



UDK 821.161.1.09-1Lermontov, Ju. M.  
*Miha Javornik*  
Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani

## MIHAIL JURJEVIČ LERMONTOV NA MEJI<sup>1</sup>

Razprava je posvečena 200-letnici rojstva Mihaila Ju. Lermontova in prinaša motivno tematski in idejni oris njegovega pesniškega ustvarjanja s posebnim oziranjem na prehod iz romantičnega modeliranja sveta v realizem. Kot pomembno prelomnico v ustvarjanju izpostavi obdobje med zgodnjo in zrelo liriko, ki ga zaznamuje epikurejsko-frivolno ter opolzko, malodane pornografsko ustvarjanje – 'junkerske poeme' in pesnitev Mongo.

**Ključne besede:** M. Ju. Lermontov, romantizem, demonizem, realizem

This article, on the 200-year anniversary of M.Iu. Lermontov's birth, presents an outline of motivational, thematic, and intellectual aspects of his poetic works, with special attention to the transition from Romantic modeling of the world to Realism. The period between his early and mature lyrics is highlighted as a significant watershed in his creativity, characterized by epicurean, frivolous, salacious, and almost pornographic works—the "junkier poems" and the poem "Mongo."

**Key words:** M. Iu. Lermontov, Romanticism, demonism, Realism

Razmišljanje o ustvarjalnosti Mihaila Ju. Lermontova sem razdelil na dva dela. V prvem nameravam na kratko predstaviti kulturno-umetniško okolje, v katerem je ustvarjal, ter opozoriti na možne vplive tega okolja na njegovo ustvarjanje. Drugi del je namenjen razmisleku o njegovih najpomembnejših delih – najpogosteje tistim, ki so umeščena v izbor nekaterih novih prevodov v novi slovensko ruski zbirki o Lermontovu. Ker so ta pomembna dela v izboru lirika in pesnitve, sem razmislek o dramatik in pripovedništvu pustil ob strani.

Prav tako je treba upoštevati, da je že Mile Klopčič s prefinjenim občutkom za jezikovni izraz Mihaila Lermontova v slovenski izdaji izbranih del v natisu Državne založbe Slovenije na začetku šestdesetih let temeljito seznanil slovenskega bralca z najpomembnejšimi deli tega velikega ruskega pesnika, njim pa dodal na pozitivističnih izhodiščih zgrajeno spremno besedo o njegovem življenju, čemur so sledili ob koncu knjige še komentarji k pesmim. Moj pristop bo nekoliko drugačen: čeprav se moj zapis v grobih zarisih biografiji prav tako ne bo izognil, ker življenjska usoda Lermontova pomembno zaznamuje njegov pesniški izraz, pa bo analiza tega izraza temeljila na razkrivanju poetoloških – formalnih in idejno-tematskih značilnosti.

Mihail Jurjevič Lermontov se je že pri štirinajstih prvič preizkusil v kovanju stihov in napisal pesem Jesen – rima, a preprost prikaz tega, kako se narava poslavlja od življenja. To je bilo leta 1828, tri leta po dekabristični vstaji, ki je pomembno za-

---

<sup>1</sup> Razprava je nekoliko spremenjena uvodna študija v knjigi lirike ob 200. letnici rojstva Lermontova, ki jo je izdala založba Didakta.

znamovala ruski družbeno-kulturni in politični prostor za več desetletij (in seveda tudi Lermontova). Na dekabristično vstajo so vplivale razsvetljske ideje in družbena in kulturna gibanja z zahoda (od francoske revolucije naprej pa vse do poraza Napoleona 1912) in te ideje so se v najradikalnejši obliki v Rusiji pokazale kot zahteva po ukinitvi absolutizma in tlačanstva. 14. decembra 1825 se je na Senatskem trgu v St. Peterburgu uprla despotizmu peščica plemiških revolucionarjev, a carjeva vojska je slabo pripravljen in maloštevilen upor krvavo zadušila. Med temi revolucionarji je bilo veliko zanesenjaških romantikov, ki so sami pisali pesmi – med njimi je najpomembnejši Kondratij Rilejev. Večina dekabristov je bila obsojena na smrt z obešanjem ali pa so jih izgnali v Sibirijo (Več o tem PODLESNIK 2009: 84–88).

Herojska in tragična smrt dekabrističnih vodij ni vplivala le na mladega Lermontova, ki prične ustvarjati ob koncu dvajsetih let 19. stoletja, temveč je pustila globoke sledi pri večini že uveljavljenih pesnikov – liberalcev tudi v tridesetih letih, ko mladi Lermontov marljivo brusi umetniški izraz. Najpomembnejši dekabristični vpliv med napredno inteligenco je videti v pisanju t. i. državljanske, ponekod imenovane socialne lirike (гражданская лирика).<sup>2</sup> Nasledniki dekabristov in med njimi tudi Lermontov tedaj pišejo oratorsko-odiozno liriko, kjer ima še vedno pomembno vlogo ‘vzvišen’ klasicističen jamb, ki postaja zdaj posrednik romantičnega modeliranja sveta. Oratorski lirski monolog, jambaska ‘državljanska’ pesem, ki se veže na odiozno tradicijo 18. stoletja, so potemtakem žanri, ki jih tudi na začetku ustvarjalne poti goji Lermontov in v njih najdemo preplet patetične, satirične in celo groteskne intonacije. V kontekstu celotne Lermontovove ustvarjalnosti pa je zagotovo zanimivo, da nekatere najpomembnejše oratorske pesmi nastanejo šele v njegovem zrelem obdobju: Pesnikova smrt, Nikar si ne zaupaj in Duma.<sup>3</sup>

Ob peterburških dekabrističnih ustvarjalcih igra važno vlogo v dvajsetih letih v literarnem življenju moskovski krožek t. i. ljubomudrov (tistih, ki ljubijo modrost – imenujejo jih tudi ruski schellingijanci), ki sicer niso revolucionarji, igrali pa so prav tako važno vlogo v družbenem in kulturno-literarnem življenju tedanjega časa. Kot društvo so bili sicer razpuščeni v času dekabristične vstaje 1825, a so pesniki-ljubomudri kot V. Odojevski, D. Venevitinov, V. Ševirjov [...] sistematično nadaljevali s proučevanjem nemške idealistične filozofije (posebej Schellinga), z namenom, da pokažejo novo pot človekovemu obstoju. Pri tem so izhajali iz predpostavke, ki se od dekabristične ideologije pomembno razlikuje: predno se lotimo spreminjati družbo, je potrebno izgraditi filozofski sistem, ki bo ponudil prave odgovore na vprašanja o (tragični) človekovi usodi. Prav Odojevski in Venevitinov, ki sta objavljala v *Moskovskem vestniku* (še preje pa v *Mnemozini* in *Vestniku Evrope*) ob koncu dvajsetih

<sup>2</sup> Naloga državljanske lirike je bila vzgojiti državljanska in družbena / socialna čustva bralcev v skladu s tradicijo razsvetljenstva. Po njihovem mnenju se mora ta vzgoja pričeti že v domačem krogu in se nato širiti v vse pore družbenega življenja, zato so si izmislili tudi posebne besede stalnice (rekli so jim besedesignali), ki so sestavljale poseben dekabrističen kodeks obnašanja in sporazumevanja. T. i. arhaisti (P. Katenin, V. Kjuhelbeker, F. Glinka) sledijo visoki državljanski (odiozni) liriki 18. stoletja, novatorji (K. Rilejev, A. Odojevski) pa se, vpeti v razmišljanja o zakonitostih nacionalne zgodovine navdušujejo nad šolo harmonične natančnosti V. Žukovskega in K. Batjuškova. Njihov tipičen žanr je žanr dume, v kateri prepletejo lirsko emocionalnost in epske prvine, kjer zgodba temelji na dejanskih (ruskih) zgodovinskih dogodkih in ne več na baladi.

