoče ustrezno ubesediti v obstoječih pornografskih verzih jezikih dobe, pomemben del vprašanja tudi intimna čustvena razsežnost tovrstne ljubezni, ki jo je Lermontov, ki je v to okolje prišel poln mladostnih romantičnih idealov, poskušal osmisлити z znanimi jeziki romantične poezije.

3.3 ... ter avtor in junak našega klasa ...

Bolj celovito je sistem vrednot grobega vojaškega okolja predstavljen v treh junkerskih pesnitvah. Vsa tri dela tega žanra – *Špital*, *Peterhofski praznik* in *Ulanka* – osvetljujejo idealnega junaka mladostne moške družbe, neustrašnega pretepača, drznega in potentnega ljubimca ter velikega ljubitelja alkohola, a na komičen način, saj se glavnim junakom v pesnitvah ta »ideal« izmika. V *Špitalu* mora knez Barjatinski, ki poskuša za stavo dokazati svoje osvajalske sposobnosti pri mladi služabnici, priznati premoč izkušenejšega tekmeca Lafája, da pa je ponižanje še večje, ga ta na koncu reši tudi pred kočijažem, ki z gorjačo brani čast dam. Knez Barjatinski, čigar nočni pohod se konča v popolnem razočaranju, je sicer najnesrečnejši med drznimi osvajalci, a tudi mladi častnik, ki se na paradi v *Peterhofskem prazniku* v grmovju razvedri z mlado obiskovalko slavja Malašo, doživi razočaranje, ko se po napornem lovu za mladenko in uspešnem »naskoku« v grmičevju uspeh izrodi v pirovo zmago in se gospodična izkaže za poklicno prodajalko ljubezni, ki od mladeniča zahteva plačilo.²⁶ Podobno se iluzija velike ljubezenske zmage razblini skupini veseljaških ulancev v *Uranki*. Mladeniči, ki so na šolskem vojnem pohodu, se v kašči hiše, v kateri so se nastanili za tisto noč, kar skupinsko lotijo dame, ki jim jo je priskrbel izkušenejši kolega. Med pijanskim veseljačenjem se družno posvetijo »drzni lepotic« v škrlatnem, naslednje jutro pa v neprivlačni, blede, upadli, podpluti in mlahavi ženski, ki jo zagledajo ob odhodu, nihče niti ne prepozna ljubezenske boginje prejšnje noči.

Ob mladem junaku, ki si bolj ali manj uspešno prizadeva, da bi odigral vlogo ide-

²⁶ Mladec se na to odzove z odločnimi besedami in klofuto: »Ты знай, я не балую дур: / Когда ... [ебу?], то *par amour!* / И так, тебе не заплачу я; / Но если ты простая [блядь] / То знай: за честь должна считать / Знакомство юнкерского ... [хуя]! / — И приосанясь, рыцарь наш, / Насупив брови, покосился, / Под мышку молча взял палаш, / Дал ей пощечину — и скрылся.« (III 341)

alnega junkerja, je v dveh delih poleg predmeta poželenja (torej »junakinjah« Marisi, Malaši in Tatjani) v ospredju tudi utelešenje tega ideala – starejši, očitno izkušenejši častnik Lafá. V *Špitalu* mu pripade vloga antagonista: on je tisti, ki izzove glavnega junaka, da se ponoči poda na podstreho. Ko se stvari zapletejo in se knez pomotoma namesto služabnice v temi loti ostarele gospodarice, ta zažene vik in krik; na pomoč ji priteče kočijaž, ki kneza prepodi v shrambo, tam pa se v temi že predajata užitek Lafá in Marisa. V zagatni situaciji, ko sta se s soborcem znašla obkoljena na sovražnem ozemlju, pobudo prevzame Lafá in jima izbori neoviran umik v spodnje prostore. »Strašni Lafá« kot utelešenje junkerskega ideala ima pomembno vlogo tudi v *Ulanki*, saj je prav on »kvartirant«, ki mladcem poišče prenočišče in organizira skupinsko ljubezensko zabavo. On je tudi edini, ki zjutraj v obžalovanja vredni kreaturi prepozna junakinjo prejšnjega večera, in tako edini, ki glede vsega, kar se je dogajalo prejšnjo noč, nima nikakršnih iluzij.

