

II. LITERATURA

LERMONTOV ÎN LUMINA CONTEMPORANEITĂȚII

MIHAI NOVICOV

În 1964 s-au împlinit 150 de ani de la nașterea lui Mihail Iurievici Lermontov. Aniversarea ne-a îndemnat și pe noi să închinăm câteva pagini acestui mare poet. Recitind ce au scris despre el contemporanii și urmașii, izbește unanimitatea cu care toți au scos în evidență vigoarea geniului condamnat să se stingă atît de timpuriu. Sint numeroase comparațiile amare privitoare la ce ar fi lăsat alți mari scriitori ai lumii dacă ar fi murit la aceeași vîrstă. Te încearcă o emoție profundă cînd parcurgi rîndurile scrise de Bielinski lui Botkin în 1839: «mă înfior cînd o spun, dar așa mi se pare, că în persoana acestui tînar crește cel de al *treilea* poet rus și că Pușkin n-a murit fără a lăsa moștenitor». Lermontov avea atunci 25 de ani și nu publicase decît cîteva din poeziile sale. Mai tîrziu, vorbind de generația de revoluționari care a urmat decembriștilor, Herzen va scrie: «împușcătura de pistol care l-a doborît pe Pușkin, a trezit sufletul lui Lermontov». Puține opere literare s-au bucurat de o popularitate atît de mare ca *Moartea poetului*. În cîteva săptămîni, poezia s-a răspîndit în mii de exemplare manuscrise pe întinderile nesfîrșite ale Rusiei. Răscoliți, oamenii sorbeau frazele, parcă forjate din oțel:

Voi, însă, fii înfumurați
Ai unor tați vestiți prin mîrșăvie,
Care cu tălpi de rob călcați
Vlăstarele lovite de urgie;
Voi care, lacomi, lingă tron pitiți,
Ucideți Libertate, Genii, Glorii,
Cînd apăreți, de lege ocrotiți,
Muțește adevărul și tac judecătorii!
Dar este-n cer un strașnic judecător cinstit
Care pe voi, aleșii desfrîului, v-așteaptă;
Cu aur el nu poate fi plătit
Și știe orice gînd și orice faptă.
Zadarnic veți veni cu vorbe rele
La judecata cea de sus:
Tor negrul vostru singe nu va putea să spele
Singele poetului răpus.
(În românește de Al. Philippide)¹

¹ Aici și în continuare versurile se citează după ediția: L e r m o n t o v, *Lirice*, Editura Cartea Rusă, București, 1956.

De la primul contact cu poezia lui Lermontov te impresionează extraordinara forță a sentimentului. Despre orice ar scrie poetul — despre amărăciunea care pune stăpînire pe el cînd urmărește preocupările deșarte ale contemporanilor, despre setea mistuitoare de a trăi adevăratele furtuni ale vieții, despre dragoste și gelozie, ca și despre singurătatea care-l apăsă, coplesitoare și sumbră, despre curajul nebunesc al muntenilor Caucazului sau despre patria pentru care simte o «dragoste ciudată» — în orice vers el pune atîta pasiune atotcuprinzătoare și o obligă să explodeze în cascade atît de luxuriante de imagini, încît te captivează și te supune, oricît de îndepărtată ne-ar părea uneori epoca ce și-a găsit reflectarea în poezia lui Lermontov.

S-ar putea replica la cele de mai sus că puterea sentimentului e o însușire a oricărui poet și că, evidențiind-o la Lermontov, nu spunem încă nimic deosebit despre el. E adevărat, dar puterea aceasta se manifestă la fiecare poet într-un fel care îi e propriu numai lui. Chiar Bielinski a încercat o primă paralelă între Pușkin și Lermontov. De peste o sută de ani numele lor se citează atît de des alături. Lirica lui Pușkin o receptăm și azi ca o poezie sublimă, pătimașă dar discretă, parcă mereu însetată de echilibru clasic. Dar cît de rebelă, în sensul cel mai propriu al cuvîntului, ne pare poezia lui Lermontov !

Albastre-s undele sub ea,
Cu aur soarele-o-ncunună;
Dar ea numai furtună vrea;
Parc-ar fi liniște-n furtună!
(În românește de Al. Philippide)

La 18 ani Lermontov scria această poezie (*Pînza*), care avea să devie atît de populară în Rusia și peste granițele ei, inspirînd atîtea avînturi tinerești și atîtea opere literare. Puterea sentimentului la Lermontov e parcă materializată, iar verbul e folosit doar pentru a o potența la maximum; ea se rostogolește ca un torent, ca apele Terekului furtunos, pe care l-a cîntat, și cu îndreptățire, ca pe un frate al său. A trăi veșnic e în definitiv soarta tuturor scriitorilor mari, din care cauză într-un fel vîrsta lor istorică, a tuturor, se egalizează, pentru că alte și alte generații de urmași îi consideră contemporani. Dar în cazul fiecărui poet această mereu improspătată încadrare în actualitate se face altfel, precum altfel se face și în fiecare epocă istorică nouă. La timpul său, Bielinski a făcut eforturi mari pentru a demonstra contemporanilor săi (și ai lui Lermontov, deci, pentru că amîndoi aparțineau aceleiași generații), că Peciorin e într-adevăr «un erou al timpului» respectiv și că, în consecință, tipul nu e nici moral, nici amoral, ci așa cum l-a produs societatea vremii și că e simpatizat de către cititori nu pentru cinismul său afîșat, ci pentru că ei, cititorii, se recunosc în personajul lermontovian, îl simpatizează deci pentru trăsăturile epocii pe care el le întrupează. Dar de atunci au trecut peste 120 de ani, societatea omenească a suferit în acest răstimp transformări uriașe, din societatea rusească de pe vremea lui Lermontov n-a rămas, cum s-ar zice, piatră pe piatră, însă Peciorin ca tip e mereu simpatizat, iar în unele din trăsăturile lui se recunosc noi și noi contingente de tineri. Intonația atît de «actuală» a creației lermontoviene se explică uneori prin evidenta adeziune a poetului la ideile progresiste ale epocii sale¹. Adevărată în substanța ei, explicația ne pare totuși insuficientă. Este în afară de îndoială că patriotismul atît de demo-

¹ Vezi, de pildă, I. I. Zaslavski, *М. Ю. Лермонтов и современность*, Editura Universității din Kiev, 1963. Aprecieri asemănătoare găsim și în alte studii închinete operei lermontoviene.

cratic al lui Lermontov găsește ecou în sufletele ziditorilor socialismului, după cum nu se va «răci» niciodată nici pledoaria incandescentă a marelui poet rus pentru «libertate», ura lui neîmpăcată împotriva oricărei robii. Lermontov a fost în același timp un umanist clarvăzător: simpatia și înțelegerea cu care a înfățișat el eroii aparținând diferitelor popoare, cu care intrase în contact poporul rus, este evidentă. Însă a vedea în ideologia creației lermontoviene numai aceste trăsături înseamnă a o unilateraliza în mod arbitrar, înseamnă a separa dintr-o moștenire remarcabilă tocmai prin unitatea ei, numai ceea ce o recomandă într-un anumit fel. Recenzind volumul de amintiri al aristocratei E. A. Hvostova, Saltikov-Șcedrin se ridică hotărît împotriva autoarei, care «ne-a prezentat doar pe Lermontov ofițerul, nelipsit frecventator al saloanelor petersburgheze, moscovite și caucaziene, care însă nu-l interesează pe nici unul din cititorii săi»¹. Democratul revoluționar rus, continuator al operei lui Bielinski, Cernîșevski și Dobroliubov, socotea că materialul cel mai corespunzător pentru reconstituirea biografiei unui mare scriitor e chiar opera sa, faptele vieții, câteodată mărunte, interesînd doar într-o infimă măsură. Autorul *Domnilor Golovliov* se solidarizează în acest sens cu o părere exprimată de primul traducător și editor german al poeziei lermontoviene F. Bodensedt, părere ce prezintă un anumit interes și astăzi, între altele și pentru că ne ajută să ne dăm seama cum receptau opera lui Lermontov admiratorii mai puțin familiarizați cu mediul în care s-a format poetul. «Cînd elaborăm o judecată de valoare referitoare la o minte care depășește cele obișnuite, scrie Bodensedt, se cuvine să folosim ca măsură nu ceea ce are comun cu mulțimea, aflată la un nivel inferior, ci ceea ce îl deosebește de această mulțime și-l ridică deasupra ei. Cusururile lui Lermontov au fost cusururile întregii generații de tineri din lumea bună a Rusiei de atunci, însă calitățile lui nu le mai avea nimeni. Cea mai fidelă imagine a personalității sale ne-a rămas totuși în operă, unde el se manifestă pe deplin așa cum a fost...»². O asemenea atitudine, am zice pioasă, față de personalitatea unui scriitor care continuă să ne încînte și azi imaginația, e indiscutabil nobilă și necesară, dar parcă e și insuficientă, întrucît ne împiedică să pătrundem mai adînc în intimitatea operei, pietrificînd chipul geniului dispărut, pe care însă noi am vrea să-l cunoaștem viu și întreg. N-ar fi conform cu adevărul obiectiv să pretindem că chipul aristocratului și ofițerului Lermontov poate fi întâlnit doar în scrisorile sale și în unele amintiri ale contemporanilor, că această latură a trecerii sale meteorice prin lume n-a lăsat nici o amprentă și în operă. Vlăstar spiritual al primei generații de revoluționari ruși, care după cunoscuta apreciere a lui Lenin a fost o generație de revoluționari nobili, Lermontov nu s-a putut elibera nici el de multe prejudecăți ale clasei sale. Astfel, de pildă, deși portretizează cu multă umanitate chipuri de munteni din Caucaz, Lermontov nu reușește să se ridice în nici una din producțiile sale pînă la înțelegerea conținutului barbar și inuman al războiului de cîmpire pe care l-a dus imperiul țarist în această parte a lumii. Adesea caucazienii sînt calificați ca niște sălbateci copii ai naturii, misiunea Rusiei fiind prin excelență o misiune civilizatoare. Nu încape îndoială că atunci cînd vorbește cu dispreț despre «gloată», Lermontov, ca și Pușkin, ca și alți romantici europeni, de altfel, n-are în vedere masa poporului, ci lumea din jurul său, însă

¹ М. Е. Салтиков-Шчедрин, *Записки Е. А. Хвостовой 1812—1841. Материалы для биографии М. Ю. Лермонтова*, Петербург, 1870. Se citează după *Лермонтов в русской критике*, Москва, 1955, p. 260—262.

² Vol. citat, p. 262.

și atunci cînd înfățișează poporul ca atare poetul nu-i sesizează forța creatoare. Încercările de a vedea în romanul *Vadim* o justificare a răscoalei lui Pugaciov sînt puerile. La Lermontov răscoala e, de fapt, doar cadrul necesar pentru ca să poată fi tratată tema romantică a răzbnării demonice, iar răsculații sînt înfățișați în mai toate tablourile, în spiritul interpretării oficiale de atunci, ca niște răufăcători setoși de sînge. E foarte amendabilă, în lumina descoperirilor ulterioare făcute de știința marxist-leninistă, și viziunea istorică ce se desprinde din vestitul *Cîntec despre neguțătorul Kalașnikov*. Poemul e prin excelență popular, eroul principal ca exponent al « celei de a treia stări » întru-chipează condensat virtuțile poporului. Cîntecul aparține literaturii antitirannie a vremii, dar nu trebuie uitat că exprimă totodată și condamnarea « opricinei » instituite de Ivan cel Groaznic, condamnare de origină aristocratică, știindu-se că opricina era și ea formată în parte din reprezentanții celei de-a treia stări, fiind îndreptată împotriva boierimii. Lermontov își iubea poporul, dar îl iubea privindu-l încă de sus, într-un spirit iluminist, fiind foarte departe de înțelegerea rolului istoric al maselor populare. Anacronică din multe puncte de vedere e și concepția filozofică pe care o putem descifra din creația lui Lermontov. Iar dacă sînt vulgarizatoare încercările de a găsi în opera lui Lermontov accente de misticism, este însă tot atît de adevărat că marele poet a fost un spirit religios, în sensul banal și panteistic al cuvîntului, prezența lui Dumnezeu fiind pentru el un « dat » tot atît de firesc ca și alte « date » ale realității înconjurătoare. Iconoclastul Lermontov pare să simțea nevoia să compenseze setea de rebeliune prin închinarea împăcată cu sine însuși în fața dumnezeirii:

Tristețea, la răs_pîntie,
Cînd mă apasă-n piept,
Spun ruga ce mă mîntuie
Cu tilcu-i înțelept.

O, ce se-ascunde-n sufletul
Acestui viu cuvînt?
Ce ne-nțeles răsufletul
Și farmecul lui sfînt...

Și îndoieli și patime
Se spulberă și mor.
Și cred, și îmi curg lacrimi,
Și mi-i ușor, ușor.

(*Rugă*, în românește de Veronica Porumbacu)

S-ar putea replica, de bună seamă, că Dumnezeu în care « crede » Lermontov nu este Dumnezeu biblic, ci este un simbol al certitudinii neînțelese, de care poetul avea nevoie cu atît mai imperios cu cît sufletul îi era devastat de mizantropie, amărăciune și zbucium. Dar de întrupat nu a putut întrupa acest simbol decît recurgînd la elementele constitutive ale unei ideologii care-i era adecvată și care astăzi este pentru noi inacceptabilă. Spunem aceasta pentru a argumenta de ce ne pare insuficientă explicația potrivit căreia excepționala actualitate a operei lermontoviene s-ar datora în mod exclusiv caracterului înaintat al ideilor care au alimentat poeziile, dramele și povestirile sale. Indiscutabil, ideile lui Lermontov au fost foarte progresiste pentru timpul său, indiscutabil, imaginea unei minți care depășește proeminent pe contemporanii e, cum o observase și comentatorul german citat de noi, întotdeauna sublimă și deci actuală, însă atît, credem noi, că nu e suficient pentru a explica sunetul atît de viu și azi al artei lermontoviene. În ansamblu, ideologia lui Lermontov, în raport cu euce-

ririle ideologice ale epocii noastre e caducă și nici n-ar fi putut să nu fie astfel, deci nu în ea, nu în această ideologie trebuie căutată explicația fenomenului care ne interesează, ci în altceva. În schimb, parcă ne oferă dintr-o dată cheia explicației căutate o amintire fugară a Nadejdei Krupskaia, care într-o scrisoare adresată revoluționarei M. R. Nikolaeva, întrebându-se de ce poezia lui Lermontov îi plăcea în mod deosebit lui Lenin, dă acest răspuns semnificativ: «Ne atrăgeau, probabil, în tinerețe îndrăzneala și forța sentimentului, care sînt atît de pregnante la Lermontov»¹. Destinul lui Lermontov a fost un destin eroic, iar eroismul ca valoare umană este nepieritor.

Într-una din primele sale recenzii asupra poeziilor lui Lermontov, Bielinski scria că la acest poet impresionează forța cugetării. Observația e fundamentală și trebuie conexată cu cea citată mai sus, cu atît mai mult cu cît cele două observații, așezate alături, unora ar putea să le pară contradictorii. Într-adevăr, recitîndu-l pe Lermontov te simți izbit de senzația că aproape fiecare poezie a fost scrisă pentru a afirma ceva, pentru a polemiza cu cineva, pentru a face mai palpabilă o descoperire a rațiunii. Lermontov și din acest punct de vedere îl amintește pe Eminescu. N-a fost și filozof ca marele poet român, nu a avut pregătirea universal-culturală de proporțiile acestuia, dar ca și Eminescu și-a consumat pasiunea și talentul în căutarea de răspunsuri la problemele sfîșietoare ale timpului. De asemenea, ca și Eminescu, a ridicat meditația filozofică la nivelul unei arte majore prin pasiunea incandescentă a explorării. Este unul din modurile prin care s-a exteriorizat romantismul și la Lermontov și la Eminescu. Și *Demonul*, și *Luceafărul* sînt opere pe teme erotice, în măsura în care în ambele subiectul e o istorie a unei iubiri, dar în același timp ambele sînt poeme filozofice în sensul cel mai deplin al cuvîntului. De asemenea, în ambele cazuri baza filozofică e prin excelență romantică. Iată de ce ni se pare că în cazul lui Lermontov — ca și în cazul lui Eminescu — înțelegerea operei în perspectiva epocii noastre nu e cu puțință fără aprofundarea specificului ei romantic. Dacă ne simțim atît de cuceriți de poezia lui Lermontov și azi din cauza forței sentimentului exprimat, e indispensabil să vedem de unde izvorăște această forță și care au fost sentimentele care l-au mistuit pe poet.