<sup>3</sup> Tisti, ki jih zanima kaj več zvedeti o teh pesmih, bo našel podrobnejšo razlago v drugem delu razprave.

let, sta pomembno vplivala na ustvarjalnost mladega Lermontova. Pri ljubomudrih se Lermontov uči večšin filozofskega monologa, ki je na Lermontovovi poti eden najpomembnejših žanrov, v katerem prikaže razvojno pot od misli, njenega razvoja do globljega uzaveščanja njenega pomena (prim. 11. junija 1831).

Ko je govor o mladem Lermontovu, ne smemo zaobiti vloge prvega ruskega romantika Vasilija Žukovskega, ki je z žanrom balade pomembno oblikoval njegovo umetniško pot. Tematiko balade sicer Lermontov zgodaj preoblikuje, saj pri njem skorajda ni več zaslediti odkritih fantastičnih prvin, še vedno pa ohranja baladno strukturo: govor je o spopadu človeka z usodo, kjer je slednja pogosto razumljena kot delovanje višjih, nadnaravnih in skrivnostnih sil. Za baladno intonirane pesmi so pri Lermontovu značilne eksotičnost, dramatičnost, ki se stopnjuje v konfliktnost likov (kjer je eden od likov pogosto sam lirski subjekt) in ta pripelje k tragičnemu razpletu.

Na koncu nam ostane vpliv Aleksandra Puškina na Lermontova. S tem stavkom se sicer začne večina literarno – zgodovinskih pregledov, kjer hitijo zatrjevati, da je Lermontov Puškinov posnemovalec. To do neke mere drži, saj bi se verjetno vsak začetnik, kot je bil tedaj Lermontov, težko izognil vplivu tako pomembnega in vplivnega poeta, kot je bil v tridesetih letih Puškin v zenitu svoje slave. Vpet v nemirne in kulturno raznorodne čase tridesetih let, je imel Lermontov torej težko nalogo: umestiti se je moral v čas kot originalen pesnik, pri tem pa se je moral (vsaj poskušati) osvoboditi vpliva tako čislane učitelja. Prvi poskus je navidez banalen, a morebiti pomemben: Puškin in njegovi sopotniki so praviloma vpenjali svoje izpovedi in razmišljanja v antični kontekst in najdevali v njem sopostavitve in primerjave. Razen redkih izjem tega pri Lermontovu ni. Prav od Lermontova naprej pričinja antična tematika iz ruske poezije korak za korakom izginjati.

Proces v izgrajevanju lastne ustvarjalnosti – trajal je celo desetletje vse do prezgodnje smrti – je potekal postopno: prva faza je bila posnemanje, saj je moral osvojiti Puškinov pesniški kod (Čerkezi, Kavkaški ujetnik). Temu sledijo poskusi idejnih polemik (Tri palme, Prerok), njim pa uporaba različnih jezikovnih sredstev, s katerimi se želi odmakniti od učitelja. Formalist V. Vinogradov je pretanjeno ugotovil, da postaja v času, ko učenec osvaja Puškinovo poetiko, jezik Lermontova preprostejši – v njem prevladuje pogovorna intonacija, vanj se vrivajo tudi prozaizmi (Valerik, Domovina) (prim. ВИНОГРАДОВ, *Стиль*). Še več: če je zgodnje ustvarjanje Lermontova bolj ali manj posnemanje Puškina, se po mnenju A. Žuravljove pokaže pesem v zrelem obdobju kot impresija, kot fiksacija trenutnih pesniških občutij, ki jih pesnik ne razvija naprej in s tem skuša preseči puškinski kanon (prim. ЖУРАВЛЁВА, *Лермонтов*).

Sledi kratek povzetek. Ustvarjalnost Lermontova je neločljivo prepletena s poetiko Puškina, ob vplivu tradicije državljanske dekabristične lirike sega k odiozni tradiciji 18. stoletja, hkrati razvija romantično balado Žukovskega ter se še vedno spogleduje s kanonizirano sentimentalistično – romantično elegijo iz prvega desetletja 19. stoletja. Navezujoč se na mnenje L. Ginzburg, se Lermontov v tridesetih letih po eni strani še vedno kali v individualističnem romantizmu, ki je nekoč zrcalil buržoazno (v ruskem kontekstu dekabristično) revolucionarno zavest, sčasoma pa se vse bolj zaveda, da čas po letu 1825 že napoveduje krizo romantičnega individualizma, ki hkrati pri Lermontovu poraja nov upor v duhu byronističnega individualizma. Pričnejo se rušiti meje subjektivizma, ki skuša obvladati konkretno in objektivno dejanskost

(več o tem v 2. delu; prim. ГИНЗБУРГ 1940: 127), v zrelem obdobju pa ga postopoma zamenjuje mnenje, da je posameznik odvisen od družbenega okolja. V družbi nastajajo nove socialne teorije, ki napovedujejo realistično metodo v modeliranju sveta, in te drugačnosti v odnosu do romantizma oz. klasicizma se je zelo hitro zavedel že Puškin, ki je dejansko pričel utirati pot drugačnemu sprejemanju sveta, Lermontov pa mu ni v tem samo sledil, temveč je nadgradil omenjeni mišljenjski vzorec.

Mihail Jurjevič Lermontov ni imel ravno srečnega življenja: fant je rasel v atmosferi družinskih nesoglasij (po materini strani je pripadal vplivni in bogati ruski rodbini Stolipinih) po očetu ne ravno vplivni in premožni škotski plemiški rodbini Leront. Med staršema sta se začetna zaljubljenost in idila kmalu izpeli in kmalu po rojstvu sina Mihaila se je mama odločila preseliti nazaj k svoji družini, h gospodovalni in vplivni Jelizaveti Aleksjevni Arsenjevi, babici mladega Lermontova. Zaradi tuberkuloze je Mihailu pri treh letih mama umrla in vzgojo vnučka je zdaj vzela v svoje roke babica ter skušala za vsako ceno onemogočiti kakršenkoli očetov vpliv na otrokovo prihodnost. Pametna, stroga, oblastna in vplivna ruska dama je Mihaila vzgajala trdo, mu zgodaj vcepila нравstvene norme, a mu omogočila tudi dobro šolanje ter ga razvajala z daljšimi izleti, med katerimi izstopajo potovanja na Kavkaz, ki so se mlademu fantu vtisnila v spomin kot eksotična lepota južnih krajev, ki jo je tolikokrat (že v svojem zgodnjem obdobju) rad opeval. (Prim. pesmi Kavkaz iz 1830 in Pozdravljene, sinje ve gore kavkaške ... iz 1832).

Na mladega Lermontova so imeli vpliv trije učitelji: Francoz, ki je že po tradiciji ruske plemiške vzgoje učil Mihaila francosko, nemška vzgojiteljica, ki ga je poleg jezika učila vsakdanjih opravil ter angleški učitelj, ki ga je spodbujal k branju tedaj vse popularnejše angleške literature. Mladenič, ki mu je babica želela omogočiti najboljšo izobrazbo, a ga je hkrati držala na kratko, je tako že zgodaj znal francosko, nemško in angleško, kar mu je omogočilo stik z nerusko govorečimi obiskovalci zdravilišča Pjatigorsk na Kavkazu, kamor ga je babica spremljala, ko je bolehal za rahitisom. Zdi se, da je njegovo drugo potovanje na Kavkaz pustilo še posebej pomembno sled. Sredi eksotične narave z mineralnimi vrelni, gorami, bližina vojaških spopadov z gorskimi plemeni, je vzplamtela Lermontovova domišljija: postavil se je na stran svobodoljubnih gorcev, ki so branili svoje ozemlje pred ruskimi napadi.<sup>4</sup>

