

DANUŠE KŠICOVÁ

LERMONTOVY BURLESKNÍ POÉMY

Pozoruhodnou součástí Lermontovy lyrickoepické tvorby jsou jeho burleskní poémy, které vznikaly paralelně s jeho skladbami vážnými. Na rozdíl od A. S. Puškina, který začínal burleskou a teprve poté dospěl k romantickým skladbám lyrickoepickým, bylo tomu u Lermontova právě naopak. To je ovšem fakt, daný samým literárním procesem. Zatímco žánr romantické poémy vzniká v ruské literatuře díky Puškinovým jižním poémám počátkem dvacátých let, prošly komické skladby dlouhým vývojem, začínajícím již v 18. století a jdoucím od počátku 19. století přes burlesku A. A. Šachovského, V. L. Puškina a rané skladby A. S. Puškina, bezprostředního pokračovatele voltairovské tradice. V polovině dvacátých let připojil se k A. S. Puškinovi svým studentsky nevázaným Saškou (1826) A. I. Poležajev.

Lermontovova burleska tvoří téměř třetinu jeho básnických povídek (osm ze třiceti). Nutno ovšem podotknout, že tři z nich, nazývané obvykle „junkerské poémy“, nebývají nejen zařazovány do běžných čtenářských vydání, ale nebyly začleněny ani do posledních sebraných spisů z padesátých let.¹ Další tři pak zůstaly torzy. Typologicky dají se tyto skladby rozdělit do dvou skupin: a) skladby erotické, navazující na francouzské osvětenství (Voltaire, Parny) a hlavně na tradici domácí necenzurní poezie lascivní (I. S. Barkov, V. L. Puškin, A. I. Poležajev), b) ironické romantické poémy aristovsko-byronského typu, pokračující v tradici A. S. Puškina — i v této skupině je značné vnitřní rozpětí (od anekdoty se záměrně banálním vyvrcholením, v níž můžeme spatřovat jak nástup prozaizace a realismu, tak prvky absurdity, jež se v téže době tak markantně projevila v grotesce Gogolově, až po tragikomiku se zdůrazněnou přítomností lyrického subjektu v digresích).

M. J. Lermontov byl k napsání svých tří eroticky burleskních poém Гошпиталь, Петергофский праздник a Уланша (všechny z let 1833—1834) vyprovokován především atmosférou kadetky, na níž v té době studoval. (Odtud název „junkerské“ poémy.) Jak již bylo řečeno, nebyly tyto skladby sice zařazeny do posledních sebraných spisů, uvádějí je však všechna předchozí kritická vydání včetně nejlepších z nich, jako je předrevoluční vydání Abramo-

¹ М. Ю. Лермонтов, Сочинения в 6 тт., т. 3/4, АН СССР, М.—Л. 1955. Поэмы были впервые отіштены такто: Гошпиталь — Русский Эрот 1882; Петергофский праздник — Библиографические записки 1869; Уланша — Берлин 1862 — М. Ю. Лермонтов, Полное собрание сочинений в пяти тт., ред. Б. М. Эйхенбаума, т. 3, Academia 1935, Комментарии с. 658—662.

vičovo či Ejchenbaumovo ze třicátých let.² Poémy se dochovaly jen v opisech. Dvě z nich Уланша а Гомшпиталь jsou pod pseudonymem Graf Diarbekir zařazeny jako první a poslední skladba školního časopisu Школьная заря.³ Poéma Петергофский праздник se dochovala v archívu V. Gajevského se jménem Lermontov. O Lermontovově autorství lze stěží pochybovat již proto, že mezi Lermontovými spolužáky nebyl nikdo natolik schopným básníkem, aby mu bylo možno tyto skladby přičítat.⁴ Podle vzpomínek A. Merinského⁵ psali si časopis chovanci kadetky počátkem r. 1834. Časopis měl vycházet jedenkrát týdně. V průběhu sedmi dní se vesměs anonymní příspěvky shromažďovaly v jednom z nočních stolků, odkud si je pak každou středu kadeti vybírali a předčítali k všeobecnému obveselení. První Lermontovův biograf Viskovatov předpokládá, že celkem vyšlo sedm čísel.⁶ Z nich se dochoval jen jeden exemplář,⁷ obsahující kromě poém Уланша а Гомшпиталь ještě tři skladby nikdy nepublikované. Je to značně vulgární próza Пограничные известия Перепония s podpisem Степанов (v závorce je uvedeno jméno Lermontov), lascivní posláni К Тхх (pod čarou je doplněno plné jméno Тязенгаузен) a homosexuální poéma Ода к пужнику. Na rozdíl od ostatních skladeb, psaných tradičním čtyřstopým jambem, je v ní použito alexandrinu. Ода je podepsána pseudonymem Жрец пужника Инвалид Николай Иванов. O autorství těchto příspěvků můžeme dnes těžko vyslovit konečný soud. Toliko podle stylu dá se předpokládat, že autorem veršovaných skladeb mohl být Lermontov. Próza je naopak psána tak primitivně a liší se tak výrazně od všech ostatních příspěvků, že se zdá, že dodatečně připsané Lermontovovo jméno bylo pravděpodobně aktem msty některého z postižených, jež si Lermontov bral ve svých lascivních poémách tak nemilosrdně na mušku.