Abordarea din acest punct de vedere a creației lermontoviene ne obligă la o scurtă digresiune istorico-teoretică. În literatura de specialitate e destul de răspîndită părerea potrivit căreia Lermontov trebuie să fie considerat și ca un precursor al realismului critic rus². În sprijinul părerii de mai sus se

¹ I. I. Zaslavski, *op. cit.*, p. 75.

² Spunînd aceasta nu avem în vedere o anume lucrare, întrucît părerea e atît de răspîndită încît a devenit aproape un loc comun. O întîlnim, de pildă, în studiul monografic al lui V. A. Manuilov, inclus în tratatul academic în zece volume de istorie a literaturii ruse (*История русской литературы*, том VII. *Литература 1840-х годов*, Moscova-Leningrad, 1955), unde se spune între altele: «În creația lui Lermontov din a doua jumătate a deceniului 1830—1840 coexistau concomitent tradițiile romantismului rebel și tradițiile realismului critic, care eliminau tot mai mult elementele romantismului, dat fiind că acestea exprimau într-o măsură mereu mai incompletă atitudinea matură a poetului față de viața și realitatea istorică rusă» (p. 344—345). Puncte de vedere asemănătoare sînt exprimate și în alte lucrări de sinteză, ca, de pildă, A. N. Sokolov, *История русской литературы XIX-ого века*, том I; Moscova, 1960; *История русской литературы XIX-ого века* (în două volume), sub redacția profesorilor F. M. Golovencenko și S. M. Petrov, Moscova, 1963; *История русского романа в двух томах*, Moscova-Leningrad, 1962 și altele, ca și în unele lucrări monografice ca: E. Mihailova, *Проза Лермонтова*, Moscova, 1957; Iraklii Andronikov, *Лермонтов. Исследования и находки*, Moscova, 1964, precum și în studiile adunate în culegerea *Творчество М. Ю. Лермонтова* Moscova, 1964. Trebuie să menționăm că părerea potrivit căreia creația lui Lermontov se înscrie în albia începuturilor realismului critic a fost și combătută, ca în

citează deobicei romanul *Un erou al timpului nostru*, iar uneori și *Cîntecul despre neguțătorul Kalașnikov*. Cît privește acesta din urmă, vom reveni. Deocamdată vom menționa doar că *Un erou al timpului nostru* este inclus de către unii cercetători în seria romanelor realist-critice, mai ales pentru că în roman evoluează personaje tipice în împrejurări tipice, cît și pentru că opera conține un tablou veridic al societății rusești de atunci. Se specifică de asemenea că, spre deosebire de romantici, Lermontov are o atitudine critică față de eroul său. Argumentele au părut însă, și continuă să pară, neconvingătoare. Latura lor cea mai vulnerabilă constă în faptul că izolează arbitrar o producție a scriitorului din ansamblul operei sale. Ca tonalitate *Un erou al timpului nostru* e tot atît de romantic ca și *Demonul* sau oricare altă operă a lui Lermontov. În acest roman se găsesc întrunite toate însușirile definitorii ale romantismului. De aceea și «sună» atît de romantic. De ce atunci să fie sustras romantismului? Numai pentru că e foarte veridic? Ar însemna atunci că o operă romantică, *prin definiție*, nu e în stare să reflecte adevăruri valabile. Astfel s-ar accepta tacit că romantismul în general — văzut și ca un curent literar și ca metodă artistică — reprezintă un fenomen inferior, o artă minoră, ceea ce mulți istorici și teoreticieni literari nu sînt de acord să accepte. Ei văd în calificarea unor opere lermontoviene drept realiste o subapreciere implicită, de nuanță vulgarizatoare, a romantismului. Un motiv în plus pentru noi de a încerca să introducem în esul de față și un punct de vedere asupra romantismului ca atare.

Problema se discută din ce în ce mai aprins și pe plan estetic, și pe plan istoric. Fenomen explicabil, dacă ținem seama de faptul că epoca noastră e prin excelență o epocă de deșelînire a unor drumuri noi în artă. Iar orice epocă de acest fel simte nevoia să se lămurească, și pe cît se poate mai aprofundat, cu privire la diverse aspecte ale moștenirii. Se pare că unul din aspectele cele mai discutate ale problemei este și aceasta: ce este propriu zis romantismul? Un curent irepetabil, care s-a consumat și s-a epuizat în primele decenii ale secolului al XIX-lea? Sau un «tip» de reflectare artistică, susceptibil de a renaște ori de cîte ori anumite condițiuni istorice îl reclamă? Fără a ne angaja într-o argumentare amănunțită, ne vom solidariza totuși cu acei comentatori care susțin că romantismul ca fenomen istoric literar nu poate fi înțeles în afara epocii care l-a generat. Iar acest romantism, căruia îi aparțin Byron și Shelley, Novalis și Tieck, Chateaubriand și Vigny, Lamartine și Victor Hugo, Pușkin și Lermontov, Mickiewicz și Petőfi, Eminescu și Hristo Botev, a avut o seamă de trăsături artistice foarte distincte, izvorite organic dintr-o anumită viziune estetică asupra lumii contemporane. După cum au subliniat-o și alți comenentatori, principalul în romantism era negarea realității înconjurătoare în numele

referatul lui K. H. Grigorian („Герой нашего времени“ как романтическое произведение) prezentat la a V-a sesiune științifică interuniversitară închinată operei lui Lermontov (Odjonikidze, 14—18 mai 1962), dar chiar și în cadrul acestei sesiuni autorul referatului menționat a fost contrazis de V. A. Manuilov și U. R. Foth (Известия Академии Наук СССР. Отделение литературы и языка, том XXI, выпуск 5, Москва, 1962, p. 462—463). Înclină spre a considera romanul *Un erou al timpului nostru* ca o operă realistă și majoritatea acelor care au răspuns la întrebarea pusă în întîmpinarea celui de-al V-lea congres internațional al slaviștilor (Славянская филология, том II, София, 1963, p. 123—133). Totuși unii formulează rezerve, ca Z. Karanczi-Debrețin, I. V. Stennik — Leningrad, în timp ce cîțiva — același K. H. Grigorian și C. Hyart (Liege) — opinează hotărît pentru romantismul romanului. La noi părerea că opera lui Lermontov aparține și romantismului și realismului a fost formulată pentru prima dată de Dobrogeanu-Gherea. Mai recent, Tamara Gane, autoarea unei interesante monografii despre marele poet rus (Editura Tineretului, colecția *Oameni de seamă*, București, 1963) a intitulat chiar penultimul capitol al cărții «Luciditate — realism».

unui ideal atotcuprinzător al frumosului. Se pare însă că a spune atât nu e îndesulător. Doar și realismul critic are la bază negarea realității înconjurătoare, iar această negare se face de asemenea în numele unui ideal. Iată deci cum, dintr-un anumit punct de vedere, romantismul și realismul critic se înrudesesc îndeaproape. Deosebirea principală e alta și se referă la modul de a interpreta arta și de a defini rolul ei în societate. Contradicția ireductibilă dintre romantism și realism critic trebuie căutată în această sferă a preocupărilor estetice. În timp ce pentru realiști arta este *un mod de a investiga realitatea*, romanticii vedeau în artă doar *o cale de evadare din realitate*. Iar concluzia aceasta se bazuia inevitabil și pe o anumită filozofie. Amintim că încă Marx constatare că orînduirea capitalistă prin natura ei e organic ostilă unor anumite activități spirituale ale omului, și în primul rînd artei și poeziei. Burghezia triumfătoare căuta să întroneze spiritul mercantil în toate sectoarele vieții umane. «Calculul rece», ucigător al sentimentului estetic, genera totuși în alte sectoare progrese vizibile: în știință, în tehnică, în cultură. Filozofia pozitivistă reflecta într-un sens acest progres, dar și ascundea contradicțiile lui tragice, congenitale. În raport cu acest progres, romantismul — în toate ipostazele sale — se bazuia pe un protest în esența lui re-acționar. Romanticii se mărgineau să nu recunoască în bloc realitatea burgheză, afirmînd zgomotos că ei nu o acceptă, iar pentru a da atitudinii lor frondiste un minimum de întemeiere practică pretindeau că au găsit în artă un mijloc de a se apăra de influențele dizolvante ale spiritului mercantil. Într-un anumit sens, toți romanticii au fost schillerieni, întrucît reduceau misiunea artei la aceea de a crea «insulițe» de umanitate într-o lume amenințată să fie complet inundată de trivialitatea și meschinăria burgheză. Poziția aceasta era evident nobilă, dar și dezarmantă, întrucît îl îndemna pe omul ce se simțea a fi tot mai mult o victimă a orînduirii capitaliste, să nu lupte împotriva ei, ci să fugă de ea. De bună seamă, tocmai acest divorț din ce în ce mai pronunțat între romantism și practica vieții l-a și determinat pe Herzen, de pildă, să condamne atât de sever curentul, printre aderenții căruia se număra el însuși în tinerețe, definind romantismul drept «rahism spiritual, una din cele mai maligne epidemii psihice, care întreține organismul într-o stare de interminabilă iritație artificială, cultivă grață față de tot ce este real, practic, și-l istovește pe om cu pasiuni născocite»¹.

Dacă ne vom referi acum la creația lui Lermontov, nu ne va fi greu să distingem în ea toate trăsăturile definitorii ale romantismului. Disprețul poetului față de contemporaneitate e total:

Ce trist privesc tabloul acestei generații
Cu viitorul sumbru sau gol la infinit,
Plecată sub povara atitor aberații —
Vlăstar prea crud, în lene-mbătrînit.

(Meditație, în românește de Sanda Arbore)

Ca și Eminescu în *Epigonii*, Lermontov se constituie în acuzator al generației sale, între altele și pentru că, uscîndu-și mintea și inima, ea nu mai e în stare să vibreze la chemările idealurilor, să se extazieze în fața frumosului:

Visarea născătoare de poezie, artă,
N-o mai alintă mintea în dulcele avînt —
Ce-i încă năzuia, ascunsă-i și deșartă,

¹ *Adaosul lămuritor al autorului la povestirea Doctorul Krupov*, Opere în 30 volume, Editura Academiei de științe — U.R.S.S., vol. IV, 1955, p. 267.

În pieptul nostru putred închisă ca-n mormînt.
Iubirea e-o-ntimplare și-ntimplătoare ura,
Altar nu li se-nalță și jertfe nu primește;
O stranie răceală pecetluiește gura
Și-n sînge patimi oarbe clocotesc!

Preocupările searbede și convenționale ale « lumii » ce-și consumă energiile în plăceri calculate și accese de josnicie îi apar poetului ca principalul obstacol în calea inspirației salvatoare. Dorința lui arzîndă este de a se răfui cu această gloată strălucitoare:

Ah, cît aș vrea să tulbur surînsul lor de gheață
Și-n vers de fier și pară să le arunc în față,
Mistuitoar, în flăcări de scîrbă și amar!

(1 Ianuarie, în românește de Ioan Horea)

Într-o asemenea lume poetul nu se poate simți decît singur, izolat, condamnat la singurătate, indiferent și rece la tot ce se petrece în jurul lui. Tema romantică a singurătății sublime este una dintre cele mai frecventate de Lermontov. El se aseamănă ha cu o « pînză rebelă » ce înfruntă singură urletul furtunii, ba cu o frunză de stejar ce s-a desprins pentru totdeauna de trunchi. Invocarea naturii se face în același spirit romantic, stihurile ei fiind preamărite pentru că îi oferă poetului refugiu, permițîndu-i să uite de existența umanității iremediabil corupte. Într-o zi, « cînd holdele de aur se leagănă în unde, / și-n freamătul de crînguri zefirul trece iar, / cînd pruna brumărie sub frunze se ascunde, / în liniști de livadă cu răcoros umbrar », poetul se simte în sfîrșit împăcat cu el însuși pentru că:

Atuncea și furtuna din sufletul meu tace,
Atunci în fericirea din lume cred și eu,
Pe fruntea mea se-așterne netulburata pace
Și-l văd în cerul'nalt pe Dumnezeu

(În românește de Sanda Arbore)

Semnificative sînt și analogiile pe care le stabilește poetul cu propriul destin. Exilat în sud, el întrebă nouri de ce și ei gonesc mereu, ce-i mîină din spate: invidie ascunsă? fățișă dușmănie? o crimă tainică? clevetirea? Răspunsul dezvăluie uimitor de plastic starea de spirit a poetului:

Nu! — Voi v-ați săturat de sterpe-ogoaie...
Nu știți ce-i pasiunea și chinul ei nebun;
Și veșnic reci și liberi, fără țară,
Nu-i nimeni să vă poată trimite în surghiun.

(Nourii, în românește de Al. Philippide)

Neaderența la viață a lui Lermontov a fost atît de categorică, încît într-una din cele mai celebre poezii ale sale (*Te-apasă greu uritul*) el proclamă fără ocolișuri ideea deșertăciunii, zădărniceii, nevăzînd în jur nici o perspectivă luminoasă:

Te-apasă greu uritul ... Și n-ai cui să-ntinzi mîna
Cînd sufletul vuieste de furtună.
Dorințe?... Nu-i zadarnic să tot dorești într-una?
Și anii trec, toți anii cei mai buni!

Să iubești?... Dar pe cine?... Vremelnic n-are rost.
Iar veșnic, greu e să găsești iubire.
Te uiți în suflet: nu e nici urmă din ce-a fost
Și totu-i mic, necaz și fericire.

Ce-s patimile? Boala lor minunată trece
Căci mintea nu le dă prea mult răgaz;
Și când te uiți ce-i viața, cercetător și rece,
Vezi că-i o glumă fără nici un haz.

(În românește de Al. Philippide)

Din nou sentimentele poetului atestă înrudirea lui spirituală și temperamentală cu Eminescu. În condițiile în care de la viață n-ai de așteptat nimic, moartea îi apare firesc celui ales, ca o izbăvire, ca un somn, ca o contopire cu firea, singura salvatoare și odihnitoare.

Generații și generații de tineri ruși au declamat și au intonat după Lermontov:

Îmi port pustiu prin noapte pasul meu
Pe drumul cu pietriș lucind la stele.
S-apleacă peste lume Dumnezeu
Și stau de vorbă stelele-ntre ele.

(În românește de Al. Philippide)

Poezia ne amintește îndată de *Mai am un singur dor*, însă copacul preferat nu mai e teiul, ci stejarul. Ca și Eminescu, Lermontov ar vrea să adoarmă pe veci în mijlocul naturii, dar cu un altfel de somn, nu cu « somnul greu al mor-mîntului », ci:

Să dorm în veci și totuși pieptul meu
Să fie încă plin de vлага vie
Și să se-nalțe răsufînd mereu.
Și zi și noapte-azul să-mi dezmierde
Un cîntec de iubire lin și clar
Și să foșnească-ntr-una, veșnic verde,
Deasupra frunții mele un stejar.

Pe marginea acestui strigăt de desnădejde al poetului rebel sînt posibile și alte apropieri sugestive. Tema morții, închipuită ca o contopire cu natura, o găsim și la Pușkin, însă la marele predecesor predomină tonurile majore:

Deși un mort nu știe unde
Va putrezi sub bulgări reci,
Aș vrea cînd bezna m-o pătrunde
În țara mea să dorm pe veci.
Lîngă mormînt să-mi dăntuiască
Avîntul tinerelor vieți
Și firea calmă să strălucască
Vădînd eterne frumuseți.