Komičnost junakov junkerskih pesnitev torej izvira iz razkoraka med idealno predstavo in realnostjo. Lermontov svoje konkretne sotrpine slika v situacijah, ki jih ni mogoče ustrezno opisati ne z jezikom junaške pesnitve ne z jezikom romantične ljubezenske poezije, in ko se opisana dejanskost pomakne predaleč od literarnega ideala, se bralcu razkrije groba vsakdanja stvarnost, ki jo veliki meri predstavljajo vulgarni. Kot primer navedimo šesto kitico *Špitala*, v kateri Lafa rešuje nesrečnega kneza:

Ужасней молнии небесной,
Быстрее смертоносных стрел,
Лафа оставил угол тесной
И на злодея полетел;
Дал в зубы, сшиб его — ногою
Ему на горло наступил;
— «Где ты, Бярятинский, за мною,
Кто против нас?» он возопил.
И князь, сидевший за лоханкой,
Выходит робкою стопой,
И с торжествующей осанкой
Лафа ведет его домой.
Как шар по лестнице скатился
Наш ... [голожопый] купидон,
Ворчал, ругался и бесился
И морщась спину щупал он. (III 335–36)

Pompozni jezik junaške epike prehaja v jezik ulice in namesto »nebeških gro-mov« in »smrtonosnih strel«, ki »letijo nad sovraga«, je pred nami »goloriti kupid«, ki se preklinjaje kotali po stopnicah.

V *Ulanki* lahko opazujemo obraten primer, ko iz grobega opisa grozeče horde pijanih junkerjev, ki se trumoma odpravljajo v kaščo na zabavo, pesnik preide v precej nežnejši opis Tatjane:

[...]
Они накинутся толпою,
[Манду до жопы раздерут]
И ядовитой ... [малафьею]
Млады... [е ляжки] обольют!..
Увы, в пунцовом сарафане,
Надев передник белый свой,
В амбар пустой уж ты заране
Пришла под сенью мглы ночной...
Неверной, трепетной рукой
Ты стелешь гибельное ложе!
Простите, счастливые дни...
Вот голоса, стук, гам — они...
Земля дрожит... идут... о, боже!..
Но скоро страх ее исчез...
Заколыхались жарки груди...
Закрой глаза, творец небес!
Зажмите уши, добры люди!.. (III 344–45)

Preteča potentnost razgretih mladcev je podana z nizom v zbranih delih cenzuriranih vulgarizmov, ki prevladujejo do točke, ko bralec prvič spozna junakinjo. V tej točki se jezik povsem spremeni in pred nami je dekle v škrlatni obleki in belem predpasniku, ki s tresočimi rokami v mešanici strahu in vznemirjenja pričakuje nočne goste. Ob njihovem prihodu ne prevlada vznemirjenje, »zazibljejo se plameteče prsi« in začnejo se dogajati stvari, ki jih spodobni ljudje ne vidijo in ne slišijo. Ker se očitno ne dogaja nič, kar ne bi bilo nekaj verzov prej napovedano v skrajno vulgarnem jeziku, je jasno, da je ubeseditvena perspektiva v tem delu, ki se zateka k romantičnemu jeziku fragmentarne nedorečenosti in namigov, drugačna. Na prvi pogled gre za perspektivo junakinje, saj osrednji del prehaja v njen notranji monolog, a ko se v nadaljevanju besedila razkrije, da so junckerji noč v resnici preživelci z ostarelo in neprivlačno žensko, se perspektiva junakinje izkaže za iluzijo – za idealno podobo še nedolžne, a voljne in čutne mladenke, ki so si jo v svojih z alkoholom podžganih predstavah naslikali razvneti mladeniči.