Lermontovovy „junkerské“ poémy jsou psány v duchu tzv. „barkovštiny“, což je termín, označující v ruské literatuře erotické skladby lascivního charakteru, jaké psal v 18. století I. S. Barkov (1732—1768).⁸ Někteří významní soudobí sovětsí badatelé⁹ si těchto komických poém cení především pro jejich realistický charakter a spatřují v nich kořeny pozdějšího Lermontovova vývoje směrem k realismu. Lermontov v těchto skladbách vychází opravdu ze životní reality, která mu byla důvěrně známa. Zpracovává skutečné události anekdotického charakteru s autentickými protagonisty. Samotné ztvárnění je však důsledně naturalistické s řadou nepublikovatelných eroticky lascivních detailů. Skladby byly určeny jenom pro úzký okruh přátel z ka-

² Полное собрание сочинений М. Ю. Лермонтова в 5 тт. под ред. и с примечаниями Д. И. Абрамовича, АН, СПб 1910—1913; т. 2, 1910, с. 102—107.

O vydání Ejchenbaumově viz výše.

³ U poémy Уланша je v závorce uvedeno Lermontovovo jméno.

⁴ Potvrzuje to i В. А. Мануйлов, Лермонтов в Петербурге, Л. 1964.

⁵ In: Атенея 1858, № 42, с. 289. — П. Щеголев, Книга о Лермонтове, вып. 1, Л. 1929, с. 154. — Srov. komentář В. М. Ejchenbauma k poémě Гомшпиталь v cit. vydání, s. 659—669.

⁶ Висковатый П. А., М. Ю. Лермонтов. Жизнь и творчество, М. 1891. — In: Ejchenbaum tamtéž.

⁷ Originál, zachovaný v archívu časopisu Русская Старина, je uložen v ИРЛИ, Пушкинский дом в Leningradě.

⁸ И. С. Барков, Сочинения и переводы 1762—64, СПб 1872; рук. Девическая игрушка или собрания сочинений г. Баркова. — В. А. Мануйлов, Лермонтов в Петербурге.

⁹ В. А. Мануйлов, Лермонтов в Петербурге. — У. Р. Фохт, Становление активного романтизма и критического реализма в русской литературе. Реф. на степень доктора филолог. наук, АН СССР, М. 1966, с. 64—71.

detky; přesto se však šířily opisy a podle svědectví současníků v pozdější době dokonce ovlivňovaly negativně Lermontovovu básnickou reputaci.¹⁰ Všechny tři poémy rozvíjejí tematiku blízkou Nebezpečnému sousedovi Puškinova strýce Vasilije Lvoviče Puškina (1811). Zatímco V. L. Puškin se soustřeďuje na líčení husarské bitky a nečekané noční šťáry ve veřejném domě, při čemž erotické momenty líčí jenom v lehkém náznaku, jsou u mladého Lermontova právě tyto prvky dominantou všech skladeb. V poémy *Гонимый* je použito žánrového označení „*расказ*“; to by mohlo být uplatněno i u ostatních skladeb, v nichž výrazně převládá epický prvek. Ve všech třech případech jde o příběh rabelaisovského charakteru z nejintimnějšího života ostřílených a siláckých mladých kadetů. Je ovšem nutno zdůraznit, že skladby tohoto žánru jsou v Lermontovově díle jen školní epizodou.

