

Romanoslavica vol. XLVI, nr. 2

**UNIVERSITATEA DIN BUCUREȘTI
FACULTATEA DE LIMBI ȘI LITERATURI STRĂINE
ASOCIAȚIA SLAVIȘTILOR DIN ROMÂNIA**

Catedra de limbi slave

Catedra de filologie rusă

ROMANOSLAVICA

Serie nouă, vol. XLVI, nr. 2

**Volumul cuprinde lucrările prezentate la sesiunea științifică internațională
„60 de ani de la înființarea Catedrei de limbi și literaturi slave
la Universitatea din București”, București, 2-3 octombrie 2009**

**Editura Universității din București
2010**

Romanoslavica vol. XLVI, nr. 2

Referenți științifici: prof.dr. Constantin Geambașu
prof.dr. Octavia Nedelcu

COLEGIUL DE REDACȚIE:

Prof.dr. Constantin Geambașu, prof.dr. Mihai Mitu, conf.dr. Mariana Mangiulea,
Prof.dr. Antoaneta Olteanu (redactor responsabil)

COMITETUL DE REDACȚIE:

Acad. Gheorghe Mihăilă, membru corespondent al Academiei Române, prof.dr. Virgil Șoptereanu, cercet.dr. Irina Sedakova (Institutul de Slavistică și Balcanistică, Moscova), prof.dr. Mieczysław Dąbrowski (Universitatea din Varșovia), prof.dr. Panaiot Karaghiozov (Universitatea „Kliment Ohridski”, Sofia), conf.dr. Antoni Moisei (Universitatea din Cernăuți), prof.dr. Corneliu Barborică, prof.dr. Dorin Gămulescu, prof.dr. Jiva Milin, prof.dr. Ion Petrică, prof.dr. Onufrie Vințeler, asist. Camelia Dinu (secretar de redacție)

Tehnoredactare: prof.dr. Antoaneta Olteanu

© Asociația Slaviștilor din România (Romanian Association of Slavic Studies)
kgeambasu@yahoo.com
mariana.slave@yahoo.fr
antoaneta_o@yahoo.com

IMPORTANT:

Materialele nepublicate nu se înapoiază.

Romanoslavica vol. XLVI, nr. 2

LITERATURĂ

Romanoslavica vol. XLVI, nr. 2

MOTIVE ANTICE ÎN SONETELE LUI JÁN KOLLÁR

Gh. CĂLIN

This article reveals the most significant episodes from among over 645 sonnets of classical ancient inspiration in the poem *Slava's Daughter* (*Slávy dcéra*).

The poem is actually an ode dedicated to the Slavs, whom the author ranks in accordance with their merits: in Paradise or Inferno following Dante's model of the *Divine Comedy*.

Key words: Slovak classicism, sonet, ancient motifs, Slava's Daughter

Ján Kollár (1793-1821), cunoscut în literatura slovacă și cehă ca fiind principalul exponent al poeziei clasice, este autorul unor lucrări teoretice despre structura versului și prozodie, dar și al multor poezii cu ample conotații legate de antichitate. Motivele antice folosite în poemele sale nu sunt întâmplătoare. Aplecarea lui și a altor colegi de generație spre asemenea motive se datorează unor studii cum ar fi, de exemplu, cartea în două volume a contemporanului său, P.J. Šafárik (1795-1861) despre *Antichitățile slave* (*Slovanské starožitosti*, 1836, 1837). Limba în care J. Kollár a scris este ceha slovacizată, fapt ce explică în mare măsură revendicarea sa atât de boemistică, cât și de slovacă.

Lucrarea lui J. Kollár, constituită din sonete, lucrare cu numeroase elemente și imagini de inspirație antică, este poemul intitulat *Fiica Slavei* (*Slávy dcéra*). În deceniile al doilea și al treilea ale secolului al XIX-lea, marcate de numeroase frământări estetice, morale și politice, poemul mai sus amintit era, de fapt, o odă închinată slavilor. Aici, autorul vorbește de locuitorii riverani malurilor Elbei și Dunării, iar în poem acestor fluvii le sunt consacrate episoade independente, la care, în alte variante J. Kollár adaugă Rinul și Vltava.

În ediția din 1852, poemul avea 645 de sonete, la care autorul mai adaugă două cânturi cu rezonanță clasică, cânturi intitulate *Lethe* și *Acheron*, care, prin tablourile lor alegorice inspirate din *Divina Comedie* a lui Dante, sugerau Paradisul, respectiv, Iadul.

Deși concepută ca un ciclu de sonete, poezia *Fiica Slavei* debutează totuși cu o elegie în metru antic, un *Prolog* (*Předspev*), ale cărui versuri evocă trecutul glorios al

strămoșilor slavi, dar exprimă totodată și regretul poetului pentru faptul că unii conaționali au dus „spre rușine o țară de-apusă mărire”¹.

Personajul principal al sonetelor sale este Mina (în poem cu numele de Slava), prezentată ca o ființă suprapământeană, care evocă amintirile seculare, „antice” („starožitné”, sonetul 3), amintiri ce împodobesc arborii sacri (teii) din peisajul arhaic slav.

Finalul dramatic din prima parte a poemului (*Sala*) sugerează, într-o formulă reținută, conceptul despre viață-moarte, autorul dorind să-și urmeze iubita „dincolo de nori” (Sonetul 43). Totul se rezumă însă la o simplă dorință, iar nehotărârea sa se explică prin rezerva manifestată de autor față de modalitățile artistice prea dramatice ale romanticilor, împotriva cărora J. Kollár se pronunțase ferm în lucrarea *Despre reciprocitatea literară între popoarele slave (O literárnej vzájomnosti medzi kmeňmi slovenskými, 1837)*, unde, condamnând cu autoritate byronismul poeziei occidentale, laudă în schimb procedeele literare antice.

Astfel, „universul calm, liniștit”, evocat în sonetele 140, 142 este redat stilistic prin numeroase substituții metaforice, caracteristice lumii antice, prin care autorul își prezintă eroina ca pe o ființă ce strânge în mână „o unică” – de necomparat ramură a iubirii (*Ješte jedne drží ratolesti*, sonetul 142).

Adept al echilibrului, armoniei și rațiunii, particularități caracteristice filosofiei antice, J. Kollár admitea în creația artistică numai prezența elementelor estetice convergente. Astfel, Paradisul, descris în cântul al IV-lea al poemului (*Lethe*), constituie în acest sens o opțiune a poetului. Așa s-a născut ideea simbiozei dintre cultura antică și cea creștină, idee deja enunțată de J. Kollár în ultimele sonete ale episodului al treilea (*Dunărea*), în care, invocând muzele de pe muntele Sinai, preamărește binefacerile zeiței Hebe, divinitatea grecească a tinereții.

Conceptul de poezie reprezintă, pentru J. Kollár, speranța de „însănătoșire a lumii slave” (*Pozdravenie Slovanov*, sonetul 150), iar purtătorii ei, la fel ca și alți promotori de seamă ai culturii și istoriei omenirii, își au în Paradis un loc binecuvântat. De aceea, în cântul al IV-lea, despre care vorbim, cânt intitulat, așa cum spuneam înainte, *Paradisul (Lethe)*, J. Kollár evocă figurile legendare ale unor personalități cehe (J. Dobrovský, F. Čelakovský) și slovace, cum ar fi: contemporanul său, P.J. Šafřík, sau A. Bernolák, care încercase pentru prima dată, într-o tentativă nereușită, să pună bazele limbii literare slovace, publicând în 1790 lucrarea *Gramatica Slavica*.

În acest al patrulea cânt (Paradisul-Lethe), J. Kollár îl include și pe scriitorul baroc Š. Pilárik (1615-1693), care are o anumită relevanță pentru relațiile culturale româno-slovace, amintind faptul că acesta ar fi fost salvat din mâna tătarilor de către un „valah plin de simțire” („Oslobodil Valach tento s řidkoulečnosti Pilárika slavného”, *Slávy dcéra*, p. 249), reiterând, astfel, ipoteza conform căreia în persoana „valahului plin

¹ J. Kollár, *Slávy dcéra*, Martin, 1924, p. 4. În continuare se va cita numai această ediție a lucrării.

de simțire“ s-ar fi aflat stolnicul Constantin Cantacuzino care, aflat în fruntea unei oștiri, lupta în 1663 împotriva campaniei otomane.

Interesul lui J. Kollár față de trecutul istoric și cultural al popoarelor se desprinde și din numeroase alte sonete ale cântului al patrulea, unde vorbește despre reprezentanții iluștri ai științelor universale, cum ar fi: astrologul grec Ptolomaeus, fizicianul Newton, Copernic (sonetul 417, p. 235), dar și despre Metodie (sonetul 419, p. 236) și alte figuri marcante din vechime.

Personajul principal al cântului în discuție rămâne, însă, Mama Sláva (Matka Sláva). Ea veghează, la fel ca în poemele clasice, „în mijlocul cerului, pe un jilț de aur, străjuit de un tei înalt, în jurul căruia aleargă roiuri de albine“ (sonetul 393, 395, p. 223-224). Acest personaj, Sláva, este gazda Paradisului pe ale cărui porți de argint stau înscrise cuvintele: „Aici tronează Sláva... bucurându-se pe veci... de plăcerile, cântecul și desfătărilor răsplății cerești“ (p. 223), cuvinte ce sugerează recunoștința manifestată de poezii antici față de personajele legendare ale universului lor.

Ultimul cânt al compoziției *Slávy dcéra*, intitulat *Acheron*, este, așa cum am amintit deja, o alegorie dantescă, ce reprezintă Infernul. Cartea lui Dante, *Divina Comedie*, a constituit deliciul multor scriitori medievali. J. Kollár, adept al clasicismului literar al secolului al XIX-lea, nu putea constitui o excepție în această privință. Ca și Dante, în descrierea Infernului, J. Kollár recurge la scene înfiorătoare, însoțite adesea de comentarii acide. În Infernul său, J. Kollár pedepsește defăimătorii și vrăjmașii neamului. Palatele din Paradis (cântul anterior) sunt acum înlocuite cu insule păzite de fiare și câini, insule „înfipite în marea de smoală, flăcări și mocirlă“ („Uprostred pekla moře ječí vřelé plné smoly, bahna, plapoli“, p. 305). Pentru a ajunge în Infern, cei mai puțin vinovați trec mai întâi prin Purgatoriu, străjuit de balauri și șerpi (p. 385). Totul este supravegheat de Sláva, personajul principal al întregului poem, personaj care mărturisește că „a creat Infernul pentru a-și feri conașionalii de păcate și pe străini de compromisuri“ (sonetul 612, p. 335).

Acest ultim cânt al poeziei *Fiica Slavei* a fost conceput de J. Kollár ca o replică severă împotriva tuturor celor care nu corespundeau idealurilor lor estetice și chiar politice. Așa se explică faptul că, în ediția din 1852, ediție pregătită înainte de moartea poetului, J. Kollár îl așeza în Infern chiar și pe Adam Mickiewicz, numindu-l „necooperantul polonez de la Paris“ („z Paříže, nevzajemník polský“)¹.

Ca și în cazul unor opere ale poezilor latini, sonetele lui J. Kollár apelează la structura estetică a epigramei. Astfel, în sonetul 525 (p.191), neînduplecat se arată scriitorul și față de voievodul Matei Corvin, muștrându-l pentru nechibzuința sa de a se fi adresat nobililor polonezi în termeni neprotocolari. Aluzia poetului se referă la o scrisoare trimisă la 18 ianuarie 1472 unui aristocrat polonez (Zdeněk din Šternberk), în care desconsideră pe unii nobili, făcându-i „nătărași, bețivi și ușuratici“ (K. Rosenbaum, *op. cit.*, p. 467). În sonetul 525 mai sus amintit, J. Kollár vorbește de această scrisoare ca

¹ Vezi K. Rosenbaum, *Poézia národného obrodenia*, Bratislava, 1970, p. 140, nota 17.

despre o ofensă adusă tuturor polonezilor, dar îi acordă lui Matei Corvin, pe atunci rege al Ungariei, șansa de a se reabilita, cerându-și scuze și în semn de clemență îi oferă un tron „gol“ (neîmpodobit), săpat în stânca rece a Purgatoriului, nu a Infernului unde, ca și la Dante, erau trimiși păcătoșii irecuperabili.

Malițios se arată J. Kollár și față de unii haiduci slovaci (Surovec, Ilčík și chiar Jánošík), considerați de legende ca fiind eroi ai neamului. Exigent ca și poeții clasici, J. Kollár îi apostrofează pe haiduci pentru unele neleguiri, blestemându-i „să poarte în mâini greble în loc de săbii“ (sonetele 572, 573, p. 315).

Poemul Fiica Slavei este o compoziție lirico-epică. Din punct de vedere artistic, sonetele care o alcătuiesc au fost considerate de J. Kollár un semn de recunoștință față de procedeele prozodice folosite de clasicii literaturii antice. Sonetele, spunea J. Kollár, „constituie forma cea mai potrivită de îmbinare a liricului cu epicul, la fel ca și corul ce putea înlocui în dramele grecești lira muzicală¹. J. Kollár nu-și dorea însă nici pe departe să cadă în patima unui lirism exagerat, iar tonul aspru, sever din ultimul ciclu al poemului, este edificator în această privință. Cei care i-au continuat activitatea, cum ar fi scriitorul și criticul J.M. Hurban (1817-1888), consideră că, oricât de mult și-ar fi dorit J. Kollár să fie conciliant, firea lui prea impunătoare nu-i permitea aceasta. Adept înfocat al literaturii antice, poetul nu agreea versurile romanticilor. De aceea, el folosește simboluri ale unor alegorii neobișnuite, simboluri explicate chiar de autor ca fiind imagini ale unui univers antic. Chiar eroina poemului Fiica Slavei este descrisă ca fiind o „ființă eterică“, accentuând astfel caracterul contemplativ-filosofic al metaforelor².

Poemul astfel conceput a avut un larg răsunet în conștiința scriitorilor secolului al XIX-lea. Teme asemănătoare poeziei lui J. Kollár au fost reluate sub o cu totul altă formă de către romantici în perioada anilor '50 ai secolului amintit. Însă aceștia nu mai foloseau sonetul, ci balada, așa încât J. Kollár rămâne în interpretările criticilor literari ca fiind cel mai bun autor de sonete al clasicismului ceh și slovac.

¹ J. Kollár, *Výklad k Slavy dcéri*, în *Vybrané spisy*, I, Praga, 1952, p. 387.

² Vezi J. Vlček, *Kapitoly zo slovenskej literatúry*, Bratislava, 1954, p. 188, 193.

DECONSTRUCȚIA CANONULUI LITERAR ÎN CRITICA ACTUALĂ ROMÂNĂ ȘI SÂRBĂ

Mariana DAN

Both Romanian and Serbian literary critics have recently tried to re-evaluate the literary achievements of the past from a nowadays perspective.

In Romania, Eugen Negrici, tries to “demystify” a whole Romanian cultural background envisaging the fact that the specific historical, political and social facts were favourable for the process of myth formation. As myth is viewed as ideology and mentality, literature and literary critics are presented as its supportive factors. In his multidisciplinary study, Negrici, while not believing in the possibility of the diachronic evolution of literature any longer, still believes in the evolution of mentality and society – which is a paradox. His deconstruction of the literary process, which envisages the reader, the writer, the literary critic and the issue of reception, is, at times, mordant and his evaluation is not necessarily followed by a constructive re-evaluation. The main idea of the book, which is the need of Romanian literature to synchronize with other European literatures, is old, and was already described in Romania in Eugen Lovinescu’s studies, prior to World War II. According to Negrici, it is the Romanian mentality in the first place that is due to ‘evolve’.

In Serbia, Gojko Tešić’s study represents an endeavour to re-evaluate and rehabilitate some very important writers of the 20th century Serbian literature, in spite of the bias perspective of more generations of literary critics and university professors. While presenting, by numerous examples and in a convincing way, the evolution of modern Serbian poetry, Tešić discloses the inter-relation between modernism and avant-garde, which, only taken together constitute a *paradigm* in Serbian 20th century literature. The fact is interesting that the poet Vasko Popa, of Romanian origin, but who wrote in Serbian, represents, in Tešić’s opinion, a landmark in nowadays poetry, and a point of reference from which the literature of the past can be reshaped and ‘refreshed’ by a new and productive critical outlook.

The comparison between the Romanian and Serbian critics’ approaches is very interesting, as it reveals that while many important Romanian writers are rejected by some Romanian critics from an *a priori* perspective, the same writers are highly appreciated abroad. It is the case of numerous Romanian writers to have had a better reception abroad than in Romania. This leads to the conclusion that critics like Negrici, while trying to demystify the canons of Romanian literature, involve in a new process of myth-formation, which is not in favour of Romanian literature.

Key words: the canons of Romanian literature, avant-garde, myth-formation, Serbian literature

În critica literară actuală, atât în România, cât și în Serbia se observă în ultimul timp o încercare de reevaluare și reordonare a unor fenomene literare și autori din secolul al XX-lea. Scopul acestor demersuri critice are în vedere, pe de o parte, detectarea și abolirea unor „mituri” întreținute de critica literară și de ideologii, iar, pe de altă, repunerea/scoaterea din drepturi a unor autori/critici literari, proces prin care se încearcă o redefinire, în sensul eliotesc al concepției, a scării axiologice din literatură, privită din prezent spre trecut.

În literatura română, Eugen Negrici, folosind un instrumentar care nu se mărginește la domeniul literaturii propriu-zise, ci bazat pe cercetarea „imagnarului social” (Negrici 2008: 7)¹ (cu toate implicațiile sale la care se referă autorul) – își creează discursul critic bazându-se pe criteriile favorizate în ultimul timp ale unei ideologii a „democrației”, căci, „cristalizat în jurul ideii de independență, și nu al ideii de libertate (cazul Statelor Unite ale Americii), statul național român, înconjurat de imperii agresive, a fost de la început perceput, în mentalul colectiv, ca pândit de primejdii majore” (Negrici 2008: 8). După Negrici, poporul român este un popor frustrat de dificilele situații istorice prin care a trecut, iar „miturile” sale colective (în care intră și domeniul literaturii) reprezintă o compensație a spaimelor și decepțiilor „pe care le-au generat numeroasele fenomene de criză, dramele provocate de accelerările procesului evolutiv, de smulgerea brutală a unor mari categorii de populație din mediul lor natural și social, de sfărâmarea – programată sau nu – a solidarității sociale, de prăbușirea unora din vechile valori, sau a celor mai multe valori (ca în comunism)” (Negrici 2008: 9). În această situație, autorul se alătură opiniei scriitorului Mircea Cărtărescu (unul dintre scriitorii români actuali cu cel mai bun rating, dar și PR în Vest), încercând să demonstreze că literatura din perioada comunistă este, în totalitatea sa, o iluzie, că oamenii, de fapt, nici nu au nevoie de literatură atunci când nu au nevoie de nicio compensație a frustrărilor: „Iluziile poezilor au fost în comunism nu numai întreținute, ci și exacerbate de convingerea că poezia e păstrătoarea 'bunului uman cel mai de preț: libertatea interioară'. Și întrucât nimeni astăzi nu mai are nevoie de 'presupusa zonă de libertate interioară a poeziei', vocea acesteia nu se mai aude”. Dar Negrici nu „demistifică” doar poezia din epoca comunistă (în care intră și Nichita Stănescu: v. Negrici 2008: 44), ci și clasicii literaturii române și critica literară, căci imaginea clasicilor „ține de o mistică estetică și ne obligă la o neconținută prosternare, la o fidelitate oarbă care respinge ca blasfemic exercițiul critic și îl înlocuiește cu exercițiul imnic neîntrerupt”. Autorul identifică, prin urmare, nevoia unor repere culturale stabile cu nevoia unei compensații psihologice, cu nevoia individului de a se orienta în viață după „puncte sigure de reper” și care țin de o „memorie afectivă”. Sociologizarea și psihologizarea, uneori furioasă, a literaturii și a fenomenului recepției încearcă să identifice pe orizontală și pe verticală o serie de fenomene care, din punctul de vedere al

¹ Eugen Negrici, *Iluziile literaturii române*, București, Cartea românească, 2008.

expunerii logice, sunt coerente, dar adesea neconvingătoare prin judecata autorului, care e dusă la extrem de pasiunea „răfuielii” (un ton care-l fac adesea pe cititor să se întrebe care este profilul sociologic și psihologic al însuși autorului care are nevoie să se răfuiască în primul rând cu comunismul în anul 2008 și nu imediat după Revoluție, sau, mai constructiv, în timp ce comunismul era la putere). Astfel, Negrici își pune, de exemplu, întrebarea de ce doar tinerii debutanți de la începutul deceniului al șaptelea al secolului trecut au fost identificați în numele publicului cu denumirea de *generația '60*, părăndu-i-se o nedreptate faptul că unii scriitori, care s-au luptat și ei pentru „normalitate și pentru literatură” (Ș. Cioculescu, M. Preda, Z. Stancu, G. Bogza etc.) nu au fost „încadrați” în aceeași generație (Negrici 2008: 115). Autorului, care parcă vrea să fie critic cu orice preț față de situația culturală a trecutului (la care a participat el însuși ca profesor și critic literar), nu-i trece prin gând faptul că noțiunea de „generație” nu are numai conotații politice, ci și de vârstă și prestigiu – și cred că toți ceilalți autori amintiți de Negrici, ca nepercepuți în cadrul generației respective, au fost în egală măsură receptați ca scriitori importanți și reprezentativi ai literaturii române, și asta nu numai pentru perioada amintită, ci mult mai mult decât atât. Mă întreb dacă lui Preda, lui Cioculescu, sau lui Gellu Naum (pe care Negrici nu-l amintește, deși a fost unul dintre adepții cei mai însemnați ai „normalității și literaturii”) le-ar fi plăcut să fie considerați niște simpli „șazeciști”.

E. Negrici face greșea de a-și generaliza judecățile, dorind parcă să creeze el însuși niște „axiome”, niște puncte de plecare interdisciplinare și general valabile (ce țin în special de studiul relației dintre ideologie, mit și recepție) pentru a fi folosite de niște demersuri critice ulterioare de reconsiderare a literaturii române. În esență, cartea sa, pe alocuri extrem de caustică, se desfășoară pe ideea lovinesciană a mutației valorilor și necesitatea literaturii române de a se sincroniza cu sistemul de creație și percepție a valorilor provenit din țările cu limbi și literaturi de circulație. Dar în situația de azi, când nu mai există nici în lume și nici în România (cum exista în timpul comunismului) „cititorul pervertit” și „scriitorul-paliativ” (Negrici 2008: 32), realitatea, în fond tragică, care transpare printre rânduri, este aceea pe care o citează din Pessoa: „Am părăsit obiceiul de a citi. Aș putea citi pentru a învăța ceva sau din plăcere. Dar nu am nimic de învățat, iar plăcerea pe care ți-o dă o carte e una care poate fi înlocuită cu folos de ceea ce îmi oferă direct contactul cu natura și observarea vieții” (Negrici 2008: 34) Oare aceasta este „cucerirea democratică” pe care o persoană liberă și neimplicată în „miturile” societății individualiste „trebuie” să o adopte numai pentru că este venită din țările cu limbi și literaturi de circulație? Dacă e să-l crezi pe cuvânt pe un autor și să aplici în viață ce spune el, oare înseamnă să le dăm dreptate celor care s-au identificat cu tânărul Werther sau cu unele penseuri negre ale lui Cioran și s-au sinucis? Poate oare literatura, în general, și literatura română, în particular, să reprezinte pentru toți cititorii doar un „paliativ” și atât? – un „paliativ” de care (după Negrici) nimeni astăzi nici nu mai are nevoie. Se poate tot atât de bine pune și întrebarea contrară, în aceeași termeni

psihosociali invocați de autor, și anume dacă nevoia de a fugi de cultură nu reprezintă și ea un sindrom aparte al vieții contemporane.

Între revizuirea literaturii efectuată în România de E. Negrici și cea a lui Gojko Tešić¹ în Serbia se întrevide ideea comună a „decanonizării”. În fond, discuția ambilor are la bază, pe de o parte, procedeul eliotesc de reevaluare a literaturii trecutului prin prisma prezentului, iar, pe de altă parte, se axează pe motivul *Querelle des anciens et des modernes* în sensul procesului care se repetă la infinit pe parcursul istoriei, fiind o stare de fapt sinonimă cu veșnica luptă dintre vechi și nou, dintre tradiție și inovație. Dar ce este noul? Pentru Negrici, „sub raport artistic, *noul* este nou numai față de un anume sistem de așteptări, iar acesta nu va înceta să-l asimileze treptat, începând de la unele componente mai «maleabile» ale sale. În absența operelor inovatoare, dăm, de regulă, peste texte care, deși scrise de curând, sunt parțial sau total adecvate sistemului de așteptări ale momentului” (Negrici 2008: 44). Pentru Negrici, Nichita Stănescu din anii ’70, chiar și în faza radicalizării lui, corespundea cu sistemului de așteptări din acea perioadă. În alt loc, Negrici, aderă din nou la opinia lui M. Cărtărescu referitoare la modernism și avangardă, care au adus ca noutate „banalizarea noțiunii de criză care, ‘din accident a devenit normă’. Mircea Cărtărescu analizează efectul dramatic pe care îl poate avea asupra poeziei, o dată conștientizată, *ideea că arta nu mai are devenire*, căci numai sentimentul existenței unei diacronii, a unei succesiuni istorice, era în măsură să le ofere acestora siguranță, hrănindu-le iluziile” (Negrici 2008: 36).

Pe de altă parte, Negrici, în cadrul studiului său multidisciplinar, în timp ce nu mai crede în posibilitatea evoluției literaturii dintr-o perspectivă diacronică, el totuși crede în evoluția mentalității și a societății – fapt care reprezintă un paradox. Deconstrucția sa, aplicată la literatură ca proces și care are în vedere în egală măsură cititorul, scriitorul, criticul literar și problematica recepției, este, pe alocuri, extrem de caustică, iar evaluările făcute nu sunt urmate de reevaluări constructive și productive.

În cartea sa, Gojko Tešić, aplicat asupra literaturii sârbești din secolul al XX-lea, are în vedere tocmai devenirea acesteia. Polemica lui Tešić se plasează în opoziție față de critica literară sârbească și de cercurile universitare, care includ avangarda și modernismul în compartimente separate, diferențiindu-le. Interesat de noțiunea de „nou” și de evoluția ideii de noutate în literatura sârbă a secolului al XX-lea, criticul propune o abordare în care, pornind de la „avangarda istorică”, definește avangarda drept superioritatea unei viziuni și tehnici inovatoare, raportată la niște sisteme canonizate în literatură. Canonul literaturii sârbe, întreținut, după Tešić, de criticii și profesorii cu o gândire obtuză, nu corespunde realității. În acest mod el se află de partea creatorilor de artă și în opoziție față de critica literară și ideologia/ideologiile promovate de personalități influente iugoslave și sârbe.

¹ Gojko Tešić, *Otkrovenje srpske avangadre*, Belgrad, Institut za književnost i umetnost, 2005.

Trebuie aici remarcat faptul că mulți dintre teoreticienii avangardei, chiar și atunci când constată că aceasta nu se poate reduce la așa-numita avangardă istorică de la începutul secolului al XX-lea, deci intuind prelungirea fenomenului avangardist până în zilele noastre, fie aprofundează detaliat nuanțele diverselor avangarde, fie analizează fenomenul din punct de vedere diacronic, recurgând la diverse clasificări, încercând să delimiteze etapele fenomenului. Spre exemplu: avangarda istorică (până în anii '30 când în URSS, Germania și Italia au venit la putere regimurile totalitare: bolșevic, național-socialist și fascist), neoavangarda (după cel de-al doilea război mondial) și postavangarda (de la sfârșitul anilor '60 până astăzi)¹. Aceste încercări de departajare a avangardei pe etape reprezintă o dovadă în plus că fondul fenomenului nu a fost încă epuizat și că se vorbește în continuare de avangardă, deci că substanța ei a rămas aceeași, indiferent dacă se recurge la prefixe, cum ar fi neo- ori postavangardism etc. Se impune întrebarea: se poate vorbi oare de un numitor comun al tuturor acestor avangarde și, mai ales, despre o cercetare semnificativă care să pună în evidență paradigma avangardei/avangardelor (având în vedere și faptul că despre viabilitatea ei se poate vorbi și în prezent), ceea ce ar avea ca rezultat *definirea avangardei ca formațiune stilistică*. Studiul lui Tešić vrea să dovedească tocmai acest lucru și, mai mult de atât, el dorește să includă în *avangardă ca formațiune stilistică* și modernismul, ambele conlucrând în paradigma modernității și/sau *paradigma avangardei*.

De aceea Tešić se distanțează de dicționarele, tratatele de estetică ori istoria artelor etc. care explică avangarda făcând, de obicei, apel la „folosirea pitorească a imaginii etimologice și metaforice prezente în acest termen”², reducând-o la fenomenul avangardei istorice. Criticului îi este apropiată viziunea lui Adrian Marino, pe care l-a cunoscut personal, și din care, ca redactor la editura Narodna Knjiga, a publicat două studii, pe care le-a tradus în sârbă autorul acestor rânduri³: *Avangarda. Teoria și istoria ideii de avangardă* și *Modern, modernism, modernitate*. Pentru Tešić, ca și pentru Adrian Marino (Marino 1997: 42), modernismul este o realitate sincronică în continuă mișcare. Orice fenomen modern e contemporan, în timp ce un fenomen contemporan nu e neapărat modern. Așa se explică faptul că, în cadrul modernismului, se pot observa, pe de o parte, creații canonice, ia, pe de alta, opere care, deși nu fac parte din mișcările de avangardă propriu-zise, au contribuit substanțial la *decanonizarea expresiei artistice*, au constituit o *noutate* autentică din punct de vedere substanțial și axiologic și rolul acestor

¹ Miško Šuvaković, *Avangarda*, în: *Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umetnosti i teorije posle 1950*, SANU, Prometej, Belgrad-Novı Sad, 1999, p. 52.