Babica se je z vnukom 1827 preselila v Moskvo, ga vpisala v eno tedanjih najboljših zasebnih šol (obiskovali so jo tudi Žukovski, Gribojedov in Tjutčev), kjer je Lermontov sistematično začel pridobivati humanistično izobrazbo. Tradicionalistično in antiromantično usmerjena šola ne odvrne mladeniča od zavzetega poglobljanja v dela Puškina do prebiranja *Moskovskega vestnika*, ki je seznanjal Ruse z nemškim romantičnim gibanjem in Byronovo ustvarjalnostjo (poemo), ki Lermontova povsem prevzame. Zaradi dobrega znanja jezikov bere tuje pesnike v originalu in kaj kmalu se mu postavi kot izziv napisati poemo v byronističnem stilu. Leta 1828-29 nastajajo prvi tovrstni poskusi: Oleg, Dva brata, Prestopnik, kjer upodablja t. i. 'Weltschmerz' (sinonim za t. i. mal de siècle), izraz, s katerim ponazarjajo vsesplošno 'bolezen časa' in tedanje miselnosti, ki je vzniknila po razpadu razsvetljske miselnosti in francoske revolucije (prim. Monolog iz 1829). Idejno sorodna obtožba je pesem Molitev, retoričen nagovor Boga, ki se mu je pesnik izneveril: »Ne sodi me zato, mogočni, in

<sup>4</sup> Domišljija porodi zasnovo večkrat zamišljene in nazadnje 1841 napisane poeme Mciri.

ne kaznuj me prestrogó, [...] ker lava večnega navdiha vre v mojih prsih in gori; ker v meni vse nenehno niha, kali pogled, mrači oči; ker mi je ta naš svet pretesen in najti tebe se bojim, pogosto pojem grešno pesem, s katero, Bog, te ne slavim.«

Podobno kot pri Byronu se razočaranje nad humanističnimi vrednotami in pesimizem, ki preplavlja romantičnega junaka, tudi pri Lermontovu z začetka tridesetih let prepleta s podobo uporniškega junaka, ki je – podobno kot byronistični junak – izgnanec, ki ruši zakone družbene morale. Ta junak ne postane v svoji tragični ljubezni le njena žrtev, saj je hkrati tudi maščevalec nad nepravičnim svetom. Z idejo uporniškega junaka je pri Lermontovu povezan tudi motiv boja z bogom, ki spremlja Lermontova domala od začetkov njegovega ustvarjanja.<sup>5</sup>

Byronizem je v ruski kulturi smer (zgodovina govori celo o ruskem byronizmu), ki jo romantiki dejansko izživijo in razvijejo po svoje, saj se po eni strani od podob (in modela) uporniškega dekabrizma podoba junaka premakne v sfero resigniranega oz. razočaranega byronističnega občutja, ki ga kot rusko enačico weltschmerza razvijajo pesniki ljubomodri. Lermontov stoji na križišču obeh smeri in ju v svoji ustvarjalnosti poveže v celoto, iz katere se izriše ambivalentno nihanje ob simbolu demoničnega kot tema – stalnica njegovega ustvarjanja. Če z vidika byronističnega občutja sveta lirski subjekt prostodušno in trezno izjavi (v pesmi Čeprav besede polne so trpkosti iz 1830): »Mlad sem; a v prsih mi ubrano poje, / in Byrona bi kdaj dosegel rad: / njegove muke in srce so tudi moje, / o da bi še po usodi bil mu brat!«<sup>6</sup> pa se že v prvi pesmi Lermontova, s katero jasno spregovori o demoničnem in nosi naslov Moj demon iz 1829 (pri tej pesmi gre za analogijo s Puškinovim Demonom) zarisujejo tipične značilnosti lika in njegove usode: tudi demon (lik, ki ima avtobiografske značilnosti) se je uprl Bogu in zavrgel ponujeno rajsko srečo. Za kazen je bil izgnan iz raja, obsojen na večno izgnanstvo in tavanje po svetu. Nesrečen, a ponosen, bolj ko ne uporniški byronistični lik, ne prizna poraza in ni pripravljen narediti nobenega kompromisa, temveč hoče ostati zvest duhu revolucionarnega individualizma.<sup>7</sup>

Že navedeni primer (tj. Moj demon) opozarja na dvojnost, ki jo v sebi nosi Lermontov in ta ambivalentnost prav tako priča – zdaj z drugačne perspektive – o času,

<sup>5</sup> Literarna uporniška nagnenja Lermontova dobijo zalet v trenutku, ko se leta 1830 vpiše na Moskovsko univerzo, kjer še vedno živita duh dekabrističnega gibanja in študentska solidarnost. Revolucionarni duh se je med moskovskimi študenti širil v filozofsko-političnih krožkih, zbranih okoli N. Stankeviča, V. Belinskega (utemeljitelja kasneje za rusko kulturno zgodovino izjemno pomembne naturalne šole) in filozofa/publicista A. Hercna, ki ga je car zaradi svobodomiselnosti sprva izgnal na Ural, leta 1852 pa je emigriral v London ter tam organiziral t. i. Svobodno rusko tiskarno (nekakšno neoficialno središče svobodomislečih ruskih intelektualcev) ter izdajal tednik *Zvon* (*Колокол*), kjer so lahko izdajali svoja dela v domovini prepovedani avtorji. Med študenti seveda ni manjkalo tudi veselja in razuzadanosti, ki so vodili k frivolnemu in nemoralnemu stihoklepaštvu, zaradi katerega so Lermontovovega sošolca A. Poležajeva poslali v vojsko. Podatek je nemara zanimiv zato, ker dobi Saška Poležajeva dvojnico v poemi Lermontova Saška šest (1836) oz. devet let (1839) kasneje, ki jo literarna kritika umešča v krog t. i. junkerskih poem, ki stojijo na meji umetniške in pornografske poezije. O tem več v nadaljevanju.

<sup>6</sup> Zanimivi so verzi, napisani dve leti kasneje (1832) v pesmi Ne, nisem Byron, jaz sem drug: »Ne, nisem Byron, jaz sem drug, / še tuj, le redkim znan izbranec, / kot on po svetu sem pregnanec, / Le da je v meni ruski duh.« Kot bi Lermontov posredno napovedoval rusko enačico byronizma. Ponovno ambivalenca v demoničnosti?

<sup>7</sup> Ponovljivost podobe demona motivira dejanskost: tudi Lermontov je bil v življenju osamljen upornik, nesrečen in poln razočaranj, s katerimi mu življenje ni prizanašalo.



ko pričinja romantizem zamenjevati druga paradigma, ki dobi v štiridesetih letih oznako realizem. To napovedovanje prehoda je opaziti tudi pri Lermontovu. Učenje in posnemanje Puškina in Byrona, prebiranje in 'prepesnjevanje' W. Scotta, V. Hugoja, F. Schillerja ipd. vodi po eni strani v specifično lermontovovski romantizem, kjer ima osrednjo vlogo ambivalenten demonizem, po drugi pa kaže pot lermontovovskemu realizmu, kjer se lik (junak) za hip počuti svoboden, a hkrati uzavešča, da je vseskozi ujetnik družbenega okolja. V bistvu je zgodnji Lermontov (kanonizirano romantično) razcepljen na dušo, ki stremi k brezmejni svobodi, ter k življenju, ki mu sicer to omogoča, a ga hkrati tudi omejuje, pravi Ju. M. Lotman (Лотман 2000: 133).

Zanimivo je, da v procesu gradnje obeh paradigem, v iskanju svojega prostora na tedanjem literarnem zemljevidu Lermontov ne pozna humorja in zametke tega prekrije v zgodnjem obdobju patetičnost. Če bi na hitro postavili primerjavo s Puškinom, velja, da se je Puškin hitro znašel v tedanjem žanrskem sistemu, ki ga je na liceju kot za šalo preigraval, medtem ko je Lermontov v iskanju raznorodnosti in individualnega izraza počasen in raje desetkrat premisli, katero besedo in rimo je vredno postaviti kot ekvivalent drugemu paru.

Željo po boju, ki jo v naslednjem hipu zamenjuje hrepenenje po miru kot nikoli sklenjeni spoj dveh temeljnih (romantično - byronističnih) opozicijskih motivov – svobode in ujetništva najdemo v ponarodeli pesmi zgodnjega obdobja Jadro iz 1832. Spokojno podobo morja, ki je metafora za varen duševni pristan (»Na sinji morski se gladini / v meglicah morje lesketa ... / Le česa išče si v tujini / in kaj pustilo je doma?«) zamenjuje neukrotljivo hrepenenje po viharju, ki je metafora duhovne upornosti (»Nad njim [morjem] se sončna luč zazžarja, / pod njim je morje v dalj in šir. / A jadro si želi viharja, / kot da v viharju bil bi mir!«). Jadro je prisposoba za pesnika, ki se je »varen v pristanu« pognal življenju na pot, ne glede na to, da ga čakajo nepredvidljivi, celo usodni dogodki.