Lermontovovy pozdější burleskní skladby včetně poémy *Mongo*, která bývala v minulosti k těmto skladbám neprávem připojována¹¹ jsou již koncipovány zcela odlišně. Jediné, co spojuje *Mongo* (1836) s těmito básnickými útvary, je anekdotický charakter vyprávění, zachycující skutečnou příhodu ze života mladých kadetů, kteří se vydali na nevydařenou noční návštěvu ke známé petrohradské baletce — do ní byl jeden z přátel, zvaný *Mongo*, zamilován. Jde tedy opět o autentickou událost, v níž básník, který zde sám vystupuje, používá dokonce skutečných přezdivek, pod nimiž byl spolu se svým bratrance *Stolypinem* mezi přáteli znám. Stylisticky se tato poéma řadí k ostatním Lermontovým burleskním skladbám, zvláště k *Paní důchodní z Tambova* (asi z r. 1837 nebo z počátku r. 1838, podle E. Gerštejna již z r. 1836).¹² Vysloveně anekdotický charakter obou skladeb svědčí o tom, že mohly vzniknout ve stejné době. V obou poémách je tatáž deheroizace hrdiny i milostného vztahu, který je pro třetí nezúčastněnou osobu celkem nudnou záležitostí.

Paní důchodní z Tambova navazuje žánrově na Puškinovy skladby *Hrabě Nulin* a *Domek v Kolomně*. Strofickým útvarem — oněginskou slokou — se hlásí k Puškinovu *Oněginu*. Ovšem tak, jako je celá skladba koncipována důsledně formou grotesky, vyznívá parodicky i použití této strofy, která je často dodržována jen formálně — některé verše jsou v ní vytečkovány a poté následuje pokračování bez jakéhokoli přerušení souvislosti. Podobně jako v *Byronově Beppovi* je i zde řešení manželského trojúhelníku zcela antiromantické — přistížený milenec dostává místo vyzvání na souboj pozvání na partii whistu, v níž starý důchodní prohrává všechno včetně své krásné ženy. Stylisticky je však Lermontov bližší Puškinovi nežli Byronovi. Lermontov především neuznává takového množství extempore jako Byron, v jehož *Beppovi* tvoří odbočky téměř devadesát procent celé skladby. Lermontov zde spíše inklinuje k literární polemice, tak příznačné pro *Domek v Kolomně*. Jak bylo dokázáno textovým rozбором,¹³ vyřídil si Lermontov závěrečnou ironickou poznámkou své účty s *Bulgarinovou Severní včelou*, která Puškinovi vytýkala nedostatek vášně. Skladba je koncipována jako parodie epigonského romantismu a při uplatnění důsledně realistické metody v detailním zpracování vyznívá jako absurdní groteska.

¹⁰ Висковатый, с. 185—5. — Эйхенбаум с. 660.

¹¹ Tak je tomu i ve vydání *Ейхенбаумовэ*.

¹² In: Э. Герштейн, Тамбовская казначейша, Литературное наследство, Пушкин, Лермонтов, Гоголь, АН СССР, М. 1952, с. 401—405.

¹³ In: Э. Герштейн.

Ostatní skladby — starší Saška spolu se „Začátkem poémy“ (podle posledních výzkumů je datován lety 1835—1836) a pozdější Pohádka pro děti (1839—1840) — se váží spíše k Byronovu Donu Juanovi, a to jak větším rozsahem, tak torzovitostí příhod, při čemž se však od něho liší specifickou kompozicí ve stylu „jarmareční střelnice“.¹⁴ Zatímco v Donu Juanovi se příběh vyvíjí v cestopisném sledu událostí, které ještě násobí hrdinovo putování, můžeme Sašku charakterizovat jako obrazy ze života ruského mládence, čímž práce připomíná ruské satirické povídky druhé poloviny 17. století, které zřejmě navazují na legendy ze života svatých, ovšem v parodickém zpracování. Jisté souvislosti s oběma těmito žánry má pak značně transformovaná novela, veršovaná povídka a poéma 18. a 19. století, ovšem s nepoměrně propracovanější psychologíí postav. Shodně přitom zůstává zaměření na jednoho ústředního hrdinu, podle něhož bývá skladba většinou pojmenována. Přitom ovšem některé detailní shody Sašky s Donem Juanem zůstávají, jak na to upozornil již Karel Krejčí.¹⁵