² Renato Poggioli, *Pojam avangarde*, în: *Avangarda. Teorija i istorija pojma*, Belgrad, Narodna knjiga, 1997, p. 19.

³ Adrian Marino, *Moderno, modernizam, modernost*, traducere de Mariana Dan și Zoja Tomic, Belgrad, Narodna knjiga; 1997; și Gojko Tešić (ed.), *Avangarda. Teorija i istorija pojma*, traducere de Mariana Dan-Mijovic și Aleksandar Mijovic, Belgrad, Narodna knjiga, 1997.

opere trebuie redefinit, ele făcând parte, de fapt, din aceeași paradigmă a avangardei ca noutate.

Gojko Tešić constată, în primul rând, că mulți dintre moderniștii sârbi, contemporani cu avangarda istorică, deși se aflau doar aparent în opoziție față de aceasta, au conlucrat la crearea expresiei poetice moderne, opunându-se, alături de avangardiștii din această perioadă expresiei de tip „tradiționalist” de care era bântuită intelectualitatea sârbă (inclusiv criticii literari), prin „tradiționalism” înțelegându-se fie *l'art pour l'art*-ismul, fie „misiunea” literaturii de a reflecta idei „nobile” (de obicei politico-istorice și morale), venite din exteriorul discursului artistic ca atare. Atât „avangarda istorică” sârbească, cât și modernismul de atunci se angajaseră, în ciuda aparentei lor opoziții, într-o „luptă” comună și care ar putea fi definită drept eliberarea expresiei artistice de factorii extrinseci literaturii.

Astfel, spre exemplu, marele critic literar și poet sârb, Stanislav Vinaver, marginalizat pentru ideile lui și în perioada interbelică, dar și după 1945, spune:

Smatralo se da književnost (umetnost, pozorište itd) mora da bude na neki način prežvakani evropeizam, primeran za naše specijalne prilike. Jedan od najznačajnijih književnih ljudi Srbije, Jovan Skerlić, postavio je štaviše princip izvesne moralne *censure* u književnosti: književnost mora da bude „zdrava”, socijalna, da podstiče narod na otpor protivu zlih socijalnih i političkih pojava, i da ni u kom slučaju ne izgubi iz vida propagatorsku svoju nacionalističko-etičku svrhu¹ (Tešić 2005: 135).

În acest sens, viziunea discursului artistic, independent de factorii extraliterari, pentru care optează Vinaver, reprezintă o viziune paradigmatică, un punct de reper atunci când avem în vedere avangarda ca inovație esențială în cadrul schimbării unei viziuni, a unei episteme poetice mult mai largi – și care cuprinde deopotrivă avangarda istorică propriu-zisă și modernitatea din discursul poetic contemporan cu acesta. Având în vedere faptul că viziunea „tradiționalistă” a lui Skerlić este definită drept „raționalistă”, viziune pe care o împărtășeau toate cadrele universitare și academice de la vremea respectivă, Stanislav Vinaver definește, în 1921, „noutatea” în următorii termeni:

Nova jugoslovenska literatura javlja se kao reakcija na taj plitki racionalizam, na bljutave fraze staraca i učenja nezvanih proroka. Nova literatura počinje ratom. Ona je opšta. Ona iznosi lokalne i sitne detalje, ali im prilaze sa visine jednog širokog shvatanja. Ona traži čoveka. Ispod raznobojnih krpa pertikularizma, ona otkriva živog stvora, koji živi i stvara (Tešić 2005: 135).

¹ Stanislav Vinaver, *Moderna jugoslovenska književnost*, în: Gojko Tešić, *Otkrovenje srpske avangarde*, Institut za književnost i umetnost, Beograd, 2005.

În sensul propus de Vinaver, „noua literatură iugoslavă” (ceea ce presupune în egală măsură avangarda istorică și modernismul contemporan cu aceasta) presupune un proces de *decanonizare* a vechilor norme extraliterare, având drept măsură a judecății de valoare însăși creația artistică al cărei nucleu este existența individuală autentică, drept opusă „normelor” generale în vigoare.

Din păcate, această viziune a lui Vinaver nu a juns să fie apreciată la adevărata sa valoare nici la vremea respectivă (acest text a fost scris în 1921 /!!!/ în „Hrvatska reč”, Split 1/47, nr. 2), dar nici după venirea la putere a comuniștilor, care, în Iugoslavia de după cel de-al doilea război mondial, nu erau altcineva decât... foștii suprarrealiști! Luciditatea viziunii lui Vinaver este extrem de actuală și astăzi, în contextul înegrării europene! Iată care era părerea lui despre „noutate” și care mi se pare încă valabilă:

Nova literatura ne želi da unosi, u malim dozama, Evropu u Jugoslaviju, kao što je ranije bilo. Nova literatura ne uvozi Evropu, već od naše otadžbine *ćini* Evropu. Sve ono što uzbuđuje Evropejce, uzbuđuje i naše moderne pisce. Ono čime živi, od čega strepi i šta traži Evropa – to tražimo i mi. Tražimo opštečovečanski smisao u stvarima. Mesto da postanemo u literaturi *kolonija* Evrope, mi produžujemo Evropu i na Jugoslaviju. Nova literatura je kosmična. Ona ponovo rešava problem čoveka u odnosu na mirne zvezde...” (Tešić 2005: 136).

Această formulare a lui Vinaver se poate compara cu teoria lui Eugen Lovinescu despre sincronizarea literaturii române cu celelalte literaturi, dovedind că acești doi mari critici (primul sârb și celălalt român) se confruntau în cadrul literaturii sud-est europene cu probleme asemănătoare. Poeții moderniști români însă, ca, de exemplu, Bacovia, Blaga, Barbu etc., întorseseră deja spatele influențelor extrinseci literaturii și, fapt poate încă și mai semnificativ, critica literară românească (în ciuda vocilor care astăzi o contestă) și-a dat seama la momentul respectiv de importanța acestor poeți, lucru care însă nu s-a petrecut și în critica literară sârbească, în raport cu mulți dintre marii poeți sârbi din acea perioadă, legând în continuare valoarea literară de acei factori naționali, politici și istorici pe care îi contesta Vinaver încă în 1921.

De aceea noțiunea de „nou” pe care o propune Gojko Tešić, identificând-o cu noțiunea de avangardă, este considerată în sensul propus de Vinaver, autor de o primă importanță, pe care acest studiu încearcă să-l reabiliteze. Prin „nou” criticul înțelege discursul artistic independent „de tip nou”, ca opus „dezideratelor” liniei influente a criticii literare sârbe interbelice, ori, chiar mai târziu, de pe vremea comuniștilor, ca foști suprarrealiști. „*Paradigma avangardei sârbe*”, așa cum o înțelege Tešić, e *creația artistică a autorului* (oricărui domeniu al artei ar aparține el), *ca opusă ideologizării artei*. Or, *această ideologizare a fost prezentă în Iugoslavia și înaintea și după cel de-al doilea război mondial. Înaintea războiului ea se putea defini prin prin naționalism și „raționalism”, iar, după acesta, prin comunism și realism socialist*. Trebuie spus aici,

fie și în trecut, că și *clocotrismul*¹ din anii șaptezeci și optzeci ai secolului trecut s-a fondat chiar pe respingerea oricărei teorii despre artă, ca incompatibilă cu creația artistică în sine. Și aceasta este, în fond, și viziunea lui Gojko Tešić. Și în cazul actualului critic sârb, și în cazul *clocotrismului*, acest punct de vedere era, probabil, un fel de reflex al omului și creatorului autentic față de „istorie”, expresia dezamăgirii față de „materia” care se învăța la școală. Cartea lui Tešić, are, ca și cartea lui Negrici, un suport afectiv, fiind construită pe oroarea intelectualului de a accepta definirea artei în baza unor teorii care se desfășurau parcă într-o „lume paralelă”, nelegată de realitatea creației artistice propriu-zise. Probabil că, din același motiv, *clocotrismul* a refuzat să se autodefinască; refuzând orice fel de teorie, *clocotrismul* nu a acceptat să fie denumit *ex cathedra* nici drept „școală”, nici „curent”, nici „mișcare”, ci pur și simplu *spirit/spiritualitate*. Trebuie amintit aici și faptul că Nichita Stănescu, care nu numai că a fost în legătură cu clocotrismul, dar chiar a și participat la el, avea aceeași viziune. În literatura română, Gellu Naum, care a venit și el în contact cu clocotriștii, a avut un orizont de păreri similare:

Cultura (adică *culthura*!) o vedea ca pe unul din „obstacolele transparente” – nu-l vezi, dar te izolează de adevărata viață, pentru că „*tot ce știi te împiedică să știi*”. Se ferea de „aluzii culturale”, de sistemul cultural – ca de orice sistem care te asimilează („*Știu că aluziile acestea necesare ar putea sugera un sistem de referințe culthurale, dar eu încerc să exprim altceva.*” Nu disprețuia cultura, ci pe manipulatorii și profitorii ei (Popescu 2000: 224).

Dacă se consideră doar literatura de pe teritoriul fostei Iugoslavii, în general, și cea din Serbia, în particular, se constată că numai între anii 1919 și 1926, în care au apărut două cărți fundamentale ale expresiei moderniste sârbești: *Lirika Itake* (Lirica Itacăi) a lui Milos Crnjanski și, respectiv, *Javna ptica* (Pasărea publică) a lui Milan Dedinac, *nucleul avangardei sârbești s-a constituit, în mod coerent, în paralel și împreună cu modernismul*, prezentând o diversitate de -isme: expresionismul, dinamismul, cosmismul, sumatraismul, eterismul, intercosmismul, svetocretismul, zenitismul, dadaismul, antidadaismul, constructivismul, hipnismul, futurismul, neoromantismul, negativismul, suprarealismul. Numitorul comun al tuturor acestor -isme era tocmai întreruperea radicală cu tradiția artistică și culturală ideologizantă, spiritul polemic și atitudinea provocatoare, care era special menită „feed back”-ului public, scandalului, ripostei, luării de atitudine din partea criticilor mai mult sau mai puțin cunoscuți, din partea acelor apărători ai „literaturii adevărate”, și ai „valorilor consacrate”. Astăzi pare șocant că un Miloš Crnjanski a fost considerat de criticul literar Ratko Parežanin „un adevărat șarlatan”, „o paiată literară”, în timp ce, pentru alt critic, Sima Pandurović, *Lirika Itake* era „un amalgam ciudat /.../ între o retorică pretențioasă,

¹ Vezi Mariana Dan, *Clocotrismul și „mina de aur” sârbo-română*, în: „Caiete critice”, nr 8-9 (226-227)/2006.

noutăți neizbutite, glume de prost gust”, iar poetului i se reproșă faptul că nu a reușit „sa-și plivească poeziile de buruienile nonsensurilor futuriste, ale verbalismului brutal și ale retoricii nestăvilite”. Alți critici (Branko Lazarević) nu reproșau doar nerespectarea normelor poeziei, dar și mai gravă era anularea valorilor miturilor tradiționale (Tešić 2005: 22-23). Cazul lui Crnjanski este doar un model particular al luptei care se ducea la vremea respectivă pentru noile intenții, metode, noile mijloace de expresie, noile valori, încercarea de eliberare de sub tutela acelor „tutori academici ai catedrelor”.

Ceea ce îl interesează însă pe Tešić este faptul că *Crnjanski nu a fost un avangardist propriu-zis*, care făcea parte dintr-o mișcare anume – așa cum a fost, spre exemplu poetul Marko Ristić, afiliat și chiar lider de opinie în suprarealismul sârbesc, și care a trecut, după cel de-al doilea război mondial, la propagarea ideologică a realismului socialist! – și, cu toate acestea, critica literară îl percepea ca pe un fel de „dușman” al tradiției poetice, și asta din motive multiple: de expresie, ideologie, sau poate chiar din invidie.

Nici alți moderniști, de la vremea respectivă, cum ar fi marele poet Rastko Petrović, nu s-a putut afilia la un anume curent avangardist, repudiat fiind din sânul suprarealismului (Tešić 2005: 236). Prin astfel de exemplificări, Gojko Tešić, negând punerea „oficială” în opoziție a conceptelor de avangardă și modernism, are curajul, în timp ce privește literatura sârbă din prezent spre trecut, să sublinieze faptul că, în literatura sârbă (lucru care se poate întrezări și în cadrul altor literaturi – de ce nu și cea română?), există o filiație și deci o tradiție a modernismului, care trece prin avangardă și de care se poate greu despărți, ori această diferențiere reprezintă un „post factum” forțat și artificial.

Cercetând de câteva decenii documentele referitoare la avangarda și modernismul sârbesc, Tešić a descoperit că Vinaver (voit marginalizat de criticii influenți) avusese intenția să se răfuiască pe față, în numele valorii artei, atât cu poeticile *l'art pour l'art*-iste ale lui Bogdan Popović, cât și cu concepția pragmatică, bazată pe ideologia poeziei „sănătoase” a lui Jovan Skerlić (Tešić 2005: 239). De aceea, în afară de textele sale critice la adresa acestor influenți deținători ai opiniei academice, Vinaver a pregătit pentru tipar și *Antologia celei mai noi lirici sârbe* (*Antologija najnovije srpske lirike*) care, trebuia să includă toate „noutățile” de expresie poetică și probabil trebuia să apară în ediția Albatros, dar, din păcate, datorită conjuncturilor neprielnice, această antologie nu a apărut niciodată.

Cel de-al doilea aspect al discuției despre poezia sârbească din secolul al XX-lea, ține de metamorfoza ori chiar de distorsionarea concepției despre artă sub influența politicii de după cel de-al doilea război mondial și ea se referă în primul rând la mișcarea suprarealistă.

Pentru români, acest fapt e mai greu de înțeles deoarece, pe de o parte, suprarealiștii români (Gherasim Luca, Paul Păun, Gellu Naum, Virgil Teodorescu și Trost) au avut o activitate de scurtă durată, iar, pe de alta, ei nu s-au angajat în politică.

După instalarea comunismului ca regim politic, grupul suprarealist a mai funcționat scurt timp, definit fiind acum drept „neo-avangardă”, dar substanța acestei formulări înnoitoare nu aduce noutăți esențiale și nu produce o reverberație istorico-literară importantă în a doua jumătate a secolului al XX-lea. Datorită condițiilor circumstanțelor politice cunoscute, unii dintre ei au emigrat (Luca, Păun, Trost), iar Virgil Teodorescu, după cel de-al doilea război mondial, s-a descalificat ca suprarealist. Singurul supraviețuitor consecvent, un poet autentic și care a trăit retras, Gellu Naum, a rămas un suprarealist fără grup și care a trăit zeci de ani izolat într-o atmosferă de constrângere, într-o lume ale cărei mentalități literare le-a disprețuit, simțindu-se, pe bună dreptate un indezirabil¹ (Popescu 200: 125).

Dar dacă titlul acestei lucrări e (și) revizuirea literaturii române, trebuie scoasă în evidență și opinia (atât de actuală) de la revista *unu*, semnată de André Far, în care se făcea următorul rechizitoriu:

Alecsandri Vasile este 'un poet cu momente și monumentul confortului poetic'; Arghezi Tudor 'își permite de la un timp compromisuri și împotmoliri din care nimeni de la noi nu s-ar mai putea smulge', Bacovia George este privit cu 'multă simpatie, dar ca pe un școlar întârziat', Barbu Ion ar fi 'victima lui Eugen Lovinescu și a unei catedre universitare la care aspiră' (cu concluzia: 'așa se nasc și mor marii poeți!'); Caragiale Ion e considerat 'singurul forte în literatura noastră; Eminescu e 'victima profesorilor universitari care îl comentează' (Popescu 2005: 123).

Aceste „interpretări” ale literaturii române nu au fost luate în seamă, după cum criticii români au neglijat multă vreme, după cum bine observă Negrici, opiniile lui Eugen Ionescu, expuse în *Nu*. De asemenea, suprarealismul românesc era foarte fragil constituit ca mișcare, în comparație cu cel sârbesc. *În alte țări, cum ar fi chiar Franța, ori Serbia, suprarealiștii au aderat în mare măsură la politica de stânga*. Cum se poate explica că acest curent, care avea la bază psihanaliza de tip freudian, să adere la mișcarea de clasă? Atât freudismul, cât și angajarea activă în circumstanțele concrete, aveau ca scop libertatea, mai bine zis „eliberarea” omului. Acest lucru se explică, într-o primă fază, prin căutarea libertății individuale totale, prin respingerea constrângerilor de orice natură; or, constrângerile veneau din sfera moralului și a socialului. Cel mai simplu act suprarealist, ca „act gratuit”, ilustrat de Breton în cel de-al doilea manifest suprarealist era să ieși pe stradă cu revolverul în mână și să tragi la întâmplare în mulțime. Aceasta era o reacție la retragerea pasivă, suprarealistă, în lumea subiectivă individuală. Libertatea individuală, care se transformase în sentimentul „greței” (*la nausée*), avea ca revers nemulțumirea față de „condiționarea existenței” în cele mai multe părți ale lumii² (Novaković 2002: 71). De aceea, o fracțiune a suprarealismului

¹ Simona Popescu, *Salvarea speciei. Despre suprarealism și Gellu Naum*, București, Editura Fundației Culturale Române, 2000.

² Jelena Novaković, *Tipologija nadrealizma*, Belgrad, Narodna knjiga, 2002, p. 71.

sârbesc (Matić, Davičo, Kostić și Jovanović) încep să vorbească despre moral ca despre o stare de permanentă revoltă împotriva acestei condiționări, în timp ce *K. Popović și M. Ristić* în *Nacrt za jednu fenomenologiju iracionalnog*, vorbesc despre moral folosind argumente de natură materialist-dialectică și leagă, în lumina materialismului istoric, psihoanaliza de marxism. Suprarealiștii sârbi nu au dorit, de fapt, „să facă abstracție de freudism, pe care propăvăduitorii ideologiei comuniste îl considerau drept o teorie idealistă, considerând conflictele interioare ale omului drept probleme false, care doar mușamalizează necesitatea acțiunii sociale” (Novaković 2002: 73). Dacă, la francezi, noțiunea de libertate a rămas drept o stare a spiritului, iar aderarea la un nou grup reprezenta o constrângere, la sârbi, Marko Ristić vedea poezia ca pe „o metodă de cunoaștere și un act moral. Și astfel „fluviul suprarealismului francez doar a trecut prin albia comunismului, pentru a ieși din ea și curge mai departe pe drumul său, în timp ce suprarealismul belgrădean s-a revărsat în marele fluviu al comunismului, care l-a diluat și l-a înecat”... (Novaković 2002: 80).

Când va vorbi despre „tradiția avangardei”, G. Tešić va scoate în evidență faptul că suprarealismul sârbesc nu e „singura producție a avangardei sârbești care este relevantă din punct de vedere european” (Tešić 2005: 30). Această atitudine falsă, și anume că suprarealismul ar fi cea mai „inovatoare” mișcare avangardistă sârbească, persistă datorită influenței de opinie a suprarealiștilor deveniți comuniști și care s-au etichetat singuri în acest mod. Tešić arată că suprarealismul sârbesc a apărut târziu, când nucleul avangardist fusese deja format. Preluând clișeuul formal și tematic al suprarealismului francez și, în ciuda faptului că nu au recunoscut influențele din cadrul avangardei sârbești, Dedinac, Ristić, Matić și Vučo au fost, de fapt, mai aproape de predecesorii lor sârbi din orientările nucleului avangardist sârbesc, creat între anii 1919-1926, decât de suprarealismul francez. Cu toate noutățile de tip formal aduse de ei (scrierea automată, introducerea iraționalismului și a psihanalizei), ei au fost în mod decisiv influențați de înaintașii lor: M. Crnjanski, R. Petrović, D. Aleksić, Moni de Buli, R. Ratković, pe care însă nu-i recunoșteau drept predecesori. „Experimentul lingvistic suprarealist seamănă pe alocuri cu incifările poetice ale lui Koder (Vučo, Davičo), apstracțiunile dicteului automat, parodiile își au și ele ca model pe Vinaver (Ristić, Koča Popović, Vučo); iar faptul că nu sunt străine de contextul lor național se vede din neobișnuita antologie a lui Ristić *Pesme moje mladosti* (Poeziile din tinerețea mea) și din eseul lui Dedić *Ce ce e viu și ce e mort – variații pe o temă a lui Branko Radičević*” (Tešić 2005: 33).

Toate aceste lucruri, reflectând o continuitate a expresiei poetice, sub forma preluării, ori a metamorfozei acesteia, impun regândirea avangardei din punctul de vedere, expus de Tešić, al „tradiției avangardei”, în care intră în egală măsură și expresia artistică a modernismului prin acei creatori care nu au făcut parte din nici una din multiplele grupări avangardiste, fiind considerați doar drept moderniști, dar care, în fond, au conlucrat în mod semnificativ și esențial la cristalizarea viziunii și a

expresiei poetice în limba sârbă din secolul al XX-lea.

Pentru critica literară din România, cartea lui Gojko Tešić e importantă și dintr-un alt punct de vedere, poate surprinzător. Gojko Tešić a fost încurajat și îndrumat, cel puțin inițial, în redefinirea modernismului și a avangardei sârbești, de un român. E vorba de poetul Vasco (Vasile) Popa, născut ca minoritar român în Banatul sârbesc și care e unanim recunoscut drept unul dintre cei mai mari poeți de limbă sârbă din secolul al XX-lea, fiind tradus și publicat în numeroase limbi străine. În română l-a tradus poetul Ioan Flora, născut tot în Voivodina (Banatul sârbesc). Nu știu cât de cunoscuți sunt în România acești poeți însemnați, cum nu este suficient cunoscut nici Slavco Almăjan (între generația lui V. Popa și cea a lui Ioan Flora), poet din aceeași regiune și care a revoluționat limbajul poetic de expresie românească din Voivodina, având curajul ca, în acele vremuri politice „incerte” să scrie în limba sa maternă o literatură de tip profesionist (curaj pe care, Vasko-Vasile Popa nu l-a avut, căci, în vremea sa, conjuncturile politice erau și mai dificile). Gojko Tešić, prin cartea sa, explică și faptul că, deși scria în limba „centrului puterii”, deci în „sârbo-croată” (cum se numea atunci limba oficială), V. Popa se confrunta cu mari dificultăți, aflându-se și el pe lista „indezirabililor” pe care o creau profesorii universitari:

Polaznik Univerziteta književnosti na kome je Vaska Popa bio profesor i starih i novih književnosti bio sam još od daleke 1969. godine – kao maturant koji je želeo da otkrije zagonetke *Kore*, *Nepočin-polja*, *Sporednog neba* i da o svemu tome ispiše priču u diplomskom radu. Za tu pustolovinu nisam dobio dozvolu od predmetnog nastavnika koji je bio dobar učenik onih koji su srpskoj nauci podarili najviše priučenih tumača književne i jezičke umetnosti – istih onih koji godinama nisu dozvoljavali da se na Filološkom fakultetu u Beogradu, pa čak ni u Novom Sadu odbrani doktorat o pesničkom delu Vaska Pope... (Tešić: 2005, 293).

Cartea lui Tešić se încheie, poate în mod paradoxal – dacă privim lucrurile din perspectiva criticii literare din România de azi¹ – cu Vasco Popa, ultimul capitol fiind intitulat chiar *Universitatea Vasco Popa*² și sugerând faptul că Tešić a avut de învățat mult mai mult de la acest poet de origine română, fost redactor la revista „Lumina”, decât de la profesorii universitari. Titlul lui Tešić este vădit ironic, dar ironia nu se referă la Vasko Popa, ci la neputința cadrelor universitare de a înțelege poezia (Gellu Naum, care era prieten și aproximativ de aceeași generație cu Vasko, ar fi spus „pohezia”). Fondul imagistic și conceptual al lui Vasko Popa, structura lapidară a

¹ Cartea lui E. Negrici, *Iluziile literaturii române*, apărută în cadrul colecției „Teorie, istorie și critică literară”, a obținut premiul anului 2008, ceea ce înseamnă că e considerată drept o contribuție fundamentală adusă în domeniu.

² Înainte de Gojko Tešić, renumitul poet american de origine sârbă, Charles Simić, a spus la Washington, într-un interviu, că centrul poeziei moderne din lume se află la Belgrad, pe Bulevar Revolucije (dând astfel adresa lui Vasko Popa). Tot Simić a ținut un curs de poezie despre Vasko Popa la universitate, în SUA.

formulelor sale poetice aduce prea mult cu moderniştilor români, luaţi astăzi cu asalt. Substratul e evident pentru un cunoscător al literaturii române dar, după reabilitare, el reprezintă o inovaţie absolută din punctul de vedere al expresiei poetice în limba sârbă. Mai mult de atât, el este astăzi un fel de guru din umbră al poeziei contemporane sârbe, un nume care se află pe „primul raft”:

Nema u srpskoj poeziji tako čudesnog spoja modernog duha sa onim što je živo meso u tradiciji srpske kulture. I nema u našoj kulturi mislioca koji je na izrazito moderan način iščitao tradiciju/baštinu kojoj je pripadao. Vasko Popa je postao simbol moderne tradicije. Najveći mitograf srpskog pesništva ovog veka.” „Vasko Popa je tako, kao retko koji srpski pesnik, postao najstamenitiji segment evropske i svetske moderne pesničke umetnosti XX veka (Tešić 2005: 295).

Ce s-ar fi întâmplat dacă Vasko Popa ar fi scris în limba română? Aşa cum stau lucrurile azi, el ar fi fost probabil „decanonizat”, aşa cum s-a întâmplat cu mulţi scriitori români, care reprezintă în Serbia, în continuare (de exemplu, Nichita Stănescu şi Marin Sorescu, traduşi de Adam Puslojić), adevărate modele de poetică modernă şi contemporană. Motivul pentru care cred că decanonizarea este adesea efectuată de critica literară românească de azi fără un discernământ bine aplicat e şi exemplul poetului Ioan Flora, un caz „invers” decât cel al lui Vasko Popa („invers”, pentru că, spre deosebire de Vasko, el a scris în română). Născut tot în Voivodina, Ioan Flora – poet descoperit şi foarte apreciat în paginile „Luceafărului” de către Geo Bogza¹ încă de prin anii ’70 – este insuficient prezent în critica literară din România din motive, probabil, de ordin extra literar (aşa cum se întâmplă adesea), deşi în lumea literară şi artistică din ambele ţări (România şi Serbia), textele lui I. Flora sunt în continuare foarte apreciate şi citate. Cu alte cuvinte, poezii români V. Popa, N. Stănescu, M. Sorescu şi Ioan Flora sunt evaluaţi mai bine în afara României (I. Flora chiar a primit în 2004, în Iatlia, la Arpino, lângă Roma, locul natal al lui Cicero, importantul premiu *Cartea de piatră*, aflat la a 25-a ediţie, care i-a fost tot atunci decernat şi lui Papei Ioan Paul al II-lea. Premiile au fost decernate în 7 mai 2005, când cei doi laureaţi deja muriseră²). Am convingerea că, dacă textul lui Tešić este un text constructiv şi recuperator al valorilor din literatura sârbească a secolului al XX-lea, multe dintre textele criticilor literari români au un efect distructiv din punct de vedere axiologic, căci, în loc să reaşeze valorile literare ale trecutului dintr-o perspectivă actuală, ele, înainte de a cerceta mai

¹ Pe Ioan Flora Bogza l-a identificat, încă de la debut, drept un mare poet: „Treapta de la care Ioan Flora porneşte la 21 ani e foarte înaltă. Chiar influenţele ce se vor fi găsit în scrisul său îi fac cinste, reamintind pe seniorii simţirii şi ai expresiei, din marea poezie modernă a lumii”.

² Pentru această festivitate, I. Flora a pregătit, încă din mai 2004, un poem, care, în 2005, va rămâne înscris pe o lespede de piatră în limba română şi în limba italiană (poemul a fost citit, cu ocazia decernării premiului familiei poetului, în italiană de Alessandro Quasimodo, fiul cunoscutului poet italian, Salvatore Quasimodo, laureat al Premiului Nobel).

amănunțit perspectivele culturale românești, sunt dispuse să ia o atitudine de blazare, întoarse fiind în mod excesiv uneori către unele teorii și ideologii străine de o realitate concretă. Demersul „științific” al criticii literare românești, și care face bine că vrea să reaseze valorile trecutului, apare adesea, prin excisivitatea sa, drept un demers „științifico-fantastic”, adaptat la presupusa necesitate actuală de a compensa niște traume psihice și sociale ale trecutului, prin „raderea” sa de pe fața pământului și a culturii. Deși se plânge că în România, în critica trecutului, multe valori literare nu au fost corect percepute de critica literară, Negrici, prin analiza sa excesivă, generalizatoare și în care, în urma deconstrucției, nu propune o reconstrucție, pare să cadă acum în același păcat.

