



КРУНА ОД ТРЊА – МИХАИЛ ЉЕРМОНТОВ ПОСЛЕ ДВА СТОЛЕЋА

Досіа су људе хранили слајкишима; ѿкварио им се сїомак од ѿоја; ѿоїребни су іорки лекови, љуїа истина.

Како је могућ Љермонтов? Како је могућ писац чије дело творе психолошка, метафизичка, етичка и естетска двојства, чије разрешење се може остварити само уз насилно брисање речи и реченица и естетизацију – а не интерпретацију – појединих аспеката његових текстова? Као и два његова велика савременика, Пушкин и Гогољ, Михаил Љермонтов данас оправдано може бити описан низом великих речи, али то су речи које, неадекватне колико нужне, постају делотворне тек када су, како би то рекао Жак Дерида *via* Мартин Хајдегер, *sous rature* (под брисањем). Било би стога у реду написати, али и рећи да је Љермонтов романтичар, писац, реалиста, и то не само зато што су ови термини неадекватни колико нужни, већ и зато што је руски писац изузетак од било каквог структурисаног одступања од идеалног типа који поменути речи покушавају да конституишу и/или опишу. Сам Љермонтов истрајно је радио на деконструкцији текућих садржаја и представа о поменутиим врстама. Тиме је збуњивао не само недужне савременике, већ и потоње нараштаје.

Данас, двеста година након рођења, делује нам да је Љермонтов одувек ту, у канону, али је чињеница да је његово место у историјама књижевности дуго било предмет расправа. Постоје, у начелу, два Љермонтова: код једне скупине аутора, цењен је као даровити романтичарски песник који је допринео уобличавању модерне руске књижевности у њеној формативној фази (Григоров, Владимир Голдстајн); за другу скупину, он је пионирски аутор прозе, пре свега *Јунака нашеї доба*, који најављује она достигнућа карактеристична за каснији реализам (Бјелински). Неки савременици су му замерали и епигонски еклектицизам (Кинкхелбекер, Вјаземски, Гогољ). Осим тога, често се, поводом овог писца, јавља и наивни биографизам, поистовећивање романтичне личности из текстова са аутором – слично као у случају Берлиоза или Бајрона. Нема много података о Љермонтовљевом животу, а познато је да смо често ми ти који претерујемо, а не сами романтичари. Највише иритира то што се овај писац дезилузије и хаотичности модерности повремено претвара у лепу и хармоничну слику руске душе. Захвалимо се с ведрим осмехом таквим пропагандистима у лику „зналаца“ и уронимо у опору и тешку литературу разочарања и недовршивости.

Од прве песме коју је написао као четрнаестогодишњак, преко *Јунака нашеї доба* (1840), до приповетке „Штос“ (1841), написане у години смрти, уочљиве су код Љермонтова огромне промене. Са годинама је расла његова осетљивост спрам проблема,

тешкоћа и дилема замишљања и изражавања света на литерарни начин. У једном тренутку, он пориче достигнућа своје дотадашње књижевне каријере и од субјективне емоционалности и егзотизма младалачке поезије креће се ка објективним опажајима и ка бескомпромисном истраживању света. Према класичним тумачењима, Љермонтов је одбацио младалачку везаност за романтизам и почео, из његовог сумрака, да пише књижевност која је најавила реализам. Али, шта значи рећи да је неко расцепљен између романтизма и реализма? Код Љермонтова се индивидуалистички етос романтизма, аутономија и достојанство подразумевају; а касније се оплеменењују емоционалном дистанцираношћу, интелектуалним скептицизмом, друштвеном критиком и психолошком анализом. Све ће то бити важно за потоњу руску реалистичку књижевност.

Борис Ејхенбаум се није много занимао за термине *романтизам* и *реализам*, па је изложио занимљиву тезу да се Љермонтовљево главно настојање односило на помирење и сумирање једне литерарне епохе. Он је обавио огроман посао кроз комбинацију већ постојећих материјала и могућности, искористио је фразе, стихове и строфе из европских и руских песничких и прозних дела, укључујући и аутоцитате. На делу је уметност стапања. Али Ејхенбаум не осећа нешто имплицитно политичко у таквој поетици, неоправдано је тумачи позитивно – код Љермонтова је, како се чини, ипак реч о неопозивој дезинтеграцији преовлађујуће поетике и владајућих вредности. Чак и уколико је желео да обједини токове једног раздобља, из *Лунака нашеј доба* је јасно да он није био сигуран која је форма тог јединства.