(În românește de George Lesnea)

Pușkin ni-l amintește pe Coșbuc:

Cît de frumoasă te-ai gătit,
Natură, tu! Ca o vergînă
Cu umblet drag, cu chip iubit!
Aș vrea să plîng de fericit
Că simt suflarea ta divină
Că pot să văd ce-ai plăsmuit!

Mi-e inima de lacrimi plină,
 Că-n ea s-au îngropat mereu
 Ai mei, și-o să mă-ngrop și eu !
 O mare e, dar mare lină —
 Natura, în mormîntul meu,
 E totul cald, că e lumină !

Lermontov însă e tot atît de melancolic ca și Eminescu:

Cum n-oi mai fi pribeag
 De-atunci înainte,
 M-or troeni cu drag
 Aduceri aminte.
 Luceferi, ce răsar
 Din umbră de cetini
 Fiindu-mi prieteni,
 O să-mi zîmbească iar.
 Va geme de patemi
 Al mării aspru cînt...
 Ci eu voi fi pămînt
 În singurătate-mi.

Gherea îl numea pe Coșbuc poet clasic. De bună seamă, aprecierea nu poate fi interpretată în sensul că prin poezia lui Coșbuc se realiza un fel de reînviere a clasicismului în literatura română. Dar pe Coșbuc îl apropie totuși de clasicism seninătatea, aspirația către sublimul statuar, către liniștea și bucuria idilică, ceea ce găsim — parțial, ca și la Coșbuc de altfel — și la Pușkin. Romantic în substanță, Pușkin datora încă destul de mult clasicismului, și în primul rînd seninătatea, setea de frumusețe consacrată, împăcată cu ea însăși. Romanticii sînt însă întotdeauna turburați și turburători, întotdeauna neliniștiți și frămîntați, niciodată împăcați cu realitatea. Așa a fost Lermontov, așa a fost Eminescu. Orice interpretare a lui Lermontov altfel decît ca a unui poet prin excelență romantic e sortită eșecului, pentru că îl condamnă pe cercetător la neînțelegere. Pînă și atunci cînd glorifică misiunea cetățenească a poeziei, autorul *Demonului* rămîne fidel viziunii romantice. În *Poetul* reminiscențele neoclasicismului sînt încă identificabile. Disprețul față de «bătrîna lumea noastră», ce «se dă cu suliman / ca să-și acopere zbirceala» și în mijlocul căreia poetul își pierde menirea, e agresiv-romantic, însă evocarea rolului glorios de altădată al poetului amintește de stihurile dăltuite ale decembriștilor.

Odinioară ritmul vînjos al vorbei tale
 Putea la luptă pe ostași să-i mîie;
 Poporu-avea nevoie de el ca de pocale
 La mese, și la rugă de tămîie.

Și versul tău în lume, duh sfînt peste toți vecii,
 Își răspîndea înalta lui solie
 Cum clopotul, pe vremuri, suna în turnul Vecii
 Și la restriște și la bucurie.

(În românește de Al. Philippide)

Dar tonul atît de bărbătesc al acestor evocări îndată parcă se anihilează de îndoiala formulată în continuare. Poetul nu știe, nu vede cum această tradiție, cu care ar vrea să se identifice, ar putea fi resuscitată:

Te vei trezi tu oare, profet batjocorit ?
 Vei scoate tu vreodată la lumină
 Din teaca lui de aur pumnalul-acoperit
 De jalnica disprețului rugină ?

Și mai sumbră e perspectiva ce se desprinde din ultima poezie scrisă de Lermontov — *Profetul*. Pare a fi o replică la poezia cu același titlu a lui Pușkin. În ambele profetul e un alter ego al poetului. Dar în timp ce profetul lui Pușkin se simte investit cu puteri neobișnuite pentru a propovădui cuvîntul care să aprindă inimile oamenilor, profetul lui Lermontov e hulit și batjocorit de toți și este dat de către părinți ca exemplu copiilor, exemplu din care aceștia trebuie să-și dea seama cît de jos decade omul cînd i se năzare că este chemat să propovăduiască adevărul. De cît să cînte oamenilor, poetul lermontovian preferă să se retragă în pustiu și să cînte de unul singur, pentru că numai acolo, în pustiu:

Urmind eterne-orînduiri
M-ascultă orice vietate
Și stelele cu vii scîlpări
La vorba mea stau smîrnă toate.

(În românește de Al. Philippide)

Cum se explică însă că, în ciuda intonației descurajante, poezia lui Lermontov, ca și a altor romantici, păstrează atîta actualitate în epoca noastră, epocă a marilor împliniri, a perspectivei prin excelență optimiste, caracterizate prin creșterea impetuoasă a încrederii omului în propriile forțe? Ca să răspundem trebuie să ne întoarcem la problemele mai generale ale romantismului. Este îndeobște acceptată delimitarea ce se face între romantismul pasiv, paseist, paralizant, pe de o parte, și romantismul activ, avînd și accente revoluționare, pe de alta. Criteriul împărțirii e atît de cunoscut, încît îl vom aminti doar foarte sumar. Din moment ce principiul estetic fundamental al romantismului e neacceptarea realității, căreia poezii îi opun tablouri imaginate în conformitate cu idealul lor despre felul cum ar trebui să fie lumea, din punct de vedere ideologic, orientarea creației unui poet va depinde, în consecință, de natura acestui ideal. Dacă idealul aparține trecutului, poezia romantică va fi paseistă, descurajantă; dacă, dimpotrivă, idealul pe care poetul îl opune realității se naște din presimțirea unor împliniri viitoare, poezia va fi tonică, mobilizatoare. Delimitările de acest gen, după părerea noastră prea categorice, sînt, evident, pînă la un punct posibile, păcătuiind totuși printr-un supărător convenționalism. În conformitate cu ele, Chateaubriand este un poet reacționar, iar Victor Hugo — progresist. Dar cum urmează să fie caracterizați Lamartine, Vigny? Romanticii englezi — Byron, Shelley sînt tonici, chiar revoluționari, cei germani însă — Tieck, Novalis — sînt reacționari. Rîlev e revoluționar, Jukovski paseist ș.a.m.d. Ar urma că o seamă de scriitori ca Chateaubriand, Novalis, Jukovski și alții să fie «condamnați» fără nici un drept de apel, ceea ce însă, evident, nici un cunoscător al literaturii nu va accepta. Pe de altă parte, la evocarea trecutului au apelat din belșug și scriitori romantici despre care nimeni nu va îndrăzni să afirme că au fost reacționari: Rîlev, de pildă, în literatura rusă, poezii pașoptiști la noi. Se susține uneori că la aceștia evocarea trecutului se face doar pentru reliefarea unor exemple mobilizatoare. Va recunoaște însă oricine că adeseori folosirea acestui criteriu se face arbitrar. Tema ruinelor e întotdeauna nostalgică? Și da, și nu. Pe măsură ce înaintăm în substanța operei romantice, delimitările devin din ce în ce mai dificile. De bună seamă, într-o epocă sfîșiată de puternice contradicții sociale, poezii, oricît de romantici ar fi fost, n-aveau cum să rămîie numai spectatori ai evenimentelor. Iar exemplul cel mai tipic ni-l oferă același Chateaubriand, glorificator de solitudine în scris,

amator de glorie și onoruri în viață. Mai mult, datele istoriei literare parcă ne-ar permite chiar să facem o constatare în aparență paradoxală. Cu cât mai plină de pasiune e pledoaria pentru izolare a unui poet, cu atât mai intensă e și setea lui de acțiune. Dacă am încerca să ne închipuim ad litteram viața așa cum pretindeau că și-o doresc romanticii, am fi îndreptățiți să conchidem că imaginea cea mai corespunzătoare cu acest ideal e traiul lui Oblomov. Se poate oare închipui o existență mai izolată, mai ferită de înrîuririle realității înconjurătoare? Și totuși, de fapt, viața aproape a tuturor scriitorilor romantici era diametral opusă existenței oblomoviste. Pe ațiția scriitori romantici — de la Byron la Eminescu — setea de acțiune parcă îi mistuia. Seta de singurătate din opere apare deci ca un fel de compensație pentru eșecurile din viață, o satisfacție subiectivă pentru neîmplinirile obiective. Așadar, trăind cu intensitate în vâlmașagul puternicelor conflicte sociale, poeții romantici nu puteau să nu ia atitudine și prin creația lor de partea uneia din taberele în luptă și, de bună seamă, această atitudine nu putea să nu lase o anumită amprentă și asupra operei. Dar a reduce trăsăturile definitorii ale diverselor curente romantice numai la aceste amprente ne pare greșit, între altele și pentru că astfel se face abstracție tocmai de principalul element caracterizant al oricărei creații artistice — atitudinea estetică. Iar din acest punct de vedere — oricât de diferite ar fi idealurile filozofice, politice, sociale ale unor poeți romantici — atitudinea lor estetică față de realitatea înconjurătoare era foarte asemănătoare și tocmai această împrejurare permite încadrarea tuturor scriitorilor romantici într-un singur curent indiferent de concepțiile lor politice și sociale. Pe de altă parte, din punctul de vedere al practicii revoluționare (poziția pe care a adoptat-o la un moment dat și Herzen), viziunea estetică asupra realității chiar și a romanticilor «activi» nu era din punct de vedere social eficientă. Pentru că și ei refuzau să investigheze realitatea în vederea acțiunii, se mulțumeau să n-o recunoască și să caute compensații în himere. În consecință, cauza actualității romantismului (iar această actualitate ne pare evidentă) trebuie căutată, credem noi, nu în adeziunea cutărui romantic la idealurile politice progresiste ale timpului său, ci în *romantismul însuși*. Această cauză credem noi că este **fidelitatea romantismului față de idealitate ca atare**. Iar pentru a o demonstra, sîntem nevoiți să încercăm a respinge încă o prejudecată destul de solid înțepenită.

E vorba de unele aspecte ale antinomiei romantism-realism critic. Reacția antiromantică a fost la timpul său incontestabil «justă» și, în raport cu necesitatea evoluției istorice a omenirii în general și a literaturii în special, prin excelență progresistă. Protestul mîndru și singuratic al romanticului disprețuitor de gloată era pentru burghezie nu doar inofensiv, ci într-un fel chiar profitabil întrucît îi dezarma pe adversarii ei. Și cu cît se dovedea mai nepuțincios și chiar ridicol idealismul romantic, cu atât mai mult se molipseau oamenii înaintați ai vremii de spiritul practic al burgheziei. Oricît ar părea de paradoxal, dar în vorbăria plină de lăudăroșenie a unui Maiakin (din romanul *Foma Gordeev* al lui Gorki) se conține și un simbure de adevăr: «Toate vapoarele acestora mari, toate șlepurile, ale cui sînt? Ale noastre! Cine le-a născocit? Noi! Aici, totul e al nostru, totul de aici e rodul minții noastre, al priceperii ruse, al dragostei mari pentru muncă! Nimeni nu ne-a ajutat cu nimic! Noi singuri am stîrpit hoțiile de pe Volga, noi singuri cu rublele noastre am tocmit drujinile care se luptau cu bandiții, am nimicit banditismul și am dat drumul pe Volga, pe toată lungimea ei de mii de kilometri, la mii de vapoare și alte

felurite vase. Care oraș de pe Volga e cel mai frumos? Acela în care sînt cei mai mulți negustori. Ale cui sînt cele mai bune case în orașe? Ale negustorilor! Cine are mai multă grije de săraci? Negustorul! El adună ban cu ban, face sute de mii și apoi îi dăruiește! Cine a ridicat bisericile? Tot noi! Cine dă cei mai mulți bani statului? Negustorii!»

Burghezia a umplut tot secolul al XIX-lea cu energia ei mercantilă, dinamică, întreprinzătoare. Și trebuie să recunoaștem că activitatea ei s-a soldat cu rezultate palpabile impresionante. Progresul tehnic și creșterea vertiginoasă a cantității de bunuri materiale produse de omenire au fost indisolubil legate de ascensiunea burgheziei. Dintre scriitorii ruși o observase cu multă clarviziune și «apaticul» Gonțearov, avertizîndu-i pe poeții romantici în însemnările sale de călătorie din jurul lumii (*Fregata Pallada*) că «și poezia și-a schimbat sacra-i frumusețe. Muzele voastre dragii mei poeți, fiicele legitime ale Camenelor din Parnas nu v-ar oferi lira, nu v-ar arăta chipurile poetice care sar în ochii călătorului de astăzi. Și ce chipuri! Nu chipuri de o frumusețe orbitoare, nici înzestrate cu atributele puterii, cu scînteia focului demonic în priviri, cu spada sau cu coroana, ci pur și simplu în frac negru și vestă albă, cu joben în cap și umbrelă în mînă. Dar acest chip domină în lume mințile și pasiunile. Îl întilnești pretutindeni: L-am văzut în Anglia — pe stradă, la tejgheaua magazinului, în parlament, la bursă». Metodic și calculat, s-ar putea spune «științific», burghezia «organiza» lumea după chipul și asemănarea ei; o servea tehnica și știința, o servea cultura, o servea chiar, cum observase și Marx, și o anumită literatură. Și ce putea opune acestor realizări foarte vizibile, foarte spectaculoase, romantismul? Himere? De himere lumea era sătulă; burghezia trebuie atacată cu propriile ei arme. Și la această treabă migăloasă s-au angajat — pe plan artistic — reprezentanții realismului critic. Se prea poate ca, pentru a ne reliefa argumentele, simplificăm și schematizăm; credem însă că ar fi naiv, totuși, să nu recunoaștem că filozofia pozitivistă și-a pus amprenta și asupra literaturii antiromantice din secolul trecut. Se poate susține oare că pledoaria «anti-estetică» a unui critic atît de fin ca Pisarev a fost un simplu capriciu al unui spirit nonconformist? Sau nihilismul lui Bazarov, care nu recunoștea în lume altceva decît știința și numai știința? Tendința de a absolutiza caracterul obiectiv al literaturii manifestată de Flaubert, teoria «romanului experimental» al lui Zola, afirmațiile repetate ale lui Gonțearov și chiar ale lui Turgheniev că ei nu și-au propus decît să descrie ceea ce află din viață, observația lui Thackeray că el se mărginește să diagnosticheze boala (socială), urmînd ca alții să-i găsească leacul — sînt toate acestea simple «exagerări», care nu trebuie luate în seamă pentru că ar fi infirmate de opera însăși a scriitorilor citați? Departe de noi gîndul de a susține, cum o făcea Gherea cu referire la comediile lui Caragiale, că literatura realist-critică ar fi fost lipsită de înalte idealuri sociale. Dar nu începe îndoială că reacția față de idealismul romantic, dublată de influența incontestabilă a spiritului practic promovat de pozitivism, a imprimat literaturii realist-critice o anumită tentă «prozaică», concretizată, între altele, și în preferința evidentă a atîtor scriitori pentru observație și numai observație. Pendula istorică, ori de cîte ori este împinsă prea brusc și prea brutal, înainte de a-și recăpăta oscilația normală se pomenește întotdeauna parcă suspendată pentru un moment de extrema cealaltă. Reacția antiromantică nu putea să nu provoace, temporar, și o anumită neîncredere față de idealitate în egneral. Iată de ce, către sfîrșitul secolului al XIX-lea lumea europeană a fost parcă surprinsă de «redescoperirea» romantismului.