Prin comparația ideii de „noutate”, la români și la sârbi se poate constata că, în timp ce critica literară sârbă mai crede încă în procesul evolutiv al literaturii, în critica română, literatura ca atare, ca activitate umană, este marginalizată, fiind o creatoare de mituri inutile. Personal prefer să mă alătur demersului lui Gojko Tešić și să cred, ca și Vasko (Vasile) Popa, Gellu Naum, ca și *clocotrismul* sârbesc (spre exemplu) în faptul că noutatea și înnoirea sunt încă posibile, acestea reprezentând metamorfoza veșnică a spiritului creativ care se opune clișeeleor teoretice care judecă viabilitatea fenomenelor spirituale pe masa de disecție, pe cadavrele teoriilor.

Comparația între demersurile criticii actuale române și sârbe este interesant și pentru că scoate în evidență faptul că, în timp ce unii critici din România resping, dintr-o perspectivă apriorică, pe mulți dintre scriitorii români, aceeași scriitori sunt foarte apreciați, având o recepție extrem de favorabilă, în străinătate. Acest lucru impune concluzia că mulți dintre criticii actuali și care se înscriu în aceeași perspectivă ca și Negrici, în timp ce încearcă să „demistifice” canoanele literaturii române, crează, prin intermediul unor critici literari influenți, un nou proces de mistificare, și care nu este în favoarea literaturii române.

Referințe bibliografice:

- Dan, Mariana, *Clocotrismul și „mina de aur” sârbo-română*, în: „Caiete critice”, nr 8-9 (226-227)/2006
- Marino, Adrian, *Moderno, modernizam, modernost*, Belgrad, Narodna knjiga, 1997
- Negrici, Eugen, *Iluziile literaturii române*, București, Cartea românească, 2008
- Novaković, Jelena, *Tipologija nadrealizma*, Belgrad, Narodna knjiga, 2002
- Popescu, Simona, *Salvarea speciei. Despre suprarealism și Gellu Naum*, București, Editura Fundației Culturale Române, 2000
- Šuvaković, Miško, *Avangarda*, în: *Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umetnosti i teorije posle 1950*. SANU, Belgrad-Novi Sad, Prometej, 1999
- Tešić, Gojko, *Otkrovenje srpske avangadre*, Belgrad, Institut za književnost i umetnost,

2005

Tešić, Gojko (ed.), *Avangarda. Teorija i istorija pojma*, Beograd, Narodna knjiga, 1997
Vinaver, Stanislav, *Moderna jugoslovenska književnost*, in Gojko Tešić, *Otkrovenje srpske avangarde*, Institut za književnost i umetnost, Beograd, 2005

**KORDIAN JULIUSZA SŁOWACKIEGO W ŚWIETLE
INSCENIZACJI TEATRALNYCH**

Natalia FRANKE

The author analyzes the various staging of the drama *Kordian* by J. Slowacki, showing the importance the Polish directors generally attach to the romantic drama (they compare versions of directors such as J. Kotarbiński, Leon Schiller, Erwin Axer, J. Grotowski, A. Hanuszkiewicz, their contribution to the interpretation of the text, the technical difficulties related to the staging, the inventiveness and upgrading of stage facilities). Once the censorship had disappeared they broke with the romantic drama, by means of which they conveyed their Polish audience numerous moral and political issues, keeping awake their critical spirit and resistance to the communist ideology.

Key-words: Romantic drama, romantic solitary character, theatrical performance, theatrical critics

„Kordian” Juliusza Słowackiego jest dramatem trudnym do wystawienia. Trafnie sformułowała to profesor Maria Janion w czasie sesji naukowej poświęconej dramatom Słowackiego we współczesnym teatrze polskim:

jak grać czas formy otwartej Słowackiego, czyli alinearne rozumienie historii; jak grać nieciągłość postaci; jak wreszcie grać wyobraźnię Słowackiego? Dzieje sceniczne młodzieńczego dramatu poety pokazują, że teatr prawie za każdym razem okazywał się bezsilny wobec wyobraźni Słowackiego i wobec jego poezji. Nawet wybitni reżyserzy wpadali w pułapkę „Kordiana”¹.

Prapremiera „Kordiana” miała miejsce w Teatrze Miejskim w Krakowie w 1899 roku, do 1945 roku utwór wystawiono 45 razy, a od 1945 do 2000 roku aż 65 razy. Zaraz po wojnie do 1948 roku „Kordian” gościł na naszych scenach tylko 3 razy, a w latach 1949 -55, w okresie socrealizmu obowiązywał zakaz jego wystawiania. Nie ma

¹ Maria Janion, „Podsumowanie sesji”. *Juliusz Słowacki we współczesnym teatrze polskim*. Sesja naukowa 25-27 października 1979 roku, Kraków, 1980, s.98-98.

sensu wymienianie poszczególnych inscenizacji, skupmy się na kilku premierach, na tych, które naprawdę miały znaczenie w dziejach scenicznych dramatu Słowackiego.

Z powodów oczywistych należy wspomnieć o pierwszej inscenizacji „Kordiana”, reżyserowanej przez ówczesnego dyrektora Teatru Miejskiego w Krakowie, Józefa Kotarbińskiego. W roli głównej wystąpił Michał Tarasiewicz. Interpretacja Kotarbińskiego podkreślała patriotyczne cechy utworu i równocześnie wyznaczyła kanon przedstawiania Kordiana jak samotnego bohatera walczącego o niepodległość ojczyzny.

W opozycji do takiej interpretacji postaci Kordiana, wielokrotnie zresztą podejmowanej w późniejszych wystawieniach dramatu Słowackiego w naszym teatrze, powstała wybitna inscenizacja Leona Schillera w Teatrze Polskim w Warszawie, w 1935 roku. Schiller ujrzał w utworze Słowackiego nie tylko osamotnionego w swych dążeniach spiskowych młodego człowieka, ale przede wszystkim dramat narodu polskiego – nie tylko w momencie upadku powstania listopadowego, ale w całej jego tragicznej historii.

Jest w tym dramacie gniew i gorycz, jest ironia i bezlitosna satyra, jest ostra samokrytyka i potępienie straszliwego oportunizmu polskiego, który spowodował żalostny koniec tej romantycznej rapsodii, ale jest i pozytywne parcie do akcji wyzwoleniczej, opartej na realnym czynie rewolucyjnym, a myśli te, jakby podszeptywane przez Łukasieńskiego i Mochnackiego, układają się tu w strofy do Marsylianki podobne.

Tak pisał Leon Schiller¹.

Warszawskie przedstawienie „Kordiana” przeszło do historii teatru polskiego, wpisując się w nurt teatru monumentalnego Leona Schillera, wraz z jego wcześniejszym lwowskim „Kordianem”, „Dziadami”, „Nie-Boską Komedią”, „Księdzem Markiem” czy „Samuelem Zborowskim”. Leon Schiller w ten sposób widział wystawienie dramatu Słowackiego:

Kształt sceniczny „Kordiana” będzie taki, jakim go wielcy nasi tragicy od Mickiewicza do Wyspiańskiego mieć chcieli: monumentalny. Wszystko, co scena tworzy, służyć będzie poecie i widowni, która pragnie w skupieniu z dziełem jego obcować. (...) Inscenizacja uwzględni po raz pierwszy wszystkie bez wyjątku sceny poematu, uwypuklając myśl przewodnią utworu, starając się nie uronić ani jednego tonu z bogatej jego skali².

Spektakl rozgrywał się na trzech poziomach, zaznaczonych przy pomocy schodów, kolumn i zespołu podestów. Ogromną rolę odgrywały sceny zbiorowe,

¹ Leon Schiller, *Droga przez teatr 1924-1939*, Warszawa 1983, s. 79.

² *Ibidem*, s. 80.

decydujące o malarskim walorze widowiska oraz mistrzowsko zaprojektowana gra światła.

Lud, potraktowany nie jako zbiór poszczególnych jednostek, lecz jednolita, zorganizowana gestycznie i mimicznie „zbiorowa osoba”, stał się istotną siłą tego przedstawienia. Na jego tle Kordian zdawał się jeszcze bardziej samotny. (...) Scena koronacji została rozegrana w całej przestrzeni. Po koronacji zapadał zmrok i tłum rozrywał czerwone sukno, a potem tańczył karmaniołę. Śpiew Nieznajomego spod kolumny brzmiał jak wezwanie do rewolucji. Ideowe znaczenie tej sceny podkreślało czerwone oświetlenie¹.

Ze scen warszawskich „Kordian” zniknął na lat 20, jego ponowne wystawienie w 1956 roku w Teatrze Narodowym w reżyserii Erwina Axera należało do najważniejszych wydarzeń czasów początku odwilży, zarówno w kategoriach artystycznych jak i politycznych. Axer zdecydował się na minimalne ingerencje w tekst Słowackiego – pokazanie prawdziwych konfliktów i wyborów moralnych miało stać w opozycji do lukrowanej i kłamliwej rzeczywistości teatru socrealistycznego. Klimat polityczny w jakim przedstawienie powstało determinuje możliwości jego interpretacji – pierwszym odniesieniem wydaje się być sprzeciw wobec estetyki i ideologii realizmu socjalistycznego, które obowiązywały w Polsce przez 6 lat. A „Kordian” Axera odwoływał się również do tradycji teatralnej polskich dramatów romantycznych, przede wszystkim do inscenizacji Leona Schillera – zamiast monumentalizmu mamy kameralność, zamiast widowiskowości, prostotę i oszczędność środków wyrazu, zamiast mistycyzmu, racjonalizm, zamiast ekspresyjnych scen zbiorowych, ekspresyjność samotnego bohatera. „Kordian” z 1956 roku akcentował indywidualny dramat głównego bohatera, walczącego z powszechnie panującym w jego czasach oportunistycznym i konformistycznym – to on miał rację, to nie z jego powodu nie doszło do porozumienia mającego doprowadzić do uwolnienia ojczyzny.

Krytyk teatralny Zygmunt Greń zapytywał:

Czy dramat nie polega także na starciu jednostki stawiającej sobie program maksimum z układem społecznym, w którym jest to niemożliwe do zrealizowania? Z ludźmi, dla których dowcipkowanie z „garbusia” czy sentymentalna litość są ważniejsze i bardziej godne uwagi od hańby politycznej i społecznej?²

Do historii teatru przeszła wspaniała rola Jacka Kurnakowicza jako Wielkiego Księcia Konstantego, tak wspominał tę postać Tadeusz Łomnicki, grający Kordiana:

Jeszcze dziś pamiętam złowrogi bulgot wydobywający się gdzieś z wnętrza tego człowieka, gdy zwracał się do stojącego przed frontem Kordiana: „Ha! psie polski! Przyszedłeś-czemuś taki błady?” Byłem błady naprawdę. Przede mną, o parę kroków,

¹ Leokadia Kaczyńska, *Winkelried ożył?*, wyd. Słowo/obraz terytoria, s.26,28.

² Z. Greń, *Godzina przestrogi. Szkice z teatru 1955-1963*, Kraków, 1964, s.18.

stał człowiek, któremu oczy nabiegały krwią. (...) W wielkim monologu o koniu przechodził od pogardy do grozy, potem do tonów łaszczącego się i proszącego małego chłopca. A kończył, prawie szlochając i prosząc żarliwie: "No, Lachu! Jeśli żywy przeskoczysz bagnety, to daruję ci życie"¹.

Polityczny kontekst przedstawienia Axera z 1956 roku bardzo trafnie opisała Leokadia Kaczyńska: „Dziś, z perspektywy czterdziestu lat, które upłynęły od premiery „Kordiana”, bogatsi o doświadczenia narodowej historii i rozwijającego się życia teatralnego, możemy powiedzieć, że warszawskie przedstawienie – traktowane jako *z d a r z e n i e*, które rozegrało się w międzyludzkiej przestrzeni aktorów i widzów, tamtych aktorów i tamtych widzów – uruchomiło, wraz z innymi zjawiskami artystycznymi owego czasu, pewien sposób odczytywania klasyki. Polegał on na instrumentalnym traktowaniu tekstów znanych z tradycji, na uczynieniu z nich jedynie narzędzia do wyrażania problemów współczesności”².

Inszenizacja, która wpłynęła na interpretacyjne przewartościowanie „Kordiana” została pokazana w 1962 roku w Opolu w Teatrze 13 Rzędów Jerzego Grotowskiego. Grotowski potraktował utwór Słowackiego jako przyczynek do spektaklu, który i w zamyśle, i w realizacji był wizją reżysera na temat „Kordiana” – nie interesowały go w ogóle problemy polityczne, do których odnieśli się Schiller i Axer, najważniejszy stał się mit kordianizmu – romantyczna idea ofiary w służbie narodu pokazana została jako tragiczna i groteskowa zarazem. Grotowski szukał w „Kordianie” wartości ponadczasowych. Akcja przedstawienia w całości rozgrywała się w szpitalu psychiatrycznym, widzowie siedzieli pomiędzy łózkami, aktorzy byli pacjentami, bądź pracownikami kliniki. Zatarł się podział na publiczność i aktorów, a akcja dramatu rozgrywała się w chorej wyobraźni Kordiana. Założenia spektaklu tak opisywał sam Grotowski:

Przeniesienie [akcji dramatu] do szpitala wariatów jest właśnie poddaniem archetypu zbawicielstwa dialektyce ośmieszenia. Ale pokazanie Kordiana jako człowieka o najczystszych intencjach, który ma jakieś wielkie swoje racje – no, tu jest element zdjęcia kapelusza. My nie kpimy z Kordiana, my się mu uważnie przyglądamy i zastanawiamy się, kto tu bardziej jest szaleńcem: czy ten bidny Kordian, którego tam dręczą w szpitalu, bo chce zbawiać innych ludzi, chce im pomóc; czy my sami, dla których tego typu jednostki są do pomyślenia tylko w szpitalu dla obłąkanych? (...) Nie jestem pewien, czy ostrzejszy atak nie jest skierowany przeciwko nam samym niż przeciwko Kordianowi. Nie wiadomo, kto tu jest bardziej obłąkany. Może należałoby spytać tak: co za ludzie, co za pokolenie? Mówię tu o naszym pokoleniu, dla którego Kordian – to znaczy ten, który pragnie przyjść z ofiarą swojego życia dla innych – jest

¹ Tadeusz Łomnicki, *Spotkania teatralne*, Warszawa, 1984, s.49.

² Kaczyńska, j.w., s.102.

do pomyslenia tylko w szpitalu wariatów. W gruncie rzeczy jest to pamflet przeciwko nam samym¹.

Teatr Jerzego Grotowskiego proponował absolutnie nową formę teatralną, widzowie otrzymywali w nim rolę prawdziwych partnerów i uczestników aktu teatralnego, brali udział bardziej w obrzędzie aniżeli w przedstawieniu teatralnym, wyobrażenie o niezwykłości tego zjawiska mogą przybliżyć nam słowa Ludwika Flaszena, kierownika literackiego Teatru 13 Rzędów:

Przedstawienie zaczyna się od zawodzeń dwóch obłąkanych, z których jeden uważa się za męczeński krzyż Chrystusa, a drugi za olbrzyma, podtrzymującego strop niebieski. Obydwaj trwają w dziwacznych pozach katatonicznych wysoko pod sufitem, ilustrując postawę swoje heroiczne urojenia. (...) Ten sam bełkot obłąkanych kończy przedstawienie. (...) Aktorzy, rozrzućeni po całej sali, opisują ceremoniał koronacyjny, opowiadają i komentują to, co dzieje się w tłumie. Ulubiony chwyt inscenizatorski: stwarzanie masy przez poszerzenie w nieokreśloność planu akustycznego. Ton owego tłumu niewiele ma wspólnego z przerażeniem i ekscytacją. (...) Doktor zawodzi na nutę dziadowską. Do śpiewu zmusza wszystkich, aktorów i widzów. Nieposłusznych wypatruje w tłumie i wygraża im laską. Ulubiony sposób inscenizatorski: zmuszać widza do działań w sposób drastyczny².

Większość krytyków teatralnych niechętnie odniosła się do absolutnie nowatorskiej formy i przesłania opolskiego spektaklu, czas jednak pokazał, że to właśnie teatr Grotowskiego otworzył nowe drzwi polskiemu dramатовi romantycznemu.

Spektaklem, który również miał niemały wpływ na funkcjonowanie dramatu romantycznego we współczesnym teatrze był „Kordian” w Teatrze Narodowym w Warszawie w roku 1970. Nie można pominąć inscenizacji Adama Hanuszkiewicza pisząc o wystawieniach dramatu Słowackiego na naszych scenach, nawet jeśli w pamięci widzów pozostała jedynie drabina, z której Kordian wygłaszał swój monolog. Gdybyśmy chcieli określić ten spektakl jednym zdaniem, można by było napisać, że był to teatr dla pokolenia współczesnych mu młodych Polaków, bez kontekstu historycznego. Przedstawienie stało się sławne głównie poprzez szokujące w ówczesnej tradycji teatralnej efekty, przez wprowadzenie na scenę elementów życia codziennego lat 70-tych, symboli nowoczesności jednoznacznie pokazujących, w jakim czasie rozgrywa się akcja dramatu, mających w zamyśle reżysera przybliżyć rozterki Kordiana współczesnej widowni i przyciągnąć ją do teatru. Leokadia Kaczyńska oceniła scenerię następująco:

¹ Audycja radiowa *Jaki dziś Kordian gorzki*, opracowanie i reżyseria: Jerzy Falkowski; Ośrodek Badań Twórczości Grotowskiego we Wrocławiu.

² Ludwik Flaszen, „*Dziady*”, „*Kordian*”, *Akropolis*” w *Teatrze 13 Rzędów*, „Pamiętnik Teatralny”, 1964, z.4, s.225-227.

Przestrzeń akcji tworzyła zbudowana z odrapanych desek estrada, usytuowana na środku sceny, na tle surowych kulis teatru. Na ścianie pobielonej wapnem widać było przewody elektryczne, kontakty, rury, haki, a w górze liny i ganki mechaników. Podczas scenicznych zdarzeń wprowadzano rozmaite współczesne akcesoria: Mont Blanc symbolizowała malarska drabina, Strach i Imaginacja świeciły elektrycznymi latarkami, Kordian nosił druciane okulary, a rozgrywającej się akcji towarzyszył kwartet Andrzeja Kurylewicza. W ramach pozbawionej romantycznego sztafażu sceny oglądaliśmy wątłego, nerwowego i nieszczęśliwego chłopca, pozbawionego woli działania i życiowej energii. Budził raczej współczucie i niepokój niż podziw¹.

Tak napisał wybitny krytyk teatralny, Jerzy Koenig o Hanuszkiewicz:

Ma wielką łatwość w nadawaniu dawnym – czy zapożyczonym z innych dziedzin sztuki i przemysłu rozrywkowego – chwytom nowych znaczeń. Umie rzeczy najbardziej złożone tak pokazać, że wydają się proste i zrozumiałe dla każdego. [„Kordian”] jest żywym, pomysłowym widowiskiem. Jest popisem maestrii realizacyjnej, świadectwem niespokojnych poszukiwań formalnych. Jest ciekawą, szokującą nawet glossą na temat kordianizmu. Ma świetne sceny, dobry rytm, sprawny zespół wykonawców, ma szkic ciekawej roli Kordiana w wykonaniu Andrzeja Nardellego (...). Ale nie chciałbym pytać o sens tego ładnego teatru. O to, co ten „Kordian” może w sumie znaczyć jako interpretacja Słowackiego i jako wypowiedź w dyskusji rozpoczętej wielkimi pytaniami naszych romantyków, jako dalszy ciąg świetnych inscenizacji dramatu narodowego, wobec którego teatr polski od Schillera do Swinarskiego miał zawsze trochę naturalnej pokory. Wtedy trzeba by mówić o pomyłce. O nieporozumieniu. O pomysłach, które tworząc barwne widowisko, wzajemnie sobie przeczą i o zamyśle, który się w tej szaleńczej etiudzie teatralnej zgubił².

Wydaje się, że pogoń za prowokacją formalną i specyficznie rozumianą nowoczesnością doprowadziły do zagubienia myśli przewodniej Słowackiego, jakkolwiek by ją widział Hanuszkiewicz. Trudno również pogodzić się z taką interpretacją „Kordiana” ,która ponad młodzieńcze i szlachetne rozterki moralne Kordiana stawia konformizm i oportunizm Prezesa. Uwspółcześnianie Słowackiego wymaga więcej niż pozorów nowoczesności. Adam Hanuszkiewicz wystawił „Kordiana” po raz kolejny, nie tak dawno, w Teatrze Nowym w Warszawie w 2002 roku. Recenzje były druzgocące, dla przykładu Jacek Cieślak, dziennikarz Rzeczpospolitej, tak opisał to przedstawienie:

W scenerii Centralnego, w otoczeniu otumanionych autowidolem bezdomnych, jeszcze bardziej oczywiste byłoby skojarzenie z ostatnim etapem halucynacyjnego

¹ Kaczyńska, j.w., s.178.

² Jerzy Koenig, *Nie-recenzja*, „Express Wieczorny”, 1970, nr 28.

koszmaru. Oglądamy niemiłosiernie pretensjonalny melanz: peep-show, prowincjonalnego musicalu i nietrzymających się kupy reżyserskich pomysłów. Nic nie mają wspólnego z "Kordianem", pytaniami o siłę i znaczenie młodzieńczych zawodów: miłosnego, religijnego, patriotycznego, pytaniami o granice kompromisu, jakie przynosi nam dojrzałe życie"¹.

Ostatnim znaczącym wystawieniem „Kordiana” w XX wieku jest spektakl Erwina Axera z roku 1977. Scena Teatru Współczesnego w Warszawie ze względu na niewielkie rozmiary miała duży wpływ na charakter inscenizacji – Axer zrobił „Kordiana” kameralnego, mimo, iż nie zdecydował się na drastyczne ingerencje w tekst. Marta Fik tak pisała o zamierzeniach interpretacyjnych reżysera:

Lojalność wobec tekstu wynika nie – a w każdym razie nie tylko – z tradycyjnie Axerowi przypisywanych skłonności do „teatru literackiego” w sensie środków wyrazu – a raczej z przekonania, że utwór Słowckiego, bez żadnych specjalnych przeróbek i wsparć, mówi o rzeczach wystarczająco ważnych, by warto było ich słuchać².

Niezaprzeczalnie „Kordian” Axera z roku 1956 musiał mieć inny wydźwięk ze względu na atmosferę polityczną w jakiej był wystawiany, publiczność i krytyka dopatrywała się w nim akcentów i odwołań do aktualnej sytuacji Polski odwilżowej; w roku 1977 Axer skoncentrował się na postaci głównego bohatera dramatu Słowackiego, na konieczności dokonania przez niego wyboru, na jego uwikłaniu w wewnętrzną walkę. Przeniósł akcent ważności z monologu Kordiana na Mont Blanc na opowieść Grzegorza. Monolog Kordiana nie był jak w realizacji z 56 roku wezwaniem do działania skierowanym do Polaków, a wewnętrznym znakiem zapytania, dylematem rozgrywającym się w duszy Kordiana. Mocno zaakcentowana i mistrzowsko zagrana przez Jana Englerta postać Mefistofelesa nadawała spektaklowi wymiar metafizyczny-sugerowała, oczywiście nie w sposób dosłowny, że na działania człowieka mogą mieć wpływ siły od niego niezależne. Mefistofeles ukazywał się w przedstawieniu pod wieloma postaciami – Adiutanta Wielkiego Księcia Konstantego, Doktora, Chmury, Diabła – uosabiał moce zła mieszające boskie zamiary, a przez to nadawał spektaklowi wymiar uniwersalny i wpisywał się w paradygmat romantyczny – walczących ze sobą sił dobra i zła.

W programie do przedstawienia Axer napisał:

Zainteresowanie skupiliśmy tym razem przede wszystkim na wątkach biograficznych i psychologicznych poematu. Kameralizm sceny, zmuszając nas do rezygnacji z wielu możliwych efektów, sprzyjał mimo wszystko przedsięwzięciu, bo pozwolił pokazać

¹ Jacek Cieślak, *Jak Słowacki zadzwonił do Damięckiego*, „Rzeczpospolita”, 9 kwietnia 2002.

² Marta Fik, *Ważny „Kordian”*, „Polityka”, 1977, nr 22.

aktora w zbliżeniu rzadkim przy tego rodzaju sztukach. (...) Kiedy teatr koncentruje uwagę na życiu duchowym i biografii bohatera, staje oczywiście przed problemem „hamletycznym” Kordiana, przed zagadnieniem niespełnionego czynu¹.

Wydaje się znamienne, że ostatnie warte odnotowania przedstawienie „Kordiana” Słowackiego miało miejsce w 1977 roku. Odejście polskiego teatru od romantyzmu dokonywało się stopniowo w latach 80-tych XX wieku, moralność w kontekście politycznym, stanowiąca jedną z najpoważniejszych wartości spuścizny romantycznej przestała być interesująca dla reżyserów, bo przestała być interesująca dla widzów. Likwidacja Głównego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk (Urzędu Cenzury) w 1990 roku spowodowała przejście do historii teatru aluzji, który przez tyle lat komunizmu był siłą przyciągającą publiczność do teatru. Dokonała się zmiana pokoleń na widowni, dzisiejsza młoda publiczność jest wrażliwa inaczej – dyskusja między filologami, teatrologami, twórcami teatralnymi i widzami – czy dramat romantyczny, czy w ogóle ideologia polskiego romantyzmu może być inspirująca w XXI wieku pozostaje aktualna, szczególnie w związku z obchodzonym właśnie w Polsce Rokiem Słowackiego. Przytoczmy słowa profesor Aliny Kowalczykowej:

Docenia się wartość jego (Słowackiego) dramatów. Lecz dzisiaj teatr pełni funkcje inne niż wtedy. To, że sztuka Słowackiego pojawia się na teatralnym afiszu, nie znaczy wcale, że na scenie będzie dominowało jego słowo. Widowisko teatralne jest podporządkowane wyobraźni reżysera, czasem daje to świetne, a czasem niestety żenujące efekty. Może powinno się pisać na plakacie, obu twórcom oddając sprawiedliwość: dzieło pana X, inspirowane twórczością Słowackiego. A sam dramat po prostu trzeba czytać, nie niknie wtedy jego artystyczna wartość, nie zaginie humor, ironia czy groteska².

¹ Program teatralny Teatru Współczesnego w Warszawie: Juliusz Słowacki „Kordian”, sezon 1976/1977.

² „Kocham Julka” Justyna Sobolewska, wywiad z prof. Aliną Kowalczykową, „Polityka”, 5 września 2009, s.48.

„ВАЗОВАТА” РУМЪНИЯ

Бистра ГАНЧЕВА

Sans attirer pour longtemps l'attention d'Ivan Vazov, la Roumanie a joué un rôle spécial dans sa vie personnelle et artistique:

- ses premières poésies et ses trois premiers livres y ont été publiés;
- quelques-unes de ses idées générales sont formées parmi de nombreux compatriotes habitants la Roumanie cette époque (un grand nombre de nos phénomènes nationaux ont eu besoin du milieu étranger pour devenir soi-même – un paradoxe qui exige son explication);
- des traits physiologiques du poète, évolués en Roumanie, sont restés invariables toute sa vie;

- les relations entre les émigrés bulgares et la société roumaine ont été présentés par ses œuvres avec fidélité;

- l'aide discrète de quelques hommes politiques roumains (par exemple Ion Bratianu) a soulevé l'esprit de notre émigration et Vazov a exprimé la reconnaissance qui leur est due;

- après la chute de l'Insurrection d'Avril plusieurs révolutionnaires bulgares ont cherché abri au-delà du Danube. La Roumanie a été nommée par Vazov "la terre hospitalière de la liberté" – c'est un des rapprochements les plus étroits entre la patrie et un pays étranger.

Ce rapprochement devient encore plus catégorique dans le récit "Veliksin". Son héros – poète, journaliste, homme public – se sentant Bulgare, appartient à la fois à la Bulgarie et à la Roumanie: il a vécu dans les deux capitales, son œuvre est créée en deux langues, son testament favorise des villes roumaines et bulgares. Veliksin n'est pas "partagé entre" les deux pays – au contraire, il en fait un tout. La construction du personnage historique et littéraire uni les éléments nationaux différents, remplaçant leur rivalité par égalité.

Le contexte roumain chez Vazov fait naître une vision patriotique plus large et générale, au-dessus des frontières historiques.

Mots clés: Idée patriotique, terre natale, terre hospitalière, frontière historique, vision générale, union des éléments nationaux différents.

Така формулираното заглавие насочва към по-широка тема – за небългарското (като отлики, граници, държави, история, култура) в творчеството на народния поет.

В първите Вазови стихосбирки чужденците са представени почти единствено чрез отношението си към България: те са или съпричастни към националната ни кауза и поради това възвеличени (Русия, отделни личности на Запад), или безучастни, враждебни и – заклеимени (политически фигури, институции). Възторгът или възмущението отвеждат към крайни обобщения, много от които отдавна принадлежат на миналото.

По-късно образът на „външния свят” у Вазов се разширява.

Той е пътувал немалко за времето си, посетил е страни, известни с изключителната си красота и с вековната си култура – Италия, Румъния, Русия, Швейцария. Налице са свидетелства как съсредоточено е наблюдавал и трайно е запомнял. И все пак, най-неизменно у него остава превъзходството на своето над чуждото¹. Вазов навсякъде „носи” родината в себе си и не се старае да я „остави настрана”, за да се предаде на новите си впечатления. Напротив, винаги търси – и намира – поводи да напомни за нея, да я изтъкне, да я съпостави, предимно в нейна полза. Дори природата – най-универсалния феномен – той дели на родна и „друга”, заявявайки за последната:

Чужда ми е... и аз съм чужденец ней. Дивил съм й се, но не съм я обичал. А България! Всичко ми е родно, близко до сърцето и душата... Всяка нейна красота ми е скъпа. И чини ми се, че никоя земя на света не е тъй красива – може би и това да е една от причините за моята егоистична любов към нея...²

На тази „егоистична” – нека я наречем „ограничено национална” – любов народният поет остава верен докрай. Дори да бе почувствал нейната елементарност, не би могъл да я изтръгне от себе си.