Поводом Љермонтова могу се мирно поновити речи које је Јован Скерлић изрекао поводом Васе Живковића: има у његовој поезији нечега неодређенога, неизвеснога, нечега што му даје обележје прелазнога песника.¹ Према Кјеркегору, из тезе „О појму ироније“, иронични субјект одлази изван оквира свог времена и отвара фронт насупрот њему – дата актуелност је сасвим изгубила вредност, али оно што долази ипак остаје скривено од њега. Постромантична култура била је Љермонтовљева литерарна и интелектуална судбина. У време зенита његовог стваралаштва романтизам, у својим снажним и пробитачним формама и темама, не влада више, али је још увек снажан извор идеала и идеја, или како то казује сам Љермонтов у једној важној песми: „Пали идол је још увек бог.“ Иронични субјект жалио се на своје поколење: у песми „Медитација“ своје исписнике критикује због несналажења у погледу распознавања добра и зла и сматра да они за собом неће оставити ништа. „Медитација“ је исповест и болна критика у којој се субјект поистовећује са својим нараштајем, али се и уздиже на варљиво место изнад њега.

Како пише угледни проучавалац ђавола, Џефри Расел, било је Сатана колико је било романтичара.² За разумевање историјске медитације о могућности распознавања добра и зла, важан је спев *Демон*, чији је истоимени јунак генерацијама привлачио критичаре и читаоце. Љермонтов је овај романтичарски спев, објављен постхумно, почео да пише као петнаестогодишњак и никада није престао да ради на њему:

¹ Јован Скерлић, *Писци и књије 1*, прир. Мидхат Бегић, Београд: Просвета, 1964, 311.

² Jeffrey Burton Russell, *Mephistopheles: The Devil in the Modern World*, Ithaca, NY: Cornell University Press, 1986, 176.

сачинио је осам верзија, које се међусобно знатно разликују, тако да ни данас нема поуздане редакције. Песма садржи амбиваленције поводом зла. Основни заплет је истоветан у свим верзијама: безимени усамљени анђео, назван једноставно Демон, протеран је са неба, заљубљује се у младу жену и одлучује да је заведе, али само да би је убио својим пољупцем. У ранијим редакцијама, она је сахрањена, после тога је односи анђео на небеса, тако да Демон остаје сам. Удодов је сматра једном од највећих песама, Ејхенбаум оцењује да је у питању амалгам написа и идеја других аутора (Де Вињи, Гете, Бајрон). *Демон* је интерпретиран и као Љермонтовљева метафизичка медитација о односу Бога према човечанству и као трагедија зла у свету. Овај сложени и опори спев разматра проблем воље у чињењу зла. Љермонтовљев демон је аморфан, обестеловљен, више патетичан него трагичан.

Ту нема закључка и ништа не би било толико погрешно као покушај да се доврши и закључи *Демон*. Бајроново срце куцало је у ритмовима Љермонтовљевог доба, и то онај његов истовремено најбољи и најгори део: расцепљеност, недовршивост, светски бол, екстравагантна љубав, друштвено отуђење, космички очај, наглашени индивидуализам, уздизање слободе, чак и по цену злочина и смрти. Нису ово само творевине литерарне маште, већ се мешају са животима на неухватљиве начине – у ствари, тако бар сама литература настоји то да нам прикаже. Године 1832. Љермонтов почиње данас познату лирску песму порицањем: „Не, ја нисам Бајрон“, али његова наклоност према Бајрону у раној фази је врло добро документована. Први пут се као дечак срео са Бајроновим песмама у француском, а потом и у руском преводу: у тринаестој години знао је напамет *Шијонској сужњи* у преводу Василија Жуковског, а две године касније је учио енглески и адаптирао Бајронове песме (укључујући *Ћаура*, и медитативну лирику). У то доба увек је уз себе имао Бајронове књиге и поистовећивао се са њим. Али даљи развој ове љубави би требало читати кроз оптику Блумовог „страха од утицаја“. Стога би се, савременим речником, могло рећи да је Љермонтов одговорио Бајрону са дубоким осећањем сложености и двосмислености. Слично важи и за његовог старијег савременика Пушкина, који је прошао кроз бајроновску фазу током изгнанства на Кавказу двадесетих, када је написао такозване јужне поеме (*Кавкаски зајвореник*, *Бахчисарајска чесма* и *Цијани*). Али, као што је познато, он не само што у *Евџенију Оњегину* подрива слику романтичарског јунака, већ изриче ироничне опаске и на рачун самог Бајрона. Као да је Пушкин, у духу постромантичне културе прелаза, охрабрио Љермонтова да креативно преиспита Бајрона и да дивљење претвори у присвајање. Чини се да се то највише одразило у доживљају субјекта, односно у покушајима да се литерарно ауторизује специфична субјективност постромантичног поколења.