Engels spune în *Anti-Dühring* că în perioadele de stabilitate ale unei orînduiri sociale ea apare contemporanilor ca singură posibilă. Asemenea perioade sînt, tocmai din această cauză, și neprielnice afirmări idealurilor. Atunci cînd realitatea înconjurătoare îți pare « așezată » definitiv și irevocabil, la ce să mai visezi răsturnări și evadări? Nu-i oare mai rezonabil să studiezi viața, ca să-i poți influența cît de cît dezvoltarea ulterioară? În cazul orînduirii burgheze se știe că o asemenea perioadă de stabilitate, din punct de vedere istoric, a luat sfîrșit o dată cu intrarea capitalismului în faza lui ultimă, imperialistă, de putrefacție și decadentă. Comuna din Paris a fost prologul; asaltînd cerul, comunarzii anunțau lumii începutul unei ere noi — de adînci și revoluționare prefaceri în toate domeniile vieții. Sentimentului sufocant că lumea a fost luată definitiv în stăpînire de suficiența burgheziei îi lua locul presimțirea reconfortantă pentru unii, apocaliptică pentru alții, că, dimpotrivă, nimic în jurul omului nu e așezat definitiv, că totul poate și trebuie să fie revizuit și realcătuit în conformitate cu aspirațiile ideale ale umanității. Dacă ceea ce scria Lunacearski despre Saltikov-Șcedrin (că « era înconjurat din toate părțile de răul îngrozitor al țarismului și al societății respective, rău pe care nu numai că nu-l putea smulge din rădăcini — dar nici măcar îndulci cît de cît. Mai mult: el nu vedea în jurul său o forță capabilă să lupte împotriva acestui rău și să-l biruie. Și e firesc să se fi lăsat cuprins de groază, să fi ajuns la un pas de disperare » ¹) e uimitor de just și — în definitiv — valabil nu numai pentru Șcedrin, dar într-un fel pentru întregul realism european al secolului al XIX-lea. Către sfîrșitul aceluiași secol situația se schimbă radical, tocmai pentru că pe primul plan al arenei istorice avansează o clasă nouă și tinăra — proletariatul. Ar fi simplist, evident, să se pretindă că tot ce s-a realizat mai remarcabil de atunci încoace pe tărîmul creației artistice se datorește influenței directe a clasei muncitoare. Însă, indiscutabil, întreaga activitate spirituală a omului a început să se desfășoare într-alt fel din momentul în care senzația de predominare copleșitoare a prozei burgheze a luat sfîrșit. Iar cauza acestei schimbări a fost afirmarea forței revoluționare a proletariatului. Începe un ev de mari acțiuni sociale. În cadrul lui vechea antinomie « romantism-realism critic » nu putea să nu-și dezvăluie aspecte noi. *Dacă înainte ieșeau la iveală doar contradicțiile dintre conținutul himeric al romantismului și cel « practic » al realismului critic, dintr-o dată lumea a fost atrasă de credința romantică în idealitatea nepieritoare, opunînd-o impasibilității, cîteodată aproape cinice, a unor epigoni ai realismului critic.* Scuturat de individualismul său anacronic, romantismul a cîștigat adeziunea posterității, însetate de idealuri. Tocmai de aceea posteritatea a și operat în lăuntrul romantismului delimitări, pe care romanticii înșiși nici nu s-au gîndit să le facă. Romanticii pasivi, copleșiți de nostalgia după un trecut nerecuperabil, au fost preferați de cei pe care inevitabilitatea noilor răsturnări sociale îi îngrozea, iar spiritele rebele, apostolii libertății și ai independenței umane, au devenit precursori ai unei noi literaturi avîntate, orientată către viitor, a cărui lumină, chiar poate confuză pentru unii, îi atrăgea ca un magnet. Printre aceștia — pe care contemporaneitatea socialistă i-a recuperat atît de complet — se înscrie și Mihail Iurievici Lermontov.

Tineretul dornic de acțiune îl adoră pe Lermontov și pentru energia versului său. Spirit neastîmpărat, de o vitalitate debordantă, neavînd unde și cum să se afirme în noaptea « veacului crîncen » ce a pogorît deasupra Rusiei

¹ A. A. Lunacearski, *Despre literatură*, București, 1960, p. 280.

după înfrângerea decembriștilor, Lermontov a descărcat-o în explozii de ură și revoltă, proiectînd departe peste decenii și veacuri mîndria neîncovoiată a spiritului său rebel. De aici izvorăse, incontestabil, și forța sentimentului, și sublima «îndrăzneală» lermontoviană.

Una din primele poezii publicate de Lermontov (în 1837, în «Sovremennik», revista fondată de Pușkin), asupra căreia s-a oprit îndelung și Bielinski în recenzia sa a fost *Borodino*, o poezie patriotică, de evocare a acelei lupte din 1812 care a marcat, după cum se știe, începutul sfîrșitului în cariera de glorie a lui Napoleon. Poezia se distinge în primul rînd prin caracterul său autentic popular, bătălia fiind reconstituită prin povestirea unui oștean de rînd. E remarcabil simțul artistic al tînărului poet. Fără a abuza de expresii «populare», Lermontov conferă limbajului nuanța vorbită necesară. Imaginile, de impresionantă plasticitate, sînt și de o mare forță emoțională:

Află dușmanul ce frecuș îi
O luptă corp la corp cu rușii!
Pămîntul duduia
Ca pieptul nostru-n izbitură;
Cai, oameni, una se făcură;
Și tunuri mii ca dintr-o gură
Urlau în larma grea.

Pămîntul duduind, cum se cutremură și piepturile ostașilor, devine deodată simbolic un piept al patriei, care se ridică, toată, în apărarea libertății sale. Sugestia poetică e discretă și revelatoare totodată.

Dar în ciuda expresiei grave, reținute din cauza unghiului de prezentare ales, stilistic patosul poeziei e mai degrabă elasicizant decît romantic; ideologic însă poezia se înscrie și ea în aria romantismului. Evocarea luptei e încă un prilej de a opune generației eroice, generația sa, lipsită de avînturi înalte:

— Da, da! Au fost atunci oameni!
Nici gînd cu de-alde voi s-asameni
Viteji cum astăzi nu-s.

(În românește de Al. Philippide)

Cîntecul despre țarul Ivan Vasilievici, tînărul opricinic¹ și viteazul neguțător Kalașnikov se apropie de *Borodino* prin faptul că e realizat tot în stil popular. Mai mult, poemul citat, stilistic mimează poezia orală, versul e alb, ca în atîtea cîntece populare rusești. Într-un fel, poemul reflectă deci interesul romantic pentru folclor și legendă. Chipul lui Ivan cel Groaznic intrase temeinic în tradiția populară, care l-a consacrat printr-un personaj contradictoriu: pe de o parte, crud, nemilos, nestăpînit în minie, iar pe de altă, aliat într-un fel cu poporul în lupta acestuia împotriva boierimii feudale. Lermontov respectă

¹ Opricina era o reformă a țarului Ivan cel Groaznic, prin care o parte a pămînturilor țării se scotea de sub autoritatea boierilor feudali și se trecea sub autoritatea directă a puterii centrale. Funcționarii administrativi și oștenii de pe aceste teritorii se numeau opricinici. Ivan cel Groaznic se bîzua pe opricina în lupta împotriva boierimii feudale și a clerului patriarhal. Deși a jucat în ansamblu un rol pozitiv în istorie, opricina a lăsat totuși în tradiția populară o amintire contradictorie pentru că, pe de o parte, țarul se folosea de aceeași opricină și atunci cînd organiza represaliile sale sîngeroase împotriva nesupușilor, iar pe de altă, pentru că nobilii opricinici se îmbogățeau repede, jefuind nemilos poporul muncitor. Tără-nimea împilată a răspuns prin intensificarea luptei de clasă, care la începutul secolului al XVII-lea a luat aspectul războiului țărănesc condus de Ivan Bolotnikov.

întru totul tradiția: țarul e tiran, însă tirania lui, pentru a putea fi condamnată, e îndreptată în acest caz nu împotriva boierilor, ci împotriva oamenilor din starea a treia, care se opun fărădelegilor comise de « opriciniki », favoriții țarului. Eroul principal e neguțator, dar un neguțător viteaz și drept, om din popor, din aceeași serie cu Sadko sau cu neguțătorii descoperitori de ținuturi noi, care populează unele basme rusești. Personajele poemului sînt așadar tipice în sens clasic, construite în spiritul tradiției, dar de această dată folclorice. Fenomenul nu pare a fi întîmplător, căci și unii reprezentanți ai clasicismului rus (Sumarokov, de pildă), derogîndu-se de la legile consacrate, căutau subiecte de tragedie în istoria legendară a Rusiei vechi. De factură nouă este la Lermontov nuanțarea în manifestarea sentimentelor, prin care se depășește schematismul clasicizant. Ținărul opricinic, de pildă, nu este un simplu răufăcător, purtător al viciului, ci un om chinuit din cauza dragostei lui nepermise pentru o femeie măritată. La marele ospăț dat de țar el stă parcă plictisit, distant, indiferent la veselia din jur, atît de scufundat în propriile-i gînduri încît nici nu observă cînd țarul își îndreaptă privirea către el. La întrebările și reproșurile monarhului (că i-ar nesocoti bucuria) răspunde ca un veritabil romantic al secolului al XIX-lea: îi e silă de toate din cauza dragostei și-l roagă pe țar să-l trimeată în stepele de lingă Volga, să poată duce acolo « liberă viață căzacească » și să cadă în luptă neștiut și neregretat de nimeni. Dar cînd țarul îi oferă daruri ca s-o pețască pe frumoasa Aliona, Kiribeevici ascunde totuși că aleasa inimii lui e soția altuia. E semeț și încrezător în sine, în dimineața întrecerii manifestă trufie față de alți luptători, însă cînd își dă seama că acela care a răspuns la provocarea lui e chiar soțul ultragiât, se sperie nu de adversar, ci pentru că își dă seama că propria lui cauză e nedreaptă. Cînd Kalașnikov îi spune că a răspuns la provocare nu de dragul petrecerii, nu pentru a-i înveseli pe spectatori, ci ca să dea « ultima și groaznică luptă », opricinicul se face « alb ca zăpada », iar pește ochii lui iuți se « așterne ceața ». Mai complexă decît în cîntecele populare e și femeia devenită un măr al discordiei. Suspectată de bărbat, ea nu se dezvinovățește, ci se cere răzbunată, îl somează pe neguțător să-i apere cîntea, pentru că în afară de el ea nu are pe nimeni pe lume. Stilul, sistemul de imagini în poem sînt cele ale tradiției orale, cuprinzînd și ample perioade sintactice atît de caracteristice cîntecului rusesc, ca și repetițiile corespunzătoare. Metaforismul e însă mai exatragant, de o inventivitate cîteodată livrescă. Desemnarea zorilor care se ridică deasupra Moscovei e de o plasticitate multicoloră, evident asemănătoare cu unele tablouri din *Mîiri* :

Moscova înalță crestele de aur;
 Peste ea și zidul Kremlinului alb,
 De după păduri și de după culmi,
 Sus pe acoperișuri hîrjonindu-se,
 Norii cenușii destrămind pe cer,
 Rumene răsar ale zilei zori:
 Plete aurii le-a răsfîrat;
 Iată-și spală lin fața în omăt;
 Ca într-o oglindă o frumoasă fată,
 Surîzînd cu drag se privesc în cer.
 Pentru ce voi zori rumeni v-ați trezit?
 Care bucurii v-au împins la joc?

(În românește de George Lesnea)¹

¹ Aici și în continuare fragmentele din poemele lui Lermontov se dau după ediția: M. I. L e r m o n t o v, *Poeme*, în românește de George Lesnea, Editura Cartea rusă, București, 1956.

Întrebarea dureros-retorică de la urmă parcă prevestește tragedia ce urmează a se consuma în ziua vestită de revărsatul zorilor.

Fugarul este de asemenea un poem de inspirație folclorică. Dar de data asta modelul e caucazian. Fanatismul războinicilor munteni e explorat romantic, pentru a se respinge orice soluție de împăciuire cu realitatea nedemnă. După o bătălie crâncenă, în care cad tatăl și frații săi mai mari, Garun fuge; își leapădă armele și fuge acasă. Aici însă îl resping, rînd pe rînd, prietenul, iubita, propria-i mamă. Tînărul se sinucide în cele din urmă lîngă pragul casei natale, dar nimeni nu vrea să se atingă de trupul unui laș, doar cîinii îi ling sîngele. Respins și de profet, duhul fugarului e condamnat să vagabondeze veșnic, bătînd zadarnic la ușile dreptcredincioșilor. Subintitulat « legendă munteană », poemul exprimă exact și patetic răzvrătirea năvalnică a lui Lermontov.

Trei palmieri e o « legendă orientală », răspunzînd tematic la ecurile tîrzii ale ideii rousseauiste cu privire la rolul stricător al civilizației. Undeva în « pustiu Arabiei » trei mîndri palmieri adăpostesc un izvor rece. Sînt însă nemulțumiți de destinul lor, pentru că pînă acum au fost ocoliți de oameni:

La ce ne-am născut să ne pierdem aici?
Căci fără de rost înflorind în deșerturi
Cu arșița-n luptă, cu vîforu-n certuri,
Noi n-am bucurat nici un ochi pe pămînt.
Nu-i drept, o părinte, blestemul tău sfînt !

Și ruga le este ascultată. În preajma minusculei oaze apare o caravană. Ivirea oamenilor aduce mișcare, contrastînd cu imobilitatea milenară a naturii, cămilele înaintează « ca bărcile-n mare... unduind » și stîrnind nisipul, fetele cu ochi negri se uită pe furis de după perdelele corturilor, tineri arabi călăresc nebunatec « zvîrlind e-un chiot sulița-n vînt și din zbor o prinzînd » ș.a.m.d. Mișcarea sugerează bucurie și satisfacție — nimic nu-i mai antrenant în pustiu decît apa. Dar o dată potolindu-și setea, umplîndu-și ulcioarele, oamenii epocii (prizonieri ai egoismului total) nu se mai gîndesc și la alții. Palmierii sînt tăiați cu securile, ca să ofere călătorilor căldura unui foc efemer. Dis-de-dimineață caravana se îndepărtează, lăsînd în urmă-i doar cenușa. Tabloul dezastrului pe care-l pricinuieste naturii civilizația e dezolant și lugubru:

Și-acum totul mort și sălbatec e-n jur.
Nu tăinuie frunze cu-al apei murmur,
În darn pentru umbră ea roagă profetul.
Doar tristul nisip o astupă cu-n cetul
Și uliul moțat, mizantropul sever,
Deasupra-i își sfîșie prada sub cer.

(În românește de Aurel Rău)

Generozitatea naturii în contrast cu nepăsarea cinică a omului interesat ilustrează pregnant adeziunea poetului la ideile romantismului.

Contopirea cu natura ca singura condiție care asigură omului deplină libertate este tema principală și în poemul *Mîiri*, unul din puținele ce au fost tipărite încă în timpul vieții lui Lermontov și care a avut parte să se bucure de aprecierile elogioase ale lui Bielinski. Natura darnică e aici cea caucaziană, Caucazul fiind ținutul în care Lermontov și-a plasat conflictele preferate. Împrejurarea ne pare a fi semnificativă. Caucazul a inspirat pe mulți poeți ruși, între alții și pe Pușkin. Însă pentru primul mare poet național rus, Caucazul e doar una din sursele posibile de inspirație, pe cînd pentru Lermontov e ambianța însăși a poeziei. Ținutul piscurilor înzăpezite dintre Marea Caspică

și Marea Neagră a oferit un cadru firesc acțiunilor imaginate, pe care Lermontov le-a strămutat aici. Și *Mțiri*, și *Demonul* și *Un erou al timpului nostru* au fost concepute inițial altfel, au trecut prin variante succesive, dar s-au împlinit abia după ce Caucazul le-a oferit ospitalitatea. E relevantă din acest punct de vedere comparația dintre poemele *Spovedania* (1829—1830), *Boierul Orșa* (1835—1836) și *Mțiri* (1839). În primul (de fapt, o schiță rămasă neterminată) acțiunea se petrece în Spania, țara care atrăsese statornic în adolescență și tinerețe atenția poetului rus (vezi și drama *Spaniolii*, scrisă tot în 1830). Pe de altă parte, e vizibilă și influența byroniană, modelul recunoscut după care s-a călăuzit Lermontov fiind *Prizonierul din Chilon*. Însă, în timp ce în poemul lui Byron accentul cade pe suferințele omului închis, prilejuite în primul rând de absența, am zice fizică a libertății, la Lermontov temnița formează doar cadrul în care se rostește spovedania, subiectul propriu zis fiind conflictul care l-a adus pe erou în subterană. Filiația e totuși apropiată, Lermontov împrumutând nu doar forma spovedaniei (de altfel comună întregii literaturi romantice), dar și unele motive byroniene, ca de pildă aceea a razei ce pătrunsese doar pentru o clipă în hrubă¹, sau a păsării care ține tovărășia celui înlănțuit. Încolo subiectul e romanesc — eroul e un fost călugăr care a nesocotit legea mănăstirii, călcându-și jurământul de dragul unei femei frumoase. La Lermontov cele două imagini — mănăstirea și temnița — se suprapun: și mai groaznică decît închisoarea trupească e cea spirituală.