Два примера.

Първият се отнася до Русия – страната, която е обичал най-силно, несравнима според него с всички други поради освободителната й мисия. Намерил се обаче на нейна територия, той изпитва чувства, твърде различни от очакваните и предполагаемите.

Посветеният й пътепис „Извън България” е най-обемната Вазова творба от този жанр, свързана с чужда страна. Някои от наблюденията и размислите в нея и днес звучат съвременно: за Москва като възплъщение на „извечно руското”, за Петербург, обратно, като свидетелство за славянската възприемчивост спрямо Европа. Намерен е начин, въпреки ограниченията на политическата конюнктура, да се изрази нестихващата благодарност към Царя Освободител, оживяла сега като угризение пред саркофага му в Петропавловската крепост.

¹ Дори в елементарно количествен план заключенията се налагат от само себе си – от 65 Вазови пътеписа само 5 са „чуждоземни”.

² Ив. Вазов, *Събрани съчинения в 22 тома*, С., 1977, т. XI, с. 240.

И въпреки всичко – налице е снижена, дори в известна степен потисната чувствителност и отзивчивост на художника. Емоционалната съдържаност отдавна е била забелязана и е подчертавана тъкмо по времето, когато „Любовта на Иван Вазов към Русия” беше задължителна тема и на ученическите съчинения в България¹. Респектът, признанието, удивлението пред руската история и култура са все пак твърде далече от всеизвестното възторжено благоговение, с което Вазов обгръща дори името на любимата си страна – „име свято, родно, мило”. И не само политически са причините за това² – големият живописец на словото трудно отваря сърцето си и пред най-величествената гледка, ако тя не е българска, ограничавайки – дали съзнателно? – непосредствения израз на чувствата си.

Не е случайно, че днес престоят на Вазов в Русия се споменава не толкова заради „Извън България”, колкото заради романа „Под игото” – носталгичен „плод на изгнанието”, замислен и в по-голямата си част създаден в Одеса.

Вторият пример е стихотбирката „Италия”.

Появила се е в резултат на отдавна желано пътуване и на радостна среща със „страната на сонетите”.

В нея са налице немалко характерни черти на пътеписеца Вазов. Още поредицата заглавия на творбите очертава – или поне пунктира – изминатия път; явна е радостта от прекия контакт с толкова възпяваната страна; и беглият досег до природни или културни забележителности събужда истинско ликуване на духа. На пръв поглед стихосбирката като че се възправя срещу застъпваната тук теза.

И все пак тя я потвърждава.

И непрофесионалният прочит може да установи, че „изправилата се пред погледа” картина е донякъде със „стихнали функции” – че тя всеки момент може да отстъпи назад пред спомени от миналото, от древността, средновековието и Ренсана, да „отведе” към творци и шедьоври, към скъпи видения, живеещи у пътешественика далеч преди началото на пътуването.

В тези видения България заема водещо място.

Самото пристигане е „поздрав от родината”; преките сравнения с нея не са никак редки; „райската хубост” на известни италиански пейзажи не могат да стъписат видения Балкана. Образът на България навлиза по вазовски – несмушаван от новите впечатления, с изконни права над тях, като непоклатим център на авторовата душевност. „Донесеното” в Италия – като предварителна нагласа, „наблюдателски устройства”, национална самоопределеност – живее редом, а някъде и „над” видяното в момента.

¹ Г. Цанев, *Иван Вазов. Във: История на българската литература*, С., 1976, т. III, с. 212.

² Вазов заминава за Русия – добре проучен исторически факт – по силата на политическа принуда. Прозападната ориентация на тогавашното правителство направила живота на последователния русофил проблематичен. Едва след две години той се връща в родината, при изричното уверение на министър-председателя Стефан Стамболов, че няма да бъде преследван за убежденията си.

Още една характерна черта – свързана с морско пътуване, стихосбирката почти не съдържа маринистични изображения. Вазовата нечувствителност към морето и предпочитанията му към планината са отдавна изтъквани – но не са правени много опити да бъдат изяснени. Едва ли това може да се направи с пълна сигурност. Но би следвало да се напомни, че и в българския национален пейзаж, особено във фолклорния, морето отсъства. Следвайки традицията, народният поет усвоява и тематичната ѝ ограниченост (А дали безкрайните равнинни пространства, които също не го привличат особено, не са сред причините за снизения му интерес към руския пейзаж?).

Допълнителен пример към приведените дотук може да бъде и единственият пътепис на Вазов за Букурещ – „При брега на Дъмбовица”.

Появил се е в резултат на пътуване, отдалечено с около 20 години от младежките престои на автора в Румъния.

Това е един от малкото негови текстове, съдържащи обобщаваща характеристика за „нашите съседи и добри приятели румъните”. В общи линии тя следва традициите на Възраждането, установени и в съвременните изследвания:

Отношенията между българи и румънци се формират и развиват в процеса на продължаващото от векове съжителство... Геополитическата обвързаност на населяваните територии, общата православна религия, интензивните стопански и културни връзки и особено общите политически интереси за национално-държавна еманципация спрямо Османската империя обуславят позитивния дух в двустранните отношения до 1878 г. Затова българският възрожденски печат и учебната книжнина през епохата на Възраждането дават преобладаващо положителна, макар и най-често периферна като цяло характеристика на румънците и Румъния¹.

В „Край брега на Дъмбовица” не е трудно да се доловят характерните национални акценти на всеки Вазов пътепис. За величественото здание на Букурещкия Атенеум се говори с възторг, но и тук са намерени основания за „българска” гордост – поради паричната помощ на Евлоги Георгиев за построяването му:

Не знам румъните дали са имали свой патриот, който така великодушно да е дал парите си за делата на милостта и напредъка на отечеството им... Тоя единствен може би акт от щедрост в историята повдига в очите ни още по-горе високоблагородния лик на покойния и издава в него широчина на духа, една висша хуманност, неограничавана от никакви условности и лични симпатии...

¹ Бл. Нягулов, *Румънците и Румъния в българската книжнина (1878-1989)*. Във: *Балканските идентичности в българската култура*, С., 2003, с. 184-185.

Пример висок за подражание, но той е толкова висок, щото не може да намери последователи..¹.

Прекрасният парк Чишмиджиу (у Вазов „Чешмежиу”), често свързан с модела на Версай, у нашия автор събужда други асоциации – за близката улица „Росети” и за бедната квартира, в която млади български ентусиасти са работили за бъдещето на родината си. Свързани тясно – и в повечето случаи трагично – с националните задачи, те превръщат сиромашкия дом в „къс от българската история”. За Вазов тя е най-важното и най-„своето” в румънската столица.

И така, независимо в коя страна се намира – в най-обичаната, най-възпяваната или най-близката – Вазов остава непроменен. За него „родина” и „чужбина” са не само различни, но и несъотносими, разделени от изконна ценностна граница.

Единствената страна, която може да доближи, а и – в много редки случаи – да прехвърли тази граница, е Румъния.

Без да се говори за „специално внимание” към нея, в живота и творчеството на Вазов тя има особено място.

Че това е първата посетена от него страна, че в нея е направил няколко пътувания и е престоял дълго време, е немаловажен, но все пак не най-важен факт. По-съществено е друго – че тук са стартовите му изяви като творец: публикувани са първите му стихотворения, издадени са трите му най-ранни стихосбирки, утвърждава се името му на поет, появяват се и критически мнения, макар намерили „мълчалив израз”².

Още по-важно е, че в Румъния Вазов нахвърля някои черти от облика си на художник, които ще останат непроменени пред 45-те години творчество, които му предстоят.

На първо място – пряката обвързаност на творбите с исторически събития:

– дебютната му стихосбирка „Пряпорец и гусла” (Букурещ, 1876) откликва на небивалото и неповторено в историята ни надигане на националния дух в дните преди Априлското въстание; по-късно Вазов отново ще се върне към този феномен и ще го нарече „пиянство на един народ” – една от трайните формули на националното ни битие;

– втората стихосбирка, „Тъгите на България” (Букурещ, 1877), е свързана с крушението на надеждите и с ужаса от развилнелия се поробител;

– третата, „Избавление” (Букурещ, 1878), е израз на ликуващата радост от настъпващото освобождение, изпълтенио в руската войска.

¹ Вазов, *Събрани*, с. 303.

² Любен Каравелов, всепризнат критически авторитет сред българската емиграция, имал навика да пише унищожителни сатири за самозвани поети. На препоръката да направи същото и с Вазов той отговорил: „Него трябва да го пазим”. Въздържането от отрицателна критика било възприето от чувствителния млад поет като окриляща похвала.

И трите възникват като непосредствен отклик на всенародна потребност и разкриват отзивчивостта на Вазовото слово спрямо възлови моменти от българския живот. Изострената национална чувствителност нерядко води поета до проникателни оценки и характеристикитки, някои от които са запазили валидността си вече повече от столетие. Кое то пък ще потвърди по-късно самооценката му като летописец на нацията:

На всичките трептежи на Балкана
история съм жива тук.

Първата глава от тази „жива история” е написана в Румъния през 70-те години на XIX век.

Доколко самите Вазови текстове отбелязват тази истина?

Малобройни са преките свидетелства, че стихотворенията са се появили в чужбина¹. Нещо повече, преживяванията не зависят от националната си среда – „Разходка до Баняса”² и „Царят в Свищов” са изпълнени с една и съща неудържима радост от настъплението на освободителната армия начело с императора. Възторженият певец, взрян в непосредствения си „обект на внимание”, не се „оглежда наоколо” – и в Румъния, и в България той се чувства „на своя земя”.

Може би тази е главната причина за липсата на носталгични настроения и в трите стихосбирки. Доколкото е налице мъка по отечеството, тя се дължи не на разстоянието спрямо него, а на страданията му, видени сякаш „отблизо”. Единствената строфа, споменаваща за отдалеченост („Ако и да съм далече/ аз от тебе, Рай-Земя,/ ала никак туй не прече/ ти да ми си сѐ в ума”), е изхвърлена в по-късните издания³.

Още тук – изпреварващо спрямо идещия текст – трябва да се изключи обяснението, че географската близост с България отслабва копнежа по нея. Само след няколко години в повестта „Немили-недраги” същото малко разстояние ще

¹ Някои от „Пряпорец и гусла” са писани в Сопот. После са обединени със създадените в Румъния.

² Това е единственото заглавие в трите стихосбирки, в което се споменава румънски „географски обект”.

³ Само в изолирани случаи разграничението „свое-чуждо” напомня за себе си. Обяснимо е, че това става по повод „изглед от планина”. „Сините Карпати” спират погледа върху себе си, привличат, удивляват, но не предизвикват любов или преклонение у вгледания в тях чужденец. Синовната преданост към румънската природа ще изпитат само собствените й деца: *Поля мене чужди, гори непознати,/ цѣфтите, цѣфтите под тоз небосвод!/ Вий пълни сте с хубост, обилни сте с плод,/ вам нека се радват, нека ви обичат.../ Децата ви нека рай да ви наричат.../ Цѣфтите, цѣфтите, прекрасни страни!/ Но вашият вид ясен не може плени/ тогоз, кой е расъл във рая славянски,/ тогоз, кой е дишал въздуха балкански* (Ив. Вазов, *Събрани съчинения в 22 тома*, С., 1974, т. I, с.124). Чуждата природа остава с главното си предназначение – да напомни за родната.

бъде представено като „непреодолима пречка” пред тъгуващите за родината си хъшове.

Самите поетически текстове не акцентират върху това плътно сближение с румънската земя и не го обсъждат. По-скоро го приемат като обективна даденост и се осланят на него, без да се взират в самото него.

Причините за това не са персонално индивидуални и не са само литературни. За да се обяснят, следва да се припомни отдавнашната, но непокътната и днес формула на Тончо Жечев за ролята на чуждите градове в българската история:

Цариград е най-големият български град през XIX век. В легалния период на нашето движение той е негова „столица”, както по-късно Букурещ стана „столица” на революционното движение¹.

В тези две „столици на българското” протича нашият най-интензивен – и културен, и политически – живот. Родната атмосфера е най-сгъстена, дори когато в нея се разразяват гръмотевични бури. Характерно национални феномени сякаш се нуждаят от чуждото обкръжение, за да станат самите себе си.

Обяснението на такъв парадокс заслужава усилията ни.

В румънска – а и в турска – среда българската общност търси да се утвърди в условията на установена, функционираща социална структура – с действащи институции, с политическа и културна йерархия. Независимо какви са отношенията с чужденците – проблематични, хармонични или конфликтни – това са международни взаимоотношения, при които всяка от страните е със свой облик, име, значение, всяка е „под погледа” на другата. Българинът в Румъния – без да е, разбира се, „пълноправен” или „равнопоставен” член на обществото, все пак вижда себе си като социален *субект*, като значима единица. Както в Истанбул черковната борба легитимира статута на българската църква, а оттам на българското общество и народ, в Букурещ революционното движение очертава облика си в рамките на изградена – при липсваща собствена – политическа система.

Така, без националният ни статус изкуствено да се повишава, той в чужди условия парадоксално се нормализира – извежда се от гнетящата позиция на „непризнат”, „непознат”, „незнаен”.

Потвърждение на казаното намираме в повестта „Немили-недраги” – единственото значително произведение във Вазовата белетристика, чието действие протича почти единствено в чужбина. Браила, Букурещ, румънският дунавски бряг са „околната среда” на представените събития.

Изображението е конкретно, с характерното за Вазовата проза изобилие от детайли. Разкрита е цялата тежест на изгнаническия бит. Носталгията – за разлика от стихосбирките – тук вече заявява за себе си:

¹ Т. Жечев, *Българският Великден или страстите български*, С., 1985, с. 8.

...те ходеха често на брега на Дунава и гледаха зелените хълми на България. На, тя е там, усмихва им се, вика ги... Дунавът величествено и тихо се синее между тях като една бара. Една крачка само – и в нея са; един вик само – и ще ги чуе. Как е близо и как е далеко! О, Българийо, никога не си тъй мила, както когато сме въвн от тебе!”¹

Болката по недостъпното отечество не зависи дали то е „на хиляди километри” или „на една река” разстояние.

Поведението на гладните и студувачи неволници далеч не винаги е морално неуязвимо и може да предизвика смущение дори у сънародници („Срам те е да кажеш, че си българин”). Но в редица епизоди този „срам” получава обратен стойностен знак – например при осъждането на група хъшове за извършен обир.

Както би следвало да се очаква, в центъра на вниманието е блестящата реч на адвоката („... сам Ботев, нарочно дошъл от Галац”). Тя наистина изпълнява трудната задача да промени отношението към подсъдимите. Нуждата от средства за революционна чета с освободителна мисия в България; патриотизмът като тласък за деянието; характеристиката на извършителите (не крадци, а млади интелектуалци, необходими утре на свободната родина); готовността им да пожертват за високата цел нещо по-скъпо от живота си – своята чест и добро име²; надеждата да намерят разбиране и съчувствие в „гостоприемната земя на великодушните римски внуци” – всички съображения в пледоарията допринасят осъдителното действие да придобие чертите на подвиг. Но цялата преоценка би била твърде рискована, а може би и неуспешна, без отклика на публиката, приела възторжено думите на адвоката. Емоционалната вълна достига най-високо – до самата съдебна инстанция – с максимално смекчената присъда поради „облекчителни обстоятелства”. Моралното преосмисляне става „под погледа” и „с участието” на румънската среда.

Своеобразна персонализация на отношението към българите предлата краткият разказ „Улица „Братиано”. Непретенциозното му подзаглавие „Една шушка история” всъщност насочва към основна тенденция на текста – да бъде верен и на основни историческите факти, и на подробностите, свързани с тях³.

¹ Вазов, *Събрани*, т. VI, с. 117-118.

² И в други Вазови творби (например в „Под игото”) жертвата на честта се определя като по-трудна и по-благородна от жертвата на живота.

³ К. Велики, *Прозата на Иван Вазов – исторически източник на Българското възраждане и на румъно-българските отношения от този период*. Във: Иван Вазов. *Колоквиум. Проблеми на българската литература*, С., 1982, с. 231-233.

„Главен герой” на краткия текст е видният държавник Йон Брътиану, дълги години премиер на Румъния, който „...горещо съчувстваше на българите и гледаше през пръсти на революционната ни дейтелност в румънска земя...”¹

Историческото лице е представено не в политически, а почти изцяло в етичен план. Симпатията, приятелството, съпричастието са едва ли не единственият подтик в пробългарските действия на румънския министър, независимо от съпротивлението на опозицията, с която той не може да не се съобразява и която в крайна сметка му отнема властта: „Братиано падна скоро подир това... главно за своята българофилска политика...”.

Както често става в подобни случаи, и тук Вазовият текст апелира към чувството за дълг и предлага някоя улица в София да носи името на големия българолюбец: „Той заслужава тая чест. Кой знае, без Братиано нашата история може би да не беше такава, каквата е днес”.

Чрез „една шушка история” оживява цял период от българската история.

*

Румъния като пример на напредък се възприема най-вече в България.

За общество като нашето – без елитна прослойка, без висши институции, без утвърдени носители на социален авторитет, пребиваването в чужбина вече само по себе си осигурява някакво превъзходство над другите („бил в странство”, „ходил, та видял”, „обиколил света”). Чувството за такова превъзходство отличава не един литературен персонаж, показван понякога в хумористична светлина².

Типичен случай – Хаджи Смион от повестта „Чичовци” и романа „Под игото”.

Посещението в Молдова за него е „велика дата”. За отбелязване е, че легитимираното му превъзходство се осигурява не от Палестина (с която се свързва името „хаджи”), а с Румъния. Прездунавската страна е достатъчно „отвъд”, за да служи като пример, и достатъчно близо, за да се окаже достъпна.

Театралното представление на драмата „Геновева” в „Под игото” дава редица поводи на Хаджи Смион да изтъкне познанията си на „много видял” – за одобрение или раздражение на околните. Още видят на любителската зала го

¹ Вазов, *Събрани*, т. XIX, с. 116.

² Алековият Бай Ганьо – нарицателен пример на комично самопревъзнасяне – свързва високото мнение за себе си тъкмо с пътуванията из Румъния, за които се хвали и пред случайни познати: „– Твоя милост ходил ли си, обикалял ли си тъй повечко свят? – Ходил съм, бай Ганьо, доста. – Ии, ами аз що свят съм изръскал! Ц...ц...ц!...Ти остави Едрене, Цариград, ами във Влашко! – Ти вярваш ли? – Туй Гюргево, Турну Магурели, Плоещ, Питеш, Браила, Букурещ, Галац – чакай да те не слъжа, в Галац не помня бях ли, не бях ли, – всички съм ги изредил” (Ал. Константинов, *Събрани съчинения в четири тома*, С., 1980, т. I, с. 111).

подтиква към сравнението „колко по-голям е Букурещкият театър от тоя“; изпълнителят на главната роля „не уважава публиката“, защото седи на канапето „... Гаче беше брат на княз Куза“; плачът на главната героиня, развеселил всички (ролята се изпълнява от мъж), служи за обяснение пред зрителите, че „плачът е голямо изкуство и че във Влашко плащат на нарочни жени да плачат над умрелите. Някой му изсъсква да мълчи и той изсъсква на другите, които го слушат...”

Това многократно показвано предимство има за българина и друго „предимство“ – не потиска с някаква гнетяща несъизмеримост, стоплено е от „домашна близост“. Съседната страна предлага смекчен вариант на вечните ни съпоставки с небългарското, водещи понякога до нихилистично самоподценяване.

Пестеливо изграден, но по-избистрен е образът на Румъния във връзка с Априлското въстание. Последните глави от романа „Под игото“ представят последиците от катастрофата, когато ужасът на оцелелите е дори по-страшен от скръбта по загиналите.

За всички, чийто живот виси на косъм, „Влашко“ се оказва единственото спасение:

- Къде отивате сега?
- Ще минем за Влашко (с.377)¹
- Ами ти къде ще идеш?
- Ще видя...
- Хай да те водим за Влашко (с. 368)
- Ти сега с какво намерение си, докторе? За накъде?
- За Влашко, разбира се (с. 414).

Най-точен, макар все така пестелив, израз на всеобщото упование дава главният герой Бойчо Огнянов в последните си размисли:

Той ще върви за Влашко, как да е ще допъпли, толкова души отиват. В Бяла черкова ще се крие като звяр, па може и да го издадат врагове, па и няма работа там... Във Влашко, във Влашко – гостоприемната земя на свободата, там ще може пак да работи нещо за България, додето заздравеят раните й... Там може да се диша свободно... На север, на север! (с. 381).

Силният емоционален порив довежда до пак така възторженото определение за Влашко като „гостоприемната земя на свободата“. Употребено не за първи път (срещнахме го в „Немили-недраги“ – в Ботевата пледоария – а и по-късно Вазов ще прибегне до него в пътеписа си за Букурещ), тук то е най-

¹ Вазов, *Събрани*, т. XIII.

автентично – защото е част от вътрешен монолог. Докато Русия е чакана *да дойде* като носител на свободата, в Румъния трябва *да се отиде*, за да се работи за освобождението. Налице е най-привлекателната разновидност на разделението „свое-чуждо”.

А ето че и самото разделение може да отстъпи на заден план или поне да изгуби нещо от традиционната си категоричност – родната и гостоприемната земя дотолкова да се сближат, че заедно и равноценно да се вградят в един човешки образ.

Това става в мемоарния разказ „Великсин” – кратък, не „широкоизвестен”, но много показателен за разглежданата тема.

Главният герой (с истинското име Димитър Великов) – поет, преводач, драматург, публицист, общественик – и днес се определя като принадлежащ едновременно *на българската и на румънската литература*¹. Най-важните моменти от живота и творчеството му потвърждават тази двойна принадлежност. Произхождащ от семейството на български преселници в Румъния, роден е в Браила, където учи и учителства. Следвал литература в Париж. Познанията, обществената му активност и патриотичният плам са причина за известността и авторитета му в широки – и румънски, и български – среди². След Освобождението пак пресича Дунав в двете посоки – живял известно време в родината си, по-късно е отново в Букурещ като български дипломатически представител.

Творчеството му също е свързано и с България, и с Румъния (а и с Франция)³. Поезия създава на трите езика – започнал на румънски, най-хубавите му стихотворения са на български⁴. Публицистиката му в букурешките издания говорят за истинско съпричастие с румънската култура⁵, а публикациите в „Български глас”, „Народност”, „Общ труд” свидетелстват за органичната му връзка с българското словесно творчество. Дори псевдонимите му за двете национални аудитории са два – „Великсин” и „Vellisson”.

Образът му би бил непълен без третия национален елемент – без френската литература, която изучава в Collège de France и от която пренася непознати дотогава у нас жанрове (сонет, сентенция).

На всичко казано дотук контрастират последните му години, изживени в пълно уединение в София и приключили със смъртта му в Париж през 1896.

¹ Българска енциклопедия, С., 1974, с. 140.

² Ел. Сюпюр, *Българската емигрантска интелигенция в Румъния през XIX век*, С., 1982, с. 56, 60, 70.

³ Ст. Таринска, *Литературната съдба на Димитър Великсин*. Във: Димитър Великсин, *Съчинения*, С., 1999, с.5-14.

⁴ *Dicționarul literaturii române de la origini pîna la 1900*, București, 1979, p.899.

⁵ Р. Флоря, *Димитър Великсин в контекста на румънската литература от средата на XIX век*. Във: Великсин, *Съчинения*..., с. 367-371.

С „този” Великсин – мрачен самотник, „негатив” на някогашния деец – започва Вазовият разказ. Началото му сякаш е завършен портрет на една човешка развалина, неоставила следи:

Малцина в столицата познават тоя злополучен на вид старец, неговото име никъде не се слушаше, неговото съществуване никой не подозираше и не се интересувахе от него. Забравен от всички – и той бе забравил всички¹.

И все пак истинското постижение на текста е срещуположно – да покаже присъствието на отшелника в света подир него.

Първо свидетелство срещу забравата над Великсин е поезията му. Откъслечи от нея, цитирани в разказа, са запомнени от новото поколение. Някогашното й признание от българи² и от румънци, потвърждава правотата си и по-късно.

Но по-важна от нея – и от признанието за нея – е последната воля на Великсин:

Той е завещал на България 60 000 лева... додето станат три милиона... С тая сума да се построят три болници: една в София, друга в Тулча, третя в Браила...

Значи на тоя мизантроп, на тоя саможивец, на тоя мрачен и леден човек последната мисъл...е била за отечеството, за благото на бедните!

Мир на твоя прах, Великсине!

С хуманния си жест забравеният не само „се връща” в живота, но и показва, че никога не го е напуснал, възлагайки на бъдещето да опровергае миналото.

Трите града, в които той „ще присъства” след смъртта си, отново принадлежат на двете страни, с които е свързан. У него България и Румъния не са разделени – напротив, заедно се вграждат в един по-висок, обобщен образ на отечеството, „неограничаван от никакви условности и лични симпатии”, поел в себе си благородството, човечността – и патриотизма – на героя.

Може да се отиде и по-далеч в разсъжденията – че този образ, прескочил историческите граници, рефлектира обратно върху изложението и коригира, доколкото изобщо е възможно при народния поет, „егоистичната” му любов към родината. Като съобщава, че букурещките издания смятат Великсин за румънски писател, Вазов е не „раздразнен от присвояването”, а *поласкан от вниманието* на една култура към неопенения у нас творец. Разказът е останал незасегнат от често срещаната ревност, която съпровожда интеркултурните явления.

¹ Вазов, *Събрани*, т. IX, с. 118

² Цитирано от Вазов изказване на Ботев: „Аз съм поет по душа, Великсин е поет по изкуство” (Вазов, *Събрани*, т. IX, с. 119).

Тъкмо при Иван Вазов – най-безкомпромисния родолюбец – своето и чуждото могат в румънски контекст да загърбят закратко противопоставянето помежду си и, макар за още по-кратко, частично да се застъпят. Образът на Румъния „отдалеч обстрелва” устойчиви понятия от речника на автора. Колкото и тесен да е теренът, върху който го прави, не остава съмнение, че може да го направи.

Вазовата Румъния, без да е „плътно изобразена”, има своя роля, динамика, сили на въздействие и осмисляне. Точно характеризирана и своеобразно функционализирана, тя присъства у предосвободенския, а и у следосвободенския българин.

**DRAMA *KORDIAN* DE JULIUSZ SŁOWACKI
(STRUCTURĂ ȘI SEMNIFICAȚIE)**

Constantin GEAMBAȘU

Kordian is a drama with a complex structure, a multilevel text, open to multiple interpretations, depending on the angle of assessment. Beyond ideas deeply rooted in the Polish history and mythology, the text drew the attention of literary critics and historians thanks to its literary value, lexical and imaginative richness, and various poetic and prosodic resources. This article deals with the drama's structure and meanings, focusing on the causes that contributed to the tragedy and the failure of the main character.

Keywords: romanticism, insurrection of 1830, the Polish mythology, the confrontation between Conservatives and Democrats, the metamorphosis of the romantic character

Juliusz Słowacki s-a născut în anul 1809, în zona răsăriteană a Poloniei, într-o familie de intelectuali. Tatăl său a fost profesor de literatură polonă la Universitatea din Vilnius, iar mama nutrea interes pentru artă și literatură. În urma morții premature a soțului, ea se va recăsători cu medicul Beçu, și el profesor de igienă la aceeași universitate. Salonul familiei Beçu va deveni locul de întâlnire al multor personalități ale timpului. În acest salon, Słowacki l-a cunoscut pe poetul Adam Mickiewicz înainte de deportarea acestuia din Lituania. Se poate afirma că, încă de copil, Słowacki a fost influențat de atmosfera intelectuală din casa părintească¹. Primul scriitor care a exercitat o puternică influență asupra sa a fost Lamartine, înlocuit mai târziu de Byron. Critica literară polonă a subliniat în numeroase rânduri elementele byroniene din creația tânărului poet².

Versurile timpurii sunt marcate de o anumită tristețe și pesimism (vezi ciclul de Sonete), publicate la Varșovia, în anul 1829. În spiritul epocii, Słowacki, în afară de literatură, este preocupat în mare măsură de evenimentele istorice în contextul pierderii

¹ Mai multe date despre biografia și opera lui Słowacki vezi în S. Velea, *Istoria literaturii polone*, vol. I, București, Univers, 1986, p. 250-297; idem, *Juliusz Słowacki*, în *Literatura polonă în România. Receptarea unei mari literaturi*, București, 2001, p. 81-92; vezi, de asemenea, Olga Zaïcik, *Pasiunea romantică*, București, Editura pentru Literatură Universală, 1965.