Že v zgodnji ustvarjalnosti nastajajo za Lermontova tipični (najpogosteje ljubezenski) motivi, ki dopolnjujejo izhodiščno ambivalentno demonično razmerje, ki niha med razrvanostjo in spokojnostjo. V elegiji „Osamljenost“ objokuje lastno usodo večnega ponavljanja let do smrti, dokler ne ostane pozabljen in se pred njegovim grobom nihče ne ustavi (spokojnost); s prisposobo berača iz istoimenske pesmi Berač, ki mu je namesto vbogajma nekdo stisnil v roko kamen, pa na metaforičen način govori o razrvanem lirskem subjektu, ki mu je poteptala srce izvoljenka. Pesem Želim živeti! Žalost hočem, govori o usodi poeta, ki je obsojen na trpljenje, a v nadaljevanju izve, da tako mora biti: »In kaj je pesnik brez gorja? / Poet živi za muke ceno«.

Med zgodnjo liriko izstopata dve pesmi: Angel po svojem preprostem in lapidarnem sporočilu, ki govori o razkolu med nesmrtno dušo in njenim bivanjem na zemlji. V bolečini in solzah tostranskega sveta trpeča duša ne more več ubesediti nebeških zvokov, ki ostajajo le spomin na »[...] blaženost čistih duhov / pod krošnjami rajskih vrtov«. Nekoliko drugačen pomen dobi melodičnost v pesmi Judovska melodija, ki je nastala že ob koncu prvega ustvarjalnega obdobja (1836) in je prepesnitev Byronove pesmi My soul is dark. Govor je o zli duši, ki se opaja z rajskimi zvoki ter jih spreminja v glasove zla. Navezujoč se na biblijsko motiviko (Prvo Samuelovo knjigo) Lermontov poudari pomen glasbe, ki naj bi imela moč, da ozdravi tudi zlu zapisano dušo, ki le ob preoblikovanih rajskih zvokih najde mir, da sploh lahko seje hudobijo

po svetu. Preplet duše z glasbo se ne povezuje le z načelom božanskega, temveč postaja sestavni del demoničnega principa.

Podoba upornega in ambivalentnega človeka ne nastaja v zgodnji ustvarjalnosti Lermontova le pod vplivom romantičnega kanona (byronizma), temveč se rojeva tudi zaradi lastnega upornega in nemirnega značaja. To je nazorno videti v procesu ustvarjalne poti, ko se v klišeizirane podobe uporništva vriva vse več konkretnih podob, ki jih porajajo življenjske okoliščine in simptomatično je, da prav ljubezenske pesmi z elegičnimi toni postajajo vse bolj intimne in individualizirane: klišeiziranost se pričinja spajati z individualnostjo – z biografijo samega Lermontova. Eden najboljših primerov iz zgodnjega obdobja je pesem 11. junija 1831, ko se za posplošujočo podobo pesnika skrivajo konkretni življenjski detajli.

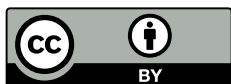
Celotna ustvarjalnost Lermontova je polna sorodnih in ponovljivih motivov (demonizem, uporništvo, svoboda, spokojnost, osamljenost, trpljenje, izoliranost, misli o vlogi pesnika ipd.), poet pa se vedno znova vrača k nekdanjim (po njegovem) nedorečenim idejam in podobam ter nato kar cele izseke pesmi oz. miselne konstrukte prenaša v svoje novo delo, s katerim se trenutno ukvarja. Po mnenju L. Ginzburg naj bi bil ta postopek značilnost njegove duševnosti, ki se obsesivno vrti okrog ene ideje – Lermontov vztrajno preoblikuje iste teme, jih osvetljuje z različnih perspektiv, dokler jih zase ‚zadovoljivo‘ ne ubesedi, zavzame do njih distanco ter jih natisne (ГИНЗБУРГ 1940: 46).<sup>8</sup>

Zagotovo je med najpomembnejšimi ponovljivimi temami celotnega ustvarjanja prav demonizem, ki se v procesu ustvarjanja ne razvija le s tragičnega vidika kot brezciljnost in nesmisel lastne svobode, temveč tudi nakazuje možnost svobode, ki se le (še) ni uspela uresničiti. Ta dvojnost pa se pričinja na meji med zgodnjim in zrelim ustvarjanjem zdaj razvijati v dveh smereh: pomembno je, da se že poznanemu patetično intoniranemu izrazu, ki izraža krizo subjektivne romantične zavesti, pridružuje tudi osvobajajoči, humorni vidik. Sprva profane in humorno zamišljene ubeseditve, ki nastajajo kot značilnost vmesnega ustvarjalnega obdobja med 1832 in 1837, se preoblikovane ohranjajo kot humorna vzporednica demonizmu tudi v zreli ustvarjalni fazi.

Lermontov je očitno potreboval distanco od (lastnih) romantičnih klišejev, ustvarjalni predah, o čemer govori v vmesnem obdobju le malo napisanih del in še ta so epikurejsko-frivolna ter opolzka pornografska dela – med temi so najpomembnejše t. i. junkerske poeme (Ulanka, Špital, Peterhofski praznik), Oda stranišču in poema Mongo. Prav komične poeme Lermontova razkrivajo kompleksno in konfliktno ‚pesniško naturo‘, v kateri si pesnik dopusti, da se prične spajati tragično in komično v celoto. V teh mejnih pesniških oblikah se rojeva dialogičnost in z njo tista (bahtinovsko) ambivalentna beseda, ki pomembno usmeri kasnejše ubeseditvene postopke Lermontova. Burleskna stilistika zgodnjih komično – pornografskih poem se tako kasneje v žanru poeme spremeni v prefinjeno igro različnih, pogosto nasprotujočih si stilističnih postopkov in idejnega naziranja, ki vzpostavi distanco ter omogoči drugačen in distanciran pogled na idejno – strukturni sistem določenega žanra.

Če v junkerskih poemah prevladuje igrivo šaljiv stil z grobim humorjem in pornografskimi elementi ter so erotično-seksualna razmerja nazorno opisana (brez kakšne

<sup>8</sup> Morda je tudi to razlog, da je Lermontov do konca tridesetih let natisnil zelo malo pesmi.



Lermontovove pesniške pretenzije), potem v avtobiografski poemi *Mongo*<sup>9</sup> tega ni več: večerni obisk prijateljev-oficirjev na domu plesalke iz bližnjega razvpitega zabavišča, prekine prihod neznane kočije, ki prekine ljubezensko dvorjenje. V pripovedi nastane pomembna sprememba: namesto prikaza posteljnih vragolij (nekaj časa nameni le etiketi osvajanja) se pripovedovalec zdaj osredotoča na karakterizacijo obeh pobeglih jezdecev ter na opis same ježe v Peterhof.

Že v mladostniških letih se (skladno z romantičnim interesom za ljudsko gradivo) pojavi pri Lermontovu zanimanje za folkloro in tudi ta se preplete s temo demonizma. Če ostaja poema *Bojar Orša*, vpeta sicer v ljudsko okolje, v svojem demonizmu še znak vpliva byronističnih poem, pa tega ne moremo trditi za t. i. zrelo obdobje, za pesnitev *Pesem o carju Ivanu Vasiljeviču*, mladem opričniku in pogumnem trgovcu Kalašnikovu iz 1837. Gre za konflikt med mladim trgovcem Kalašnikovim in opričnikom carja Ivana Groznega, ki se zagleda v ženo trgovca in si od carja izprosi blagoslov, da osvoji njeno srce, pri tem pa mu zamolči njen zakonski stan. Ko Kalašnikov izve, da je njegova žena onečaščena, se po posvetu z družino odloči, da storjeno sramoto maščuje. Primeren trenutek nastopi, ko car v Moskvi priredi boj najpogumnejših ruskih mož. Kalašnikov (ki spominja na demoničnega junaka) v boju opričnika Kiribejeviča ubije in na carjevo vprašanje, zakaj je to storil, mu ta po pravici odgovori, da je to storil iz maščevanja zaradi onečaščene žene. In car mu ukaže odsekati glavo.