Данас се Љермонтов сматра зачетником литературе бездомности у Русији. Наравно, мотиви самоће, ескапизма, отуђења и неситуираности изворно су романтичарски. Демонова самоћа и бездомност су апсолутни и могу се мерити само космичким мерилима. Сличан облик психопоетике може се наћи у различитим Љермонтовљевим песничким делима. У поеми *Мцири* (1839), јунак, кавкаски горштак, поклоник слободе, заточен је у једном грузијском манастиру далеко од свог завичаја. Као шестогодишњег дечака заробио га је руски генерал и предао га бризи калуђера. Дечак, касније младић, постепено се навикао на манастирски живот, али, упркос „интегрисаности“ унутар

заједнице, нестаје једне јесење вечери. После три дана налазе га монаси; Мцири је исцрпљен, на самрти. Стари калуђер слуша младићеву исповест: он казује да је желео да упозна стварни живот, слободу и отворени простор, „чудесни свет страха и борбе“. Упознајући свет он сазнаје правог себе – и умире. Програмска песма „Мој дом“ почиње стихом: „Мој дом је тамо где је небески свод“, а вероватно најпознатија Љермонтовљева песма која је остала без наслова, али је међу читаоцима позната по првом стиху „Пођем тако сам, сред пута тога“ (1841), садржи лајтмотив лутања и имплицитног напуштања дома и (лажне?) сигурности како би субјект постао бездомником. Лирски субјект сања о повратку кући и налажењу уточишта у симболу шумног хрasta, који овде игра улогу заштитничког космичког свода из песме „Мој дом“.

Круна Љермонтовљевог рада до данас остаје роман *Јунак нашег доба*, који уистину сажима сва она тешка питања везана за поетичку и егзистенцијалну фрагментацију карактеристичну за постромантичарско поколење. Као такав, он стоји раме уз раме са Стендаловим романом *Црвено и црно* (1830), чији поднаслов гласи „хроника 19. столећа“. У тематском смислу реч је о младом јунаку који тражи место у друштву, поистовећује се са романтичарским јунацима, интелигентнији је од других, вешто манипулише људима, и изазива њихову завист и љубомору, лако заводи жене, побеђује у двобојима. Он је парадоксално чедо света и времена: иако критикује друштво, жели да игра важну улогу у њему и да потврди његове идеале. Па ипак, он истовремено никако није сигуран у погледу смисла и сврхе живота и свог места у свету – он је јунак свога доба. Као таква, снажна и парадоксална литерарна фигура Печорина сродна је не само Стендаловом Сорелу, већ и Гетеовом Фаусту, Бајроновом Манфреду и Шатобријановом Ренеу.

Реакције на роман биле су различите, углавном везане за две главне врсте произведене ради описивања књижевне праксе у 19. столећу. Један део публике роман је посматрао у духу романтизма, као дело које жели да потврди код поштења и витештва у атмосфери друштвене хипокризије. (Било је и оних који су посматрали текст као збир романтичних стереотипова, карактера, поступака...) Друга скупина наглашавала је реализам, узимајући у обзир приповедачава запажања везана за природу, друштво и друштвене ритуале, физички изглед ликова, за њихове мисли, емоције, дела. Висарион Белински је роман посматрао као хибридни творевину коју ваља сместити на међу романтизма и реализма, односно посматрати као мешавину лирских романтичних елемената и реалистичких објективних елемената. Новији критичари (чије мисли је недавно спретно синтетизовала Елизабет Ален у књизи *Пали угол је још увек бој: Љермонтов и дилеме културне транзиције*) овај роман посматрају као израз културне аномije постромантизма, повезане са осећајем губитка културне интеграције и интегритета. Постромантичном дискурсу иду на руку фрагментована структура романа, дезинтегрисани, отуђени, самообмањујући јунак, удаљеност од природе, али и инспирације у духу романтизма, заблуде романтичне љубави и пријатељства. Према овом гледишту, постромантична иронија нема наративног закључка, већ снажно подрива културне нормe и идеале, отвара питање болести и здравља културе и њених митова.