Podobnih primerov bi lahko navedli precej, za vse pa je značilno, da je za razliko od Puškinovega poigravanja z visokimi (Fonvizin) in nizkimi (Barkov) literarnimi vzori tu raba različnih znanih pesniških jezikov podrejena osmišljanju biografske izkušnje. Lermontova ne zanimajo abstraktna literarna vprašanja, temveč poskuša z znanimi literarnimi jeziki na različne načine osvetliti položaj mladeniča v situaciji, ko različne šolske legende o »posvetnikih« častniških junaštvih ter mladostne idilične predstave o ljubezni trčijo ob kruto in pogosto vulgarno stvarnost.

Vsi junaki obravnavanih pesnitev so pesnikovi šolski stotrini, vendar se Lermontov tudi v primerih, ko junakov ne identificira z imeni, potrudi, da med seboj in junaki vzpostavi distanco.²⁷ Šolska publika, ki so ji bila dela prvotno namenjena, je slednje

²⁷ Lermontov je pripadal huzarskemu oddelku garde, junak *Peterhofskega praznika* je jasno označen kot kirasir, medtem ko v *Uranki* nastopa skupina ulancev. Tudi v delih, kjer junaki niso poimenovani, so slednje uspeli identificirati literarni zgodovinarji (gl. ЛЕРМОНТОВ 2000–2002: III 385–88).

zlahka prepoznala na podlagi opisanih dejanj (nekateri od njih so Lermontovu nespodobno slavo, ki so jim jo dela prinesla, zelo zamerili), obenem pa analiza razkrije, da je Lermontov v teh komičnih zarisih doživetij vojaškega okolja soočal potencialno konfliktno jezike njihovega osmišljanja. Od tod bogastvo različnih perspektiv, ki so v literarnem smislu bližje tradiciji *Jevgenija Onjegina* kot tradiciji Puškinovih »porno-grafskih« del, čeprav gre za dela, ki so nastala iz povsem drugačnih vzgibov (zabava, ugled, ki so mu ga ta prinašala v krogu vrstnikov).

Lermontov tudi kot »pornograf« očitno raziskuje potenciale različnih pesniških jezikov, in četudi se v treh pesnitvah na prvi pogled zdi, da gre za dela, v katerih zgolj smeši nespretnosti svojih šolskih kolegov, gre na ravni literarnega osmišljanja pesnikove lastne biografske izkušnje za problem, ki je nedvomno predvsem avtorski. Formalno je avtorska perspektiva udejanjena v vrsti literarnih klišejev (npr. v uvodnem in sklepnem nagovoru bralcu v *Špitalu* ter v sklepnem nagovoru v *Ulanki*), ki ustrezajo osnovnemu žanrskemu okviru parodične pesnitve, a pripovedovalec se ves implicitno umešča tudi v opisovano dogajanje (npr. v opisu slavja v *Peterhofskem prazniku*, v uvodnem opisu pohoda v *Ulanki* ali sklepnega veseljačenja v *Špitalu*). Na ta način je vedno nekje na meji med upovedovano zunajliterarno stvarnostjo, ki je nesporno groba in profana, in samim aktom upovedovanja, ki raziskuje, kako posamezni znani pesniški jeziki te vulgarnosti lahko osvetlijo v najrazličnejših smiselnihih kontekstih.²⁸

4 Zakaj torej pornografija?

Nalašč. Ob pesnikovi dvestoletnici bomo ob izdatni podpori ideološkega aparata priča še eni v vrsti kanonizacij velikanov ruske književnosti v času, ko se pod pretnostjo zaščite nedolžnih mladih duš v ruskih medijih znova uvaja cenzura. Država si znova prizadeva, da bi pred neprimernimi jeziki ščitila svoje (zaenkrat sicer res le mladoletne) državljane, a pot, ki raje kot osmišljanje odnosa med jezikom in upodobljenim predmetom izbere prepoved, je v ruski kulturi dodobra uhojena, znano pa je tudi, kam vodi. V takšni situaciji se je ob avtorju, ki je pri izbiri jezikov, s katerimi je osmišljal svoj odnos do sveta, do konca ostajal skrajno nedogmatičen, bolje zadržati na margini, sploh če to področje zanimivo osvetljuje pesnikovo splošno ustvarjalno težnjo po »posvajanju« že izoblikovanih pesniških jezikov.