Spovedania e un strigăt de revoltă al vieții, care izbucnește din pieptul unui spaniol, locuitor al unei țări care este totodată și un ținut înșorit, și patria inchiziției. Unii comentatori au explicat interesul lui Lermontov pentru tema spaniolă prin necesitatea de a incifra protestul împotriva realităților rusești, situația din Rusia în anii de domnie a țarului-căluș Nicolae I prezentînd analogii evidente cu ceea ce se petrecea în Spania în perioada inchiziției. Explicația e plauzibilă, dar trebuie luată în considerație și influența romantică în general, cea byroniană în special, care-l determina pe tînărul poet să prefere motive exotice ca atare. Nu întîmplător, maturizîndu-se, el strămută acțiunea în Rusia. *Boierul Orșa* e scris cam în același timp cu *Cîntecul despre neguțătorul Kalașnikov*, cînd pe Lermontov au început să-l preocupe mai stăruitor problemele poporului rus, istoria sa, fapt datorită căruia a și devenit, probabil, receptiv mai ales la sugestiile ce-i veneau de la opera lui Pușkin. Dacă *Spovedania* e

¹ La Byron (în românește de Virgil Teodorescu):

În ocele lui Chillon, vechi și-adînci
Sînt șapte stîlpi înalți ca niște stînci,
Coloane tari și sure, ca o rază
Întemnițată, care mai veghează
O rază ce-a căzut de-a rostogol
Printr-o spărtură a zidului, în gol,
Tîrîndu-se pe jilava podea
Coclită ca o baltă.

La Lermontov :

Privește, în umeda temniță-a mea
Nu pătrund razele soarelui:
Dar odată — demult de tot —
Luna s-a strecurat prin fereastra cea sumbră
Și de atunci printre pietre
S-a ivit o umbră abia perceptibilă a acelei zile...
Uitată, singură ca și deținutul,
Crește o floare palidă.

un amplu monolog liric, *Boierul Orșa* e un poem epico-dramatic, cu ecouri evidente din *Poltava*; aici tema închisorii și spovedania celui închis joacă doar un rol subsidiar. Subiectul e destul de complicat. Boierul Orșa, un favorit al țarului groaznic, îi cere acestuia permisiunea să se retragă la moșia sa situată undeva lângă granița Lituaniei. Trăiește acolo o viață de sihastru, luminată doar de societatea tinerei și frumoasei sale fiice. Într-o noapte de insomnie, un rob, chemat de boier să-i povestească un basm, insinuează că fata s-ar afla în nelegiuite legături de dragoste cu un tânăr. Bătrînul îi surprinde — pe fată o închide în cameră, iar cheia o aruncă în Nipru, pe tânăr, un orfan crescut la curtea boierească și dat apoi la mănăstire, îl ferecă în lanțuri pentru a fi judecat. *Spovedania* de altădată se încadrează apoi ca un simplu episod în desfășurarea epică, sub forma răspunsului pe care tânărul vinovat îl dă starețului la judecată. Acțiunea însă nu se oprește aici, ci continuă pentru a culmina în tablouri macabre. Deținutul fuge, pentru a reapare ca ostaș al oastei lituaniei, care calcă pămîntul rusec. Boierul Orșa luptă ca un leu în fruntea micii sale oștiri, înconjurat de dușmani este totuși răpus, însă nu fără a-l reîntîlni, înainte de a-și da duhul, pe acela care-a răpit cîntea fiicei sale. Tânărul îl imploră să-i destăinuie unde i se află iubita, spunînd că s-a înrolat în oștirea lituaniană numai pentru a o putea salva. Consecvent pînă la capăt în cruzimea lui implacabilă, bătrînul comunică celui alt unde e ascunsă fata. Poemul se termină cu un episod care parcă anunță anticipativ motivul baudelairian al leșului. În camera unde gustase altădată deliciile dragostei, eroul găsește doar un schelet înveșmîntat:

Ciolane albe în morman,
 Și-un craniu orb zăcînd sărman,
 Cu un zîmbet veșnic gol și mut,
 În fața lui el a văzut.
 Și păru-i lung ce-obrajii dalbi,
 Împodobeau și umeri albi,
 Era lipit de cite-un os...
 Și-acolo unde-așa duios
 Bătuse inima cu foc
 De dragoste fără noroc,
 Flămînd, ca pe un pustiu meleag,
 Un vierme bijbiia pribeag!

 Deci iată tot ce-avut-am drag!...

Nemulțumit și de această variantă, Lermontov se întoarce — semnificativ — la prima, revenind la un cadru exotic, dar nu la cel spaniol, cunoscut doar din surse livrești, ci la unul familiar, Caucazul. Totodată forma poetului redevine lirică. Mai trebuie adăugat că între timp tema închisorii se împlinise și ca o temă proprie a poetului, căci ajunsese și el — în împrejurări cunoscute — deținut. În *Captivul* și mai ales în *Vecinul* (ambele din 1837) durerea celui «smuls» din viață se revărsă în acorduri impresionante:

Cînd roșu-amurgul face aici popas
 Și printre gratii tristul bun rămas
 Mi-l flutură, pierind apoi de-odată,
 Și cînd străjerul nostru-a adormit
 Pe arma lui cu rece zăngănit,
 Visînd la viața-i veche, de-altădată,

Lipindu-mi fruntea-atunci de zidul ud,
În liniștea întunecoasă-aud
Cum cîntul tău, încetișor răsună.
Ce-o fi — nu știu ! Dar de durere-i plin
Și sunetele se alungă, lin,
Cum lacrima ce pe obraz se-adună.

(În românește de Virgil Teodorescu)

În *Mțiri* toate influențele anterioare se topesc într-o compoziție nouă, riguros lermontoviană. Este părăsit și pretextul romanesc al iubirii tainice, din el rămînînd, ca o reminiscență, doar episodul întîlnirii cu fata gruzină. În rest, poemul e un elogiu al setei de libertate.

Mțiri¹ e un tînăr care se topește de dorul patriei și al libertății. Odraslă de războinici munteni, la vîrsta de șase ani fusese cules de pe drumuri de un general rus, care l-a lăsat apoi într-o mănăstire. Salvat de la o moarte aproape sigură, copilul rămîne totuși sălbatec și taciturn. În aparență acceptă viața monotonă a mănăstirii, însă în suflet tinjește după aulul natal, după părinți, după peisajul muntos, dar mai ales după libertate. Într-o noapte de furtună, cînd toți călugării se aflau prosternați în rugă în fața altarului, tînărul fuge, sperînd că prin păduri își va croi drumul către patrie. Dar se rătăcește. Se încrîncenează, biruie cele mai variate greutăți, este atacat de o panteră, pe care o răpune într-o luptă corp la corp, dar speră, speră... pentru a constata în cele din urmă că s-a întors sub zidurile aceleași mănăstiri de unde a fugit. Călugării îl găsesc în cîmp, îi dau din nou îngrijire, dar zadarnic — pierzîndu-și speranța de a putea recuceri libertatea, tînărul nu mai poate trăi... Poemul e, de fapt, spovedania lui în ajunul morții, în care, toate cele rezumate mai sus în proză, sînt afirmate cu o pasiune devorantă, care justifică întru totul stilul romantic, încordat, încercat cu epitețe și metafore luxuriante, de o forță pasională excepțională. De fapt, spovedania este și o pledoarie pentru o idee atît de scumpă lui Lermontov:

Trăii închis de reci pereți,
Ași da asemeni două vieți
Pe o viață plină de tumult
Dacă-aș putea, ba chiar mai mult.

Mțiri consideră că singurele zile într-adevăr trăite de el au fost cele petrecute în pădure. El susține că era dator să afle

de liberi ne-am născut să fim
sau numa-n temniță să trăim?

Iar răspunsul lui Lermontov nici nu se cere a fi descifrat — adevărata viață este doar cea trăită în libertate. Întreaga lui creație e o chemare la luptă, o provocare sfidătoare aruncată în față acelor care sugrumă libertatea umană, calcă în picioare demnitatea și frumusețea omului.

O provocare aruncată în față « societății înalte » este și drama *Mascarada*, pe care nu întîmplător cenzura țaristă a interzis-o de trei ori, cu toate că autorul părea a fi dispus la maximum de concesii pentru a-și vedea opera pe scenă. Maturitatea profesională de dramaturg, pe care o atestă piesa citată, nu trebuie să mire, întrucît încă din tinerețe Lermontov s-a exersat statornic în scrierea

¹ Cuvînt de origine gruzină, înseamnă « poslușnic », adică un tînăr ce se pregătește să devină călugăr.

de compuneri dramatice. Toate însă, pînă la *Mascarada*, purtau amprenta imitației, mai ales după Schiller, iar pe de altă parte erau prea impregnate de elemente autobiografice¹. *Mascarada* însă e o dramă romantică rezistentă și interesează pentru cristalizarea unei poziții noi a poetului, a acelei poziții care își va găsi afirmarea desăvîrșită abia în *Demonul* și *Un erou al timpului nostru*.

Dacă în *Mîtri* profesiunea de credință romantică se revărsa pe largi efuziuni lirice, eroul fiind o victimă a lumii «nepăsătoare», din care cauză sentimentul predominant pe care-l stîrnește poemul e cel al compasiunii, în *Mascarada* acuzația devine sarcastică, eroul principal nu mai e o victimă, ci un răzbunător «lucid». Arbenin e primul personaj demonic din creația lui Lermontov și prin aceasta mai ales e interesant. N-ar fi exagerat a spune că în destinul lui se află concentrată o contradicție fundamentală a romantismului — între viziunea estetică contemplativă și setea organică de acțiune². În mult mai mare măsură decît Pușkin, prin dinamismul său temperamental Lermontov se înăbușea în patul lui Procust al romantismului. Dar negăsind — atunci — o cauză căreia să-i poată închina geniul și energia, ajunge la concluzia că e îndreptățit să treacă prin lume ca un pedepsitor. Unii comentatori au văzut în această parte (din ultimii ani de viață) a creației lui Lermontov un fel de dialectică a relațiilor dintre bine și rău³ — luciditatea sarcastică a geniului pedepsitor i-ar da puțință acestuia să se ridice de la negarea cinică a binelui fals prin practica răului pînă la înțelegerea superioară a esenței reale a binelui, de care însă în societate — din cauză că e dominată de fățarnicie — el în mod fatal nu se poate împărtăși. În aceasta ar consta tragismul inexorabil al personajului demonic. Nouă interpretarea aceasta ne pare hazardată și în orice caz forțată, pentru că de fapt creația lermontoviană pare a întruni tablouri de viață care să justifice dreptul poetului de a acționa așa, cum o spune direct în *1 Ianuarie* — zvîrlind în fața

¹ Viitorul poet avea doar trei ani cînd a rămas orfan de mamă. În urma unui aranjament de familie, a fost crescut de bunica sa — Elisaveta Alexeevna Arsenieva, descendentă dintr-o veche familie nobiliară — o moșiereasă capricioasă și despotică. Între soacră și ginere erau frecvente conflicte de o rară violență. Se pare că bunica nu respecta unele angajamente, pretextînd proasta conduită a tatălui; dar evident și speculînd poziția ei în societate. Adolescentul Lermontov a devenit prea de timpuriu martor și chiar arbitru în asemenea certuri penibile, ceea ce a lăsat urme dureroase în sufletul său impresionabil. Piese *Menschen und Leidenschaften* și *Un om ciudat* se bazează în mare parte pe asemenea amintiri. În ele, dar mai ales în piesa *Doi frați* se găsesc și ecouri ale unei iubiri nefericite, Lermontov fiind îndrăgostit fără speranță de o verișoară a lui (V. A. Lopuhova).

² Contradicția aceasta după părerea noastră, poate fi identificată și în creația lui Eminescu, dar evident la poetul român ea se manifestă cu totul altfel. Constatarea ar permite înșirarea unor considerațiuni de ordin comparativ, la care însă noi renunțăm deocamdată, mulțumindu-ne a trimite pe cititorul interesat la încercarea noastră *Eminescu în rusește* («Revista de istorie și teorie literară», XIII, 1964, nr. 2).

³ Iată, de pildă, un pasaj din comentariile lui B. M. Eichenbaum: «Arbenin aproape că citează din *Demonul* cînd îi spune Ninei: «Și-am renăscut pentru viață și pentru bine». E caracteristic în acest sens că Arbenin, care a ucis-o pe Nina, stîrnește (ca și *Demonul*) compasiune, pentru că, ucigînd-o, el ucide și propria-și fericire, propria-și speranță de a se salva pentru credință și bine. Acest principiu al unei compasiunii duble (și față de victimă și față de cel vinovat de pieirea ei) se integra în conceptul lui Lermontov: prima redactare a *Mascaradei* propusă teatrului se compunea din trei acte și nu conținea nici chipul «necunoscutului», nici «pedeapsa» pe care acesta o înfăptuiește. Abia după interdicția cenzurii, a fost scris actul al patrulea, în care Arbenin înnebunește. La fel și în *Demonul* pînă la ultima redactare (destinată a fi prezentată curții) nu exista triumful îngerului asupra demonului. În general, ideea pedepsirii răului tragic contrazice sistemul artistic al lui Lermontov» Михаил Юрьевич Лермонтов. Полное собрание сочинений, Том третий, Драмы, Москва-Ленинград, 1948, p. 477).

gloatei înconjurătoare «un vers de fier și pară... mistuitor, în flăcări de scîrbă și amar!» În *Mascarada* experimentata baroană Ștral, dăscălindu-l pe tînărul (încă prea «verdele») prinț Zvezdici, îi spune pe șleau:

Un om lipsit de orîșice avînt,
Rău, egoist, ateu, dar slab din fire;
Sufletul tău e-ogîndă credincioasă
A lumii noastre care se scaldă-n strălucire,
Dar care-i falsă-n fond și găunoasă.
Ai vrea o viață plină și bogată,
Să te înalțe deodată
Pe cel mai falnic pisc,
Dar focul pasiunii îți displace;
Vrei să ai tot, dar nu știi cum ai face
Să capeți totul fără nici un risc.
Disprețuiești pe răi și pe mișei,
Totuși te lași minat și dus de ei¹.

(În românește de Al. Philippide)

Celor asemănători cu Zvezdici care vor să fie buni, dar, pentru că sînt slabi se lasă «mînați și duși» de către cinicii lipsiți de inimă și mîndrie, Lermontov le opune pe *eroul* său, pe omul tare, suficient de tare ca să-și dea seama că într-o lume dominată de cinism numai acela care reușește să devie tot atît de cinic ca și cei din jur își poate păstra puritatea și demnitatea. Arbenin se autodefineste parcă în contrast cu Zvezdici:

Oricit aș vrea, aici nu pot petrece.
Mi-e stearpă-nchipuirea și inima mi-e rece.
Mulțimea asta n-are nici un haz
Cu ea nu-mi aflu nici o legătură.