Јунак нашег доба на први поглед изгледа као да није превише дубок, јер се бави темама које заиста делују као општа места као што су улога судбине у животу поје-

динца или романтичарски јунак и његове љубави, патње и усамљеност. Али пажљиво читање ослобађа процес налажења сложености: што дубље ураћамо у роман, тим више откривамо његово богатство везано за концепте и идеје и нашег фрагментованог света и времена. Најпре, аномија није само везана за тумачење света дочараних предметности, већ се одражава и у структури романа. Иако су од Белинског до данас тумачи настојали да изнађу визију која обухвата распарчану површину *Јунака нашеј доба*, очигледна неповезаност пет поглавља романа указује на недостатак коначне обједињујуће сврхе или интегрисане визије јунака и друштва. У роману је присутно хронолошко преуређење догађаја, односно нелинеарно кретање напред-назад. Кохеренцији таквог штива доприносе паралелне слике, репетитивне лексичке јединице, поновљени аспекти заплета, слични типови карактера. Сви ови елементи позивају читаоца да трага за обрасцем. Ахронолошки редослед поглавља додатно компликује чињеница да се у роману јављају различити наратори: први наратор (млади неименовани руски официр), други наратор (Максим Максимич), сам Печорин (у дневнику).

Временски слојеви исказани у тексту се, посматрано из угла рецепијента, могу уопштити на следећи начин: време у којем је текст створен (поглавља „Бела“, „Тамањ“ и „Фаталиста“ су претходно објављена као новеле); временски одсечак унутар којег се сусрећемо са романом (почињемо са поглављем „Бела“ и завршавамо са „Фаталистом“); хронолошко време текста узетог у целини. Линеарно време почиње са поглављем „Тамањ“, које се налази у средини књиге и које је део Печориновог дневника. У јесен 1830. Печорин путује из Петербурга на Кавказ кроз Тамањ на Црном мору. Две године касније Печорин је био на одмору у Пјатигорску где је смештена радња поглавља „Кнегињица Мери“. Тамо он заводи Мери, спријатељује се са доктором Вернером, има аферу са Вером, понижава Грушњицког, претвара групу официра у своје непријатеље и коначно убија Грушњицког у двобоју. У јесен 1832. Печорин, кажњен због учешћа у двобоју, налази се под командом Максима Максимича у утврђењу у Чеченији – ту се дешава радња у првом поглављу „Бела“. У децембру 1832. Печорин одлази у посету козачкој насеобини где наш земљак Вулић изазива судбину и бива убијен, а Печорин спретно хвата његовог убицу. То је описано у последњем поглављу „Фаталист“. Печорин се враћа у утврђење, где се у пролеће, односно лето 1833. дешавају отмица и смрт Беле. У зиму исте године он одлази у Грузију и враћа се у Санкт Петербург. Четири године касније, 1837. или 1838, Печорин путује са Кавказа до Персије, ту поновно среће Максима Максимича, према којем се опходи с омаловажавањем – то је описано у „Максиму Максимичу“. Разјарен, разочаран и увређен Печориновим понашањем, Максим Максимич даје дневнике, које је чувао за Печорина, путујућем наратору „Беле“ и „Максима Максимича“. Године 1838. (или можда 1839) на повратку са путовања у Персију, Печорин умире. Путујући наратор користи Печоринову смрт као прилику да публикује материјал који је скупио и написао под насловом *Јунак нашеј доба*.

Хронолошки низ би, дакле, био следећи: „Тамањ“, „Кнегињица Мери“, „Бела“/„Фаталиста“/„Бела“ и „Максим Максимич“. Али када се узме у обзир читав текст, ова секвенца се додатно усложњава. На пример, кратки Предговор за Печоринов дневник додаје још један временски елемент који припада фикционализованом метавремену. Све у свему, постоје у роману три реторичке равни: Печоринова биографија (фикција);

путниково ахронолошко уређење текста (метафикција); Љермонтовљево време с оне стране романа (метатекст). Такође, Печорина упознајемо кроз три наративна филтера. Најпре Максим Максимич казује своју причу о Печорину путујућем приповедачу, који казује причу нама (то су догађаји из 1832. и 1824. године и укључују поглавља „Бела“ и „Фаталист“). Године 1837. путујући наратор се сусреће са Печорином – читаоцу преноси то у „Максиму Максимичу“ и у предговору за Печоринов дневник. Коначно, читалац има прилику да нешто сазна о Печорину кроз Печоринове речи о себи, изложене у дневнику („Тамањ“, „Принцеза Мери“, „Фаталист“). Јасно је да се роман, кроз овакве сложене захтеве, занима за нестабилне односе између етике, фикције, стварности и субјективности.