Všechny uvedené skladby patří k aristovskému typu epiky. Kromě ironického tónu vyprávění a torzovitosti syžetu¹⁶ je pro ně příznačný i zvláštní strofický útvar. Zatímco Ariosto užil ve svém Zuřivém Rolandovi — stejně jako později Byron v Donu Juanovi — oktávy, vhodné podle Puškinovy výstižné charakteristiky „zklamaným očekáváním“, které přináší nová rýmová dvojice v posledním dvojverší, vytvořil zde Lermontov nový strofický útvar — jedenáctiveršovou strofu. Rytmicky — jde rovněž o pětistopý jamb — i rýmovým uspořádáním prvních pěti veršů (ababa) zřejmě navazuje na oktávu.¹⁷ Po nich pak následuje dalších šest sdruženě rýmovaných veršů.¹⁸

Saška, svým incipitem zřejmě evokující stejnojmennou skladbu Poležajevovu, má ironický podtitul „нравственная поэма“. Na rozdíl od Byronova Dona Juana a částečně i Aristova Zuřivého Rolanda, v nichž převládá ironie, rozpadá se Saška stylisticky výrazně do dvou plánů: ironicky satirického, přecházejícího až k naturalismu, a lyricky subjektivního, velmi blízkého vlastní básnickově reflexivní a přírodní lyrice. V některých motivech Lermontovovy skladby, zvláště v opěvování nezávislé lásky, bývá spatřován vliv filosofie Saint-Simona a Rousseaua (dívka z nevěstince Tirza, kterou Saška miluje, je mu psychicky velmi blízká a chce si stejně jako on zachovat svou nezávislost; ¹⁹rousseauovský motiv obsahuje i postava Saškova černého sluhy, který žil kdysi volně na březích Konga). V poémě je také řada autobiografických prvků — postava autora je velmi blízká hlavnímu hrdinovi. Saška studuje na moskevské universitě, bohatá teta, u níž žije, se velmi podobá Lermontovově babičce. Vážné verše, věnované Saškově charakteristice, zvláště tam, kde se mluví o jeho pozdější smrti, velmi připomínají Lermontovovu subjektivní lyriku. Saška je v podstatě tentýž vyděděnec ze společnosti, nepochopený ani

¹⁴ Max Wehrli, *Základy modernej teórie literatúry*, SVKL, Bratislava 1965, str. 54.

¹⁵ Karel Krejčí, *Heroikomika v básnictví Slovanů*, ČSAV, Praha 1964, str. 328—331.

¹⁶ Pohádka pro děti zůstala nedokončena, Saška je takto stylizován. Teprve poslední výzkumy ukázaly, že torzo druhé kapitoly je vlastně začátkem zcela jiné skladby. In: Э. Найдич, *Поэма Сапка, Творчество М. Ю. Лермонтова*, Наука, М. 1964, с. 132—148.

¹⁷ Tamtéž.

¹⁸ Podrobněji viz M. A. Пейсахович, *Строфическая организация поэм Лермонтова*, Вопросы русской литературы, Львов 1966, № 3, с. 72—78.

¹⁹ In: Э. Найдич.

v hodině své smrti jako sám autor. Některé partie věnované Moskvě jsou vlastně básnickou parafrází Lermontovova lyrického deníku. V jedné své próze Lermontov líčí, jak pozoroval Moskvu z věže Vasila Blaženého²⁰ — s podobnými obrazy setkáváme se též v Saškovi (7. strofa líčící kroužení vlaštovek kolem věže, nabývá charakteru až ódického). Takověto lyrické pasáže jsou však vzápětí ironizovány obvykle kontrastním srovnáním typu:

*Луна катится в зимних облаках
Как щит воряжский или сыр голландский.*²¹

Podobná je též personifikace múzy, kterou básník nabádá, aby si zvedla své sukně hodně vysoko, když spolu budou vcházet do podezřelého domu, kde se schody chvějí a kde jim brání tlustá kuchařka, aby vešli. Ironické je rovněž líčení krásy dívek z onoho veřejného domu, o nichž nejdříve uvažuje, zda je lépe nazvat je dívkami nebo krasavicemi, načež se rozhodne pro druhé, aby tím více vyzněl verš:

*Одна из них (красавиц) не вполне
Была прекрасна, но зато другая...* (с. 355)

Pro celou poému je příznačný epický klid, ustavičná extempore stranou či do historie hrdinů. Např. líčí, z jakého prostředí pocházela Saškova milenka Tirza — její otec byl žid, který sloužil v ruské armádě jako špión, kde jej zabila náhodná kulka. Autorská ironie politického charakteru se nezastaví ani před tímto motivem, protože mnozí žida poté s povzdechem litovali:

*... жалкой,
Несчастный жид, — он умер не под палкой!* (с. 356)