To »posvajanje« je pesnikov glavni »doprinos« v kulturi obdobja. Ko Lidija Ginzburg izpostavlja Lermontova kot avtorja, ki je v svojem ustvarjanju »najceloviteje udejanjil absolutno enotnost osebnosti« (Гинзбург 1997: 170), kot bistveno prvo njegove zgodnje lirike poudarja, da je z že znanimi romantičnimi pesniškimi sredstvi prvi vzpostavil celovito avtorsko literarno samopodobo (v avtoričini terminologiji –

²⁸ V pesnitvi *Mongo*, ki je sicer nastala nekoliko kasneje, a jo večina raziskovalcev razvojno povezuje z junkerskimi pesnitvami (gl. JAVORNIK 2014: 26), je Lermontov sebi namenil še aktivnejšo dvojno vlogo: hkrati nastopa kot eden od obeh likov pesnitve – kot Majoška, pasivnejši sopotnik bolj avanturističnega naslovnega junaka – ter kot avtorska instanca, ki orkestrira ubeseditev in kot njen del tudi podoba pripovedovalca (npr. v sklepnem nagovoru bralca: »Так повесть кончена моя, / И я прощаюсь со стихами, / А вы не можете ль, друзья, / Нравоученье сделать сами?.. « (IV 379)

lirskega junaka).²⁹ V specifičnem razvoju ruske novoveške kulture, ki se je na prehodu iz 17. v 18. stoletje v marsičem vzpostavila kot simulaker z zelo arbitrarnimi vezmi med sfero kulturne reprezentacije ter konkretno zgodovinsko dejanskostjo,³⁰ je bil ravno Lermontov tisti ustvarjalec, ki je prvi v središče postavil subjekt kot konkretno biografsko osebnost. Če je avtorski subjekt še do Puškina in njegovih sodobnikov izhajal predvsem iz izbranega modela znakovne reprezentacije,³¹ je Lermontov v prepletu romantičnih jezikov poskušal posredovati dejanske biografske relacije, ki jih je vzpostavljala do sveta, in ko se se spreminjale te relacije, so se spreminjale tudi kombinacije različnih jezikov. Če v zgodnjem obdobju za konstrukcijo samopodobe, polne romantičnega idealizma, zadoščajo jeziki romantizma, je v prehodnem junkerskem odboju za to samoosmišljanje ključen konflikt med različnimi visokimi in nizkimi pesniškimi jeziki, v katerem se zrcali razkorak med klišejskimi reprezentacijami (romantična ljubezen, »častniška« različica herojstva) in stvarnostjo.