Печорин је болест која је захватила друштво. Али то не значи да је друштво здраво, оно је оболело од мешање стварности и фикције. У предговору, приповедач, не без ироније, води имагинарни разговор са „уваженом господом“, са читаоцима:

Ви ћеште ми приговорити да човек не може бити тако рђав, а ја ћу вам одговорити да кад све веровали у моћност њошњојања свих шраичних и романџичних злочинаца, зашто не верујете у реалност Печорина? Ако све се дивили мнојо јорим и ружнијим измишљотинама, зашто овај карактер, чак и као измишљен, није нашао код вас на разумевање? Можда је то зашто у њему има више истине но што бисте ви желели?...³

Људи, подсећања ради, имају покварене стомаке, непотребно је подучавати их. Писац само жели да, како каже, „слика“:

Једноставно, било му је пријатно да слика савременог човека како га он схвата и не којег је сувише често наилазио, на своју и вашу несрећу. Довољно је и то што је на болест скренута пажња, а како је треба излечити – сам бог зна!

Ова иронија на рачун друштва без бога, дакле без одговора на питање ослобођене индивидуалности и индивидуалистичког режима осећајности – који укључује „безразложно“ завођење – јесте оно што Љермонтова чини битним све до данас. Није у питању само повесна дијагноза везана за губљење нормативне представе о човеку, већ и налажење уметничке форме која би тај губитак изразила. Рекло би се да *Лунак нашеј доба* поставља типска постромантичарска питања: Шта је друштво? Како пронаћи смисао индивидуалности који би био у складу са налозима друштвености? Ко су инсајдери, а ко аутсајдери? Али ни књижевност није здравље, она је, каже Љермонтов, само опис. У питању је, међутим, игра са очекивањима, јер *Лунак нашеј доба* није опис, већ конструкција, сложена творевина која руши правила описивања утемељена на спољашњем јамству и кохерентној субјективности са јасним мотивима за деловање. Субјект у тексту и субјект као текст разбијени су, расцепљени, фрагментовани. Мора се водити рачуна о томе да у роману искази припадају ауторовим ликовима, а не аутору. Можда би се, поводом Љермонтова из *Лунака нашеј доба* могло заиста говорити о постромантичној иронији, јер он у крајњем исходу не поништава све дилеме,

³ Михаил Љермонтов, *Лунак нашеј доба*, Београд: Нолит, 1966, 20.

већ прихвата све контрадикције не мирећи их међусобно. Немир наслеђен од Бајрона овде се слио не само у лик који делује према „скривеним“ правилима психологије, већ и у структуру приче, у језик који надилази уобичајене представе о опису, настојећи да дочара сложену и некохерентну психу појединца.

У заблуди су они који у овоме виде резидуум неукротивог романтичарског индивидуализма, слободољубље, светски бол – Печорин је лик са много скромнијим и магловитим идеалима. Као што је, другим поводом, писао Фихте, у њему је присутан „нагон за нечим потпуно непознатим, који се испољава само у некој потреби, у некој невољности, у некој празнини која тежи за испуњењем, а не каже одакле“, и која се не да излечити, осим краткотрајно, кроз „лажне“ љубавне епизоде. Печорин јесте још увек романтичарски јунак, с обзиром да негује индивидуални начин живота, бежи од друштва у егзотичну дивљину (Исток, Кавказ), презире ближње, носи потајно осећање кривице, верује у некакве мрачне и магловите идоле, баштини осећај за театарност. Али код Љермонтова постоји и постромантични моменат који је везан за иронију на рачун било какве метафизике која би дала смисао таквом деловању. То се нарочито види у томе што приповедање напушта сваки дидактизам и што се његов лик не развија у предвидљивом правцу. Иза Љермонтовљевог романа не стоји, како се чини, никакав наратив који, прећутно присутан, сабира егзистенцију и подарује смисао делима. Нама се чини да је Печорин једноставно нестао из приче и из живота, али нас аутор у предговору подсећа да он заправо никада није ни постојао, јер друштво ствара идеалне типове како би разрешило властите противречности. *Јунак нашег доба* остаје савремен, јер говори – и на плану садржаја и на плану израза – о последицама самопредстављања, односно о стварним консеквенцама друштвених фикција. Роман зато захтева другачије читање: уместо потраге за кохеренцијом ове разбијене повести, потребно је посматрати како писац деконструише језик помоћу којег социјус производи властити идеал. Најдубља Љермонтовљева оптужба гласи: будући импотентно, друштво се гуши у зашећереним идеалима о јунацима, односно у представама које ствара о себи како би скривало властиту болест. Стога би требало размислити о томе да ли јунак Печорин ипак има некакву круну и да ли је то круна од трња којом смо (се) оградили (од) себе.