Na prvi pogled se zdi, da imamo v folklorno intonirani poemi opraviti s tipično romantično temo o boju ljubezenskih strasti, a ta se tokrat vpenja v drugo, za Lermontova tako tipično in ponovljivo razmerje svoboda – nesvoboda: Kalašnikov je v svoji preproščini zagovornik starih rodovnih načel, med katerimi velja čast za eno najpomembnejših vrtilin. Nasproti njemu stoji mladi opričnik, ki si zaradi ljubezenske strasti oz. individualnega egoizma, izposluje carjev blagoslov in s tem grobo poseže v sistem patriarhalne ureditve. Kazen je sicer po rodovnem pravu povsem upravičena, a vanj poseže car, ko kaznuje tudi samovoljno dejanje Kalašnikova, ki ne vpraša carja za dovoljenje. Svet nekdanjih rodovnih predstav se ruši, človekova svoboda je zdaj odvisna od carja, varuha krščanskega reda, ki je končni sodnik in ne more oz. ne sme prepustiti, da podaniki jemljejo pravico v svoje roke. Ni čudno, da Kalašnikovu car odrobi glavo, a hkrati v duhu starega običaja zatem poskrbi za dostojno življenje trgovčeve družine – upošteva torej tradicijo, a sam si jemlje pravico, da postavi črto, kje so meje svobode.

Tri leta kasneje se Lermontov (1840) ponovno vrne k ljudski tematiki s pesmijo *Kozaška uspavanka*, ko mati napoveduje svojemu sinku usodo ter ga svari pred trpljenjem, ki ga čaka, ko zraste ter mu v spomin podari sveto podobico – amulet, ki naj bi ga varoval. *Pesem* je izrazito muzikalična, podobna ljudskemu napevu in tudi sam Lermontov, ki je večkrat rad uglasbil svoja dela, je za uspavanko zložil (žal izgubljeno) melodijo. Glasbena spremljava (Čajkovski) spremlja tudi nedokončano poemo *Pravljica za otroke*, ki obljublja 'lahkotno poemo iz 40 kitic', s čudodelno-hudobnim zapletom, polnim usodnih skrivnosti preteklih let, v kateri se družijo prozaizmi vsakdana, kjer ne manjka igrivo – smešne intonacije, ki se spleta z visoko (patetično) liričnostjo, ko je govor o osrednjem liku demona. *Pesem* je dober primer, kako misel o demoničnem posamezniku, ki ostaja sam brez upa in ljubezni, tudi v zreli ustvarjalno-

<sup>9</sup> *Mongo* je bil psevdonim Lermontovovega kolega A. Stolipina, ko sta službovala v huzarskem polku.



sti zelo zanima Lermontova, vendar jo zdaj že zna razviti v smešnem oz. parodičnem modusu. Sporočilo je jasno: v Pravljici je skušal s prvoosebno pripovedjo, v katero je vključen monolog 'malega besa' Mefista, na posmehljiv način prikazati razvoj naivne duše, ki niha pod vplivom družbenega okolja med dobrotljivostjo in demoničnostjo. Podoba demona iz Pravljice se vpenja v isti niz smešnih demoničnih likov, ki tvorijo par demonu kot grozljivemu tvorcu zla in izgrajujejo Lermontovo ambivalentnost.

Med komičnimi demoničnimi teksti je ena najpomembnejših pesnitev Saška (z ironičnim podnaslovom npravstvena poema), po igrivi zapeljivosti blizu junkerskim poemam, le da je bralcu podrobneje predstavljeno duhovno življenje Saške, ki ga spremlja in ima vpogled v njegovo duševno življenje personificiran pripovedovalec (Saškov prijatelj), za katerega se zdi, kot bi bil on sam osrednji lik poeme, ko beremo njegove številne zastranitve in komentarje v pogovornem stilu.<sup>10</sup> Pozornost vzbudi prva kritica poeme, ki jo moramo razumeti še v drugem, za Lermontovov razvoj pomembnem kontekstu: pesnik nazorno napoveduje prehod od romantičnega (preživetega) kanona k drugačnemu (realističnemu) upovedovanju sveta. Začetek lahko celo razumemo kot 'antiromantično deklaracijo', saj izvemo, da je čas, ki ga živimo, smešen in žaloben, poln muk in samega trpljenja in pripovedovalec se želi ograditi od tega sveta: »Jaz nisem tak več kot prej, – / pojem, smejem se – Junak moj mali.« (prevod M. J.): pripovedovalec zavzame zdaj do sveta ironično in kritično pozicijo, kar se kaže v družanju visokega in nizkega stila (luna je npr. predstavljena kot »sir holandski«).

Saška je bil rojen pod nesrečno zvezdo, se srečal s trdo in brezdušno dejanskostjo, se zaprl vase, a vseeno ohranil svoj ponos, prezirajoč vse ljudi okoli sebe.<sup>11</sup> Iz povedanega je mogoče pomisliti, da tovrstna karakterizacija oživlja spet motiv demona, a demoničnost je v trenutku degradirana, ko Saško pripovedovalec označi za nemočnega človeka: »O, če bi lahko v strelo odet, / z enim udarcem porušil svet! / No na srečo vašo, bralec mili, ni služil taki sili.« (Prev. M. J.) Saška ni demonične narave, ki bi ga spremljala tragična usoda, temveč je povprečen posameznik, ki ga vabijo življenjske radosti in pripovedovalec je do njegovih podvigov skeptičen in celo večkrat posmehljiv.

V sklop komičnih poem Lermontova, ki pomenijo antipod fantastičnemu in usodnemu demonizmu, sodi Tambovska blagajničarka, napisana leta 1838, ki jo lahko označimo kot pesnitev iz življenja provincialnega plemstva. V ospredju je ljubezenski trikotnik, ko v v mirno družino gubernijskega zakladničarja vdre iz daljnega sveta oficir, ki zapelje soprogo Avdotjo. Pesnitev pomeni nižanje nekdanjega vzorca romantične pesnitve in pomeni v nekem smislu dialog poeme Pesem o carju [...], saj so razmerja podobno postavljena, le da se razrešijo drugače: oficir Garin, ki zapelje soprogo, zaloti njenega soproga pri čiščenju pištole in razume, da ga bo pozval na dvoboj. Namesto tega zakladničar povabi oficirja na partijo kart in v 'dvoboju' zaigra skupaj s svojim imetjem tudi soprogo Avdotjo.

Če po eni strani razvija Lermontov niz komičnih pesnitev, ki s svojo igrivostjo govorijo, kako Lermontov ustvarja dela že v postromantičnem času in prostoru ter napoveduje kot nadaljevalec Puškinove poetike polifono perspektivo (važno vlogo igra

<sup>10</sup> Pripovedovalec se odkrito v pripovedi opredeljuje tudi do družbene stvarnosti (npr. v prizorih z Mavrušo o nečloveškosti tlačanstva).

<sup>11</sup> Lik Saške razumemo kot predhodnika liku Pečorina iz *Junaka našega časa*.

pri tem vpliv *Jevgenija Onjegina* in Hišice v Kolomni), ustvarjata drugi dve njegovi najbolj znani (in v literarnih pregledih na prvem mestu omenjeni) poemi Mciri in Demon paradigmatško ‘visoko’ poemo, ki sta v svojem oratorstvu, patetiki in odioznosti prej značilnost romantizma dvajsetih kot pa tridesetih let.