Inaderența totală a lumii corupte la idealurile de demnitate și frumusețe umană îl absolvă pe geniul lucid de orice obligație morală față de cei din jur — iată cum ar putea fi formulată a posteriori — după cît ni se pare, concluzia spre care l-a condus pe Lermontov revolta lui romantică. În acest sens se impun, ca izvorînd nemijlocit din substanța însăși a poeziei lermontoviene, și aprecierile lui Herzen: «Trebuie să știi să urăști iubind, să disprețuiești ca să-ți aperi umanitatea: trebuie să posezi o mîndrie fără margini, ca să ții capul sus, avînd lanțuri la mîini și la picioare»². Strigătul rebel al lui Lermontov se afirmă astfel ca o culme a romantismului, dar și ca o negare a lui, pentru că presupune renunțarea la poziția strict contemplativă, și, dimpotrivă, implică intervenția activă; eliberat de cătușele obligațiilor morale, *eroul se întoarce* în lume pentru a se răzbuna pe ea, pedepsindu-i pe impostori. Dar o atare ipostază a eroului îl obligă pe scriitor și la observație, la denunțarea în substanță a lumii ce nu «merita altă soartă», presupune deci demistificarea falsei străluciri, scoaterea la iveală a meschinăriei ascunse, ceea ce însă însemna implicit adoptarea și a unei alte viziuni estetice, a aceleia ce se va concretiza mai tîrziu în curentul realismului critic. Începutul de cotitură și-a găsit expresia cea mai pregnantă în romanul *Un erou al timpului nostru*, dar ca să ajungă acolo Lermontov trebuia să-și afirme idealul și printr-o capodoperă — *Demonul*.

Romantic prin temă, viziune estetică, subiect, intonație, stil, poemul *Demonul* îl ispitește firesc pe cercetător să stabilească cele mai variate filiațiuni

¹ Versurile din *Mascarada* se dau după ediția: Lermontov, *Teatru*, ELU — București, 1963.

² Ediția citată, p. 476.

și apropieri. Acestea au și fost propuse cu competență de diferiți critici și istorici literari, în țara noastră primul care le-a enumerat sintetic fiind G. Ibrăileanu. «Cine a citit această admirabilă și magnifică poemă — seria criticul «Vieții românești» în 1907 — și-a adus poate aminte de *Manfred* al lui Byron și de *Eloa* a lui Alfred de Vigny, care probabil a inspirat pe Lermontov când a scris *Demonul*, posterior celor două capodopere scrise la începutul veacului XIX, în vremea marilor revoltați ai romantismului. . . E mai curios că această poemă amintește ici *Luceafărul* lui Eminescu, ori *Înger și Demon* al aceluiași, dincolo *Nunta Zamferei* ori *Moartea lui Fulger* ale lui Coșbuc. . . și poate chiar și sfârșitul lui *Sărmanul Dionis* și, deci, *Bonheur* a lui Sully Prudhomme »¹.

În continuare, referindu-se la variate interpretări posibile ale *Demonului*, Ibrăileanu afirmă că «pe noi, însă, ne interesează tocmai simbolismul poemei» — și a avut, o credem și acum, perfectă dreptate. Într-un alt articol², arătând cât de mare e totuși deosebirea între eroii principali din *Demonul* și *Luceafărul*, susțineam că apropierea ne pare posibilă doar pe un anume plan, și anume în spiritul cunoscutei autocaracterizări a lui Eminescu: «...dacă geniul nu cunoaște nici moartea și numele lui scapă de simpla uitare, pe de altă parte, pe pământ nu e capabil de a fericii pe cineva, nu e capabil de a fi fericit. . .» Dar dacă concluzia ca atare poate fi extrasă și din *Demonul*, și din *Luceafărul*, rațiunea în virtutea căreia fericirea devine imposibilă în fiecare din cele două poeme e alta. Nu încapă îndoială că și prin *Demonul* ridicarea în sfera unor înalte simboluri a unui caz banal de viață cotidiană conduce la ample generalizări filozofice. Ni se pare totuși că în cuprinsul operei lermontoviene greutatea lor specifică e mai mică. Cu alte cuvinte, dacă în cazul *Luceafărului* intriga amoroasă ca atare se constituie realmente doar ca un pretext, ca un punct de plecare necesar poetului pentru a aduce pe primul plan filozofia vieții, eroul reîntorcându-se în locul său din cer, unde rămâne «nemuritor și rece», deci impasibil la durerile și bucuriile acelora pe care în «cercul lor strîmt» îi «petrece norocul», destinul *Demonului* e din multe puncte de vedere diferit — iubirea îi apăruse ca o speranță de «salvare», ca un mijloc de ieșire din situația lui de damnat, dar speranța i s-a dovedit înșelătoare, eroul rămânând ca și înainte:

lipsit de țel și de iubire
și părăsit de năzuinți. . .

Încercările de a vedea în *Demonul* altceva decît o nouă ipostază a geniului damnat nu ni se par rezonabile. A descifra din subiectul lermontovian o filozofie a relațiilor între rău și bine e cel puțin hazardat. Cu atît mai mult cu cît eroul este același ca și în piesa *Mascarada* sau în romanul *Un erou al timpului nostru*. E Lermontov însuși, cum foarte bine a întrezărit-o și Ibrăileanu.

Un tînar cercetător al operei eminesciene³ a încercat o foarte interesantă confruntare între «realitate și idealitate în *Luceafărul*». Să procedăm în același fel în cazul *Demonului*⁴ e mai dificil. Ne pare totuși că anumite corespondențe există. *Demonul* e un geniu plictisit, mîhnit și mizantrop, care «singuratec»

¹ «Viața românească», II (1907), nr. 5 (mai), p. 330—332.

² «Luceafărul», nr. 21 (154), din 10 octombrie 1964.

³ Marcel Duță, în «Revista de istorie și teorie literară», 1964, nr. 2, p. 277—289.

⁴ Sugestii interesante privind posibilele apropieri dar și delimitări între *Demonul* lui Lermontov și *Luceafărul* lui Eminescu găsim și în studiul Tamariei Gane, *Ecoul creației lui M. I. Lermontov în România*, «Studii de literatură universală», vol. III, B, 1961, p. 141—166.

«străbate deasupra lumii», mistuit zadarnic de amintirile seninătății și iubirii de altădată, când încă nu fusese ostracizat. Acum îl copleșește mai ales amărăciunea zădărniceii:

De mult proscris el rătăcea
Prin trista luminilor risipă,
Și veacul după veac fugea,
Cum fuge clipă după clipă.
În uniform șirag ne-nfrînt,
Stăpîn pe acel mărunț pămînt,
Cu sila-n neagra lui pornire
El uneltea, și-n drumul său
N-afra nici cînd împotrivire
Și s-a scirbit de atîta rău.

Cu unele retușări, portretul e aplicabil și lui Peciorin, și lui Lermontov însuși. Un tînăr scirbit se plictisește de moarte într-o societate monotonă, unde pînă mai ieri se distra răutăcios și cinic, dar unde acum chiar și asemenea aventuri nu-i mai produc nici o satisfacție. El e damnat pentru că satisfacțiile accesibile oamenilor obișnuiți îi sînt inaccesibile, în timp ce geniul său nu găsește punct de sprijin pentru acțiune. Aproape din întîmplare o întîlnește pe Tamara. De bună seamă, vreo paralelă între Tamara și Cătălina e deplasată. A o caracteriza pe Cătălina doar ca o întrupare a meschinăriei mic burgheze ne pare inacceptabil. Simțul poetic al lui Eminescu era prea fin ca să poată încorpora vreo «condamnare» a femeii iubite. Totuși intonația sarcastică nu lipsește. Intenția de demitificare a idealului feminin transpare. Versurile:

Cînd vezi piatra ce nu simte nici durerea și nici mila —
De ai inimă și minte — feri în lături, e Dalila !

și

Și pentru cine vrei să mori?
Întoarce-te te-ndreaptă
Spre-acel pămînt rătăcitor
Și vezi ce te așteaptă

împărtășesc același sentiment, aceeași sublimă dezamăgire.

La Lermontov asemenea accente sarcastice lipsesc. Și, totuși, *Demonul* niciodată nu va putea fi înțeles în substanța lui artistică dacă se face abstracție de faptul că pînă la urmă Tamara e o femeie *obișnuită*. Ca și Luceafărul, Demonul se îndrăgostește de o femeie care-l impresionează prin chipul ei angelic, prin frumusețea ei, despre care se poate spune că e frumusețea însăși, idealul frumuseții. Și Demonul simte cum această întîlnire îi trezește un vis, dar de altă natură decît în poemul lui Eminescu. Ceea ce așteaptă Demonul de la iubire ne conduce mai degrabă la un alt poem al marelui nostru scriitor:

Am urmat pămîntul ista, vremea mea, viața, poporul,
Cu gîndirile-mi rebele contra cerului deschis;
El n-a vrut ca să condamne pe demon, ci a trimis
Pre un înger să mă-mpace, și-mpăcarea... e amorul.

Dar din nou apropierea sînt posibile doar la suprafață. Demonul lui Eminescu e un demon răzvrătit, un demon al acțiunii, personajul lermontovian e răzvrătit și el, dar semeț și implacabil. El nu se gîndește la împăcarea cu cerul, ci numai la iubire (deci ca și Luceafărul), iar ideea unei posibile împăcări vine din partea Tamarei. Împăcarea nu se produce prin iubire, ci e *prețul* iubirii.

Așadar, ca și Cătălina, Tamara, deși zugrăvită ca o ființă « ideală », nu-l poate accepta pe Demon în ipostaza ce-i este proprie lui. Cătălina suspină candid:

Dar dacă vrei cu crezământ
Să te-ndrăgesc pe tine,
Tu te coboară pe pământ
Fii muritor ca mine.

Tamara e mai sublimă, dar și mai practică într-un fel. Ea-i cere Demonului în fond același lucru, însă ruga ei e pătimașă, ea iubește clocotitor, dar se și teme de iubirea unui proscris. Soluția găsită e prin excelență pămîntească:

N-aș vrea credința-mi să se rumpă;
Sînt oare cerului mai scumpă
Ca altele?
.....
Nu! Jură-mi că cinstiți-ți-i gîndul;
Mă vezi cum sufăr cercetîndu-l?
Cunoști ce-i al femeii vis!
Naști spaimă-n pieptu-mi ce se zbate...
Dar tu-nțelegi, le știi pe toate
Și nu mă vei zvîrli-n abis!
Deci, jură-mi... ca de azi-nainte,
Să nu mai semeni rău, dureri!
Sau trainicele jurăminte
Nu se mai află nicăieri?

Cu riscul de a ne atrage obiecții din partea unora, afirmăm totuși că și această situație ideală e perfect traductibilă în planul realității: tînrul excepțional, scîrbit și plictisit s-a îndrăgostit sincer de o fată frumoasă, probabil dintr-o familie bună, o fată curată și visătoare, ferm convinsă că-i este dat să trăiască o viață tihnită, după prescripțiile tradiționale ale datinei, cu un bărbat pe care i l-au hărăzit părinții. Dar viața-i deodată se învălmășește din cauza iubirii năpraznice a aceleia pentru care, dimpotrivă, toate « legile » și « regulile » tradiționale nu există decît pentru a le urî și detesta. Logodnicul « cuminte » este îndepărtat; n-are importanță cum. Celălalt deodată acaparează toată existența fetei, de altfel cu totul nepregătită pentru viață. Simte că-l iubește, că nu-i poate rezista. Cu vorbe pătimașe tînrul o ispitește pentru o altă viață, plină de vîltori, suîșuri și coborîșuri, deznădejdi istovitoare, dar și clipe de sublimă și unică înălțare. Însă fata se teme — nu! în viața ta nu pot să te urmez, renunță la conduita-ți inacceptabilă pentru familia și lumea mea, împacă-te cu cerul, domolește-te, adică fii și tu un om obișnuit, ca toți ceilalți. Și Demonul promite. Promisiunea aceasta (« jurămîntul ») e scena cheie a poemului dar și una din paginile cele mai magnifice scrise de Lermontov:

Mă jur pe-nțîia zi a firii,
Mă jur pe ultimul azur
Pe blestemul nelegiurii...

Ce jură?

Mă jur să fug de răzbunare,
Mă jur să nu mai fiu trufaș;
De azi din lume va dispărea
Cel ce-i al răului făptaș;
Vreau să mă rog, vreau să iubesc,
În bine iar să cred voiesc!
Cu lacrimi de cîință-alerg,
Vrînd de pe fruntea mea să șerg
Stigmatul flăcării divine...

Dar Demonul *nu poate* ține un asemenea jurământ. În această imposibilitate organică stă substanța tragismului în destinul său. În spiritul celui mai «clasic» romantism, Lermontov scoate în relief că geniul, dacă e într-adevăr geniu, e damnat, e blestemat să rătăcească în singurătate. Căci își încalcă jurământul îndată ce-l pronunță. În planul «realității», aceasta ar putea însemna că tânărul demonic, după ce promite fetei că se va «cuminți», profită de dragostea ei, pentru a-și da seama, să zicem a doua zi, că tot ceea ce el a promis e irealizabil. Sfișiată de remușcări pentru păcatul comis, fata se destăinuie părinților, iar aceștia ca s-o salveze o duc în grabă în «rai», adică într-un alt oraș, sau la moșie, să se liniștească etc. . . În planul idealității din poem, incompatibilitatea se reliefează prin chiar cuvintele Demonului; căci îndată după ce promite să se căiască, își închipuie traiul lor «fericit» împreună, întocmai în spiritul visurilor sale trufașe:

Eu, fiul hăurilor reci,
Spre stele te-oi purta de mână,
Vei fi pe univers stăpînă
Și draga mea vei fi pe veci;
Privi-vei lumea de departe
Neîncercînd compătimiri —
Pămîntul, fără fericiri
Și frumusețe, fără moarte,
Pe care-i crima și tortura,
Pe care nici un suflet nu-i
Să-și ducă, fără teamă, ura,
Ori șubreda iubire a lui. . .

.....
Iar duhurile mele, toate,
Smerite te-or slăvi atunci
Și slujitoare fermecate
Vor aștepta să dai porunci;
.....
M-oi cufunda în mări ca vîntul,
Voi săgeta spre stele-n zbor,
Ți-oi dărui întreg pămîntul,
Iubește-mă. . .