² Alina Witkowska, Ryszard Przybylski, *Romantyzm*, Varșovia, PWN, 1998, p. 317-323..

independenței Poloniei. Pentru majoritatea intelectualilor polonezi problema națională devine prioritară. La vârsta de 20 de ani, Słowacki a fost martorul încoronării țarului Nicoale I ca rege al Poloniei, în anul 1829¹, a observat reacțiile diferite ale locuitorilor capitalei la acest eveniment ieșit din comun și a luat cunoștință de acțiunile conspirative, organizate împotriva puterii țariste. Impactul realității nemijlocite contribuie în mare măsură la maturizarea poetului. Dincolo de tematica pur romantică, aflată sub semnul reveriei și al imaginației, începe o nouă etapă literară, legată de viața națională. Trebuie să afirmăm că o particularitate a romantismului polonez o constituie legătura intrinsecă dintre literatură și istorie. Marii romantici polonezi privesc literatura și ca instrument didactic-educativ, prin intermediul căruia modelează conștiința națională. Nu există operă literară importantă în această perioadă care să nu fie serios ancorată în problematica națională. Poetul este lider spiritual al propriului popor, iar poezia este considerată ca o misiune cu funcție politică, amintind de tradiția greacă a cântăreților homerici ai istoriei naționale. În perioada romantică europeană s-a format stereotipul poetului bard sau profet, îndrumător spiritual, misionar, un fel de intermediar între om și

¹ Ducatul Varșoviei (1807-1815), înființat de Napoleon, era un fel de surogat al statului polonez, independent din punct de vedere formal, dar în realitate subordonat Franței napoleoniene. În urma înfrângerii lui Napoleon în războiul cu Rusia, Congresul de la Viena a hotărât, în 1815, transformarea lui în Regatul Polonez, care nu mai reprezenta decât o mică parte din teritoriul de odinioară al Republicii Polone. În afară de Varșovia, din perimetrul Regatului făceau parte orașele Lublin, Zamość, Radom, Kielce, Częstochowa, Kalisz, Płock. Regatul dispunea de autonomie administrativă în cadrul uriașului imperiu rus, adică avea propriul parlament, propria constituție, propriul guvern (Consiliu de Administrație) și propria armată. Unitatea cu Rusia o simboliza suveranul comun. Împăratul rus era în același timp rege constituțional al Poloniei și trebuia să vină la Varșovia pentru a se încorona ca rege al Poloniei și a jura respectarea constituției. În practică însă influența rusească era mult mai puternică, făcându-se resimțită prin locuitorul țarului, prin funcționarii ruși din guvern și administrație, prin poliția devotată țarului și mai ales prin persoana comandantului armatei poloneze. Aceasta era o funcție foarte influentă și aproape independentă. În această funcție a fost numit fratele împăratului, marele prinț Konstantin.

Atitudinea polonezilor față de situația din Regat era ambiguă: generația vârstnică dorea să schimbe lucrurile pe cale legală, constituțională: în schimb, reprezentanții generației tinere doreau să înlăture stăpânirea rusă prin lovitură de stat și revoluție. Pregătirea pentru revoluție se afla de mai multă vreme în atenția așa-numitelor „uniuni secrete”, care aveau legături cu organizații similare în Europa Occidentală și chiar în Rusia.

Momentul încoronării împăratului rus ca rege al Poloniei, în anul 1829, despre care scrie Słowacki, nu a fost fructificat datorită ezitării unei mari părți a nobililor și intelectualilor polonezi conservatori. Familia țarului s-a salvat, iar izbucnirea insurecției s-a produs mai târziu cu un an și jumătate. Din păcate, nefiind bine pregătită și coordonată, ea a fost înăbușită de autoritățile țariste. Vezi și J. Maciejewski, „*Kordian*” *Juliusza Słowackiego*, Varșovia, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, 1976, p. 27-34.

Dumnezeu¹. În condițiile politice de atunci, din cauza cenzurii, intelectualii polonezi iau calea emigrației, mulți dintre ei aflându-se la Paris, unde dezbat soluțiile de redobândire a independenței țării. În cadrul emigrației se formează două curente de gândire: cel al conservatorilor, dominat de personalitatea prințului Adam Czartoryski, care vedeau în negocierile diplomatice soluția de bază în viitor, și cel al democraților, care considerau că independența Poloniei poate fi recâștigată doar pe cale militară. Słowacki se solidarizează încă de la început cu gruparea democratică, dar abia după insurecția din noiembrie 1830, mai concret după 1831, când pleacă în străinătate, va cunoaște mai bine disputele și divergențele dintre cele două grupări. La Paris nu rămâne decât un an (1831-1832), fiind nemulțumit de atmosfera apăsătoare din mediul conaționalilor emigranți. Totuși șederea la Paris îi permite să-și lanseze, în 1832, două plachete de versuri. Confratele său mai mare cu 11 ani, Adam Mickiewicz, recunoscut nu doar ca poet remarcabil, ci și ca lider de opinie, avea să califice aceste poezii, nu fără oarecare malițiozitate, „o catedrală frumoasă, în care nu există Dumnezeu”. Cuvintele lui Mickiewicz aveau să atârne greu în lumea literară pariziană. De altfel, atitudinea oarecum ostilă a lui Mickiewicz față de tânărul Słowacki transpare și în partea a III-a din drama *Moșii*, publicată tot la Paris, în care tatăl vitreg al lui Słowacki (profesorul Beçu) era înfățișat într-o ipostază grotescă.

Părăsind Parisul, Słowacki s-a îndreptat spre Elveția, dornic să cunoască lumea și să-și îmbogățească experiența de viață. S-a interesat în continuare de evenimentele vremii (pregătirea mișcărilor revoluționare din Franța și Italia). De aceea nu trebuie să ne mirăm că textele pe care le-a scris în acest interval încep să capete conotație politică. De altfel, paralel cu lecturile literare, a citit texte filozofice și istorice. A scris poemul descriptiv-erotic *În Elveția*, precum și cunoscutul volum *Ceasul meditării* (un ciclu cu caracter autobiografic, un fel de analiză a propriei vieți de până atunci, lăsând să se vadă în mod categoric disponibilitățile poetice excepționale din volumele ulterioare)². După acest al treilea volum de versuri, publicat la Paris, cu titlul *Poezii*, Słowacki s-a pregătit pentru drama *Kordian*, consacrată insurecției din noiembrie. Scrisă în 1833, drama în versuri a apărut la Paris un an mai târziu, fără a fi semnată. Caracterul anonim este explicabil dacă avem în vedere accentele virulente ale textului împotriva nobilimii poloneze conservatoare și a țarismului, sinonime cu imposibilitatea de revenire în țară a autorului. Destinul tumultuos al protagonistului transpare în mai multe ipostaze, de la visătorul romantic, îndrăgostitul pesimist, căutătorul unei idei mărețe, la luptătorul patriot și revoluționar, în stare de sacrificiul suprem. Concepută în trei acte, structural drama se înscrie în coordonatele poeziei romantice. Neîncorsetată de canoanele clasice, abundă în asocieri și episoade aparent fără legătură strictă între ele, personajul se deplasează în mai multe locuri și acționează adesea după propria imaginație și logică.

¹ Cf. M. Inglot, *Wstęp*, în Juliusz Słowacki, *Kordian*, Wrocław-Varșovia-Cracovia-Gdańsk-Łódź, 1986, ed. a VII-a, p. VII-VIII.

² Vezi și versiunea românească, *Ceasul meditării: Poezii și poeme*, traducere de Miron Radu Paraschivescu, București, Editura pentru literatură universală, 1962

Ca majoritatea poezilor romantici, Słowacki recurge din plin la recuzita tradiției și a gândirii populare. O dovadă elocventă în acest sens o constituie *Pregătirea*, un fel de preambul al piesei, în care se proiectează un univers inedit, dominat de puterea lui Mefistofel – simbol al răului –, dar și maestru al unui ceremonial magic și spectaculos. De altfel, diavolul, Dumnezeu, îngerii și alte forțe supranaturale sau ficționale (Imaginația, Frica etc.) revin și în alte episoade ale dramei, trecerea între lumea reală și cea imaginară realizându-se fără prea mari opreliști. Poetul lasă să se întrevadă că guvernarea lumii aparține iadului, acțiunea dramei confirmând în final semnificația pesimistă a viziunii poetice (vezi eșecul moral și politic al protagonistului principal)¹. Mefistofel apare în mai multe ipostaze, încercând să-l convingă pe Kordian că sacrificiul pe care îl presupune ideea uciderii țarului este absurd. Słowacki preia ideea romantică a intervenției diavolului în destinul personajului pentru a aduce în prim plan scopul esențial pe care l-a urmărit în scrierea textului: conștientizarea și înțelegerea cauzelor care au condus la eșecul insurecției și, implicit, formularea altei perspective de acțiune.

În Actul I, protagonistul apare în ipostaza unui tânăr visător, romantic, dezamăgit de lume, însoțit de gânduri care alternează între dorința de a acționa, de a înfăptui ceva măreț, și apatia generală, care îl face să nu mai vadă rostul vieții, reamintind de structura unor personaje byroniene². Pe Kordian l-ar putea salva un țel măreț, nobil, situat dincolo de dimensiunea individuală („Doamne, dă-i vieții suflet,/ Aprinde un gând mare, ca jarul fumegând/ și eu să fiu măsura și ceasu-acestui gând”). Din păcate, visătorul nu găsește un asemenea gând. Dialogul dintre Grzegorz și Kordian dezvăluie câteva căi în această direcție (printre altele, Grzegorz îi povestește despre marele conducător Napoleon, care știe cum să le vorbească soldaților și cum să câștige bătăliile. De asemenea, se referă la fapta eroică și patriotică a unui ofițer care a știut să stârnească dragostea și respectul soldaților săi, iar, în momentul corespunzător, a avut puterea de a se sacrifica pentru ei și în numele lor). Se pare că ideea de a pune capăt preocupărilor concentrate în jurul propriei persoane și de a face ceva pentru ceilalți, pentru propria colectivitate sau popor, ar reprezenta stimulul potrivit. Se produce astfel în gândirea sa o schimbare care reamintește de transformarea lui Gustav în Konrad din drama *Moșii* de Adam Mickiewicz. Kordian îi destănuie Laurei dilemele și neliniștile sale, precum și teoria metamorfozei sufletului după moarte, credința că alegerea drumului faptei și a sacrificiului este dependentă – în spiritul acestei teorii – de găsirea unui al doilea om apropiat („Pentru un singur înger e nevoie de două suflete pământești”). Din păcate, Laura nu înțelege spiritul teoriei și nu poate deveni un asemenea partener, ceea ce face ca dezamăgirile lui Kordian să crească.

În Actul al II-lea, Kordian călătorește prin Europa, prilej de a confrunta visul cu realitatea. Cunoaște însă și aici dezamăgirea în legătură cu alte reprezentări ideale:

¹ Cf. Inglot, *Wstęp*, p. VI.

² Critica a semnalat asemănarea structurală dintre Konrad și personajele care suferă de „boala secolului” din opera lui Goethe, Byron sau Chateaubriand (sentimentul însingurării și al înstrăinării, generator de crize psihice sau morale); vezi Maciejewski, *op. cit.*, p. 23.

literatura (Shakespeare), civilizația (Londra) și dragostea senzorială (Violetta), autoritatea religiei, subminată de atitudinea papei față de Polonia. Observă că libertatea este pusă adeseori sub semnul incertitudinii. În fața acestor dezamăgiri protagonistul evadează în sânul naturii sălbatice, unde se naște ideea sacrificiului pentru popor și a poporului pentru umanitate (vezi, în acest sens, monologul de pe Mont Blanc, pe care criticii îl compară ca semnificație cu *Marea improvizație* din partea a III-a a *Moșilor* lui A. Mickiewicz)¹. Transpar în acest monolog motive republicane evidente:

Pot precum Domnu-n a facerii zi
cu-a palmei mișcare
stele să-mprăștii pe cerul lumii cel mare
ca pe calea a tot ce va fi
să nu se întâlnească fragilul lumii lut
și să se sfârșame pe drum?
Pot – deci voi merge! Oameni chem! Treziți-vă-acum!

Se prefigurează structura viitorului complotist și revoluționar, renunțarea la individualism și acceptarea acțiunii în numele unei cauze comune, naționale. Drept model îi servește eroul elvețian Winkelried care prin faptele sale de luptă și propriul sacrificiu își salvează conaționalii:

Winkelried suliți dușmane în piept și-a-nfipt,
Lume! Viu e Winkelried!
Iar Polonia, Winkelried-ul națiilor!
S-o sacrifice, deși va cădea, ca odată, ca de atâtea ori!
Duceți-mă, nori, vânturi, păsări, cer să brăzdez!

Kordian apare astfel în ipostaza revoluționară ca lider al complotului pus la cale de cadeții Școlii de Subofițeri de la Varșovia împotriva împăratului rus care urma să se încoroneze drept rege al Regatului Polonez.

Locul cel mai important în structura dramei îl deține Actul al III-lea, diferit ca structură, mult mai bogat în detalii istorice, cu o înlănțuire dinamică de episoade: scena încoronării, reacțiile populației adunate în Piața Castelului din Varșovia, dezbaterile complotiștilor în subsolul catedralei, atitudinea față de complot a generației vârstnice (sublinierea pregnantă a conservatorismului nobilei polone în luarea unor decizii categorice, spiritul conciliator al acesteia), disputa dintre țarul Nicolae și marele prinț Konstantin etc. Actul al III-lea concentrează conținutul politic al dramei: eșecul insurecției din noiembrie 1830 și problema luptei împotriva despotismului. La fel cum va proceda ceva mai târziu Stanisław Wyspiański în drama *Nunta*, Słowacki demonstrează lipsa solidarității societății polone în acțiunile decisive privind eliberarea

¹ Cf. Maciejewski, *op.cit.*, p. 21.

și reîntregirea Poloniei. Argumentele pe care le aduce în discuție Președintele grupului de complotiști sunt elocvente în acest sens. Spiritul rațional, neasumarea riscului, formularea consecințelor eșuării complotului, toate acestea contribuie la slăbirea voinței de acțiune a lui Kordian. Așa se explică ezitarea sa în pragul dormitorului țarului Nicolae. De altfel, scena rătăcirii personajului prin camerele Castelului reprezintă o dovadă a măiestriei lui Słowacki în surprinderea și dezvăluirea straturilor imaginației și ale conștiinței kordianiene. Cele două puteri (Imaginația și Frica) pun stăpânire pe psihicul acestuia, însoțite fiind totodată de imaginile complotiștilor conservatori ezitanți, ceea ce face ca în final el să nu mai găsească puterea și voința de a a-l ucide pe țar. Din acest punct de vedere, scena referitoare la spitalul de nebuni joacă un rol funcțional, Doctorul prefigurând eșecul la care este sortit Kordian.

*
* *

Fără a-i nega lui Kordian noblețea și patriotismul, dimpotrivă subliniindu-i spiritul de jertfă supremă, Słowacki sugerează că acesta a acționat sub impulsul unor idei false sau, în cel mai bun caz, al unor plăsmuiri naive. Visător romantic, rupt de realitate, apăsător de propriile angoase, Kordian nu se potrivea rolului de lider al complotiștilor, întrucât un asemenea rol impunea trăsături militare, nu poetice. În acțiunea sa politică s-a bizuit doar pe forțele proprii, neînțelegând că lupta împotriva țarismului poate fi câștigată doar prin implicarea maselor largi. Mai mult, în chip naiv, credea că e suficientă uciderea țarului pentru ca „automat” să se producă renașterea Poloniei (vezi monologul său din subsolul catedralei, în care își vede țara liberă, întinzându-și granițele de la o mare la alta:

Polonia se va-ntinde pân-la al mării val
și după uraganul noptatic va trăi.
Da, va trăi! Privit-ați în duh acest cuvânt?
Nu știu... dar simt cum bate o inimă aci
și-n fiecare sunet aud enormul glas!
Ce mare fi-va ziua cu-al răzbunării ceas!
În prima zi, când liberi, cu-al bucuriei foc,
cu veselie-n strigăt tot cerul vor izbi,
iar apoi vor străbate bezna dintre robii,
s-or așeza... și-or plânge precum copiii-n joc,
plânsu-nvierii fi-va imens, de neajuns).

Critica se adresează deopotrivă complotiștilor care au declanșat insurecția fără a reuși să o conducă. Opera lor nu a fost decât un impuls ce a durat o singură noapte (noaptea de noiembrie) pentru ca a doua zi să cedeze puterea în mâinile unor demnitari

conservatori.

Actul al III-lea, împreună cu *Pregătirea*, reprezintă o analiză critică în veșminte poetice a slăbiciunilor insurecției, o critică de pe poziții democratice, republicane, în consens cu spiritul mișcărilor europene ale vremii. Accentele antimonarhice transpar și în scenele referitoare la „dialogul” dintre țar și fratele acestuia, prințul Konstantin (scene bazate în mare măsură pe fapte autentice). Poate că ar merita să pomenim aici și caracterul polemic al dramei față de partea a III-a a *Moșilor* lui A. Mickiewicz. Słowacki îi reproșează lui Mickiewicz că, „în loc să trezească poporul la luptă, îl adoarme”. Mai concret, el manifestă o atitudine critică față de ideologia mesianică, ai cărei reprezentanți promovau ideea de încetare a luptei și de ispășire prin suferință (vezi mitul „Polonia – Hristos al popoarelor”). Trebuie afirmat că, în 1833, când a scris piesa, Słowacki dispunea de materiale mai complete referitoare la situația postinsurecționistă și, ca atare, de o perspectivă evaluativă mai proaspătă. Pentru dezvăluirea adevărului, poetul recurge la procedee multiple: grotescul, ironia, satira (vezi scena vizitei lui Kordian la Vatican, discuția cu paznicul parcului de la Londra, monologul lui Kordian în scena referitoare la complot, imaginea țarului și a marelui prinț Konstantin). De asemenea, tehnica introspecției și a dezvăluirii gândurilor și sentimentelor protagonistului principal, proprie realismului psihologic, demonstrează stăpânirea desăvârșită a mijloacelor literare moderne (nu întâmplător, Słowacki a fost poetul preferat al moderniștilor polonezi!). Totuși retorica, patetismul, exagerarea, înflăcărea lui Kordian țin mai curând de recuzita romantică, de o anumită modalitate de a privi omul și emoțiile sale. Ca și în cazul lui Mickiewicz sau Krasiński, Słowacki recurge la individualizarea personajelor prin vorbire, înfățișare și comportament (vezi dialogul dintre țar și fratele său sau comparația dintre Violeta și Laura).

Kordian este o dramă cu o structură complexă, un text pluristratificat, deschis la multiple interpretări, în funcție de unghiul de apreciere. Dincolo de ideile adânc ancorate în istoria și mitologia polonă, textul a stat în atenția criticilor și istoricilor literari datorită valorii literare în sine, bogăției lexicale și imaginative, variatelor resurse poetice și prozodice. Versiunea românească datorează enorm disponibilităților artistice ale poetei Passionaria Stoicescu, entuziasmului și devotamentului cu care s-a aplecat asupra a încă unui text de anvergură din lirica polonă¹. Prin traducerea în limba română a acestei drame importante am completat și îmbogățit imaginea creației marelui poet polonez la noi², aducându-i totodată un omagiu cu prilejul bicentenarului nașterii sale.

¹ La distanță de numai un an după transpunerea exemplară a dramei *Nunta* de Stanisław Wyspiański, București, Editura Paideia, 2007.

² În urmă cu peste cinci decenii au mai fost traduse piesele: *Lilla Weneda*, *Balladyna* și *Horsztyński*, vezi volumul J. Słowacki, *Teatru*, trad. de Miron Radu Paraschivescu, C. Nisipeanu și Elena Lintz, București, 1964. Datorită gradului ridicat de dificultate nu s-a tradus nimic până acum din lirica folzofică a poetului: *Genezis z Ducha* (Geneza din Spirit, 1844) și *Król-Duch* (Regele-Spirit, 1847).

MITURI POLONEZE ÎN *LILLA WENEDA* DE JULIUSZ SŁOWACKI

Cristina GODUN

The essay traces the Polish romantic myths exploited by Słowacki in the tragedy *Lilla Weneda*, as well as commentates and deconstructs them in the light of the key-symbols used by the autor. At the core of the tragedy there lies a very fashionable and renowned at that time theory which stated that nations were created by means of wars and blood sacrifices – nine years after the defeat of the Polish insurrection Słowacki offers a new perspective upon the social and political reality of Poland, by simply uncovering and reinterpreting the signification of the national history. To blame for being defeated are several issues: his countrymen's lack of bravery, fatalism of history, idealisation of the past. Słowacki thinks that victory is still possible only if it were fueled by sacrifice - not individual, but collective. That's exactly why Słowacki tries to create a monumental myth about the beginning of the Polish national state intertwined with multiple hints to the present moment as well as to the recent past (that is the rebellion in November).

Key words: history, myth, symbol, romanticism

*De ce trezește Słowacki în noi încântare și dragoste?(...)
De aceea, domnilor, pentru că Słowacki mare poet a fost!*

Witold Gombrowicz, *Ferdydurke*, 1938

Juliusz Słowacki este reprezentantul celei de-a doua generații a romantismului polonez, debutând înainte de insurecția din noiembrie (mai exact în anul 1825) cu versuri patriotice în care se arăta adeptul unui program de luptă radical împotriva ocupantului imperialist rus. Dacă în prima fază a creației încă își căuta propriul drum și propria voce, lăsându-se influențat de programul altor romantici, Słowacki începe destul de repede să-și șlefuiască propriile forme ale expresiei poetice, de mare ajutor fiind și vasta sa erudiție. Deoarece la momentul lansării sale romantismul se impusese deja,

câștigând lupta cu clasicismul și având premisele clar formulate, Słowacki nu a fost preocupat de evidențierea și modelarea caracterului național al poeziei poloneze, putându-se canaliza pe probleme mai abstracte și pe rațiuni mai înălțătoare, precum inadaptabilitatea individului la societate și alienarea născută de această atitudine¹. Adevăratul său debut și program poetic, în care Słowacki face dovada că este un creator matur și stăpân pe viziunea sa filozofico-estetică, îl reprezintă volumul *Godzina myśli* (1832), considerat a fi unul dintre manifestele poetice ale romantismului european. Cu toate că sănătatea și constituția sa fizică fragilă nu i-au permis niciodată să se implice în lupta poporului său altfel decât cu pana de scriitor, cu toate că nu a avut temperamentul unui militant politic activ, Słowacki și-a dedicat întreaga creație și suflu creator vieții și istoriei poporului polonez, căruia a încercat să-i inculce, prin scrierile sale, idei revoluționare îndrăznețe, credința în progres și viitor. Incompatibilitatea dintre visare și realitate, specifică vremii, nu a fost abordată de Słowacki prin prisma luptei politice, așa cum a făcut-o, de pildă, Adam Mickiewicz, ci prin încercarea de transpunere a acesteia în limbajul artei, căutând să universalizeze trăirile². Chiar dacă nu a fost apreciat de compatrioții săi în timpul vieții din cauza atitudinii sale critice intransigente față de eșecul insurecției din noiembrie, pus pe seama împotmolirii polonezilor în tipare de gândire învechite care adânceau diferențele de castă (aristocrați versus poporul de rând) și pe lipsa de acțiune eroică, Słowacki nu a pregetat să-și pună întreaga forță de creație în slujba susținerii idealului național al luptei de eliberare. Neapreciat la justa valoare de către contemporanii săi nu a fost Słowacki și din cauza polemicilor cu Mickiewicz, părintele romantismului polonez, care avea un cuvânt greu la vremea respectivă în orice s-ar fi pronunțat. Nu e așadar de mirare că observațiile aspre ale bardului polonez cu privire la două dintre volumele de poezii publicate de Słowacki la Paris (*Poezje*, 1832), despre care a spus că sunt asemenea unei biserici monumentale, dar o biserică în care Dumnezeu nu sălășluiește, au pecetluit soarta tânărului poet și destinul receptării operelor sale aproape definitiv. Słowacki știe să riposteze cel mai bine prin scrierile sale, în care dă glas convingerilor atât referitoare la artă, cât și la menirea poporului polonez.

Una dintre expresiile cele mai reușite ale viziunii sale asupra valorificării istoriei în scopul transmiterii adecvate a mesajului către societatea poloneză contemporană îl reprezintă drama *Lilla Weneda* (Paris, 1839), o tragedie istorică scrisă parțial în vers alb. Pornind de la teoria creării statului național prin luptă armată, prin sacrificiu de sânge – la modă printre istoricii vremii – Słowacki întrevide la nouă ani după eșecul insurecției poloneze posibilitatea deschiderii unei noi perspective asupra situației în care se afla Polonia, prin dezvăluirea sensului istoriei naționale. Punând înfrângerea suferită de polonezi pe seama lipsei eroismului, pe fatalismul istoriei, pe paseismul conaționalilor săi, poetul vede posibilitatea unei victorii la baza căreia se află sacrificiul eroic, nu individual, ci colectiv. Tocmai de aceea Słowacki se străduiește să

¹ *Historia literatury polskiej w zarysie*, tom I, PWN, Varșovia, 1983, *Romantyzm*, p. 242.

² *Ibidem*, p. 243.

plăsmuiesc un mit monumental despre începuturile statului polonez întrețesut cu multiple aluzii la prezent și la trecutul nu foarte îndepărtat, adică la insurecția din noiembrie. Poetul dă de înțeles că insuccesul suferit de revoluționarii polonezi este parțial rezultatul unui fatalism istoric, născut de moștenirea spirituală a poporului în care se întrevăd și cusurile strămoșilor, în acest caz triburile vnezilor și ale lehiților. După părerea poetului, una dintre cauzele majore ale înfrângerii polonezilor și ale slăbiciunii de care au dat dovadă rezidă în fragmentarea socială a Poloniei, care slăbește forța națiunii și dăunează unei rațiuni sănătoase. Această situație a dus în consecință la pierderea independenței polonezilor. Dacă polonezii nu ar mai urma orbește modele străine de caracterul lor, dacă ar pune mai presus de modă și cosmopolitism dăruirea și eroismul, nu s-ar mai afla într-o situație atât de jalnică. Słowacki dă glas în *Lilla Weneda* la câteva reflecții pe tema istoriei, pornind de la antinomia *trecut eroic – prezent rușinos*, cu aluzii evidente la situația politică actuală a Poloniei. Diagnoza poetului este aspră, necruțătoare, condamnând lipsa de dăruire, eroism și sacrificiu de sine al polonezilor în timpul insurecției. Dacă polonezii ar fi fost asemenea grecilor la Termopile, soarta luptei ar fi fost cu siguranță alta, este Słowacki de părere. Criticii polonezi au avut numai cuvinte de laudă la adresa tragediei, văzând în ea un comentariu literar și o amplificare a incriminărilor cărora le-a dat glas în poezia *Mormântul lui Agamemnon* (Grób Agamemnona, 1839)¹, publicată de altfel laolaltă cu *Lilla Weneda*. Criticul polonez Juliusz Kleiner consideră ușor exagerat că, în pofida câtorva inconveniente, *Lilla Weneda* poate fi totuși „cea mai mare tragedie pe care a creat-o romantismul european”². Fără să conteste importanța dramei, Stanisław Makowski nu împărtășește întrutotul elanul lui Kleiner, având o atitudine mai temperată. El subliniază totuși caracterul alegoric și simbolic al piesei care încheie în retorica sa nu un fragment autentic din preistoria Poloniei, ci o diagnoză a prezentului, mascată în subtextul unei drame cu caracter mitic, specie mult îndrăgită de dramaturgii romantici.

Acțiunea tragediei se desfășoară în vremuri preistorice, în regiunea locului Gopło, un spațiu în care Słowacki a mai plasat acțiunea unei alte piese mitice – *Balladyna*. Cele două drame fac parte dintr-un proiect mai amplu de șase cronici istorice, pe care autorul nu a mai reușit să-l ducă până la capăt. Acțiunea este centrată în jurul invaziei lehiților asupra vnezilor. Înfrângerea pe care o suferă vnezii se datorează convingerii că victoria nu poate fi obținută în lipsa atributului puterii supreme, întruchipat de harfa de aur, aflată în captivitatea lehiților deopotrivă cu conducătorul lor suprem, regele Dervid, căruia regina lehită Gwinona a poruncit să-i fie scoși ochii. Harfa simbolizează poezia națională, adică poezia patriotică, singura în stare să insuflă războinicilor puterea de luptă și convingerea victoriei asupra dușmanilor. Când harfa cade în mâna lehiților, vnezii încep să-și piardă încrederea în capacitatea lor de a ieși biruitori. Acest fatalism le pecetluiește soarta. „Nu e timpul să deplângi trandafirii când

¹ *Ibidem*, p. 246.

² *Apud* Stanisław Makowski, *Juliusz Słowacki*, Varșovia, 1980, p. 62.

ard pădurile”¹, spune foarte nimerit Roza Weneda, singura care pare să se ridice deasupra istoriei și să înțeleagă jocul sorții. Roza – „vrăjitoarea unui popor nefericit”, cum spuse despre ea însăși la începutul dramei, este fiica regelui Dervid, și încă din Prolog prevestește tragedia ce se va abate asupra familiei sale și a întregului popor vened: „La nimic nu ajută acum vrăjile satanice./ Blestem! Blestem! Blestem!/ Patria noastră piere și pe veci,/ Văd că rămâne moartă...”². În lipsa harfei, victoria nu poate fi reputată nici prin lupta îndârjită a „războinicului cu două capete” – adică a fraților Lelum și Polelum, înlănțuiți unul de celălalt și formând o singură ființă, nici prin sacrificiul inocentei prințese Lilla care încearcă să-și salveze tatăl și frații cu prețul propriei vieți. Mânată de dragostea față de ei și punându-i mai presus de sine, Lilla reușește, prin puterea inteligenței sale, să îi răscumpere pe rege și fii săi prin trei rămășaguri câștigate în fața nemiloasei regine Gwinona. Ar fi reușit să răscumpere și neprețuita harfă, însă planurile îi sunt dejucate de un personaj primitiv și josnic, Ślaz care prin minciunile sale contribuie la uciderea lehitului Lechon, fiul Gwinonei și al lui Lech, de către Roza, mâniată la auzul veștii că lehiții i-au ucis tatăl. Pierzând astfel speranța de a mai recăpăta harfa, Roza are nevoie de sânge de prizonier pentru a-și înfăptui ritualul șamanic de invocare a forțelor supranaturale care ar mai putea eventual salva onoarea poporului său. Uciderea lui Lechon de către Roza face imposibilă obținerea harfei de la lehiți. Mai mult decât atât, înnebunită de durere, Gwinona caută răzbunare, ucigând-o pe Lilla și poruncind apoi să fie trimisă venezilor, închisă în cutia harfei.