V precej bolj subtilni različici je podobno večjezičje prisotno v avtorjevem zrelem ustvarjanju po letu 1835, a če se ponavadi izpostavlja ravno evolucijo, ki naj bi Lermontova iz okvirov romantizma pripeljala v realistično literarno osmišljanje stvarnosti, je Lermontov za rusko kulturo bolj pomemben kot tisti, ki je v nekem smislu obtičal na mestu. Ni naš namen, da se natančneje lotimo kompleksnega problema jezikovne narave realizma, ki ga v svoji monografiji izčrpno predstavlja Ivan VERČ (2010: 97–122), a pri prehodu iz *tekstovne referenčnosti romantike v netekstovno referenčnost realizma* (ki se sicer na koncu izkaže za iluzijo) je vsaj na eni točki pomembno vlogo odigralo tudi vprašanje referenčnosti biografskega avtorskega subjekta. Slednjega so najpomembnejši avtorji predvsem v prozi razreševali na način, da so ga objektivizirali v različnih oblikah literarnih pripovednih instanc (Puškinov Belkin, Gogoljev čebelar Panjko).³² Ta pot razvoja je v ruskem realizmu pripeljala do raziskovanja literarnih možnosti realističnega upodabljanja literarnega lika kot subjekta, ki stvarnost prelamlja v besedi,³³ avtor kot konkretna biografska referenca pa se je iz literature vse bolj umikal. Lermontov je v tem pogledu poseben. Zanj sta bila razvoj in vključevanje novih realističnih literarnih jezikov do konca pogojena z iskanjem jezika, v katerem bi lahko skladno in celovito izrazil prav svoj individualen odnos do spreminjajočega se sveta. Njegova glavna tema je on sam, pa najsi gre za poskus refleksije lastne pozicije v svetu v *Junaku našega časa* ali za iskanje ključnih

²⁹ «Ранний Лермонтов широко пользуется ходовой в 30-х годах романтической фразеологией, но он не попадает к ней в плен, как Веневитинов к формулам элегического словаря. В раннем творчестве Лермонтова функция поэтических штампов иная. Он ими овладевает, трансформирует их, заставляя работать на своего лирического героя.» (144)

³⁰ V mislih imamo pojav »zgodnje postmodernizacije ruske kulture« (Эпштейн 2000: 9), ki ga v kulturi petrovske Rusije od 18. stoletja dalje odkriva Mihail Epštejn.

³¹ Eden od razlogov, zakaj je ravno Puškin za rusko kulturo »naše vse«, je tudi njegov vsestranska in raznolika avtorska samopodoba, ki se spreminjala hkrati z evolucijo pesniških jezikov.

³² V isti skupini Verč obravnava tudi Pečorina iz *Junaka našega časa*, čeprav opozori, da je tu znotrajbesedilnih prepovednih perspektiv več (103), kar za našo temo ni nepomembno.

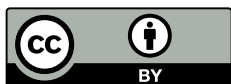
³³ Sem lahko štejemo večino velikih literarnih odkritij realizma – *skaz* kot sredstvo stanovske ali geografske karakterizacije likov (npr. pri Leskovu), notranji monolog kot sredstvo za upodabljanje kompleksnih duševnih procesov (npr. pri Tolstoju) ali junaka-ideologa, ki ga Bahtin odkriva pri Dostojevskem.



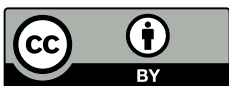
filozofskih odgovorov v liriki in pesnitvah, a Lermontov kot avtor, ki je po mnenju mnogih ostal »neudejanjen«, je prav v tej svoji nesklenjenosti najbolj dragocen. Prav zato ob jubileju del pozornosti zasluži tudi njegova »pornografija«. Ne zaradi njene umetniške vrednosti ali ker bi bila v tradiciji ruske pornografske poezije v literarnem smislu izjemna, temveč zato, ker je bila za vzpostavljanje pesnikovega razumevanja literarnega samoosmišljanja očitno vsaj tako pomembna kot zgodnja lirika in ker se v tem primeru ob *pornē* razodeva tudi globlji smisel *grafije*.