După cum au remarcat-o și alți comentatori, chipul «demonului» l-a urmărit pe Lermontov din adolescență, însă personajul îi apărea altfel decît acelor scriitori care, întocmai ca și Milton, de pildă, se inspirau totuși în primul rînd din mitul biblic. În cazul poemului lermontovian, apropierea de legenda consacrată sînt cu totul superficiale, ele reducîndu-se în ultimă instanță doar la ideea răzvrătirii împotriva unei autorități supreme. Însă mobilul răzvrătirii e diferit. Demonul se declară a fi «împărat al cunoașterii și al libertății», «dușman al cerului cel sfînt, / al firii rău fără cruce»; el este în primul rînd un nonconformist, adică un ins care nu poate accepta ideea că rîndurile pe care alții le socotesc a fi statornicite o dată pentru totdeauna sînt într-adevăr eterne. «Demonul» din viață, acel demon pe care Lermontov îl simțea că-i roade fără cruce sufletul, se dovedește deci a fi în primul rînd o încarnare a îndoielii, un ins ciudat și înstrăinat de toți, pentru că nu poate rezista ispitei să nege mereu adevărurile în fața cărora «gloata» se închină. Așadar, se pare că personajul lermontovian realizează un fel de punte între spiritul critic al veacului al XVIII-lea și spiritul critic al veacului al XIX-lea. Numai în acest sens se poate vorbi, după părerea noastră, de o anumită depășire a romantismului la Lermontov. Și tot aici transpare și acel specific rusesc care face ca, în ciuda aspectului aparent livresc, capodopera de care ne ocupăm să se dovedească a

fi, la o analiză atentă, organic legată de solul natal al poetului. Poemul în ansamblu se înscrie în istoria literaturii universale ca încă o expresie a romantismului european. Patosul negării înverșunate a realității prozaice e romantic, idealul pe care poetul îl opune lumii nedemne e încă abstract și nebulos, însă motivația comportării demonice a geniului capătă aspecte noi. Pasiunea incandescentă care electrizează textul este prin excelență negativă, e ura îndreptată împotriva beneficiarilor omnipotenți, însă veninul care o alimentează e de esență nouă, e veninul *cunoașterii*. În Rusia «veacului crîncen», poetul romantic nu putea să nu se afirme altfel decît în Europa occidentală. Aici, în atmosfera postrevoluționară, lumea înăbușitoare împotriva căreia geniul se răzvrătea (aceea lume care, după cunoscuta apreciere a lui Marx și Engels în *Manifestul Partidului Comunist*, «a înecat fiorul sfînt al extazului pios, al entuziasmului cavaleresc, al sentimentalismului micului burghez în apa înghețată a calculului egoist») era tină, triumfătoare, atotputernică, sfîrșitul ei încă nu se putea întrevădea în nici un fel, din care cauză poezilor li se părea, și nu putea să nu li se pară, că singura armă ce le-a rămas e disprețul sarcastic, izolarea sublimă în sferele inaccesibile oamenilor de la teoghe. În Rusia, păianjenul sugrumător de elanuri era colosul țarist, învechit în rele, încremenit, cu înfățișarea îngrozitoare, dar găunos, putred, condamnat. De aceea patosul negării nu putea să nu capete de la început și un conținut activ, concretizat, în formele lui embrionare, în acel demon al «cunoașterii» pe care Lermontov îl proslăvea. În apus, în epoca romantică, impresia dominantă era că știința, cunoașterea e o slujnică, dacă nu o aliată a burgheziei triumfătoare, care nu se teme de ea, fiind gata să analizeze științific pînă și propriile-i căi de îmbogățire. Romanticilor nu le rămînea deci decît să opună cercetării impasibile intuiția genială a artistului. În Rusia, oficialitatea stăpînitore prigonea cercetarea liberă, cenzura interzicea istoricilor să amintească de revoluția franceză, din dicționarele enciclopedice se elimina orice frază ce amintea că Statele Unite ale Americii sînt o republică, se prefera răsîndirea ignoranței și a obscurantismului. În consecință, spiritul critic rămînea în continuare un aliat al răzvrătiților. De aceea, ca nicăieri în altă parte, romantismul rus conține elementele prevestitoare ale realismului critic. Și poate, tot din această cauză, atîția comentatori francezi au refuzat calificativul de «romantic» scriitorilor romantici ruși, declarîndu-i realiști¹. De bună seamă, în întreaga literatură europeană romantismul apare ca o etapă ce pregătește realismul critic, dar mai ales în Rusia filiația e deosebit de vizibilă. Aprecierea lui Tolstoi potrivit căreia dacă Lermontov ar fi trăit nu mai era nevoie nici de opera lui, nici de cea a lui Dostoevski, nu este doar un omagiu adus unui geniu răpit năprasnic de moarte în deplină și superbă afirmare a forțelor creatoare, dar și o caracterizare uimitor de exactă a operei lermontoviene, care conținea, în stare germinativă, toate elementele definitorii ale literaturii ruse de mai tîrziu. Tolstoi avea în vedere, bineînțeles, în primul rînd romanul *Un erou al timpului nostru*, despre care și Gherea spunea că e un roman realist. Dar, dintr-un anumit punct de vedere, speculativ, aprecierea e aplicabilă și *Demonului*. Geniul damnat al lui Lermontov, tot atît de neînțeles și singuratic ca și oricare alt personaj de acest gen din literatura roman-

¹ De pildă Gaëtan Picon în capitolul «Le réalisme» din opera de sinteză *Histoire des littératures, II, Littératures occidentales, Encyclopédie de la Pléiade*, Paris, 1956, susține că «romantismul rus era deja un realism, iar realismul se aliază cu elementele care par a-l contrazice. Poezia lui Pușkin este un realism liric... și nu încetează a afirma valori din cele mai anti-romantice» (p. 165).

tică, e totuși izolat și condamnat la însingurare nu numai pentru că e altfel decât oamenii obișnuiți, dar și pentru că el *știe* ceea ce alții nu sînt în stare să priceapă. Așadar, în mod paradoxal, însingurarea lui se datorește nu atât îndepărtării de realitate, ci dimpotrivă, unei apropieri mai substanțiale de adevărul vieții, de care alții, toți cei din jur, nu sînt capabili¹. « Împăratul cunoașterii și al libertății », se retrăgea deci (în urma înfrîngerii din 1825), ca să-și adune forțele în vederea unor noi bătălii. Această deviere « realistă » a romantismului e și mai pregnantă în romanul *Un erou al timpului nostru*.

Despre acest roman s-a spus în repetate rînduri că aparține integral realismului critic. Nouă aprecierea ni se pare nefondată pentru că reflectă, așa credem cel puțin, confuzia ce se face uneori între realismul critic (ca un anumit curent în literatura mondială, pe baza căruia s-a format treptat și o anumită metodă artistică), pe de o parte, și realism în general, cantitatea și substanța adevărului de viață pe care le transmite o anumită operă de artă, pe de altă parte. După cum am mai arătat-o, nouă ne pare că confundarea realismului cu veridicitatea (în sens larg) presupune întotdeauna tacit că, în afara realismului, veridicitatea e imposibilă, ceea ce e un nonsens pentru că — asta, azi, o recunoaștem cu toții — orice operă de artă valabilă din punct de vedere estetic conține, indiferent de metoda artistică pe care o reprezintă, și adevăruri de viață însemnate. Mai mult, opera de artă e mare tocmai pentru că ne conduce spre cunoașterea estetică a unor realități umane, care pînă atunci fie că erau ignorate, fie că nu atrăgeau atenția. În consecință, faptul că romanul *Un erou al timpului nostru* conține adevăruri pregnante despre o anumită epocă și despre oamenii ei încă nu-l atestă nici ca operă romantică și nici ca operă realistă. De asemenea, nu putem considera ca hotărîtor, din punctul de vedere care ne interesează, nici faptul că *Un erou al timpului nostru* se întemeiază pe o observație minuțioasă a vieții înconjurătoare. A socoti că între metoda romantică și spiritul de observație e o contradicție ireductibilă înseamnă din nou a cădea pradă unei prejudecăți. Nu denotă oare romanele lui Victor Hugo o cunoaștere amănunțită de către autor a realităților franceze? Se poate oare contesta că, în ciuda caracterului lor fantastic, nuvelele lui Hoffmann reproduc uneori cu uimitoare precizie atmosfera timpului, locului și a modului în care se petrece acțiunea? E oare o simplă întîmplare că, scriind *Prizonierul din Chillon*, Byron se simțea obligat să adauge textului poetic (într-o notă din subsol) descrierea exactă a temniței în care fusese închis Bonivard? Și exemplele ar putea fi înmulțite. Mi s-a întîmplat chiar să citesc aprecieri care contestau caracterul exclusiv romantic al poemului *Țigani* de Pușkin sub pretext că descrierea șatrei țigănești e foarte... realistă². Nu se ține seama de faptul că observația, spiritul de observație e un component indispensabil al oricărei creații artistice. Realismul critic se deosebește de alte metode artistice nu prin faptul că se întemeiază pe spiritul de observație (ceea ce ar conduce la concluzia că alte metode s-ar dispensa de el), ci prin aceea că în cadrul realismului critic observația capătă

¹ O apropiere de opera lui Eminescu ar fi din nou posibilă. Ne mărginim însă a o semnală, căci angajarea în continuare pe calea analizei în paralelă ne-ar îndepărta prea mult de obiectul cercetării.

² Vezi, de pildă, N. Pospelov, P. Șabionski, *Literatura rusă*, Cartea rusă, București, 1953, p. 230 («... tablourile din viața... țiganilor ca și descrierile naturii sînt pătrunse de un realism autentic»).

o altă funcție artistică, determinată de caracterul predominant demascator și demistificator al realismului secolului al XIX-lea.

Așadar, oglindirea foarte veridică a unui anumit moment istoric în dezvoltarea vieții rusești, cât și întemeierea pe un pătrunzător spirit de observație nu sînt calități care să dezmință factura romantică a romanului *Un erou al timpului nostru*. Tipologic și structural, opera e romantică și nu poate fi înțeleasă decît pornindu-se de la această însușire fundamentală a ei. Romantică și în acest caz e viziunea artistului asupra vieții, concretizată în evidențierea unui anumit raport între ideal și realitate. Realizat printr-o compoziție originală (uimitor de «modernă», cum n-au întîrziat să observe unii), folosind în cuprinsul narațiunii trei unghiuri de vedere diferite (al autorului, al bătrînului Maxim Maximovici și al lui Peciorin însuși), romanul converge totuși, după cum o atestă și titlul, către reliefarea complexă și multilaterală a caracterului eroului principal. E un roman psihologic, un studiu al pasiunilor, ca și *René*, al lui Chateaubriand sau *Adolphe* al lui B. Constant. Critica literară rusă, aproape îndată după apariția romanului lui Lermontov, a fost tentată să-l apropie pe Peciorin de Oneghin, iar apoi a făcut din ei amîndoi capi de coloană ai șirului de «oameni de prisos». Justețea acestor aprecieri pare azi atît de evidentă încît nu necesită reveniri. Altceva însă bate la ochi. Prezentîndu-și eroul, Pușkin diagnostichează în felul următor boala de care suferă Oneghin — «spleen», sau pe rusește «handra», pe românește am spune «uritul» — i s-a urît de viață, se plictisește de moarte. De aceeași boală suferă și Peciorin, el nu mai așteaptă de la viață nimic; disprețul romantic (care este de fapt al lui Lermontov) pentru tot ce reprezintă existența aceasta prozaic pămînteană, cu zbaterile ei meschine, este potențat hiperbolic în capitolul *Fatalistul* cu care nu întîmplător se încheie romanul. La ce bun să năzuiești să te cațări istovit pe stînci abrupte, în urmărirea unui scop, cînd viața oricînd ți se poate rupe din cauza unei întîmplări stupide? Dar între «uritul» lui Oneghin și «uritul» lui Peciorin există și deosebiri substanțiale. Oneghin fuge de oameni, se simte parcă vinovat în fața lor, suferă și se resemnează; de aceea devine un fel de jucărie a destinului, e ca o luntre cu cîrmă ruptă, pe care valurile vieții o poartă de colo-colo. Peciorin nu! El se vrea stăpîn al destinului său și, pentru suferința pe care i-o pricinuieste pînă și simplul contact cu realitatea înconjurătoare se răzbună, intervine diabolic în relațiile dintre oameni, le încurecă socotelile, le destramă iluziile, îi batjocorește și, lucid, se amuză rîzînd cu hohote de propriile-i isprăvi. «Finita la commedia»; — spune el doctorului Verner după ce-l omoară în duel pe Grușnițki, iar doctorul întoarce privirea «îngrozit». Oneghin e un martor neputincios al realităților care-l desgustă, Peciorin e un judecător sever, totodată și procuror și călău. Stabilind între eroul său și lumea înconjurătoare o relație de incompatibilitate absolută, Lermontov împinge implicit pînă la ultimele ei consecințe ideea fundamentală a romantismului, pe care de altfel o și apără poetic, obligîndu-l pe Peciorin să mediteze astfel după consumarea «romanului» cu prințesa Mary:

«Iar acum, în fortăreața asta plicticoasă, de multe ori, scrutîndu-mi în gînd trecutul, mă întreb de ce n-am vrut să pășesc pe acest drum, pe care mi-l deschisese soarta și unde mă așteptau bucurii liniștite și pace sufletească?... Nu, nu m-aș fi împăcat cu o asemenea soartă! Sînt ca un marinăr care s-a născut și a crescut pe puntea unui vas de corsari; sufletul lui e obișnuit cu furtuni și bătălii; aruncat pe mal tînjește și lincezește, oricît l-ar ademini umbra pădurii, oricît ar străluci pașnicul soare, toată ziua umblă pe nisipul țărmlui,

ascultă murmurul monoton al valurilor care se lovesc de mal și se uită în zarea neguroasă să vadă dacă acolo unde o linie palidă desparte întinsul albastru al mării de nourii cenușii nu se ivește pînza mult așteptată, care la început seamănă cu o aripă de pescăruș, apoi, încetul cu încetul, se desprinde din spuma talazurilor și, legănîndu-se se apropie de portul pustiu. . . »¹.

Așadar, prin caracterul și destinul eroului principal, romanul *Un erou al timpului nostru* ne apare ca o operă tipic romantică, mai mult, am spune că este o chintesență a romantismului, o culme a acestui curent literar. Cîteodată, concluzia aceasta este contestată, pornindu-se și de la constatarea că Lermontov nu-și idealizează eroii, că are o atitudine critică față de personajul principal al romanului. Și acest argument, la o analiză mai atentă, se dovedește a fi șubred. În primul rînd, atitudinea critică a lui Lermontov e destul de relativă. Antrenat într-o răfuială diabolică cu lumea înconjurătoare, Peciorin firește nu se cruță nici pe el. Mînuind cu sînge rece armele preferate — luciditatea și inteligența — cu ajutorul cărora reacțiile celor din jur îi devin previzibile, Peciorin înfige cu voluptate bisturiul analizei și în propria-și conștiință. Autocaracterizările sînt și ele lucide, dar nu numai că nu-l micșorează pe erou, ci dimpotrivă parcă-l înalță. Ca și Arbenin, ca și Demonul, Peciorin e încredințat că e îndreptățit să «semine răul», pentru că oamenii nu merită altă soartă. Dar, ca s-o poată face, trebuie să se însoțească cu ei, e nevoit să-i mimeze etc. . . Din această cauză, faptele lui Peciorin nu-l atestă nici pozitiv, nici negativ, ele sînt inevitabile, decurgînd cu necesitate din atitudinea pe care el și-a impus-o în lume. A ne întreba dacă Peciorin a procedat bine sau nu bătîndu-și joc de prințesa Mary, e fără obiect, n-are legătură cu tema, căci el nu putea să procedeze altfel, după cum ar fi fără rost și exclamația patetică — dar a ucis totuși un om ! (pe Grușnițki); duelul nu putea să se termine altfel, cum nu putea să nu moară în noaptea aceea Vulici (*Fatalistul*). În consecință, dacă e vorba să descifrăm aprecierea estetică a autorului, ea nu trebuie căutată în natura faptelor lui Peciorin, ci în consecvența comportării sale. Iar din acest punct de vedere, o anumită tendențiozitate este vizibilă. Peciorin are mereu posibilitatea să evite urmările tragice ale comportării sale, dacă renunță la intransigența sa, dacă acceptă un minim compromis cu oamenii, prejudecățile cărora el le detestă. Dar de fiecare dată Peciorin renunță, preferă să semene răul, decît să se solidarizeze cu fățarnicia și meschinăria. Sublimitatea personajului reiese din această resemnare inexorabilă și tocmai ea, și numai ea, îl ridică pe Peciorin pe un pedestal, transformîndu-l într-un «ideal». Nu încapе îndoială că și durabilitatea estetică a personajului tot de aici izvorăște. Tinerii de azi îl admiră pe Peciorin nu pentru că din cauza lui s-a prăpădit de dor minunata și sălbatica Bella, nu pentru că a pricinuit suferințe sfișietoare prințesei Mary, nici pentru răfuiala cu Grușnițki, ci pentru mîndria lui niciodată stîrbită, pentru tăria lui de caracter, pentru stăpînirea de sine și incoruptibilitatea sa. Dar prin reliefaarea acestor calități nu se poate contesta că Lermontov a tîns și a reușit să dea viață unui ideal romantic.