Întreaga dramă este construită într-o atmosfera sumbră, specifică mitologiei celtice și germanice, legendelor și poemelor eroice scandinave la modă în Europa vremii, dar poate fi deopotrivă considerată și ca fiind inspirată de tragedia greacă (vezi corul harpiștilor, orbirea regelui Derwid ca o aluzie la Edip al lui Sofocle, logodna dintre Lilla și fratele ei sau prezența gemenilor Lellum și Polellum ca trimitere la mitologia antică: Zeus și Hera, Castor și Pollux etc.) și de Shakespeare. Asemenea altor creatori romantici ai vremii, și Słowacki cedează farmecului *Poemelor lui Ossian* și găsește în tradiția literară a cânturilor eroice despre zei și semizei, motive cu ajutorul cărora plăsmuiește un univers poetic original, deopotrivă de enigmatic, sumbru și tragic, subordonat întrutotul opiniei adânc înrădăcinate în conștiința contemporanilor săi referitoare la teoria formării statelor naționale pe calea conflictului armat³.

¹ Juliusz Słowacki, *Dramaty. Balladyna. Mazepa. Lilla Weneda*, Wrocław, Wydawnictwo Zakładu Narodowego Im. Ossolińskich, 1952, v. 85, p. 296.

² *Ibidem*, v. 3-6, p. 293.

³ Teoria național-rasistă îi aparține profesorului austriac Ludwig Gumplowicz, care a formulat-o în secolul al XIX-lea, în lucrarea sa, intitulată *Teoria generală a statului*. El susține ideea că triburile aparținând unei rase umane superioare ar fi format statele naționale în urma supunerii unor rase inferioare. De altfel, Gumplowicz a preluat și dezvoltat teoria violenței, susținută de Dühring (1833-1921), care afirmă că statul nu este efectul firesc al evoluției societății prin dezvoltarea condițiilor economice, ci consecința violenței politice, a luptei dintre triburi, în urma

Słowacki e un Ossian modern care, deși pare doar să relateze faptele așa cum s-au întâmplat ele, este limpede că subordonează personajele unei structuri bine stabilite, dictate de propria viziune creatoare. Prin jocul personajelor sale, Słowacki creează peste veacuri o paralelă între cauzele înfrângerii venezilor de către lehiți și a polonezilor de către ruși. Elementele mitice valorificate de poet construiesc o imagine teatrală, monumentală, ce contrastează disonant cu prezentul lipsit de eroism. Nici trecutul de altfel nu este întrutotul glorios, elementele grotescului putând fi recunoscute în construcția dramatică a lui Śláz – întruchiparea josniciei și manipulării –, dar și a sfântului Gwalbert – reprezentantul Bisericii creștine. Prezența în dramă a personajului sfântului Gwalbert îi oferă lui Słowacki ocazia de a-și exprima atitudinea critică la adresa întregii Biserici Romano-catolice și a papalității, pe care o acuză că duce o politică antipoloneză¹, influențat neîndoielnic și de părerea istoricului Joachim Lelewel². Citind printre rânduri, vedem în lehiți prototipul șlahtei poloneze și în venezii cotropiți – pe cel al poporului polonez de rând. Słowacki este de părere că, într-o națiune măcinată de disensiuni interne, născute de diferențele de clasă, unde aristocrația doar exploatează țărănimea și ignoră virtuțile ei, ținând-o departe de deciziile majore, nu este posibil progresul, și nici redobândirea independenței. Aristocrația este cea care, prin comportamentul și cusururile sale (lașitate, ignoranță, frivolitate, lipsa de eroism, coloană vertebrală și dorință de acțiune, acceptarea tacită a stării de fapt etc) s-a făcut vinovată de situația actuală a țării. Salvarea stă în uniune și consens, nu în discordie. O altă posibilă interpretare, la fel de verosimilă ca și prima, ba chiar mai îndreptățită în condițiile socio-politice ale vremii, o reprezintă substituirea lehiților cu ruși imperialiști și a venezilor cu polonezii, rezultând astfel o dublă structură simbolică a dramei, menită să ilustreze, pe de o parte, geneza mitică a poporului polonez, pe de altă parte – o miză mult mai importantă – situația poporului polonez după momentul înfrângerii insurecției. Ca și venezii, polonezii nu au avut nicio șansă de a câștiga războiul cu dușmanul din cauza lipsei de coeziune internă, a slăbiciunii interne, a neîncrederii în propriile forțe, a naturii lor sensibile și visătoare. Ca și venezii, polonezii așteaptă salvarea de la Mesia, de la harfa de aur, de la un simbol: „Dacă, în timpul bătăliei – spune Roza Weneda – Tatăl meu cu harfa de aur pe tronul de piatră/ Va cânta cântecul, cântecul acela cumplit

căreia învingătorii dețin puterea în stat, iar învinșii constituie masa celor conduși. Vezi și Dumitru Baltag, Alexei Guțu, *Teoria generală a dreptului*, Chișinău, 2002, p. 37.

¹ Eugeniusz Sawrymowicz, *Wstęp do Lilli Wenedy*, Ossolineum, Wrocław, 1954, p. 18.

² Joachim Lelewel (1786-1861), istoric și om politic polonez de origini prusace. După înfrângerea insurecției a emigrat în Elveția, de unde și-a continuat activitatea politică. A fost partizanul regimului republican. Școala Lelewel, axată pe cercetarea proceselor istorice în ansamblul lor, a avut o influență considerabilă asupra dezvoltării cercetărilor istorice poloneze. Lelewel s-a pronunțat în repetate rânduri cu privire la influența Bisericii, pe care o acuza că încetușează rațiunea și spiritul, că împiedică avântul liber al geniului, sau că se face vinovată de încetușarea morală și strâmtorarea rațiunii, stărpind sentimentele superioare.

care de trei generații/ Nu s-a mai făcut auzit: biruința va fi de partea noastră!”¹. Caută forța de a învinge în afara lor, nu în ei înșiși. Incapacitatea de a trece la fapte și așteptarea ca rezolvarea să vină de la o forță supranaturală, convingerea cu privire la fatalismul istoriei care se repetă, apasă asupra polonezilor, pecetluindu-le soarta. Venezii îi depășesc numeric pe lehiți, sunt mândri și aprigi în luptă ca niște urși, după cum îi descrie Lech, și cu toate acestea soarta le este pecetluită. Nu există salvare, sugerează Słowacki, în afara luptei angajate și a ofrandei de sânge. Sacrificiul este necesar pentru a obține biruința și a avea parte de o schimbare de situație. Așadar Słowacki pune sub semnul îndoielii caracterul suprem și omnipotent al poeziei naționale, întruchipat de harfa mută. În vremuri de grea încercare, poezia dezamăgește, se dovedește inefficientă de una singură, în absența acțiunii umane, a curajului și a sacrificiului eroic. Poezia poate să inspire, poate să îmbărbăteze, dar ea singură nu poate oferi salvarea, cum de unii singuri nu pot oferi salvarea nici barzii. În vremuri de restriște, barzii ar trebui să poată îmbrăca armura, schimbând poezia pe spadă. Doar așa ar fi putut evita venezii tragicul lor sfârșit. Tot așa cum la vreme de grea încercare sacrificiul individual se dovedește absolut inutil (vezi soarta Lillei) sau poate, cel mult, genera schimbări minore. Moartea Lillei nu influențează cu nimic soarta războiului, nu împiedică nimicirea poporului său. Privit din perspectivă istorică, sacrificiul Lillei ne apare inutil. Chiar și tatăl și cei doi frați pe care reușește să-i salveze din mâinile crudei regine Gwinona își dau obștescul sfârșit într-un mod care sporește futilitatea jertfei Lillei: regele Derwid se sinucide, iar Polelum urcă benevol pe rug alături Lelum, căzut în luptă dreaptă. Sfârșitul venezilor pare să sugereze imposibilitatea izbăvirii atunci când asupra poporului atârna blestemul nimicirii. „Pe pământ și în cer/ Poporul nostru este blestemat! – o! Vai de noi! Vai de noi!”, exclamă unul dintre harpiști. Jertfa individuală nu este suficientă. Salvarea vine de la sacrificiul total: sângele venezilor și cenușa lor vor asigura peste veacuri renașterea. Cenușa are în ea sămânța vieții. Este simbolul forței vitale, ne spune Roza, singura care a dat dovadă de luciditate, înțelepciune și vizionarism. În finalul dramei ea anunță nașterea mântuitorului venezilor din cenușa celor căzuți la datorie pe care o va purta în pânțe:

Eu voi rămâne ultima în viață;/ Ultima cu facla roșie de sânge;/ Și mă voi iubi cu cenușa
cavalerilor;/ Și cenușa lor mă va fecunda;/ Și pețitori îmi vor fi stejarii cu flăcări la
frunte;/ Iar patul de nuntă îmi va fi rugul cavalerilor;/ Cine, pierind, în mine va crede;/
Va muri liniștit:/ Eu îl voi răzbuna mai bine ca focul și războiul;/ Mai bine decât o sută
de mii de dușmani;/ Mai bine decât Dumnezeu...”².

Soarta venezilor este pecetluită în momentul când harfa cade în mâinile dușmanilor și nimic nu îi mai poate salva. Zeii îi părăsesc, iar drama se încheie cu imaginea Fecioarei Maria care apare deasupra rugului fraților venezi ca semn că destinul

¹ Słowacki, *op.cit.*, v. 433-436, p. 380.

² *Idem.*, v. 140-150, p. 298-299.

a fost împlinit, dar se întrevăd semnele renașterii în viitor, sugerate atât de simbolul creștinismului, cât și de legământul Rozei din *Prologul* piesei.

Drama abundă în rechizite mitice și decoruri romantice care îi sporesc magia și atmosfera de basm: pietrele druidice, ritualurile religioase ale venezilor, jertfele ome-nești și craniile din care beau personajele, fulgerele și rugul din final. Tensiunea e construită gradat nu numai prin atmosfera generală, dar și prin vocabular: cuvintele „blestem”, „duhuri”, „vrăjitoare”, „craniu”, „noapte”, „întuneric”, „moarte”, „răzbu-nare” sunt dintre cele îndrăgite și potențate de Słowacki. Poetul recurge la arsenalul de simboluri specific romantice, capabile să contureze o atmosferă neguroasă, pentru a reda mesajul cu care l-a însărcinat cortegiul de năluci ale trecutului, ale istoriei. În scrisoarea de dedicație adresată lui *Irydion* din deschiderea *Lillei Weneda*, Słowacki se detașează clar de subiect, despre care spune că nu s-a născut din el însuși, ci i-a fost impus din afară de rațiuni superioare, cărora nu li s-a putut opune: „am luat una din harfele venezilor în mână și le-am jurat duhurilor o istorie fidelă și sinceră, așa cum se cuvine unor grandioase nenorociri”¹ sau „Dar tu, au continuat nălucile, pe care te-am văzut în întunecatul mormânt al lui Agamemnon, tu, cel care ai mers odinioară pe malurile pârâului cu dafini, unde prințesa Electra albea pânza mamei, vorbește despre noi clar și cu răsunet”. Așa se naște așadar, în mod firesc, paralela dintre bardul Ossian, care preaslăvea faptele eroice ale nordicilor, și bardul contemporan Słowacki, însărcinat să scoată din negura timpurilor istoria tragică a venezilor. Aluzia la *Irydion*, drama lui Zygmunt Krasiński, nu este lipsită de semnificație, deoarece *Lilla Weneda* este construită pe relația binară dintre Providență și Predestinare, răzbunare și iubire (sacrificiul din iubire) precum și pe substituirea simbolurilor Grecia/ Polonia – Roma/ Rusia, pe care le cunoaștem din piesa lui Krasiński. Ca și în *Irydion*, și în *Lilla Weneda* putem spune că, în prim plan, tragedia este inevitabilă și ea reprezintă consecința înfrângerii, eșecului, nimicirii. Toate personajele dramatice și construcția tragediei sunt subordonate întrutotul viziunii autorului care, după eșecul insurecției din noiembrie, a încercat să arunce lumină asupra nefericitului deznodământ prin crearea unei paralele simbolice între trecutul foarte îndepărtat și prezent. Chiar dacă eforturile sale au avut un slab ecou în epocă, generațiile următoare i-au redat lui Słowacki locul binemeritat în galeria creatorilor polonezi de valoare, cu nimic mai prejos decât Adam Mickiewicz sau alți romantici europeni.

¹ *Ibidem*, p. 287.

**Z PERSPEKTYWY PODRÓŻY.
POLSKA PROZA NIEFIKCYJALNA PO 1989 ROKU**

Dorota KOZICKA

The main subject of the paper is Polish non-fictional literature after 1989, and especially the voyage literature, descriptions of journeys. The author proposes to distinguish three basic models of the voyage writings in the Polish XX century literature. First, artistic voyage to the sources of European culture (Jarosław Iwaszkiewicz, Józef Wittlin, Jan Parandowski, Zbigniew Herbert, Gustaw Herling-Grudziński). Second, reportage (Ksawery Pruszyński, Melchior Wańkowicz, Ryszard Kapuściński). Third, personal reflections and observations (Wacław Sieroszewski, Ferdynand Goetel, Aleksander Janta-Połczyński, Jerzy Stempowski). All these models are syncretic and heterogeneous, as they combine elements of autobiographies, essays, fiction. Does the Polish voyage literature and, in general, non-fictional literature written after 1989 continue above-mentioned models? Or breaks with them? What are the new elements introduced to the traditional generic patterns by the new generation of Polish writers? The essay is an attempt to answer these intriguing questions.

Key words: voyage, autobiography, reportage, essay, fiction

I. Uwagi wstępne

Z bogatej tradycji polskiego dwudziestowiecznego podróżopisarstwa i znamienych dla niego czy, szerzej dla całej literatury dokumentu osobistego wzorców gatunkowych, chciałabym przywołać *trzy*, istotne zarówno dla tego piśmiennictwa jak i dla interesujących mnie tutaj tekstów:

Po pierwsze: wzorzec podróży artystycznej do źródeł europejskiej kultury, po który w XX wieku sięgają m.in. tacy pisarze jak Jarosław Iwaszkiewicz, Józef Wittlin, Jan Parandowski, Zbigniew Herbert, Gustaw Herling-Grudziński, Wojciech Karpiński¹.

¹ Por. m.in. J. Iwaszkiewicz, *Książka o Sycylii*, Czytelnik, Warszawa 2002; *Podróże do Włoch*, PIW, Warszawa 1977; J. Wittlin, *Orfeusz w piekle dwudziestego wieku*, Kraków 2000, część II *Etapy i nowe etapy*; Z. Herbert, *Barbarzyńca w ogrodzie*; G. Herling-Grudziński, *Siena i okolice*, w *Godzina cieni*, wyb. i oprac. Z. Kudelski, Kraków 1996; W. Karpiński, *Pamięć Włoch*, WL, Kraków 1982.

Po drugie: niezwykle bujnie rozwijający się model podróży reporterskiej (reportażu podróżniczego), odkrywającej przed czytelnikiem nieznane miejsca, nastawionej na przekazywanie wiedzy o świecie. Reportaż, ugruntowany jako gatunek, w Dwudziestolecu międzywojennym, przechodzi istotne przemiany dzięki takim pisarskim indywidualnościom jak Ksawery Pruszyński, Melchior Wańkowicz (twórca opowieści reportażowej łączącej autentyzm z elementami wspomnieniowymi i fabularno-anegdotycznymi) czy Krzysztof Kąkolowski. W drugiej połowie XX wieku tego typu relacjom patronuje przede wszystkim Ryszard Kapuściński¹.

Po trzecie: model relacji, a raczej refleksji o świecie, wsparty na osobistym doświadczeniu (w tym: doświadczeniu podróży) i własnej obserwacji czy rozpoznaniu rzeczywistości. W polskim piśmiennictwie reprezentują go m.in. Wacław Sieroszewski, Ferdynand Goetel, Aleksander Janta-Polczyński, Jerzy Stempowski, Gustaw Herling-Grudziński jako autor *Podróży do Burmy*, Jan Józef Szczepański². W tym modelu umieścić można również takie relacje podróżne pisarzy, które dokumentują i opisują dłuższy pobyt w jakimś nowym miejscu, i związane z nim przeżycia, m.in. zapiski z podróży i pobytów stypendialnych dla pisarzy. Do takich relacji należą np. *Sezon w Paryżu* i *Podróż na najdalszy zachód* Andrzeja Kijowskiego, *Koniec westernu* Jana Józefa. Szczepańskiego czy *Dziennik amerykański* Julii Hartwig³.

Wszystkie te – umowne, rzecz jasna – modele, podobnie, jak powstające w ich obrębie teksty są z założenia synkretyczne: wykraczają poza ramy jednej formy gatunkowej i zgodnie z regułami podróży jako gatunku zawierają zarówno elementy

¹ Por. m.in. K. Pruszyński, *Podróże po Polsce, Podróże po Europie, Nasi nad Tamizą* (t. 1-2), Kraków 1969; M. Wańkowicz, *na tropach Smęta*, 1936; cykl *W ślady Kolumba*; K. Kąkolowski, *Ku początkowi świata* 1966. A także takie książki Ryszarda Kapuścińskiego jak: *Cesarz*, Czytelnik, Warszawa 1978; *Wojna futbolowa*, Warszawa 1978; *Szachinszach*, Warszawa 1982. Na niezwyklej popularności Kapuścińskiego zaważyła – jak się wydaje – wyrazista formuła pisarska, polegająca m.in. eksponowaniu podmiotowego charakteru przekazywania wiedzy o świecie i na opisywaniu faktów metodami literatury pięknej.

² Por. m.in. W. Sieroszewski, *Szkice podróżnicze i wspomnienia. Dzieła*, t.XVIII, Kraków 1961; F. Goetel, *Podróż do Indii*. Jerzy Stempowski, *Od Berdyczowa do Lafitów*, wyb. oprac. i przedmowa A.S. Kowalczyk, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2001. Mam tu na myśli taki sposób poznawania, opisywania rzeczywistości i myślenia o świecie, który znamienity jest dla Stempowskiego od opublikowanego w 1924 roku *Pielgrzym* po drukowane w paryskiej „Kulturze” *Notatki niespiesznego przechodnia*, i podejmowany przez innych pisarzy nie tylko na łamach tego czasopisma; J. J. Szczepański, *Trzy podróże*, Kraków 1981.

³ Szczególnie liczne są zapiski pisarzy ze stypendialnego pobytu w Iowa City dokąd zapraszał m.in. polskich pisarzy Paul Engle. Por. m.in. J. Hartwig, *Dziennik amerykański*, Warszawa 1980; A. Kijowski, *Podróż na najdalszy zachód*, Warszawa 1982, M. Skwarnicki, *Wesele w Sioux City*, Warszawa 1974; Na tle różnych i bardzo popularnych w latach 70. i 80. relacji z wędrówek po Ameryce całkowicie odmiennie przedstawiają się znakomite, igrające z formą relacji z podróży amerykańskie opowieści Mirona Białoszewskiego, Por. tenże, *Obmapywanie Europy, Ameryka, Ostatnie wiersze*, Warszawa 1988.

opisu jak i opowieści; głębsze refleksje i osobiste wyznania; dokumentarne świadectwa i narracyjne zmyślenie. Dominacja jednego z tych elementów nadaje indywidualny, niepowtarzalny charakter poszczególnym relacjom z podróży i powoduje „nachylenie” relacji w stronę eseju, form autobiograficznych bądź reportażu¹. Jednakże u podłoża tych bardzo różnorodnych i *ex definitione* hybrydycznych tekstów tkwi wspólne przekonanie, że poznawanie świata jest zarówno możliwe jak i pożyteczne, budujące, a opisanie związanych z tym poznawaniem refleksji i doświadczeń – wiarygodne i ważne.

W kontekście takiej tradycji gatunkowej proponuję chwilę refleksji nad tym, jak w odniesieniu do utrwalonych wzorców i przekonań prezentują się *podróże* pisane po 89 roku Przemysław Czapliński przyglądając się literaturze tworzonej w interesujących nas tutaj „czasach normalności” z perspektywy jej funkcji komunikacyjnych wskazywał na znamieny dla tych czasów „pojedynek” „literatury ubierniającej” (tj. takiej, która wywołuje „efekt bierności, która niczego od nas nie wymaga czerpiąc jedynie ze zbioru gotowych formuł) i „literatury aktywizującej” (czyli takiej, która zachęca nas do rewidowania własnych sposobów kontaktowania się ze światem)² Poznański krytyk odnosi swoje spostrzeżenia do powieści opublikowanych w latach dziewięćdziesiątych, ale w moim przekonaniu można też spojrzeć w podobny sposób na literaturę niefikcjonalną. Na rynku księgarskim, zapewne w wyniku ogromnej popularności tej dziedziny piśmiennictwa, obserwować można zalew wszelkiego rodzaju dokumentów osobistych: wspomnień, relacji z podróży, autobiografii czy dzienników. Większość z tych tekstów wykorzystuje jednak zarówno czytelnicze oczekiwania, jak i wypracowane i utrwalone już schematy kompozycyjne i sytuuje się – jeśli przyjąć rozróżnienie Czaplińskiego – po stronie ubierniającej, znamiennej dla kultury popularnej. Ale w obszarze literatury niefikcjonalnej pojawiają się również teksty „aktywizujące”, wykraczające poza rozpowszechnione konwencje i poszukujące nowych literackich rozwiązań. I takie właśnie teksty są przedmiotem mojego zainteresowania.

II

W tak krótkim wystąpieniu nie ma miejsca na wyczerpujące, nawet modelowe omówienie wszystkich tekstów.. Wspomnę więc tylko, że większość z opublikowanych po „przełomie” tekstów wpisuje się w zarysowane powyżej, tradycje relacji podróżniczych ze znamienym dla dwudziesto-wiecznych wersji nachyleniem refleksji o świecie w stronę refleksji o swoim własnym poznawaniu świata. *Tradycja*

¹ Na temat trudności klasyfikacyjnych związanych z *podróżą* oraz różnorodności gatunków występujących w obrębie rodziny gatunków podróżniczych zob. m.in. D. Kozicka, *Wędrowcy światów prawdziwych. Dwudziestowieczne relacje z podróży*, Universitas, Kraków 2003; B. Witosz, *Genologiczna przestrzeń tekstu (O jadąc do Babadag Andrzeja Stasiuka)*, Ruch Literacki R. XLVI, 2005, z.4-5.

² Por. P. Czapliński, *Efekt bierności. Literatura w czasie normalnym*. W.L. Kraków 2004.

podróży do kolebki śródziemnomorskiej kultury kontynuowana jest przede wszystkim przez krąg pisarzy związanych z „Zeszytami Literackimi”, m.in. przez Marka Zagańczyka (*Krajobrazy i portrety; Droga do Sieny*) wędrującego śladami pisarzy i poetów oglądających przed nim wybrane dzieła sztuki¹; przez Marka Karpińskiego, czy Ewę Bieńkowską (*Co mówią kamienie Wenecji*).

W odniesieniu do drugiego, przywoływanego przeze mnie wzorca, warto zwrócić uwagę na zmienną i coraz większą – szczególnie w świetnej „szkole polskiego reportażu” – wagę zabiegów czysto literackich, choć niezmiennie dla reprezentujących ją autorów pozostaje przekonanie o możliwości, przynajmniej częściowego poznania świata oraz jego opisanie.

Niewątpliwą rolę odegrała tu twórczość Kapuścińskiego, która – w zgodnej opinii literaturoznawców – obrazuje proces przechodzenia od klasycznego reportażu do reportażu literackiego, wykorzystującego do interpretacji opisywanego świata środki literackie². To właśnie w książkach Kapuścińskiego znakomicie widoczne jest przejście od roli „podmiotu dokumentującego” i reporterskiej „wiarygodności obserwatora” do relacji zindywidualizowanej i do pozycji autora jako autorytetu opowiadającego o świecie. Za przełomowe w tym względzie teksty uchodzą opublikowany w 1978 roku *Cesarz* oraz wydany w 1982 roku *Szachinszach*. Po 1989 roku ukazują się kolejne książki tego autora, w których większą rolę odgrywają: zabiegi literackie oraz perspektywa autobiograficzna i uniwersalistyczna: „*Imperium*”, „*Heban*” i w końcu z założenia autobiograficzne i antropologiczne *Podróże z Herodotem*³.

Niezależnie jednak od przyjętej w konkretnej książce perspektywy Kapuściński wierny był swojej idei nowoczesnego reportażu, który nie kończy się na powierzchniowym opisie zdarzeń, ale próbuje poprzez osobiste refleksje i odpowiednio dostosowaną do tematu artystyczną formę zgłębiać ich istotę, „podszewkę”, znaczenie. Dzięki temu udało mu się stworzyć teksty w równej mierze literackie jak i – paradoksalnie – dokumentarne, referencjalne (właśnie nie tylko bardziej wnikliwe ale i „prawdziwsze” od czystej informacji). „Szkola Kapuścińskiego” to nie tylko „szkółka” reportażu podróżniczego lecz – reportażu w ogóle, oddziałująca zarówno jako wzorzec podróżowania po świecie i jego opisywania, jak i jako sposób patrzenia na świat, na ludzi oraz kształtowania umiejętności dostrzegania tego, co w nim istotne. Nieważne

¹ M. Zagańczyk, *Krajobrazy i portrety*, Gdańsk 1999; *Droga do Sieny*, Fundacja Zeszytów Literackich, Warszawa 2005.

² Por. m.in. G. Grochowski, *Od empirii do narracji – „Imperium” Ryszarda Kapuścińskiego*, w: *Tekstowe hybrydy. Literackość i jej pogranicza*. Wrocław 2000. J. Jarzębski, *Kapuściński: od reportażu do literatury w: Maski współczesności. O literaturze i kulturze XX wieku*, red. L. Burska, M. Zaleski, Warszawa 2001. Trochę inaczej, bo w perspektywie medialności postrzega pisanie autora *Cesarza* Zbigniew Bauer. Zob. tenże, *Antymedialny reportaż Ryszarda Kapuścińskiego*, Wydawnictwo PAP, Warszawa 2001.

³ R. Kapuściński, *Imperium* Czytelnik 1993; *Heban*, Czytelnik, Warszawa 1998; *Podróże z Herodotem* Wydawnictwo Znak, Kraków 2004.

jest więc, czy przedmiotem opisu – a raczej: opowieści o świecie – jest to, co się dzieje za rogiem naszego domu, czy na odległym kontynencie, istotna jest uważność i sposób przekazywania zdobytej wiedzy, spostrzeżeń, refleksji. Znakomitym przykładem tak rozumianego „dziedzictwa” polskiego reportażu jest pisarstwo Wojciecha Tochmana, odnoszące do dwóch najważniejszych współcześnie wzorców: pisarstwa Ryszarda Kapuścińskiego i Hanny Krall. Reportaże Tochmana, zarówno te, które powstawały na bazie materiałów dotyczących pozornie zwyczajnych losów różnych ludzi, jak i te, pisane z miejsc okaleczonych wojną skupione są na losach pojedynczych osób. Do stylu Hanny Krall zbliża je powolny, stopniowo zbliżający się do punktu kulminacyjnego tok opowieści, a także maksymalne wycofanie głosu autora i koncentracja na bohaterach. Do Kapuścińskiego – odkrywanie tego, co kryje się pod powierzchnią codzienności, znamienne dla literatury skupienie na tajemnicach ludzkiej duszy, poszukiwanie prawdy o człowieku. [W. Tochman, *Schodów się nie pali*, Kraków, 2000; *Jakbyś kamień jadła*, Sejny, „Pogranicze” 2002; *Córeńka*, Kraków 2005.]¹. Specyfikę współczesnego pisanie o świecie niejednokrotnie próbował też pokazać Ryszard Kapuściński – w jednym z wywiadów wyjaśniał: „Pisanie idzie teraz w kierunku silnej eseizacji. To, co było do opowiedzenia, zabrała telewizja, a miejsce na refleksję jest właśnie w pisaniu. Ważna na świecie literatura jest nasycona refleksją, rozważaniem, zamyśleniem”². W taki sposób traktuje reportaż Wojciech Jagielski, powołujący się na Kapuścińskiego, jako na swego mistrza. Autor znakomitych książek o Afganistanie (*Modlitwa o deszcz*), Afryce (*Nocni wędrowcy*) czy książek o Kaukazie i Zakaukaziu (*Dobre miejsce do umierania*; *Wieża z kamienia*), próbuje przede wszystkim pokazać odmienność tamtej kultury wciągając czytelnika w zupełnie inny świat, wypełniony szczegółami, zapachami, nastrojami, głosami konkretnych ludzi. Jagielski, podobnie jak Kapuściński jest ciekawy tego co dzieje się wokół i przekonany o tym, że prawdziwy podróżnik skazany jest na samotność i bycie pomiędzy różnymi światami; i tak jak mistrz nastawiony nie tyle na fakty ile na detale, atmosferę miejsca, na poszczególne osoby. Zwraca uwagę na niejednoznaczność ocen i punktów widzenia, wielowymiarowość świata, skomplikowane procesy wykraczające daleko poza bieżące wydarzenia. Jednocześnie każdej ze swoich książek nadaje wyraźną ramę narracyjną,

¹ Jak to, na poły żartobliwie, ale z wartą uwagi przenikliwością, ujął Maciej Siembieda, na świecie źródłosłów słowa *reporto* tłumaczy się jako *donoszę*, co znaczy dosłownie, że oszczędny w słowach, konkretny i przejrzysty reportaż „donosi, co się stało”, w Polsce – *reporto* znaczy *odnoszę*, co oznacza, że reporter jedzie na miejsce wypadku i *odnosi* do świadomości czytelnika, wszystko, co widział i czego się dowiedział; Dodaje przy tym szczegóły uplastyczniające zdarzenie, dygresje i refleksje. W związku z tym w światowym reportażu można przeczytać i dowiedzieć się, co zaszło, polski natomiast – pozwala na zamknięcie oczu i ujrzenie np. sceny wypadku w wyobraźni – bo na tym polega *odnoszenie* zdarzeń do świadomości czytelnika. Por. M. Siembieda, *Reportaż po polsku*, Poznań 2003, s. 12-13.