VIRI IN LITERATURA

- Marko JUVAN, 2000: *Intertekstualnost*. Ljubljana: DZS.
- Miha JAVORNIK, 2014: Mihail Jurjevič Lermontov na meji. Mihail J. Lermontov. *Pesmi in pesnitve*. Radovljica: Didakta. 19–35.
- Ivan VERČ, 2010: *Razumevanje jezikov književnosti*. Ljubljana: Založba ZRC SAZU.
- И. С. БАРКОВ, 2004а. *Полное собрание стихотворений*. Москва: Академический проект. Серия: Новая библиотека поэта. Большая серия.
- И. С. БАРКОВ, 2004б. *Иллюстрированное собрание трудов в одном томе*. Москва: Альта Принт.
- И. С. БАРКОВ, 1992. *Девичья игрушка или Сочинения господина Баркова*. Москва: Ладомир.
- М. М. БАХТИН, 2012. *Собрание сочинений. Т. 3: Теория романа (1930—1961 гг.)*. Москва: Языки славянских культур.
- П. П. ВЯЗЕМСКИЙ, 1998. Александр Сергеевич Пушкин, 1826—1837. *Пушкин в воспоминаниях современников*. 3-е изд., доп. Санкт Петербург: Академический проект. Т. 2. 173–188.
- Л. Я. ГИНЗБУРГ, 1997: *О лирике*. Москва: Интрада.
- Л. Я. ГИНЗБУРГ, 1940: *Творческий путь Лермонтова*. Ленинград: Государственное издательство «Художественная литература».
- В. В. ЗЕНЬКОВСКИЙ. 2002: М. Ю. Лермонтов. *М. Ю. Лермонтов: Pro et contra*. Ред. В. М. Маркович, Г. Е. Потапова. Санкт-Петербург. РХГИ (Русский путь). 874–83.
- А. Зорин, 1992а: Барков и барковиана: Предварительные замечания. *Литературное обозрение: Специальный выпуск: Эротика в русской литературе: От Баркова до наших дней: Тексты и комментарии*. Москва. 18–21.
- А. Зорин, 1992б: Иван Барков – история культурного мифа. *Девичья игрушка или Сочинения господина Баркова*. Москва: Ладомир. 5–16.
- А. И. ЖУРАВЛЕВА, 2002: *Лермонтов в русской литературе. Проблемы поэтики*. Москва: Прогресс-Традиция.



- М. Ю. ЛЕРМОНТОВ, 2000–2002: *Полное собрание сочинений в десяти томах*. Москва: Воскресенье.
- М. Ю. ЛЕРМОНТОВ, 1989: *Полное собрание стихотворений: В 2 т.* Ленинград: Сов. писатель. Ленинградское отделение, 1989.
- М. Ю. ЛЕРМОНТОВ, 1935–1937: *Полное собрание сочинений: В 5 т.* Москва; Ленинград: Academia.
- Ю. М. ЛОТМАН, 1992: О содержании и структуре понятия «художественная литература». *Избранные статьи*. Т. 1. Таллинн. 203–216.
- Ю. М. ЛОТМАН, 1988: Поэтическая декларация Лермонтова («Журналист, читатель и писатель»). *В школе поэтического слова: Пушкин: Лермонтов: Гоголь*. Москва: Просвещение. 206–217.
- Е. КУРГАНОВ, 1998: *ОПОЯЗ и Арзамас*. СПб.: Журнал Звезда.
- Е. ЛАРИОНОВА, 2002: А. С. Пушкин: Тень Баркова: Тексты: Комментарии: Экскурсы. *Новая Русская Книга 2/13*.
- В. Г. МАРАНЦМАН, М. М. ГИРШМАН, 1981: Парус. *Лермонтовская энциклопедия*. Москва: Советская Энциклопедия. 366–367.
- М. В. МАРКОВИЧ, 2002: Лермонтов и его интерпретаторы. *М. Ю. Лермонтов: Pro et contra*. Ред. В. М. Маркович, Г. Е. Потапова. Санкт-Петербург. РХГИ (Русский путь). 7–50.
- Д. С. МЕРЕЖКОВСКИЙ, 2002: М. Ю. Лермонтов: Поэт сверхчеловечества. *М. Ю. Лермонтов: Pro et contra*. Ред. В. М. Маркович, Г. Е. Потапова. Санкт-Петербург. РХГИ (Русский путь). 348–386.
- А. С. ПУШКИН, 1977–1979: *Полное собрание сочинений*. Ленинград: Наука. Ленинградское отделение.
- А. РАНЧИН, 1993: Чертовские срамословцы. *Стихи не для дам: Русская нецензурная поэзия второй половины XIX века*. Москва: Ладомир. 7–26.
- Н. САПОВ, 1992: Иван Барков: биографический очерк. *Девичья игрушка или Сочинения господина Баркова*. Москва: Ладомир. 17–36.
- И. З. СЕРМАН, 2002: Судьба поэтического «я» в творчестве Лермонтова. *М. Ю. Лермонтов: pro et contra*. Ред. В. М. Маркович, Г. Е. Потапова. Санкт-Петербург. РХГИ (Русский путь). 928–942.
- Вл. С. СОЛОВЬЕВ, 2002: Лермонтов. *М. Ю. Лермонтов: Pro et contra*. Ред. В. М. Маркович, Г. Е. Потапова. Санкт-Петербург. РХГИ (Русский путь). 330–347.
- К. ТАРАНОВСКИЙ, 1992: Ритмическая структура скандально известной поэмы «Лука». *Литературное обозрение: Специальный выпуск: Эротика в русской литературе. От Баркова до наших дней: Тексты и комментарии*. Москва. 35–36.
- Ю. Н. ТЫНЯНОВ, 1977: О пародии. *Поэтика: История литературы. Кино*. Мдсква: Наука. 284–310.