În al doilea rînd, se pare că n-ar fi îndreptățită nici concluzia potrivit căreia o anumită atitudine critică față de eroul principal ar fi incompatibilă cu romantismul. Drept termen de comparație ar putea servi un scurt roman, tradus recent în românește — *Adolphe* de B. Constant, despre care nimeni pînă acum n-a afirmat că n-ar fi romantic. Apropieri între această operă și *Un erou al*

¹ În românește de Al. Philippide, Biblioteca pentru toți, 1952, p. 200.

timpului nostru ar putea fi stabilite pe multiple planuri: începînd cu compoziția (în ambele cazuri partea cea mai întinsă a operei, «romanul» propriu-zis, e concentrată în jurnalul eroului principal), trecînd prin subiect — și într-un roman și în altul eroul prin comportarea sa «ușuratică» prilejuiește femeii care s-a îndrăgostit de el suferințe cumplite, ajungînd la studiul psihologic al sentimentelor care, din punctul de vedere al conținutului, domină și la Lermontov și la Constant. În sfîrșit, nici autorul francez nu-și cruță eroul, îi scoate în evidență vinile reale și imaginare, deși, ca și Lermontov, îl absolvă într-un mod tipic romantic, considerîndu-l victimă a unor împrejurări incidentale, dar fatale. Generalizînd, am putea spune că spiritul critic n-a fost de loc străin romantismului, dar s-a exercitat altfel decît în creația realistă de mai tîrziu. Criteriile morale potrivit cărora Adolphe se judecă pe el și-i judecă pe cei din jur n-au aproape nici o contingență cu problematica socială, ci se bazează mai degrabă pe niște valori morale absolute, în consens firese cu idealismul filozofic din care întreg romantismul se alimenta. Ca și Oneghin, Adolphe e copleșit de conștiința vinii sale, Peciorin însă e în primul rînd judecător sever al societății, și în aceasta rezidă noutatea excepțională a romanului lui Lermontov, care face ca el să fie receptat și astăzi ca o operă proeminent rusească. Negația sarcastică, atît de proprie romantismului, e mai totdeauna denunțătoare și foarte rar demistificatoare. Romanticii neagă pentru a se justifica; acest component lui Peciorin nu-i lipsește, însă personajul e mai complex. Negația lermontoviană e la izvoarele ei și pozitivă, întrucît poetul îi continuă pe decembriști, care nu întîmplător, în creația poetică, au fost preponderent neoclasiци. Debutînd ca un răzvrătit care sfidează aristocrația triumfătoare, «pîtită» la picioarele tronului, Lermontov a rămas pînă la sfîrșitul vieții fidel acestei poziții estetice inițiale. Trebuia dovedit cît de înșelător și subred e triumful învingătorilor, trebuia *descoperit* ce se ascunde în spatele «bătrînei lumi», care «se dă cu suliman / ca să-și acopere zbirceala». În acest efort demistificator se cuvine să fie căutat germenul realismului critic. Așadar, dacă admitem că *esențială în romantism e tendința de a apăra idealitatea*, contestată de proza vieții practice burgheze, trebuie să conchidem cu necesitate că întreaga creație a lui Lermontov, inclusiv romanul *Un erou al timpului nostru*, e romantică și numai romantică. Ca toți romanticii, poetul stabilește un raport de incompatibilitate netă între el și lumea înconjurătoare, acuzînd-o de inaderență la idealuri, înțelese încă la modul abstract. Totuși, idealitatea spre care aspiră Lermontov nu e glacială, ci ardentă, îi e sete de acțiune, resemnarea îl apasă, refugiarea în lumea himerelor nu-l poate satisface, dimpotrivă capătă dimensiuni tragice. Ura și dorința de răzbunare îl aduc pe erou față-n față cu «gloata» dușmănoasă ce petrece în saloane, dar ca s-o poată lovi mai tare, «demonul» trebuie să pătrundă și în ascunzișurile existenței ei. Sfidarea romantică, potențată la maximum, îl conduce astfel pe erou la nevoia de a cunoaște, deci la un act practic, prin care atitudinea romantică se neagă pe ea însăși. În disprețul lor aproape olimpic față de lumea înconjurătoare, Peciorin, doctorul Verner, în parte chiar Vera, încep s-o analizeze cu luciditate, să-i exploreze «fiziologia» ascunsă, înarmîndu-se astfel pe nesimțite cu spiritul critic ce va deveni predominant în literatura din a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Încolțirea germenilor realismului critic se produce astfel în creația lui Lermontov nu ca o reacție antiromantică (ca în cazul lui Gogol sau Herțen), ci în spiritul romantismului, ca o consecință firească a ridicării operii pînă în culmile romantismului. Existența unor elemente ale realismului critic în romanul *Un erou al timpului*

nostru nu numai că nu neagă caracterul său romantic, ci dimpotrivă se explică tocmai prin potențarea la maximum de către Lermontov a virtuților romantismului.

Se pare că fenomenul ca atare nu e propriu doar creației lermontoviene, ci poate fi identificat și la alți romantici (la Byron și la Victor Hugo, mai ales). Însă din cauza unor împrejurări istorice specifice la care ne-am referit, în Rusia contradicția insolubilă a romantismului a căpătat formele de manifestare cele mai izbitoare. Societatea rusă de pe atunci cuprindea în sine furtunoase izbucniri revoluționare viitoare, fapt datorită căruia spiritul mesianic a pus amprentă pe întreaga literatură, influențând pas cu pas evoluția ei. Într-un fel, numai în Rusia se putea contura atunci tipul geniului demonic, care, pe de o parte, ca toate genurile romantice, să se complacă într-o izolare inexorabilă, dar pe de alta, în ciuda izolării și în contradicție cu ea, să vadă în ură și răzbunare o *misiune*, un scop al vieții, cu implicații vădit sociale. Întîrziată în raport cu literaturile vest-europene ale secolului al XVIII-lea, apropiindu-și spiritul critic al acestui secol abia către sfîrșitul lui, din care cauză el este încă foarte puternic în opera lui Pușkin, primul mare poet național rus, literatura rusă se simte impregnată de spiritul critic al secolului al XIX-lea în creația urmașului celui mai apropiat al lui Pușkin — Lermontov. În toate literaturile vest-europene, între dominația spiritului critic al secolului al XVIII-lea și dominația spiritului critic al secolului al XIX-lea se intercalează o etapă romantică mai mult sau mai puțin întinsă. În Rusia, etapa aceasta a fost redusă la minimum, ceea ce i-a și conferit literaturii din această țară un timbru specific, făcînd din capodoperele ei din a doua jumătate a secolului al XIX-lea expresiile artistice cele mai pregnante ale vremii. Opera lui Lermontov, cu toate că printr-o latură a ei se integrează organic romantismului european, printr-o altă latură anunță viitoarea dezvoltare cu totul originală a literaturii ruse, ceea ce ne îndreptățește să-i conferim și un loc aparte, de revelatoare însemnătate, în dezvoltarea literaturii universale. Dacă admitem în general că romantismul a pregătit prin exacerbară contradicțiilor sale triumful de mai tîrziu al realismului critic, putem adăoga că procesul acesta intim de transformare inexorabilă, văzut ca un proces organic al dezvoltării literare, ca o *legitate* a ei, a găsit expresia cea mai concentrată și cea mai proeminentă în creația lui Lermontov.

ЛЕРМОНТОВ В СВЕТЕ СОВРЕМЕННОСТИ

(Резюме)

Творчество Лермонтова исследуется как творчество виднейшего представителя европейского романтизма. Его современное звучание объясняется колоссальным скоплением взрывчатой аффективности, а также мятежным духом автора. Анализ идейной основы лермонтовской поэзии подводит к выводу, что она содержит немало передовых элементов для своего времени, но и много того, что сегодня нам кажется анахроничным. Поэтому не в этой идеологии надо искать причину современности, а, по ленинскому определению, в «смелости и силе чувства, которые ярки у Лермонтова». Исходя из этого подвергается критике мнение тех, которые видят в Лермонтове одного из родоначальников русского критического реализма и утверждается, что его творчество может быть получило достойную оценку лишь при условии не терять из виду его романтического содержания. От «спокойной» поэзии Пушкина, лермонтовская отличается именно полным отказом от «классического равновесия», что ее заметно приближает к поэзии Эминеску. В дальнейшем, на основе краткого определения романтизма, как течения вылившегося из отрицательной реакции на победное наступление капитализма и буржуазии, романтические темы в лермонтовской

лирике исследуются в сопоставлении с лирикой Эминеску. В то же время интерес наших современников к лермонтовской поэзии объясняется также подчеркнуто-романтической спецификой. Если критический романтизм запечатлел положительную реакцию против химерического характера романтических взлетов, то неоромантические течения конца XIX-ого и начала XX-ого века, отражают тоску по идеальности, которая все отчетливее утверждается по мере усиления революционной борьбы возмужавшего пролетариата. Поэзия Лермонтова, этого «неугомонного духа исполненного жизнеутверждающей силы», кажется родственной людям XX-го века, потому что «громовыми раскатами ненависти и мятеха» он утверждал и свою преданность идеалам человеческой красоты и человеческого достоинства.

Основные произведения Лермонтова характеризуются в свете вышеуказанных общих принципов. «Песнь о купце Калашникове» — классическая по структуре, фольклорная с точки зрения источников вдохновения, уже изобилует романтической образностью. Подсказанная также народной легендой поэма «Беглец» точно выражает романтический «мятеж» Лермонтова. «Три пальмы» — запоздалый тематический отклик на руссоистские идеи о порочной роли цивилизации. «Исповедь», «Боярин Орша» и «Мицкыш» — веки на пути постепенного «созревания» лермонтовского творчества, от книжной экзотики, через усиленный интерес к истории России, носящий отпечаток пушкинского влияния, к лирическому гимну, прославляющему свободу. В зрелой романтической драме «Маскарад» впервые появляется оформленный демонический герой, «достаточно сильный чтобы отдать себе отчет в том, что в мире где господствует цинизм, только тот кому удастся стать столь же циничным как и люди его окружающие, может сохранить нравственную чистоту и личное достоинство». Лермонтовский шедевр «Демон» анализируется на основе возможных сближений, о которых говорил еще Ибраилану. Романтическая тема «проклятого гения» трактуется Лермонтовым под влиянием специфической русской проблематики. Его «мятежный дух», в отличие от других романтических люциферов «царь познания и свободы», из-за чего, поэма, будучи вершиной романтизма, является в то же время и его отрицанием, ибо предполагает отказ от чисто созерцательной позиции. Исходя из того что романтизму вообще свойственно неразрешимое противоречие между созерцательной эстетикой и жадной *действием*, делается заключение что это противоречие проявилось особенно сильно в России, найдя себе яркое воплощение в романе Лермонтова «Герой нашего времени» и в образе Печорина. *Некоторые* элементы критического реализма не только не отрицают романтический характер этого произведения, но наоборот объясняется именно доведением до высшей точки всех завоеваний романтизма.

Несмотря на то что одной своей стороной творчество Лермонтова всецело принадлежит европейскому романтизму, другой он уже предвещает дальнейшее своеобразное развитие русской литературы. Если признать что вообще романтизм, несмотря на свой нереалистический характер, именно начастанием своих противоречий подготовил почву для будущего подъема критического реализма, можно добавить что этот внутренний процесс неизбежного преобразования, если его рассматривать как органический процесс литературного развития, т.е. как закономерность, нашел свое наибольшее концентрирование и наиболее совершенное выражение в творчестве Лермонтова.

LERMONTOV A LA LUMIÈRE DE LA CONTEMPORANÉITÉ

(Résumé)

L'œuvre de Lermontov est étudiée en tant que celle d'un représentant du romantisme européen. Son actualité s'explique par l'exceptionnelle quantité d'affectivité explosive et par l'esprit rebelle de l'auteur. L'analyse idéologique de la poésie de Lermontov permet d'aboutir à la conclusion, qu'elle renferme des éléments très avancés pour l'époque, mais il y en a d'autres également, qui semblent aujourd'hui anachroniques. C'est pourquoi l'on ne doit pas rechercher dans cette idéologie l'explication de la contemporanéité, mais, selon une appréciation de Lénine dans «L'audace et la force du sentiment, qui sont si marquées chez Lermontov». C'est en partant de ce jugement que l'auteur combat l'opinion de certains chercheurs qui voient en Lermontov un précurseur du réalisme critique russe et il affirme que son œuvre ne peut être appréciée à sa juste valeur que si l'on tient compte de son contenu romantique. La poésie de Lermontov se distingue de celle de la sérénité de celle de Poushchine précisément par le renoncement complet à l'«équilibre classique». Mais c'est ce qui la rapproche d'une façon frappante de celle d'Éminescu. Plus loin, grâce à une sommaire définition du romantisme, caractérisé comme étant un courant provenant d'une réaction négative devant l'ascension du capitalisme et de la bourgeoisie, on

suit les thèmes romantiques de la lyrique de Lermontov et l'on établit certains parallélismes avec celle d'Eminescu. En même temps, on explique encore par la force intrinsèque du spécifique romantique, l'intérêt que nos contemporains manifestent à Lermontov. Si le réalisme critique a consacré une réaction positive au caractère chimérique des aventures romantiques les courants néo-romantiques de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e, reflètent la soif d'idéaux, qui s'affirmait de plus en plus vivement au fur et à mesure que croissait la lutte révolutionnaire du prolétariat arrivé à sa maturité. La poésie de Lermontov, du cet « esprit instable, d'une vitalité débordante » est recue comme une poésie apparentée aux hommes du XX^e siècle notamment parce que, « en se déchargeant en explosions de haine et de révolte » elle affirme également la fidélité du poète aux idéaux de la beauté et de la dignité humaine.

Les principales œuvres de Lermontov sont caractérisées à la lumière des principes généraux énoncés. « Le chant du Marchand Kalashnikov » est un poème d'une tenue classique, inspiré du folklore, mais renfermant des éléments rappelant les images romantiques. Le « Fuyard » est lui aussi d'inspiration folklorique et exprime exactement la révolte romantique de Lermontov. « Les trois palmiers » répondent par leur sujet aux échos tardifs de l'idée de Rousseau du rôle nuisible de la civilisation. « La confession », « Le boyard Orša », « Mtzirî » sont tout autant de jalons sur la voie vers la maturité parcourue par la poésie de Lermontov, depuis l'exotisme livresque par l'intérêt marqué pour l'histoire de Russie, intérêt dont l'inspiration remonte à Pouchkine, jusqu'à un hymne lyrique à la gloire de la liberté. Dans « Mascarade », drame romantique vigoureux, apparaît pour la première fois un type démonique accompli, un homme supérieur, « suffisamment fort pour se rendre compte que dans un monde dominé par le cynisme, celui-là seul qui réussit à devenir tout aussi cynique que ceux qui l'entourent, peut conserver sa pureté et sa dignité ». Le chef d'œuvre de Lermontov, le « Démon », est analysé à partir des rapprochements possibles énoncés déjà par Ibrăileanu. Le thème romantique du « génie damné » est traité par Lermontov sous l'influence de problèmes typiquement russes. Son rebelle, à la différence d'autres rebelles romantiques, est un « empereur de la liberté et de la connaissance » ce qui fait que le poème, qui représente l'un des sommets atteints par le romantisme, en est aussi une négation, étant donné qu'il implique le renoncement à la position purement contemplative. La constatation que le romantisme détient en propre, en général, la contradiction insoluble entre l'esthétique contemplative et la soif d'agir, permet de conclure que cette contradiction a éclaté avec une vigueur particulière en Russie, pour trouver son expression la plus forte dans le roman de Lermontov intitulé « Un héros de notre époque », dans la personne de Petchiorine. L'existence d'éléments appartenant aux réalisme critique ne nie pas seulement le caractère romantique de cet ouvrage ; elle s'explique encore précisément par l'exploitation au maximum par l'auteur des vertus du romantisme.

L'œuvre de Lermontov, bien que s'intégrant organiquement par l'un de ses côtés au romantisme européen annonce par ailleurs le développement futur et tout à fait original qu'atteindra la littérature russe. Si l'on admet généralement que le romantisme a préparé, en dépit de son caractère nonréaliste, mais par suite de l'exacerbation de ses contradictions, le triomphe ultérieur du réalisme critique, on peut ajouter que ce processus intime de transformations inexorable, comme un processus organique de développement littéraire, comme une loi de ce dernier a trouvé son expression la plus concentrée et la plus haute dans la création de Lermontov.