² *Moja biblioteka. Warsztat musi być czynny*. Z Ryszardem Kapuścińskim rozmawia Barbara N. Łopieńska, „Res Publica” 1995, nr 9, s.53.

pozwalającą interpretować poszczególne losy i zdarzenia w szerszych kategoriach egzystencjalnych czy historycznych¹. Zdeklarowaną wielbicielką Kapuścińskiego jest też Olga Stanisławska, autorka *Ronda de Gaulle'a*, utworu stanowiącego rezultat rocznej samotnej podróży po Afryce Zachodniej i Środkowej od Casablanki do Kinszasy². Autorka mierzy się tu zarówno z afrykańską rzeczywistością jak i z literackimi stereotypami postrzegania Afryki (Sienkiewicza, Josepha Conrada; Karen Blixen). Jednak tym, co nadaje specyficzny ton książce Stanisławskiej jest – obok czarującego, prostego i poetyckiego zarazem języka – przyjęta przez narratorkę ciepła, otwarta, trochę naiwna perspektywa kobiecego spojrzenia na inną, a jednocześnie jakoś głęboko bliską, rzeczywistość. Jedno z istotnych przesłań tego reportażu kryje się w znakomicie dobranym tytule, odnoszącym do nazwy zaznaczonego na mapie miejsca na pustyni, w którym przecinają się różne szlaki – widniejąca na mapie, swojsko brzmiąca dla europejskich czytelników, nazwa; miejsce znane tubylcom oraz miejsce, w którym pewnej nocy przebywa autorka to trzy różne, choć osadzone dokładnie w tej samej przestrzeni miejsca. Stanisławska pisze więc: swoją książkę o Afryce z wiarą, że dopuszczona do różnych światów: Afryki i Europy, mężczyzn i kobiet potrafi wykorzystać ten przywilej, by odnaleźć w ludziach jedność mimo różnicy kultur, historii, geografii; odnaleźć „cud porozumienia”.

Przy okazji tego skrótowego omówienia warto zwrócić uwagę na fakt, iż mimo wielu rozpoznania teoretycznoliterackich dotyczących nowoczesnego pojmowania literackości³, mimo – wydawałoby się - powszechnego przekonania o zaniku autonomii dzieła literackiego, nadal istnieje wyraźne rozgraniczenie pomiędzy literaturą „czystą” a literaturą faktu czy piśmiennictwem osobistym, a literatura niefikcjonalna oceniana jest raczej w kategoriach wiarygodności i umiejętności przekazywania prawdy o rzeczywistości, aniżeli w kategoriach kreacji artystycznej. Tego rodzaju ujęcia znamionują nie tylko zwykły czytelniczy, ale i „fachowy” odbiór – nie budzące wątpliwości co do wartości artystycznych teksty reportażowe czy podróżnicze pojawiają się w dyskursie literaturoznawczym zasadniczo jedynie w ujęciach dotyczących szeroko pojętych, „sylw” i „tekstowych hybryd”, czyli szeroko rozumianego pogranicza literackości, a badacze zajmujący się tego typu tekstami czują się w obowiązku wytłumaczenia się z tego, jak pojmują ich literackość. Podobnie jest w ujęciach

¹ W. Jagielski, *Dobre miejsce do umierania*, W.A.B., Warszawa 1994; *Modlitwa o deszcz*, W.A.B., Warszawa 2002; *Wieża z kamienia*, W.A.B. Warszawa 2004.

² O. Stanisławska, *Rondo de Gaulle'a*, Wydawnictwo „Twój styl” Warszawa 2001. Po otrzymaniu prestiżowej nagrody Kościelskich w 2002 roku Olga Stanisławska podkreślała w wywiadach, że kultowymi książkami były dla niej: *Wojna futbolowa* i *Jeszcze jeden dzień życia*. Podkreślić jednak trzeba, że książka Stanisławskiej reprezentuje zupełnie inny, niż *Heban Kapuścińskiego*, sposób pisania o Afryce

³ Zob. m.in. M. Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie i wyzwanie*, Kraków 2000. R. Nycz, *Sylwy współczesne*, Kraków 1996. R. Zimand, *Diarysta Stefan Ż.*, Wrocław 1990.

krytycznoliterackich, gdzie artystyczna wartość przypisywana jest każdorazowo poszczególnym tekstom, a krytyk najczęściej podkreśla te cechy, dzięki którym omawiane utwory przekraczają granice reportażu czy dokumentu zbliżając się do literatury. Znamienne jest również to, że w pracach przywoływanego już P. Czaplińskiego, stanowiących najbardziej kompetentny przegląd prozy po 89 roku, nie pojawia się żadna z książek reportażowych czy podróżniczych, nawet książki Kapuścińskiego, których „literackość” nie budzi raczej wątpliwości. I to nie pojawia się nawet w tej książce, w której jeden z głównych rozdziałów nosi podtytuł *Literatura wobec Innego*¹. Wydaje się więc, iż mimo daleko idących przemian w samej strukturze tekstów niefikcyjnych oraz mimo niewątpliwej wartości artystycznej poszczególnych tekstów w praktyce interpretacyjnej dokumentaryzm nadal pozostaje w opozycji do literackości. Zwracają na to uwagę sami autorzy, na przykład Wojciech Tochman w poświęconym Kapuścińskiemu tekście pisze: „Reportaż nie doczekał się w Polsce profesjonalnej krytyki. Krytycy literaccy wydają się wobec reportażu bezradni, mają z nim kłopot. Uważają dokument za gatunek podrzędny wobec zmyślenia i fikcji. Udują, że nie widzą, jak Kapuściński całym swoim dorobkiem gra im na nosie. Bo udowodnił, że reportaż może być wielką literaturą, wciąż pozostając reportażem. Jesteśmy mu za to wdzięczni”².

W trzeci, umownie przeze mnie skonstruowany, model relacji z podróży wpisują się bardzo różnorodne teksty, zawierające eseistyczne refleksje, osobiste zapiski czy artystyczne opisy z różnych miejsc. Jako kolejny tekst dokumentujący stypendialne pobyty polskich pisarzy w Ameryce pojawia się w 2000 roku *Dziennik z Iowa* Grzegorza Musiała ukazujący w znakomity, niejednokrotnie drastyczny sposób zderzenie europejskiego intelektualisty z amerykańską rzeczywistością. Tradycję *podróży intelektualnych*, podtrzymywaną m.in. w środowisku paryskiej „Kultury” podejmuje Mariusz Wilk, który w kolejnych tekstach, opisujących podróże i pobyty na dalekiej rosyjskiej północy mierzy się z Rosją, jako ciągle nierozpoznanym krajem.

W inny sposób – bliższy raczej literackim powieściom drogi niż zapiskom wspomnieniowym czy eseistycznym refleksjom – nawiązuje do tradycji relacji z podróży Andrzej Stasiuk jako autor *Jadąc do Babadag* oraz *Fado*. Jeszcze innym, interesującym przykładem jest *Podróż z filozofią w tle* Michała Hellera, zawierająca niezmiernie ciekawe refleksje – fragmenty z dziennika prowadzonego, podczas licznych naukowych podróży po świecie, przez wybitnego uczonego i jednocześnie zachwyconego najprostszymi rzeczami obserwatora³.

¹ P. Czapliński, *Efekt bierności*, op. cit.

² W. Tochman, *Twórcze pisanie niefikcyjne* „Książki w Tygodniku” 2007 nr 5; s. 8.

³ Por. G. Musiał, *Dziennik z Iowa*, Warszawa 2000; M. Wilk, *Wilczy notes*, Wydawnictwo słowo obraz terytoria, Gdańsk, 1998; *Wołoka*, WL Kraków 2005; *Dom nad Oniego*, Noir Sur Blanc, Warszawa 2006; A. Stasiuk, *Jadąc do Babadag*, Czarne, Wołowiec 2004; *Fado*, Czarne, Wołowiec 2006; M. Heller, *Podróż z filozofią w tle*, Znak, Kraków 2006.

III

By bliżej przyjrzeć się artystycznym możliwościom tkwiącym w *podróży* jako gatunku proponuję bliższe, spojrzenie na dwa teksty nawiązujące do umownie przeze mnie skonstruowanego modelu trzeciego [*podróży intelektualnej*] – *Wilczy notes* Mariusza Wilka oraz *Jadąc do Babadag* Andrzeja Stasiuka¹.

Mariusz Wilk podjął w swoich książkach próbę przełamania wzorców dominujących w relacjach z podróży po Rosji, czyli w tekstach o statusie szczególnym w polskiej literaturze. W debiutanckim *Wilczym notesie* deklaruje swoją niechęć do dotychczasowych sposobów opisywania Rosji, zarzucając wszystkim relacjonującym swoje podróże po tym kraju, iż nie pisali prawdy, lecz to, czego oczekiwali od nich czytelnicy. Ostro wyraża swój sprzeciw również wobec przyjętej przez Kapuścińskiego, jako autora „Imperium”, metody opisu Rosji, którą nazywa „efektowną i powierzchowną”².

Andrzej Stasiuk komponuje swoją książkę z wielu namiętnie odbywanych wojaży. Starannie wybiera miejsca, do których podróżuje (Rumunia, Albania, Słowacja), a podstawowym kryterium wyboru jest sprzeciw wobec zachodnio-europejskiego blichtru i bogactwa oraz wobec turystycznych mód i sposobów zachowań. Najciekawszy są dla niego Cyganie z ich *ruchomą i nieuchwytną geografiją* (JB s. 98) a z rzeczywistości wyławia przede wszystkim *nędzę i smutek prowizorycznie uformowanej materii* (JB, s. 146); resztki, śmieci. „na wpół obumarłe placyki, podwórka

¹ M. Wilk, *Wilczy notes*, Wydawnictwo słowo obraz terytoria, Gdańsk, 1998. Wszystkie cytaty z książki Wilka podaję na podstawie tego wydania. Oznaczam ją skrótem WN zaznaczając w nawiasie odpowiedni numer strony. A. Stasiuk, *Jadąc do Babadag*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2004. Wszystkie cytaty z tej książki podaję na podstawie niniejszego wydania. Oznaczam ją skrótem JB zaznaczając w nawiasie odpowiedni numer strony.

² Paradoksalnie jednak to Kapuściński pokazuje w swojej książce (poprzez kompozycję i formę swojej książki) to co dla opisanego Rosji najważniejsze tj. niemożność syntetycznego całościowego ujęcia problematyki tego kraju a zawarte w trzech częściach (*Pierwsze spotkania 1939-1967; Z lotu ptaka 1989-1991; Ciąg dalszy trwa 1992-1993*) relacje z odbywanych na przestrzeni kilkudziesięciu lat podróży po Imperium mają przede wszystkim charakter osobistych, często emocjonalnych, rzecz by można: notatnikowych, zapisków i spostrzeżeń. Mariusz Wilk wprawdzie deklaruje, iż ma świadomość niemożności uchwycenia „całości” (i to zarówno ze względu na skomplikowaną i wielowymiarową problematykę tego kraju jak i na zależność takiego „obrazu” i od punktu widzenia, i od sposobów pisarskich kreacji), usiłuje jednak za wszelką cenę pokazać, że to właśnie on potrafi dostrzec „całość”, czyli podstawową/źródłową ideę organizującą ten naród. Na tę różnicę zwróciła już uwagę Aleksandra Chomiuk w tekście „Prawdziwa” rzeczywistość i „punkty widzenia”. *Ryszard Kapuściński i Mariusz Wilk o Rosji na przełomie epok.*, w: *Wokół reportażu podróżniczego* pod red. E. Malinowskiej i D. Rotta, UŚ, Katowice 2004.

i balkony, gdzie warstwami narastały stare sprzęty, zjedzone pogodą kredensy i reszta śmiertelnych szczątków człowieczego czasu (JB, s.313).

W punkcie wyjścia odnaleźć można wiele podobieństw między książkami Wilka i Stasiuka. Podobne są gatunkowe odniesienia: hybrydyczna forma relacji z podróży, oparta na współlistnieniu zapisków dziennikowych, wspomnieniowych i metaliterackich, fikcji i autentyku; splatająca ze sobą różnorodne konwencje; dalej, podobna jest kompozycja książki jako tomu złożonego z mniejszych, często drukowanych wcześniej w czasopismach, tekstów. Obu autorów łączy też sprzeciw wobec turystyki, ostentacyjny wybór peryferii i ogromny sentyment do opisywanych przestrzeni. Zbliżony jest też u Wilka i Stasiuka charakter przekraczania granic gatunkowych w kierunku określonej postawy podmiotu – w równym stopniu odsyłającej sytuacyjnie do gatunku relacji z podróży, autobiografii, reportażu czy eseju, co tworzącej nową sytuację tekstową. Nastawienie na swobodne (i nieukrywane) przejścia między prawdą a zmyśleniem, na mikronarrację, gawędowość, oralność, nawroty i powtórzenia prowadzą tutaj bowiem konsekwentnie do „osadzenia” podróży i związanych z nią doświadczeń w egzystencjalnym projekcie zadomawiania się w określonej przestrzeni. Z tym, że dla pierwszego z tych pisarzy – Mariusza Wilka będzie to przede wszystkim konkretne miejsce na ziemi, dla Stasiuka natomiast – przede wszystkim przestrzeń opowieści, przestrzeń literatury...

Całkowicie różne są bowiem fundamentalne, tkwiące u podstaw tych relacji przekonania ich autorów na temat możliwości doświadczenia, zrozumienia i opisanie rzeczywistości. Z przekonania o braku porządku, migotliwości, fragmentaryczności rzeczywistości, każdy z nich wyciąga inne konsekwencje: Wilk chce być przede wszystkim „przewodnikiem”, który mocą swego doświadczenia przeprowadzi czytelnika przez nieznany świat. I choć ciągle podkreśla, że rzeczywistość Sołówek jest bezforemna i chaotyczna to poprzez swój tekst poszukuje głębokiego sensu, porządkuje ją i nadaje jej formę. Stasiuk, przeciwnie – ostentacyjnie odcina się od jakichkolwiek prób porządkowania oglądanej rzeczywistości, uparcie deklaruje zamiłowanie do rozpadu i niechęć wobec cywilizacyjnego ładu. Interesuje go nie tyle zgłębianie sensów czy wyjaśnianie, ile mediacje i uruchamianie własnej wyobraźni, dlatego podkreśla, że *opowiada dyrdymały i kleci legendy dające wytchnienie od rzeczywistości*”, której nie jest w stanie ani nawet nie próbuje pojąć.

Autor *Jadac do Babadag* manifestuje też – sprzeczne zarówno z gatunkową tradycją *podróży*, jak i z tradycją szeroko rozumianych tekstów autobiograficznych (za wyjątkiem dziennika) przekonanie, że ciągle podejmowane podróże, „nagromadzone” doświadczenia, ślady, pamiątki, obserwacje, wspomnienia nie prowadzą do jakiegoś istotnego poznania, nie budują żadnej całości, nie układają się w wyższe sensy i porządki. W związku z tym nie tylko deklaruje (tak jak czyni to w swoim *Notesie* Mariusz Wilk), że traktuje rzeczywistość jako pre-tekst, ale zgodnie z tym przekonaniem buduje swoją opowieść. Konsekwentnie abstrahuje od podziału na fikcję i

rzeczywistość; równie konsekwentnie pokazuje, że tyle jest „rzeczywistości”, ile sposobów pisarskich kreacji, jak na przykład w różnych wersjach opowieści, które „mogły się zacząć właśnie tam tj. w Satu Mare” (JB, s. 22-23).

W zapiskach Mariusza Wilka, nastawionych – mimo odmiennych deklaracji – na przekazywanie czytelnikom wiedzy o „nieznanym” a raczej (w przekonaniu autora) fałszywie znanym świecie kryją się autorskie złudzenia co do tego, że jest on w stanie poznać (rozpoznać) rzeczywistość i przekazać swoją wiedzę czytelnikom. Ma mu w tym pomóc nie tylko bezpośrednie doświadczenie ale także specyficzny, nawiązujący do wspólnego, słowiańskiego źródła język¹.

Dla Stasiuka kulturowa i podmiotowa mediatyzacja staje się jednym z istotnych tematów opowieści z podróży, co kieruje uwagę odbiorcy z opisu odwiedzanych miejsc a nawet z opisu przeżyć poznającego podmiotu na popis jego kreacyjnych możliwości².

Kolejne książki Mariusza Wilka (*Wołoka* oraz *Dom nad Oniego*, – stanowią wyraźną kontynuację tej linii pisania, która prowadzi do stworzenia własnego, („mądrościowego”, wnikającego w Tajemnicę) sposobu opisywania Rosji. Charakterystyczna dla Wilka poetyka zastygania słów i opisów w wielkie metafory trafnie ujęta została przez samego autora w umieszczonej na okładce książki charakterystyce *Wołoki* jako opisu włóczędzy – przebycia na jachcie drogi od basenu Morza Białego do basenu Bałtyku ale też jako *wielkiej metafory*, w której *pasem ziemi jest nasze życie , przez które przełazimy z jednego bytu do drugiego*³.

W odmienny sposób odnosi się do tradycji relacji z podróży Andrzej Stasiuk – w *Jadąc do Babadag* z jednej strony zatrzymuje się (poprzez użyty w tytule imiesłów czynny), na akcie podróżowania i opowiadania, na czasie teraźniejszym i bezpośrednich przeżyciach; z drugiej natomiast konsekwentnie rozwija swoje opowieści zgodnie z porządkiem pamięci, wspomniania, bądź też fantazjowania, marzenia. Świetnym impulsem i pretekstem narracyjnym są dla autora *Jadąc do Babadag* również pamiątki z podróży: banknoty, monety, rachunki, bilety itp. Można z nich wysnuwać kolejne opowieści – takie, które dotyczą pamięci i przestrzeni i – jak pisze Stasiuk – „*zaczynają się w dowolnym miejscu i nigdy nie kończą*” (JB, s. 236). Dzięki takim zabiegom

¹ Zabiegi Mariusza Wilka dotyczące stworzenia (a raczej odtworzenia) języka wyrażającego słowiańską wspólnotę postrzegania świata (zabiegi widoczne szczególnie w następnej książce tego autora) zasługują na osobną rozprawę.

² Zob. też B. Witosz, dz. cyt. s. 481. Można odnieść wrażenie, że autor *Jadąc do Babadag* uczył się również na błędach pierwszej książki Mariusza Wilka – w opublikowanej na łamach *Gazety Wyborczej* recenzji zachwycił się pisarską maestrią autora, ale podkreślał też głęboką skazę tej książki wywodzącą się z nieoczywistości jej brzmienia. Pisał: „Autor jakby nie mógł się zdecydować, czy tworzy dzieło opisowe czy dyskursywne, reportaż czy dziennik intymny. Z jednej strony rzeczywistość zachwyca go w całości ze swoim pięknem i nędzą, a drugiej wywołuje reakcje jak u polemizującego felietonisty” (A. Stasiuk, *Tragedia zbędności* „Gazeta Wyborcza” 1998 nr. 260).

³ Wilk, *Wołoka*, op.cit.

opowieść o podróży pozostaje zawsze otwarta, bo możliwych powrotów do tych miejsc i doświadczeń (pamiątki wyciągane pudełka), możliwych opowieści do wysnucia jest tyle, że nie da się ich zamknąć w żadną całość.

Istotnym dla „prawdziwego”, tradycyjnego podróżowania cechom: koncentracji, uważności, namysłowi, przeciwstawia Stasiuk szybkość, ruch, pojedyncze, zjawiające się w błysku pamięci obrazy oraz wyobraźnię. A „zbierane” w kolejnych podróżach doświadczenia tworzą niekończący się kalejdoskop różnych fragmentów, śladów, opowieści.

O swoich podróżach, podobnie jak o opowieściach, pisze Stasiuk, że nie potrafi za ich pomocą stworzyć sensownej historii, a o sobie samym, że „wraca tak samo głupi, jak ciemny wyjeżdżał” (JB, s. 216 i 227)¹. Przekonuje nas również, że daremna jest wiara w to, że *jedno się zazębi z drugim i niczym cudowna maszyna zacznie wytwarzać coś w rodzaju sensu*” (JB, 261). Bawi się swoją kreacyjną i inwencyjną władzą, a jego relacje z podróży *kończą się tam, gdzie równie dobrze mogłyby się zacząć* bo najważniejsza jest w nich opowieść...

W tym punkcie znakomicie – jak sądzę – widać zasadniczą różnicę pomiędzy opowieścią Stasiuka a *Wilczym notesem*. Dla Mariusza Wilka istotne jest szukanie prawdy i w tym kontekście traktuje Wyspy Sołowieckie jak *esencję i antycypację Rosji* (WN, s. 14). Dla Stasiuka zaś miejsca, które przemierza stanowią (tylko i aż) pretekst i impuls do opowieści. Jak pisze w *Dzienniku okrętowym*:

Pisanie jest wymienianiem nazw. Tak samo jest z podróżą, gdy koraliki geografii nawlekają się na nitkę życia. Ani z lektury, ani z drogi nie wracamy wiele mądrzejsi. Granice jak rozdziały, kraje jak gatunki literackie, epika tras, liryka odpoczynków, czerń asfaltu nocą w światłach auta przywodzą na myśl monotonną i hipnotyczną linię druku, która przecina rzeczywistość, wiodąc nas wprost do urojonego celu. *Nie ma nic na końcu książki*, a każda przyzwoita podróż zawsze przypomina mniej lub bardziej poplątaną pętlę².

¹ O podobieństwie między podróżą a opowieścią pisze Stasiuk również w *Dzienniku okrętowym* podkreślając wielokrotnie, że zarówno w podróży jak i w opowieści nie przemieszcza się linearnie lecz musi wciąż kluczyć i błąkać się. Tenże, *Dziennik okrętowy, okrętowy* [w:] Jurij Andruchowycz, Andrzej Stasiuk, *Moja Europa. Dwa eseje o Europie zwanej środkową*. Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2000, s. 99-100.

² *Dziennik okrętowy* w: J. Andruchowycz, A. Stasiuk, *Moja Europa. Dwa eseje o Europie zwanej środkową*. Wołowiec 2000, s. 99-100.

**MUTAȚIILE OMULUI MODERN ÎN ROMANUL
TATIANEI TOLSTAIA *ZÂTUL***

Florentina MARIN

After a nuclear explosion, the world has returned to Stone Age. People suffering from various mutations struggle to survive and adapt themselves to the new living conditions. In her novel, Tatiana Tolstaia presents not only the physical mutations of the new generations, but even a more problematic aspect, their “spiritual mutations”. The present work aims to draw a parallel between the world as presented in the novel, and the real situation encountered today – the lack of cultural, moral and traditional values, which represent the actual “mutations” of the modern man. Analyzing social standards and various opinions of different specialists, the present work tries to identify the conflicts and the causes which might trigger a significant spiritual loss, due to the modern man’s ignorance, superficiality and indifference.

Key words: Tatiana Tolstaia, Horia-Roman Patapievici, Russia, modern man, mutations, cultural values.

Apărut în anul 2000 și scris de-a lungul a mai bine de un deceniu, romanul Tatianeî Tolstaia *Zâtul* debutează pe scena literară rusă sub forma unei antiutopii cu privire la realitatea actuală din Rusia. După ce a stârnit debateri acerbe și numeroase controverse printre oamenii de litere, nici în prezent nu avem o situație clară în ceea ce privește tipul de roman pe care l-a creat autoarea. Cu toate acestea, pe scară largă romanul este considerat o antiutopie, unde politicul este camuflat atent cu nuanțe parodice. Lev Danilkin, la o analiză profundă a romanului, este de părere că scriitoarea a compus un roman ce îmbină într-un tot unitar și armonic romanul antiutopic și pe cel de tip satiric¹.

Acțiunea propriu-zisă a romanului are loc în viitor, la două sute de ani de la o explozie nucleară. Contextul istoric ne amintește de explozia de la Cernobîl din a doua jumătate a deceniului al optulea din secolul trecut, împrejurare ce ne influențează să credem că autoarea a avut în vedere accidentul nuclear real când a scris romanul, cu atât

¹ Sovremennaja literatura, *Lev Danilkin o „Kysi”*, <http://www.guelman.ru/slava/kis/danilkin.htm>

mai mult cu cât scrierea acestuia fusese începută chiar în acea perioadă. Ca urmare a exploziei suferite, lumea *Zâtului* a suferit modificări substanțiale. În fața noastră se deschide o lume deformată și chinuită de mutațiile provocate de catastrofa nucleară. Personaje stranii, creaturi nemaiîntâlnite nicăieri: iepuri negri ce puteau zbura și trăiau în copaci, oameni mutanți întruchipând pisici cu creste de cocoși și gheare la picioare, acest univers diform ne amintește de peisajul obscur întâlnit în romanul *Calvarul* scris de bunicul autoarei, Aleksei Tolstoi¹. Însă descrierea aceasta n-ar fi completă, dacă nu am menționa unul dintre cele mai importante elemente ale romanului, și anume o creatură înfiorătoare care dă titlul acestui roman, *Zâtul*, și a cărui identitate ne rămâne necunoscută până spre sfârșitul romanului. Acest monstru îngrozitor care induce teroare în rândul tuturor ființelor din roman, atacă oamenii fără a-i omorî, ci lăsându-le o urmă de neșters în suflet. Aceștia devin lipsiți de viață și de speranță, transformându-se în niște „somnambuli, (...) care dorm, dar în același timp merg”².

După cum se poate observa din succinta prezentare a lumii tolstoiene, autoarea creează un univers unic, guvernat de propriile legi fizice, dar și lingvistice. De remarcat este faptul că scriitoarea nu doar ne propune o realitate cu totul nouă, dar clădește și un fundament lingvistic cu totul original care susține toată această construcție complexă, care pe alocuri îmbracă haina grotescului. Tatiana Tolstaia creează un fenomen lingvistic fără precedent în literatura rusă, inventând cuvinte, începând cu însuși titlul romanului. Întregul text românesc abundă de termeni originali, creație proprie a autoarei, ceea ce l-a făcut pe Lev Danilkin să exclame că: „Tatiana Tolstaia, o doamnă moscovită, și-a schimbat limba literară clasică, inteligentă, cu metafore triple din *Milaia Șura*, *Peters*, cu ceva nemaivăzut”³.

În descrierea societății rusești se regăsesc reminiscențe din perioada sovietică și postsovietică: aluzii vizibile la biblioteca interzisă, Departamentul Sănătății care ne amintește de Ceka, ai cărei reprezentanți ajutau la „tratarea” oamenilor care fuseseră afectați de radiațiile provocate de cărțile infestate, dar care pe de altă parte, ne amintesc și de opricinicii lui Ivan cel Groaznic. Aspectele politico-istorice menționate mai sus, care sunt delicat mascate de parodia ce răzbate din roman, probabil au reprezentat dovada incontestabilă pe baza căreia Boris Paramonov a considerat romanul scriitoarei o enciclopedie a Rusiei, afirmație întărită chiar de titlul romanului *Zâtul*, care în limba rusă este *Кысь*, un sunet asemănător cu *Русь*, denumire veche a statului rus. Mai mult, acesta a adăugat că autoarea a reușit să creeze Rusia cu „fauna și flora ei”, cu personajele ei proprii, ce întruchipează un joc neconținut de-a șoarecele și pisica⁴. Aici titlul rusesc este edificator, deoarece în limba rusă această interjecție este folosită pentru a chema pisica, de unde reiese jocul complex de cuvinte și înțelesuri posibile.

¹ *Idem*.

² Tatiana, Tolstaia, *Zâtul*, Curtea Veche, București, 2006, p. 7.