Pesnitev Mciri je organizirana kot lirski monolog, kot pripoved čečenskega (v pesnitvi je videti vpliv gruzinske in čečenske folklore) mladeniča, ki skuša pobegniti iz samostana, kjer so ga vzgajali za posvetitev v duhovniški red.<sup>12</sup> V času strašnega viharja se Mciri skriva ter pobegne v naravo z željo najti svoje rodno pleme. Tri dni se skuša prebiti do njih, a četrty dan ga popolnoma izčrpanega najdejo v stepi blizu svoje ‘družine’ ter ga prenesejo nazaj v samostan, kjer umre. Že iz kratke predstavitve je videti, da mladeniča prežema neustavljiva sla po svobodi, naravi ter domačem okolju, a njegova ognjevitost – ki jo prikazujejo zdaj duševna razboritost, srčno hrepenenje, zdaj kriki obupa (romantična upornost?) – podleže pred samo naravo, ko zaradi svoje vpetosti v samostansko kulturo, ni več sposoben zaživeti z naravo, ki jo simbolizira panter: v boju z njim dobi usodne rane. Romantični uporni junak, vzgojen v samostanski kulturi, podleže naravi.

Drugo, tako rekoč v iztekajočem se romantičnem obdobju napisano izrazito oratorsko in romantično (byronistično) delo je vzhodna povest / pesnitev Demon iz 1841, s katerim se sklene Lermontovova obsesivnost z demoničnim, ki je trajala vse od leta 1929, ko je nastala prva pesem Moj demon, preko dramskih demoničnih likov (Arbenin v *Maškaradi*), demoničnih likov v epiki (Pečorin v *Junaku našega časa*) do igrivih, znižanih obrazcev demoničnega, ki jih najdemo v že obravnavanih poemah Saška, ali Pravljičica za otroke.

Ni dvoma, da se v celotnem ustvarjanju Lermontova vpenja konflikt posameznika s svetom v kozmičen kontekst in tako je tudi v Demonu. Vzorče za to je našel pri številnih zahodnih ustvarjalcih, najpomembnejša sta verjetno lord Byron s Kajnom in Nebom in zemljo A. de Vigny s pesnitvijo Éloa (Podrobneje Эйхенбаум, *Лермонтов*). V ospredju Lermontovove poeme je angel, ki podvomi v absolutno pravičnost Boga in postane satanov služabnik v prepričanju, da naj bi bilo zlo edina prava pot, ki vodi k dobroti. Bog ga kaznuje, ker je podvomil v njegovo absolutno pravičnost ter obsodi angela – demona na izgnanstvo in večno življenje. Demon v nenehnem tavanju brez obstanka ugotovi, da zlo poraja le še večje zlo in se želi spraviti z Bogom.

Osrednja dilema vzhodnjaške povesti je konflikt med vsemogočim Bogom in lastnim ‘jazom’, ki postavlja v ospredje svoje mnenje, polno dvomov v absolutno, božjo pravičnost. Drugo pomembno vprašanje je, ali je zlo res pot, s katero lahko ustvarimo dobro.

Demon, ki brez notranjega miru tava po svetu, sreča na Kavkazu dekle Tamara, v katero se zaljubi, misleč, da ga bo ljubezen odrešila osamljenosti ter mu omogočila vrnitev v svet božjih izbrancev. A med breztelesnim kerubinom in dekletom iz mesa in krvi ne more priti do harmonije. Vendar dekle globoko v sebi čuti bolečino demona, vzbudi se ji sočutje ter se mu odloči pomagati na poti k preroditvi. Demonove »čudno očarljive« besede jo premamijo in Tamara mu dovoli, da jo poljubi. A ta poljub je poln

<sup>12</sup> Tema je iz kavkaškega življenja in Lermontov je slišal zgodbo ob svojem prvem izgnanstvu na Kavkaz zgodbo od meniha, ki je bil po rodu gorec, ki ga je kot otroka zajel general Jermolajev, ga vzel s seboj, a ga zaradi bolehnosti pustil v samostanu, da ga vzgojijo.

strupa in nedolžnemu dekletu posrka vso življenjsko energijo, dokler je tik pred smrtjo ne reši Božji odposlanec, ki ji s svojimi solzami spere solze zla. Zazdi se, kot da bi jo hotel sam Bog skušati v njeni nesebičnosti, da bi demon ponovno stopil na pot dobrega:

Preskušnje doba je prešla;  
z minljivo zemljo vred odpali  
s sirote so okovi zla [...] z okrutno ceno se je zdaj  
za svoje dvome odkupila ...  
Trpela je in ljubila –  
ljubezni se odprl je raj!

Demon ne more najti notranjega miru, saj se navkljub stremljenju k dobremu in vsej poetični očarljivosti, njegovo čustvo napaja iz egoističnega zla: kakršenkoli upor proti Božjemu redu je vnaprej obsojen na propad. Demon ostane tragično ambivalenten v svoji nemoči brez trohice osvobajajočega humorja.

Če obudimo razmišljanje o zreli liriki, zbode v oči, da se glede na zgodnje obdobje v njej zmanjša subjektivni emocionalni izraz, namesto tega pa se prične Lermontov posvečati izgradnji literarnega lika, ki po eni strani (p)ostaja maska lirskega subjekta, po drugi pa se prične osamosvajati kot oseba (ali celo 'stvar') z lastnim značajem oz. značilnostmi. Ta premik okrepi 'narativnost' verza, ki prične na simbolen način (pogo- po v formi balade) izražati duševno stanje pesnika-junaka, stvari-junaka ali samega pojava iz narave. Kot ostanek nekdanjega romantičnega maksimalizma zamenjuje- jo lirski subjekt zdaj celo podobe narave, ki postajajo antropomorfizirane: tipični so Oblaki iz 1840, ki se odmikajo od jalovih človeških krajev in nikoli preganjani svobodno plujejo po nebu. Podoben primer najdemo v Velikanu iz 1841 s podobo zlataste meglice, ki se kaže le kot spomin iz časov, ko je prespala v objemu skale - velikana. Danes ostajajo le njeni vlažni sledovi v gubah velikana, ki »premišljuje, zatopljen globoko in potihoma joče sred puščave«.

Tudi v zrelem obdobju lirike ima pomembno vlogo še vedno lik ujetnika v pesmih (тюремная лирика), ki se razvijajo v novelistično naravnane lirske pripovedi o tragični usodi Jetnika, Sosega ali Ujetega viteza. Prav slednja – Ujeti vitez –, ki je baladno naravnana pesem brez omembe vrednih epskih prvih, deluje med vsemi najbolj osebno in lirično ter ob koncu potrdi, da nesvobodnemu tj. ujetemu človeku ostane samo smrt. Ideja ne priključuje v predstavo le romantičnega razmerja med svobodo in ujetostjo, temveč obudi predstavo o lermontovovskem demonizmu.

Prehod k objektivizaciji upovedovanja ne pomeni, da pri Lermontovu zrelega obdobja ni prvoosebne ljubezenske motivike: npr. »Se mar spominjaš še, kako ...« ali »Ne, nisi, kogar ljubim z vso strastjo ...« iz 1841. V začetku zrelega obdobja se ta najpogosteje kaže kot elegija v pesmih iz 1837 (Kot nebes se tvoj pogled blešči, Ona poje – in zvoki ti topijo, Razšla sva se, a tvoj portret), ljubezenska motivika pa se zdaj prepleta tudi s pripovedjo o 'dogodku iz preteklosti' (Nož, Snidenje) in se podreja idejam protesta bodisi žalovanja (Dogovor, Verjamem: Pod neko zvezdo, Sam samotni stopil sem na cesto). A tudi pri pregledu zrele ljubezenske lirike se zdi, da je vse bolj viden odmik od zgodnejšega (avtobiografskega) intimizma in od posplošujoče ljubezenske elegije k objektivizaciji, k maskiranju lirskega subjekta (Prim. »Nikar ne joči,



moj otrok ...«): ni naključje, da lahko zamenja 'lirski jaz' tudi brezosebna forma kot v eni najbolj znanih Lermontovovih pesmih iz leta 1840 Ta dolgčas, ta žalost, lahko pa ga nadomesti kar podoba celotne generacije, kakor v pesmi iz 1838 Duma.