Jeho žena po pěti měsících povila Tirzu a pojmenovala ji podle přání jednoho korneta. — V tomtéž duchu jsou líčeny i manželské a rodičovské vztahy v curriculum vitae Saškově. Všechny tyto stylistické rysy řadí Sašku ke světové satirické literatuře nejen veršované, ale i prozaické. Vzpomeňme jenom neustálých odboček anekdotického rázu v Haškově Švejkovi nebo ve Třech mužích ve člunu Jerome Klapky Jerome, který je mimochodem také velmi citlivý k přírodním dojmům a nevyhýbá se ani filosofickým či psychologickým úvahám. V tomto smyslu navazuje moderní próza nepochybně na starou burleskní tradici. Domnívám se však, že to, čím se Lermontov liší od Byrona nejvýrazněji, je právě ona neustálá oscilace mezi ironií a tónem vážným až tragickým, který stejně jako častá sebeironie svědčí o tom, s jakým zaujetím Lermontov tyto skladby psal.

Porovnáme-li styl Sašky s tzv. Začátkem poémy, připojovaným podle editorské tradice jako nezakončená druhá kapitola Sašky, musíme se přiklonit k názoru,²² že jde skutečně o začátek jiné skladby zcela rozdílného typu. I když

²⁰ Próza, podepsaná Юнкер Л. Г. Гусарского Полка Лермантов vznikla v roce 1834 jako slohový úkol v hodině ruské literatury u prof. V. T. Plaksina. Je na ní patrný vliv četby románu V. Huga Chrám Matky Boží v Paříži (1831), který byl tehdy v Rusku velmi populární. In: Примечания к прозе, Собрание сочинений М. Ю. Лермонтова в 4 тт., т. 4, АН СССР, М. Л. 1962, с. 660—666.

²¹ М. Ю. Лермонтов, Собрание сочинений в 4 тт., т. 2, АН, М.—Л. 1962, с. 353.

²² In: Э. Найдич.

můžeme z osmi a půl jedenáctiveršových strof těžko usuzovat o charakteru celé zamýšlené poémy, přece jen je i z této expozice, líčící zcela realisticky jakýsi nyní zchátralý moskevský dům, v němž kdysi kypěl život, že jde o skladbu jiného žánru. Celé torzo je psáno vážně, až elegicky, není zde ani stopa po ironii. Epický klid, jímž je nesené celé vyprávění, svědčí o tom, že mělo jít pravděpodobně o poému rázu historického, která je tematicky bližší Pohádce pro děti nežli Saškovi. Domnívám se, že proto není správné připojovat toto torzo mechanicky k Lermontovově burlesce.

Naproti tomu podstatně delší torzo o dvaceti sedmi jedenáctiveršových strofách s ironickým názvem Pohádka pro děti je Saškovi stylisticky velmi blízké. Jeho začátek silně připomíná Puškinův Domek v Kolomně. Je zde tatáž reflexe o básnické tvorbě. U Puškina se týká strofického útvaru, u Lermontova samého žánru poémy, o níž Lermontov konstatuje, že její sláva v současné době pohasla. K tomu pak ironicky dodává, že je směšně ztráčet s takovou hloupostí čas vzhledem k tomu, jak jsou v této zralé době všichni zaměstnání. Celá skladba je ostatně záměrnou sebeironií vlastní básnické činnosti. Lermontov např. konstatuje, že básně sice nečte, že je však rád píše, přičemž tvorbu traktuje jako dětskou hru:

*Я без ума от тройственных созвучий
И влажных рифм — как например на -ю (с. 492)*

Podobně je stylizován ideový záměr celé poémy, kterou autor koncipoval jako parodii na Démona.²³ Psychologicky to ovšem nic nedokazuje, protože stejným motivem mohla být i básníkova snaha odreagovat sebe sama od příliš tragického traktování tématu, jak to ostatně ve skladbě sám doznává,²⁴ tedy totéž, co vedlo Lermontova i jiné romantiky k tomu, aby vedle svých skladeb vážných psali současně nevázanou a sebeironickou burlesku. Motivů sebeironie je zde celá řada — sešit s Démonem se někde ztratil — asi jej žerou myši — démon není podobný čertovi, ale aristokratovi. Ironicky se cituje také démonovo vyznání lásky nad dívčím ložem. Lermontov v něm dokonce užívá téhož čtyřstopého jambu na rozdíl od celé skladby, psané jambem pětistopým. Parodií je rovněž historie lásky démona, který podoben Asmodeji z Le Sageova románu Kulhavý ďábel²⁵ létá nad Petrohradem, až najde bojarský dům, charakterizovaný podobně jako v Začátku poémy. V něm žije nyní jen mlčenlivý a přísný stařec se svou mladičkou dcerou. Ani na ní není nic tajuplného. Její sny jsou zcela realistické — zdá se jí o prvním plese. Nervózními přípravami

²³ E. Najdič z toho usuzuje, že skladba vznikla později než Démon. In: Спор о Демоне, Литературная Россия 5/6, 1968, № 27 (287), с. 16—17.