- Б. Т. Удодов, 1989: *Роман М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени»*. Москва: Просвещение.
- Б. Эйхенбаум, 1924: *Лермонтов: Опыт историко-литературной оценки*. Ленинград: Государственное издательство Ленинград.
- Е. Г. Эткинд, 1999: *«Внутренний человек» и внешняя речь: очерки психопозитики русской литературы XVIII-XIX веков*. Москва: Языки русской культуры.
- М. Эпштейн, 2000: *Постмодерн в России. Литература и теория*. Москва: Издание Р. Элинина.

РЕЗЮМЕ

В статье предпринята попытка осмыслить так называемый *юнкерский период* Лермонтова (1832—1834/1835) в рамках всего творчества поэта, исходя из специфического отношения Лермонтова к уже сформировавшимся поэтическим языкам эпохи. В отличие от традиционного осмысления юнкерского периода как промежуточного звена в цепочке развития реалистической поэтики автора, стараемся указать на типологическую особенность, объединяющую все три периода творчества поэта и особенно наглядно проявившуюся в художественно не столь амбициозных авторских проектах юнкерского периода.

Осмысление творческого наследия поэта в свете очередного великого литературного юбилея и обзор истории восприятия поэта критиками и историками литературы указывают на своеобразную неопределенность большинства попыток вместить поэта в любую стадиальную схему развития русской литературы XIX века. В рамках разных парадигм развития его творчество воспринимается как промежуточная стадия, указывающая на, но еще не полностью реализовавшая самые продуктивные тенденции будущего развития русской литературы, но на наш взгляд истинная его ценность для русской культуры заключается именно в его постоянных попытках применения уже сформировавшихся поэтических языков эпохи для осмысления сугубо личного, биографического отношения к окружающему миру. Со временем менялся сам автор, менялся мир, в котором он жил, но сам принцип его творческого овладения миром оставался неизменным: овладеть, трансформировать и заставить работать на себя уже известные литературные образцы, способные пролить свет на определенные аспекты авторского самосознания.

В этом контексте его маргинальные юнкерские произведения могут послужить в качестве интересного примера. Анализ использования языков высокой и «мужской» поэзии подтверждает, что при всех особенностях этой части его поэтического наследия и здесь наблюдается тот же основной принцип, выдвинутый нами в качестве типологической характеристики его творчества. Это проливает свет на творчество поэта в целом, и — что в современном мире не менее важно — указывает на творческое значение свободного отношения к альтернативным вариантам знакового постижения мира.