Prav tako je značilno, da so meditativno-refleksivne pesmi poznih tridesetih let večji del motivirane socialno (torej ponovno v duhu državljanske lirike, s čimer se najbolj razlikuje od ljubomudrov), postajajo vse bolj konkretne in blizu realističnemu prikazu stvarnosti, med katerimi izstopa prav kritična obsodba celotne generacije, ki brezdelno in malodušno v svoji jalovosti smeši samo sebe. V Dumi je Lermontov ostro kritičen:

Brez hrupa in sledu in pri nikomer v čislih,  
pozabljen brž od vseh bo šel naš rod s sveta,  
stoletjem dal ne bo ne ene plodne misli  
ne dela genialnega duha.

Duma, Pesnik, Pesnikova smrt, Nikar si ne zaupaj, Pogosto s pisano to množico obdan tvorijo jedro socialno angažirane poezije v zrelem obdobju. V njih se po pravilu kaže prevrednotenje vloge Pesnika (kot nekdanj čaščenega božjega poslanca) v očitno novih oz. drugačnih družbenih pogojih.

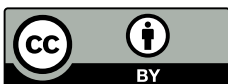
Ena najbolj družbeno angažiranih pesmi (ki je vzbudila zanimanje imperatorske censure) je Pesnikova smrt, ki je nastala ob Puškinovi smrti 1837. Pesem je dovodelna: v prvem, elegičnem delu ne obtožuje le Dantesa za pesnikovo smrt, temveč naprti krivdo celotni ruski družbi ter se hkrati čudi, kako je lahko Poet sploh zašel med »ljudi zavidne, brezobzirne do prostega srca in vzvišenih strasti,« da je dal roko nesramnim obrekljivcem, »kako da je verjel laskačem in lažnivcem, / ko je že v mladih dneh do dna spoznal ljudi?« Drugi del je ostra satira oz. protest proti svojati, ki se gnete okrog trona, v resnici pa so to le rablji Svobode, Genija in Slave, »ki skrivate pod senco se zakóna – / za vas pravica, sodba – vse molči! .../«, pravi v oratorsko – patetično intonirani pesmi Lermontov (prim. ЭЙХЕНБАУМ 1924: 102, 107).

Pesnik pri Lermontovu (podobno kot pri Puškinu) izgublja podobo izbranca, skozi pero katerega se na papir preliva božji glas. V pesmi iz 1838 z naslovom Pesnik je to nazorno videti. Struktura pesmi je dvodelna in začne se z opisom z zlatom okrašenega kinžala, ki je nekoč služil kot strašno in spoštovano orožje, zdaj pa kot »zlata igračka« nenevaren in brez slave »na steni se blešči«. V drugem delu pesmi primerja kinžal s pesnikom, ko nekoč njegov »glas mogočnih besedi / spodbujal borca je za bitev«, a danes le še blesk nekdanjih pesniških ponosnih spevov »nas mami in prevara« ... Poziv k spremembi je lahko le še retoričen:

Boš, prerok, prepuščen zasmehu, znova vstal?  
Boš sploh kdaj z glasom maščevanja  
iz zlate nožnice izruval svoj kinžal,  
ves rjast od zaničevanja?

Dileme ni več: družba ima takega pesnika, kot si ga zasluži:

Mar naš mehkužni vek te ni tako, poet,  
oropal tvojega poslanstva,



ko menjal za zlato si moč, ki jo ves svet  
častil je kakor moč božanstva?

Nekoliko zapletenejši konflikt je viden v pesmi Nikar si ne zaupaj iz 1839. Sprva se zdi, da imamo ponovno opraviti s tradicionalno romantično opozicijo – na eni strani z bojevitim Pesnikom, na drugi z drhaljo, ki jo želi z uporno in vztrajno držo pesnik 'z nebeškimi glasovi' osvestiti ter spremeniti njen plehek okus. Vendar naj se namesto pričakovanih bojevitih tonov »mladi moj sanjar«, varuje raje navdiha, pravi Lermontov:

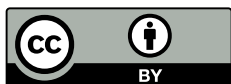
Nikar si ne zaupaj, fant zasanjani,  
navdiha boj se kakor čira!  
Navdih je blodnja, ki bolelni um teži,  
besnenje misli, ujetnic nemira.  
Ne išči v njem zastoj nebesnih oznanil:  
razgreta kri je to, moči prebitek!  
Poslovi se v skrbeh od vseh življenjskih sil,  
razlij zastrúpljeni napitek!

Če pa se zgodi, da v srečnem hipu zazveni v duši, dolgo že molčeči kot »neznan, deviško čist izvir privre na plan / kjer sladek, mil napev se spleta«, »če tja je strast viharna ujeta«, naj pesnik verze skrije zase in na »slavje med ljudi se ne podaja«, poziva Lermontov. Če se mora po eni strani pesnik bati samega sebe in svojega navdiha, mora po drugi bežati pred ulično drhaljo: »ponižanja se boj. Sramuj se barantanj / z bolestjo zdaj, zdaj z gnevom hudim; / ne dajaj na ogled gnojá duševnih ran, / da raja prostodušna se mu čudi.« Lermontov občuti, da »Ob tem pa je med njimi komaj kdo, ki ni / trpljenje trdo ga zadelo, / skazilo z gubami mu čela, ne da bi / zagrešil kako hudo delo!« – a danes je čas očitno tak, da so pesnikove skrbi, ideje in lepota samega stvarjenja le vsakdanja briga:

Jokavo tarnanje, napev tvoj naučen,  
bi jih pošteno nasmejalo;  
za njih si le glumač, ki s šminko pordečen  
vihti papirnato bodalo ...

Ko pogledamo na upodobitve pesnika kronološko, vidimo, da so podobe pri zrelem Lermontovu tri: nekoč je obstajal genij, ki ga je drhal ugonobila (Pesnikova smrt), pesnik se je danes pridružil okusu množice (Pesnik), a mladi sanjač, v katerem poln navdiha tli romantični nemir, naj se umakne v notranjost lastne duše ali še raje zatre »neznan, deviško čist izvir« (Nikar si ne zaupaj).

Da se je čas korenito spremenil, zveni tudi iz programske pesmi Urednik, bralec in pesnik iz 1840, ki je več kot podobna Puškinovemu programskemu besedilu Pogovor založnika s pesnikom. Dramaturško označeno prizorišče pesnikove sobe je prostor za polemiko o usodi pesnika in njegove poezije. Kompozicijsko je pesem razdeljena na dva dela: v prvem Bralec negoduje nad sodobno literaturo in romantično plehkostjo ter se mršči nad tiskarskimi napakami, ki so jih polne naslovnice časopisov, ter naravnost vpraša Urednika: »Kdaj v ruski pušči misel naša / odvrže lažni vnanji sij / ter najde



žlahtni glas strasti / in jasen jezik, to se vpraša!« Bralec ima jasno razdelano gledišče: če ugotavlja, da na eni strani kraljuje brezplodna pušča literatov, na drugi primanjkuje jasnega (tj. preprostega) jezika. Zanimivo, da se v drugem delu z Bralcem strinja Pesnik, ki ugotavlja, da so blagodejne besede, »kjer rima rimo dohiteva, ko da potoček žubori« le čudaške stvaritve, ki jih »doma prebira pesnik sam, / nato zažene v peč pesnitve / in ni mu žal in ni ga sram.« Retorično vprašanje »O čem naj pišem?« z začetka Pesnikovega monologa pomeni tako kritiko očitno preživelega romantičnega izraza, ne pa tudi konec ustvarjalnega zanosa, ki ima zdaj nalogo, da razgalja tudi grehe tuje, »naj kdo jih skriva, olepšuje, / vse jih sramoti izročim. / Usmiljenja v tem ne trpim.« Tako kot Pesnik pa kaže, da tudi Lermontov v tem razgaljevanju družbenih anomalij ostaja na pol poti, saj »tega bridkega pisanja / zaupal ne bi niti v sanjah / nikdar neizkušenim očem ... /« V dvomu, kaj narediti, se ne kaže le spopad preživetega romantizma in napovedujočega se realizma, temveč tudi reakcija na tedanjo (iz tridesetih let) diskusijo o tem, ali je mogoče in estetsko sprejemljivo v javnosti bičati družbene napake ...