²⁴ Srov. 6. sloku, končící se dvouversím: Но я, расставшись с прочими мечтами,
И от него отделался — стихами! (с. 494)

O tom, že záměr přetvořit satiricky Démona vznikl velmi záhy, svědčí též následující plán z r. 1831, spjatý zřejmě s Pohádkou pro děti. In: Собрание сочинений в 4 тт., т. 4, с. 667: Мемор: написать длинную сатирическую поэму: приключения демона.

²⁵ Alain-René Le Sage, Le Diable boileux, Paris 1707. Srov. odkaz na tento román v 1. sloce Začátku poémy:

... — Сладкое смятенье
В душе моей, как будто в первый раз
Ловлю прыгунью рифму, и потя,
В досаде призываю Асмодея. (с. 411)

na tuto významnou společenskou událost pak torzo končí — reflexí nad tím, co je to velký svět. Některými stylistickými rysy, především četnými extempore, připomíná poéma Byrona.

V Lermontových burleskních skladbách postoupil proces konkretizace ruské romantické poémy nejdále. V tomto směru Lermontov navázal vědomě na Puškina, který již na rozdíl od Byrona začleňuje své postavy do záměrně neexotického prostředí (srov. jeho Hraběte Nulina nebo Domek v Kolomně s Byronovým Bepem nebo Donem Juanem). Především pro tento charakteristický rys bývají tyto skladby označovány za realistické. Značným sklonem k elegičnosti, příznačným zvláště pro Sašku, se však Lermontov od svých ruských i zahraničních předchůdců v žánru burleskní poémy značně liší. Po této stránce je Lermontov dalekým předchůdcem A. P. Čechova. Tradici žánru odpovídá absence folklórních motivů, tak příznačných pro ostatní Lermontovovu lyrickoepickou tvorbu. Naopak ironický postoj k milostným vztahům, které mnohdy nabývají absurdních forem, je v souladu s tendencí posledních poém vážných, v nichž milostný motiv ustupuje do pozadí, až posléze v Novici mizí úplně. Na rozdíl od skladeb vážných, v jejichž struktuře převládá subjektivní prvek, projevující se často buď přímou formou monologů (jak je tomu u Byrona), nebo tzv. „falešných dialogů“, plnicích touž funkcí, převládá v burlesce objektivní vyprávění, přerušované v tradici žánru řadou extempore. V tomto směru sehrálo v ruské literatuře roli pravděpodobně silné žánrové povědomí, vzniklé v době intenzivního zájmu o francouzskou osvícenskou literaturu, především o Voltaira, jehož vliv se projevil již u Radiščeva a poté velmi markantně v rané Puškinově burlesce. Týž kompoziční princip uplatňuje ovšem i Byron i soudobá humoristická a satirická literatura, takže jde o základní stylistický prvek daného žánru.

DIE LERMONTOWSCHEN POEME BURLESKER ART

Die Lermontowschen Poeme burlesker Art bilden einerseits ketzerische jungerhafte Poeme, die an die französische Aufklärung (Voltaire) anknüpfen und hauptsächlich an die heimische unzensurierte laszive Poesie (I. S. Barkow, V. L. Puschkin, A. I. Poleschajew) und andererseits ironische romantische Poeme vom Typus jener eines Ariosto oder Byron, wobei sie der Tradition A. S. Puschkins folgen. Einen deutlich erkennbaren inneren Abstand gibt es auch in dieser Gruppe von der Anekdote mit angestrebt banalem Höhepunkt, in welcher sowohl Merkmale vom Beginn einer Annäherung der lyrischen Ausdrucksweise an die Prosa zu erkennen sind, als auch Elemente einer Absurdität, die sich während dieser Epoche derart markant von der Grotteske eines Gogol bis zur Tragikomik mit betonter Teilnahme des lyrischen Subjektes an den sprachlichen Ausschweifungen offenbarte.

(Übersetzt von Josef Hild)