Podobno kot je bilo razbrati iz poem – in potrditev bi dobili tudi v dramatik in novelistiki (kamor je šteti tudi roman *Junak našega časa*) – se tudi v liriki prepletata dva lirska subjekta: eden zagovarja vrednost humanističnih idealov in vrednost ustvarjalnosti kot mistične sposobnosti v skrivnosti bivanja (ljubomudri), medtem ko drugi postaja vse bolj prepričan, da do svobode sploh ni mogoče priti in prav to spoznanje postane vir obupa, zanikanja in krutega poigravanja z ljudmi, o čemer neposredno govori tudi v liriki demonizem Lermontova. Ni čudno, da ob Dumi, Poetu, Ne zaupaj si nikar nastajajo pesmi' polne pesimističnih tonov, nemoči, kjer postaja krutost – kot eden od pomembnih znakov Lermontovovega demonizma – izhod iz nastale praznine: npr. iz leta 1937 V prihodnost gledam poln bojazni ..., iz 1840 Ta dolgčas, ta žalost oz. Zahvala. Vrhunec razočaranja pomeni iz 1841 Prerok, kjer – podobno kot v Puškinovem Preroku pesnik zbeži v puščavo, da bi lahko sledil zapovedim Boga – Lermontov zdaj pravi: »Ko pa skoz hrumno mesto se / prebijam v naglici, upehan, / otrokom starci govoré / s hinavskim, vzvišenim nasmehom:«

Poglejte: to je zgled za vas!

Dišala ni mu družba naša;  
bedak trdi, da božji glas  
njegovo ustenje raznaša!

Zazrite se, otroci, vanj:  
kako je suh in bled, mrakoben,  
kako je klatežu podoben,  
kako od vseh zaničevan!

Če postaja s časom državljanska lirika pri Lermontovu bolj lirična (manj oratorska), potem z zrelenjem samega pesnika postaja intimna lirika vse bolj socialna, ugotavlja L. Ginzburg (Гинзбург 1940: 89). Pesnik se osvobaja formalnih predznakov tedanje državljanske lirike, v prvi vrsti dekabristične leksike in sintakse, ki je posebej v zgodnjem obdobju pomembno vplivala na mladega Lermontova. Lermontov se tedaj že povsem odreče arhaičnemu dekabrističnemu stilu, se odmakne od visoke 'državljanske' ode in jo stilizira, pri tem pa se nasloni na tradicijo Puškinovega pe-



sniškega kroga, ki mu je pomagal, da se je osvobodil romantične metaforičnosti ter mu je uspelo v pesmih (kot npr. Oporoka ali Domovina) razviti stilistične postopke Puškina – lapidarnost stila, nasičenost konkretnih podob brez metaforizacije, kjer je zaslediti stremljenje k prozaizaciji. Zanimivo pri tem je dodati, da je tako kot v primeru demonizma tudi odnos do domovine ambivalenten: v Odhajam, Rusija presneta ... iz leta 1840 se veseli ponovnega izgnanstva na Kavkaz:

Odhajam, Rusija presneta,  
kjer sužnju vlada gospodar,  
adijo, slug v modrem četa  
in narod, ki ga tlači car!

Morda za gorami Kavkaza  
od dvornih daleč bom oprod,  
od vseprisotnega očesa,  
ušes, ki slišijo povsod.

Gnev in prezir iz gornje pesmi pa se pomembno (in ambivalentno predvidljivo) spremeni že v pesmi Ko trese svoje klase rumeneča njiva iz začetka zrelega obdobja 1837: tu poudari, kako ima rad kmečko, narodno Rusijo, to svoje navdušenje pa nadgradi v pesmi iz 1841 Domovina:

Z ljubeznijo posebno ljubim domovino!  
Razum je čudne sam ne razloži.

[...]

A rad imam – zakaj, ne vem še sam –  
te njene stepe, hladno njih molčanje,  
gozdov brezmejnih šumno valovanje

[...]

Z užitkom, malo komu znanim,  
se v polne skednje zastrmim,  
iz koč slamnate z rezljanim  
podbojem se razveselim;  
zvečer na praznik skoraj ganjen  
rad gledam kmete pozno v noč,  
kako pijani s topotanjem  
vrté se v plesu vriskajoč.

\*\*\*

V Pjatigorsku, tedanjem mondenem središču visoke ruske družbe na Kavkazu, je 15. julija 1841 drugič potekal strelski obračun Lermontova (prvič ga je krogla v dvojboju s sinom francoskega veleposlanika 16. februarja 1840 le oplazila), tokrat z vase zagledanim narcisom Martinovim, s katerim sta si bila od vsega začetka poznanstva z Lermontovim v laseh. Lermontov se je pripravljala ustreliti v zrak, strel Martinova pa je pesnika z najmanjše dovoljene razdalje ubil na licu mesta. Tedaj se je nad Pjatigorskem razbesnelo neurje, da so se vsi sekundanti v strahu nemudoma poskrili, pesnikovo telo, ležeče na dežju, pa so razsvetljevali močni nevihtni bliski ...



VIRI IN LITERATURA

- Михаил ЛЕРМОНТОВ, 2000: *Полное собрание сочинений в десяти томах*. Москва: Воскресенье.
- Борис ЭЙХЕНБАУМ, 1924: *Лермонтов: Опыт историко-литературной оценки*. Ленинград: Государственное издательство. Na spletu.
- Лидия ГИНЗБУРГ, 1940: *Творческий путь Лермонтова*. Ленинград: Художественная литература. Na spletu.
- Miha JAVORNIK, 2008: *Zlati vek ruske kulture (Poti ruske umetniške besede – 1670–1840)*. Ljubljana: Študentska založba.
- Mile КЛОПЧИЌ, 1961: *Spremna beseda in Opombe. Izbrano delo Mihaila Jurjeviča Lermontova*. Ljubljana: DZS.
- Михаил Ю. ЛЕРМОНТОВ / Mihail J. LERMONTOV, 2014: *Поверь, ничтожество есть благо в здеишем свете ... / Verjemi, ničevost je v naši družbi blagor ...* Radovljica: Didakta.
- Юрий ЛОТМАН, 2000: *Учебник по русской литературе для средней школы*. Москва: Языки русской культуры.
- Blaž PODLESNIK, 2009: *Kratki pregled ruske kulturne zgodovine*. Ljubljana: FF.
- Виктор ВИНОГРАДОВ, 1941: *Стиль прозы Лермонтова*. Na spletu.
- Анна ЖУРАВЛЕВА, 2002: *Лермонтов в русской литературе: Проблемы Поэтики*. Москва: Прогресс-Традиция.

SUMMARY

This article, on the 200-year anniversary of Mikhail Iu. Lermontov's birth, offers a systematic overview of his poetic works, with attention to the Decembrist movement, the Lovers of Wisdom Circle, Zhukovskii, Pushkin, and, of course, Lord Byron—all of whom significantly shaped Lermontov's artistic expression. Lermontov had to plot his own creative course over more than a decade. The first phase was primarily a time of emulating his great teachers, first of all Pushkin and Byron. Although in the 1830s Lermontov was still immersed in individualistic Romanticism, the bloody suppression of the 1825 Decembrist revolt marked a crisis in the unique Romantic genius's understanding. On the one hand, the crisis caused fresh resistance in the spirit of Byronesque individualism; on the other, it was fraught with pessimism that overwhelms the Romantic subject and forms Lermontov's typical ambivalence, while coalescing in his works as a whole around the central category of demonism.

The analysis shows that the pathetic is typical of the early phase of demonic wavering between distress and calm. It gradually begins to blend with specific details of Lermontov's own life when once unspoken images start to assume concrete shapes. It is important to note that after a brief creative crisis in the mid-1930s, there appear humorous texts (e.g., "Sashka" and "Tambovskaia kaznacheisha") that provide a parallel to the "pathetic" demonism of the mature phase, most obviously to the "high" poetry of "The Demon."





Just as significant for Lermontov's mature phase is the retreat from subjective emotional expression to the protagonist's objective speech, strengthening the verses' narrative quality and testifying to the transition from a Romantic modeling of the world to a new imaging—Realism (c. "Zhurnalist, chitatel' i pisatel'").