³ *Op. cit.*, <http://www.guelman.ru/slava/kis/danilkin.htm>

⁴ *Sovremennaja literatura*, Boris Paramonov o „Kysi”, <http://www.guelman.ru/slava/paramonov.htm>

Peisajul românesc nu este atât straniu, cât mai ales contradictoriu. Alături de mutații în această lume obscură trăiesc și oameni rămași din perioada dinaintea *Prăpădului* și care nu au suferit modificări. Această dualitate, îmbinare de caracteristici opuse, de contradicții, ca, de altfel, și experimentul lingvistic care a luat naștere pe această cale, pot fi considerate o parodie nu doar la situația politică și istorică, ci și o parodie la situația socială actuală. Universul pestriț prezent în roman poate fi perceput ca o paralelă la lumea reală actuală, cu care are nu puține similitudini în comun, dacă facem excepție, desigur, de forma fizică a personajelor și ne concentrăm pe latura spirituală și culturală. Mai exact, lumea propusă de autoare este una în care omenirea s-a întors la Epoca de Piatră, o lume primitivă, unde omul, victimă a accidentului nuclear, se află la începutul civilizației. Aici nu există norme, cultură, trecut, tradiții, știință, de aceea autoare pentru a scoate în evidență incultura și indiferența societății pentru preocupări de natură spirituală, folosește greșit cuvinte, cum ar fi: *mogazin*, *pinzină*, *entelectuali* etc. Singurii care încearcă să lumineze noile generații sunt oamenii care au supraviețuit *Prăpădului*, ei fiind un prototip al inteligenței.

Comparând universul tolstoian și realitatea din prezent, descoperim cu ușurință asemănări între cele două lumi. Dacă, în roman ignoranța, prostia, incultura societății sunt redată prin stilul vulgar al oamenilor, prin superstițiile, greșelile de vorbire, prin traiul lipsit de esență al acestora, omul modern din realitate dă dovadă de aceleași lipsuri cu care se confruntă omenirea în viziunea scriitoarei ruse. Astfel, Tatiana Tolstaia caricaturizând lumea romanului său, face o paralelă la societatea actuală unde, după cum afirma Horia-Roman Patapievici, „omul modern este cel mai slab de înger”¹, în ciuda faptului că acesta trăiește în *era tehnologiei*, practic, dispunând de toate condițiile necesare pentru a prospera. Ca o ironie a sorții, în epoca abundenței, libertății, omului îi lipsește condiția de a crea, de a descoperi frumusețea și de a restaura valorile naționale și culturale. Probabil de aici reies problemele care predomină în prezent, imaginile ce promovează violența, agresivitatea, viciile societății, imoralitatea, superficialitatea, toate acestea situând omul pe o treaptă inferioară a evoluției sale. Prin urmare, putem considera omul modern ca fiind lipsit de natură proprie, un om cu un complex haotic de trăsături, ce se lasă purtat de ceea ce Heidegger numea *abisul finitudinii*².

Putem spune că trăim un paradox. Ne aflăm într-o perioadă în care omul dispune de tot arsenalul necesar pentru a-și clădi un prezent și un viitor strălucit, dar cu toate acestea observăm direcția autodistructivă pe care omul modern a adoptat-o în ultima vreme. De ce? Ce stă la baza acestui proces de degradare socială? Gaston Berger încearcă să ne dea un răspuns la această întrebare. Într-un studiu din cartea sa, *Omul modern și educația sa*, Berger analizează modul tot mai rapid în care se desfășoară traiul uman. Autorul consideră că omenirea se confruntă cu un puternic fenomen de accelerare pe toate sferile. Fie că vorbim de sfera politică, unde avem modificări ce se succed rapid

¹ Horia-Roman, Patapievici, *Omul recent. O critică a modernității din perspectiva întrebării „Ce se pierde atunci când ceva se câștigă ?”*, Humanitas, București, 2001, p. 16-17.

² *Idem*, p. 162.

în mai multe țări, fie vorbim de sfera economică, unde profitul rapid sau falimentul peste noapte au ajuns termeni nu doar frecvent întâlniți, ci chiar indispensabili, sau fie că vorbim de sfera științifică, unde în fiecare zi avem de-a face cu noi descoperiri sau chiar invenții din partea oamenilor de știință, fenomenul accelerării este incontestabil, deși este dificil, sau chiar imposibil de stabilit curba exactă a acestei evoluții. Reformatorii din prezent consideră că ne confruntăm cu o criză, ce are ca efect această stare de stres și accelerare continuă. De aici reiese problema readaptării la aceste modificări, proces ce necesită un timp îndelungat, dar care odată încheiat, va fi urmat de o perioadă de liniște, de normalizare¹.

Lumea modernă este foarte valoroasă, dar după cum aprecia filozoful belgian Dupréel, „toate valorile sunt precare”². Acum se pune accent mai puțin pe valorile culturale, pe trecut, baza reprezentând-o noutatea, invențiile, partea materială, îmbogățirea rapidă. Omul modern se află într-o cursă continuă cu el însuși, însă cum foarte bine observa Berger, ar trebui să fim atenți cu ceea ce construim și mai ales cu cantitatea operelor pe care le producem, deoarece, „cu cât creăm mai mult, cu atât riscăm să ne vedem striviți sub operele noastre”³.

Lipsa valorilor culturale și caracterul nihilist al omului modern se fac simțite în romanul Tatiane Tolstaia. Pe această cale, scriitoarea încearcă să tragă un semnal de alarmă, privind o pierdere însemnată a valorilor umane și o posibilă deumanizare care ar reieși din această pierdere, cauzate de lipsa unei ideologii îndreptate spre om și spre latura spirituală a acestuia. Ignoranța și superficialitatea oamenilor pot duce la pierderea identității, așa cum personajele din romanul scriitoarei și-au pierdut trecutul, tradițiile și cel mai de preț lucru pentru om, cunoașterea. Odată cu această pierdere și cu lipsa idealului, existența omului din romanul Tatiane Tolstaia este una lipsită de noimă, banală. Cu atât mai mult, pe fundalul acestei stări alarmante, ne răsună în minte cuvintele lui George Edward Batman Saintsbury, „tradiția fără modernitate este fundătură, modernitatea fără tradiție este o iremediabilă și totală nebunie”⁴. De aici putem înțelege că omul actual trebuie să găsească un echilibru între trecut și prezent, între tradiții și actualitate.

Personaj principal al romanului, Benedikt, un scrib care se ocupa cu transcrierea textelor literare clasice pe care le atribuia apoi dictatorului Fiodor Kuzmici, este și el un mutant, dar spre deosebire de restul personajelor, acesta prezintă o mutație aproape infimă, apariția unei proeminente sub formă de coadă, de care va reuși să scape în cele din urmă. Asemenea celorlalți mutanți, Benedikt nu este un erudit, el are un limbaj destul de nuanțat, în care se întâlnesc atât expresii pretențioase, cât și cuvinte vulgare. Ceea ce îl face pe acesta un personaj central al romanului este pasiunea sa febrilă pentru

¹ Gaston, Berger, *Omul modern și educația sa*, Ed.Didactică și Pedagogică, București, 1973, p.28.

² *Idem*, p. 42.

³ *Ibidem*, p. 53.

⁴ Patapievici, *op.cit.*, p. 9.

literatură. Din acest motiv va face tot ce îi stă în putere pentru a intra în Departamentul Sănătății, reușind să obțină în acest mod cărțile mult visate. De dragul acestora ajunge să comită crime, ajungând la cea mai importantă concluzie din viața sa – că se poate ucide pentru o carte. Astfel, viața lui se transformă într-o cursă continuă pentru găsirea cărții care conține toate răspunsurile, adevărul suprem, așa numita *Carte a vieții*. Cu toate acestea, un sfat deosebit de important și indispensabil îi este dat de Nikita Ivanîci, personaj ce reprezintă unul din supraviețuitorii *Prăpădului*, și anume că, pentru a citi cartea, Benedikt va trebui să învețe alfabetul. Prin această recomandare mai mult decât necesară ne este dezvăluit adevăratul chip al lui Benedikt: un tânăr care încearcă să își depășească propria condiție, dar care nu adoptă o modalitate corectă pentru a-și atinge țelul. El este un ignorant, așa va și rămâne, iar, din cauza incapacității sale de a asculta și a învăța „alfabetul”, el va deveni *zât*, ucigând și aducând năpaste asupra altora, deoarece el nu reușește să își găsească răspuns la întrebările sale, să își găsească fericirea și adevărul pe care îl caută cu atâta înverșunare. Aici trebuie să amintim de gestul simbolic al autoarei de a denumi fiecare capitol al romanului cu litere din alfabetul rus vechi.

Tatiana Tolstaia nu este singura care observă inconsistența omului modern. Patapievici consideră că omul modern este lipsit de natură. Asemenea lui Proteu, omul din zilele noastre își schimbă tot timpul înfățișarea, se prezintă sub forma unui mutant care își modifică mereu materia, substanța, fără a avea o natură proprie. Omul modern, „asemeni transformărilor deconcentrate ale lui Proteu, (...)”, este un mutant imprevizibil și lipsit de lege internă: golit de substanță de orice nouă prefacere, el este la fel de fără chip ca și actorul care se prefăce că a fost prefăcut în ceva anume de zei”¹.

Citind observația lui Patapievici, ne lovim încă o dată de adevărata problemă a omului modern – lipsa vieții spirituale. În aceste circumstanțe, fără credință, fără respect față de trecutul neamului său, omul modern înțelege în mod eronat libertatea de care se bucură în prezent, și la care puteau numai să viseze predecesorii săi. Dorind să nege memoria culturală pentru a începe un nou drum, o nouă viață, omul riscă să nu își mai găsească locul în viitor. Va ajunge, asemenea mutantilor din roman, să arunce bustul lui Pușkin în noroi, sub un gard, ridicând kitsch-ul la nivelul operei de artă.

O problemă cu care se confruntă societatea actuală este kitsch-ul. La prima vedere, deși modernitatea și kitsch-ul par două noțiuni ce tind să se excludă reciproc, deoarece modernitatea presupune actualitatea anti-tradițională, încercarea de a crea ceva cu totul nou, kitsch-ul presupune mereu aceleași forme, înglobând calitatea slabă a operei și trivialitatea – este unanim recunoscut că totuși kitsch-ul reprezintă un produs tipic al modernității. După cum afirma și Harold Rosenberg, „kitsch-ul a acoperit toate artele. (...) Când pictorul X sau dramaturgul Y încep să producă x-uri și y-uri de dragul unui public gata făcut – iată kitsch-ul. (...) În fiecare caz în parte nu este vorba de onestitate sau de totală „vandabilitate”, ci de o moliciune musculară, dublată de

¹ *Idem*.

existența unui public receptiv la anumite norme (...). În organizarea actuală a societății, numai kitsch-ul poate avea o motivație socială de a fi”¹.

Matei Călinescu era de părere că acest fenomen este caracteristic democrației, unde numărul consumatorilor a devenit tot mai mare, iar cel al consumatorilor rafinați tot mai mic. Această situație îl forțează pe artist să creeze opere mai puțin valoroase, pe alocuri imperfecte, fiindcă nu calitatea este importantă acum, ci cantitatea. În legătură cu aceasta, Alexis de Tocqueville afirma: „a mima virtutea este un lucru obișnuit în orice epocă, dar ipocrizia luxului aparține mai cu seamă epocilor de democrație. (...) Producțiile artiștilor sunt mai numeroase, dar valoarea fiecărei producții în parte scade. Nemaifiind capabili să se înalțe spre lucruri mărețe, artiștii cultivă ceea ce este drăguț și elegant și sunt mai atenți la aspectul exterior decât la realitate”².

Din opiniile prezentate mai sus ajungem să ne întrebăm dacă nu cumva veacul plenitudinii, al belșugului și al consumarismului sunt cauza principală a apariției acestui *hibrid artistic*, kitsch-ul. Dacă așa stau lucrurile, dacă responsabili pentru superficialitatea socială actuală se fac sistemul social permisiv și libertatea înțeleasă și folosită greșit de către omul modern, atunci putem fi de acord cu Nikolai Berdiaev și cu temerea acestuia cu privire la posibilitatea realizării utopiilor. Suntem de acord că sistemele democratice reprezintă modul social ideal, utopia prin definiție, tot astfel cum multe alte sisteme politice, prin teoria care le identifica și le caracteriza, întruchipau imaginea ideală a vieții umane. De aceea omul a încercat dintotdeauna să atingă acest nivel de perfecțiune socială și politică prin intermediul unui sistem sau al altuia. Berdiaev, însă, este de altă părere: „Utopiile ne par acum cu mult mai realizabile decât am crezut cândva. Și ne aflăm astfel în fața unei probleme cu totul neliniștitoare: Cum să evităm realizarea lor? Utopiile sunt realizabile. Viața înaintează în direcția utopiilor. Și poate că un nou veac începe, un veac în care intelectualii și clasa cultivată vor trebui să viseze la mijloace de a evita utopiile și de a reveni la o societate non-utopică, mai puțin perfectă, dar mai liberă”³.

De la kitsch și pierderea valorilor culturale pe care trebuie să se bazeze o nație, la dezumanizare și decădere socială nu este decât un pas. Această decădere o vedem și în romanul Tatiane Tolstaia, în finalul căruia decăderea are drept consecință distrugerea întregii umanități. Acest final apocaliptic amintește de filosofia iudeo-creștină, care vede decăderea materializată într-un sfârșit al tuturor ființelor ce aparțin de lumea obiectuală, într-o *zi de apoi*. E.M. Cioran observa în lucrarea sa, *Căderea în timp*, că, „dacă stăm să ne gândim, cel din urmă secol nu va fi nici cel mai rafinat și nici cel mai complicat, ci cel mai grăbit, secolul în care civilizația – cu Ființa ei dizolvată în mișcare – într-un suprem impuls către ce este mai rău, se va dezmembra în vârtejul pe care tot ea l-a stârnit”⁴.

¹ Matei, Călinescu, *Cinci fețe ale modernității*, Polirom, București, 2005, p. 219.

² *Idem*, p. 220-221.

³ Corneliu, Barborică, *Utopie și antiutopie*, Ed. Universității București, 1998, p. 121.

⁴ Călinescu, *op.cit.*, p. 149.

Foarte interesante și de o importanță deosebită pentru viitorul omului modern sunt cuvintele lui Patapievici. Acesta afirmă: „Omul recent este omul care, oricât timp ar trece peste el și oricâtă vreme l-ar șlefui, tot rudimentar rămâne. Pentru că acest tip uman nu se poate sprijini pe existența vreunui suflet, nici al lui, nici al lumii, el nu are resursele de a întemeia nici tradiții și nici măcar datini. El este omul care, de îndată ce și-a amputat trecutul pentru a sări mai repede în viitor, descoperă că prezentul nu îl mai poate adăposti, iar viitorul nu există. De ce? Pentru că și-a pierdut prezența. Omul recent este omul care, dorind să se sature de toate fenomenele lumii – stăpânindu-le, posedându-le, schimbându-le după plac și pătrunzându-se de toată materialitatea lor – s-a trezit într-o zi că nu mai este decât un epifenomen al curgerii, scurgerii și prelingerii lor. Este momentul când Gregor Samsa, după o noapte agitată de vise neliniștite, se trezește dimineața metamorfozat într-un uriaș gândac. Pe noi oare cum ne va găsi dimineața?”¹

Urmând calea acestor gânduri, nu ne rămâne decât să ne întrebăm dacă drumul pe care am pornit este cel corect și ce ar trebui să facem pentru a evita un *Prăpăd* spiritual de proporții.

Bibliografie

- Barborică, Corneliu, *Utopie și antiutopie*, Ed. Universității București, București, 1998
Berger, Gaston, *Omul modern și educația sa*, Ed. Didactică și Pedagogică, București, 1973
Călinescu, Matei, *Cinci fețe ale modernității*, Polirom, București, 2005
Patapievici, Horia-Roman, *Omul recent. O critică a modernității din perspectiva întrebării „Ce se pierde atunci când ceva se câștigă ?”*, Humanitas, București, 2001
Sovremennaja literatura, Lev Danilkin o „Kysi”, <http://www.guelman.ru/slava/kis/danilkin.htm>
Sovremennaja literatura, Boris Paramonov o „Kysi”, <http://www.guelman.ru/slava/kis/paramonov.htm>
Tolstaia, Tatiana, *Zâtul*, Curtea Veche, București, 2006

¹ Patapievici, *op.cit.*, p. 16-17.

**НЕИЗВЕСТЕН РЪКОПИС НА ЛАУРА БАЗ-ФОТИАДЕ:
ЛЮБОВ И АЛЧНОСТ В ТВОРЧЕСТВОТО НА
ЕЛИН ПЕЛИН И ЛИВИУ РЕБРЕАНУ**

Росица МАРКОВА

The object of the article is to present an unpublished manuscript, written by the Romanian researcher Laura Baz-Fotiade (1930-2002), untitled "Love and avidity in Elin Pelin's and Liviu Rebreanu's work". In this document she examines the eternal topics of love, greediness and redemption, common themes in both Romanian and Bulgarian classic writers as Liviu Rebreanu and Elin Pelin.

The text is available in two copies – manuscript and text script. Both documents are written in Bulgarian. The basic intention of my paper is to give the reader the possibility to take a first-hand look at Laura Baz – Fotiade's way of working, at her own scientific laboratory. That is the reason why the paper is divided in two parts, the first one referring to the description of the texts and their specific characters, while the second one is the manuscript itself.

Key-words: Bulgarian literature, Romanian literature, classic Bulgarian writers, classic Romanian writers, Liviu Rebreanu, Elin Pelin, Realism, novel, Laura Baz-Fotiade.

Обект на изследване в настоящата статия е непубликуван ръкопис на румънската изследователка Лаура Баз-Фотиаде (1930-2002). На българската публика тя е позната с качествените си разработки в областта на българо-румънските литературни връзки през Възраждането и в най-ново време. Румънските специалисти оценяват Л. Фотиаде като успешен изследовател, всеотдаен преподавател и великолепен преводач.

Тя е възпитаник на Софийския университет „Св. Климент Охридски“, където през 1956 г. завършва специалност Българска филология. Високите резултати от следването, усетът към живата българска реч и последователността в изследователското поле откриват на младата жена пътя към университетска кариера. След завръщането си в Румъния е назначена за асистент по български език и литература в катедрата по Славистика към Букурещкия университет. Води

специализирани курсове по нова и по старобългарска литература¹. През 1974 г. защитава дисертация на тема „Принос към проучване на румъно-българските литературни отношения през периода 1850-1877 г. Литературна и публицистична дейност на Георги Стойков Раковски в Румъния” под научното ръководство на проф. Александру Дима, и става доктор на филологическите науки. Спецификата на проблема поражда възможността този труд да бъде публикуван на български език през 1980 г. Посрещнат е с положителни оценки от страна на българските литературовеоди².

Л. Фотиаде посвещава житейското и творческото си време на проблемите на българската литература, самата тя е автор на великолепни преводи. В нейна памет дъщеря ѝ Рамона Фотиаде учредява стипендия „Лаура Баз-Фотиаде” за изявени румънски студенти по българска филология с интереси в областта на сравнителното литературознание³. Премията е допълнителен стимул за развитието на модерната българистика в Румъния, в памет на един чуждестранен учен, свързан с българския дух.

Жизненият и творчески път на румънската изследователка са обект на друго изследване⁴. За много от страните в живота на учения и човека, се наложи да се обърна с молба за помощ към дъщерята на Лаура Баз-Фотиаде, Рамона Фотиаде. Тук използвам възможността да изкажа своята благодарност към нея за любезното съдействие и за отзивчивостта, с която винаги посрещаше моите питания. Сред материалите, които тя ми изпрати, се намира ксерокопие на непубликуван ръкопис на Л. Фотиаде. Текстът е посветен на сходствата в творчеството на румънския белетрист Ливиу Ребряну (1885-1944) и българския писател Елин Пелин (1877-1949). Озаглавен е *Любов и алчност в творчеството на Елин Пелин и Ливиу Ребряну*. Върху него е съсредоточено вниманието на настоящето съобщение. Публикува се със съгласието на Рамона Фотиаде.

Причината Л. Фотиаде да се насочи към изследване на тези автори е нейният интерес към проблемите на сравнителното литературознание. Българската литература има много общи черти с румънската. Сходствата и

¹ *Catedra de limbi și literaturi slave. Scurt istoric*, B., 2008, с. 28-29, 36, 43-45; Mariana Măngiulea, *Laura Baz Fotiade (1930-2002)*, „Romanoslavica”, XXXVIII, 2002, с.206-208.

² Л. Баз-Фотиаде, *Литературна и публицистична дейност на Георги Раковски*, С., 1980; П. Бояджиев, *Литературна и публицистична дейност на Г.С. Раковски от Лаура Баз-Фотиаде*, „Литературна мисъл”, 6/1983, с.132-134; Б. Вълчев, *Революционер, поет, журналист*, „АБВ”, 15-21 септември, 1981, с. 2; Б. Вълчев, *Румънският период на Г.С. Раковски*, „Език и литература”, № 2, 1982, с.86-87.

³ Д. Гамулеску, *Награда за румънски студенти българисти, учредена на името на д-р Лаура Баз-Фотиаде*, „Българистика”, № 5, 2002, с105-106.

⁴ *Българо-румънските литературни отношения през Възраждането и проблемите на новата българска литература в творчеството на Лаура Баз-Фотиаде*, „Историческо бъдеще”, № 1, 2011 (под печат).

взаимовлиянията в литературите на двете страни са осветлени в нейните наблюдения през годините. Най-известните разработки по тези проблеми са свързани с влиянието на румънския класик Михаил Садовяну върху творческия свят и подход на българския белетрист Йордан Йовков, проблемите на билингвистичните печатни издания на българските писатели през Възраждането, както и мястото на българските писатели и поети в румънската литературна критика¹. В конкретния случай е напълно естествено Л. Фотиаде да потърси и да открие в разказите на Елин Пелин сродна творческа натура в наследството, завещано на румънската класика от Ливиу Ребряну.

Селската тематика е често срещан мотив в литературния процес в края на XIX и началото на XX в. Тръгвайки от примерите в руската и в западната класическа литература, Л. Фотиаде посочва проблемите на румънското и на българското село като наболели теми в румънското и българското литературно пространство в периода между двете световни войни. Българските и румънските автори имат силен усет към народната душа и макар да се доближават по теми, те се различават чувствително от европейските примери със своята силно изразена драматичност². Елин Пелин е певец на българското село и неговата богата душевност. Майстор на краткия разказ в българската литература, той притежава редкия талант да опише трудностите на селянина, породени от сиромашията и непосилните задължения на ежедневието. В същото време той умее да пренася читателя в света на сакралното, приказното, в света на веселието и жизнеността на българския народ³.

Подобни са интересите на Л. Ребряну, а проблемите на румънския селянин също са жестока и болна тема в неговия творчески свят. Концепцията за природно добрия човек, съхранен от допира на цивилизацията и урбанизацията е основен източник за вдъхновение у Ребряну⁴. Между Елин Пелин и Ребряну се наблюдава сходство в проблематиката, породено от социално-икономическите проблеми на селото в началото на XX в. Но близостите в творчеството на двамата автори се изразява не само в богатството на социално-битови мотиви, които селото предлага в изобилие за литературата, а и в житейската и творческата съдба на големите класици. Л. Фотиаде подчертава техния селски произход, който захранва творческите им импулси през годините.

¹ *Locul lui Iordan Iovkov în relațiile literare româno-bulgare din sec. al XX- lea*, în *Studii de literatura universală*, III, 1961, с.237-257; *Prelegeri de literatura bulgară*, Universitatea din București, 1979, 223 с.

² Л. Фотиаде, *Любов и алчност в творчеството на Елин Пелин и Ливиу Ребряну*, ръкопис, л. 1.

³ Св. Игов, *История на новата българска литература 1978-1944*, С., 1993, с. 198-203, 212-214.

⁴ *Dicționarul scriitorilor români*, București, 2002, с. 52-60.

Роденият в Трансилвания румънски класик Л. Ребряну печата през 1920 г. романа „Йон”. Тази стъпка му донася известност и наградата на Румънската академия за литература¹. В произведението място намира непреходната тема за жаждата на човека за земя, за трудолюбието, за проблемите на провинция Трансилвания веднага след Първата световна война². Подобни проблеми се разглеждат в повестите „Земя” (1922) и „Гераците” (1911) на Елин Пелин, като Л. Фотиаде добавя наред с тях и една от ранните творби на българския писател, „Нечиста сила” (1909). И ето че Л. Фотиаде се спира на тези творби, защото в тях най-избистрено пулсират контрапунктите на човешката душа, като любов – омраза, алчност – любов, престъпление – прошка, смърт – разкаяние. Наистина темата за българското село се разработва не само от Елин Пелин, но и от Михалаки Георгиев, Тодор Влайков, Антон Страшмиров, Йордан Йовков и Георги Караславов. Но за Л. Фотиаде у Елин Пелин се срещат най-многобройните и болезнени проблеми, заложили и в „Йон” на Л. Ребряну. Това я подтиква да заяви, че двамата са „събратя” по перо³. Близки по вътрешен мир и светоусещане са героите на Ребряну, Йон и Еньо от „Земя” на Елин Пелин. Те са готови на предателство и престъпление, не се спират пред нищо свято в името на идеята да се сдобият с повече земя. Земята е символ на плодородието, от нея се ражда животът, но в същото време земята приема живота обратно в себе си, поглъща го в безконечната верига на раждането и смъртта. И двамата заменят любовта и чистите трепети на сърцето си с богатството и увеличаването на земята.

Л. Фотиаде достига до извода, че едновременно с увеличаването на земята, героите на Ребряну и Елин Пелин от нейни стопани се превръщат в нейни роби⁴. Отрезвяването идва късно, но цената, която трябва да заплатят за алчността си е висока.

Текстът е наличен в два екземпляра – ръкописен и печатан на пишеща машина. Двата документа имат своите особености, защото докрая авторката е вмъквала в междуредията допълнителни разсъждения. За улеснение ще разгранича двата варианта с условно обозначаване на ръкописа като „Чернова”, а печатния текст – „Белова”. При пръв прочит те звучат еднакво, но в хода на редакторската работа се установиха леки различия в съдържанието на двата документа, които е важно да бъдат отбелязани. Езикът и на двата документа е български.

¹ Л. Ребряну, *Йон*. Роман. Прев. Янка Митева, С., Народна култура, 1947, 308 с. Превод на романа извършва и Гергана Стратиева през 1967 г., издаден също от Народна култура.

² Н. Креведия, *Ромънският роман. Кратък преглед върху развоя му*, „Българска мисъл”, 1943, 5-6, с.234-236.

³ Л. Баз-Фотиаде, *Любов и алчност в творчеството на Елин Пелин и Ливиу Ребряну*, ръкопис, л. 2.

⁴ Пак там, л. 5; Игов, *цит. съч.*, с. 203-206.

Черновата се състои от девет листа бяла, прозрачна хартия, изписана на ръка със син химикал. Листовите са номерирани с арабски числа в средата на горната им част. Заглавието на разработката е подчертано с права линия, но мъчно се набива на око една особеност – поради своя румънски произход и езикови навици, Лаура Баз-Фотиаде е написала името на румънският класик Ливиу Ребряну като „Ливиу”. Това разбира се, не се дължи на небрежност или незнание, а на технически пропуск. Тази особеност се повтаря и в печатния текст.

По страниците на черновата са нанесени множество поправки и допълнения на ръка от авторката, предимно с химикалка също със син цвят, но не са редки случаите, когато прилага обикновен молив. Така например, в горната част на ръкописния текст, на лист 1а, още в първото изречение, с молив са добавени важни мисли, с които се обогатява въвеждащата част на темата. С молив са внесени допълнения по листове № 1, 3, 4, 5 и 6. На четвърти и пети лист личи стремеж да се подсили цвета на молива, защото върху него думата е повторена с химикалка. Добавките по шестия лист се отличават единствено с подчертаването на наименованията на романите „Земя” и „Йон” с молив.

Особеност между първия лист и останалите осем е в различният, по-тъмен цвят на химикалката. Изглежда, че химикалът е свършил, защото в края на листа цвета му постепенно избледнява и това е наложило употребата на друг, със светло син цвят, какъвто се използва и при останалите листове хартия. Това се потвърждава и от последните букви на изречението, дописани с молив. В дъното на първия лист е поставена звездичка с препратка към долната част на лист 1а. На съответната страница има текст, който допълва въвеждащите думи на авторката и присъства в текста на Беловата. Името на автора на ръкописа е написано сравнително късно, след довършване на текста, тъй като е използван отново син химикал, но цветът е доста по-светъл от този, използван главно на първата страница. Последният лист на черновата, осмият, е без поправки. Изключение прави само една питанка, поставена с молив в полето на листа при заключителните думи на автора. Възможно е да е обмисляла по-различно звучене на финалните изречения, макар в Беловата да е запазен началният текст.

На обратната страна на втория и петия лист на ръкописа се съдържат добавки на ръка от авторката. На лицевата страна на съответните листове тези промени са отбелязани със звездички и с бележките „*Vezi verso*” – „Виж, обърни отзад”.

Беловата е богато изпъстрена от авторката с поправки на ръка. Всички са с химикалка, със синия цвят, приложен основно в Черновата.

Лист 1а всъщност е бил първият лист на съчинението. На лист 1 начисто са преписани въвеждащите думи към текста. От друга страна, в лист 1 не се разчитат някои от първоначалните й намерения да представи подробно особеностите на селската тематика в българската и румънската литература. Това твърдение се

подсилва и от начина, по който първите два абзаца в лист 1а са задраскани, защото в тях се съдържат детайли, които липсват на лист 1 (вж. Приложение № 1).

Впечатление прави също румънската транскрипция на някои думи и лични имена. Така например френските писатели Жорж Санд и Оноре дьо Балзак се срещат като „Джордж Санд” (от рум. „Джорже”) и Х. Балзак (под влияние на фр. ез. от фр. Honoré de Balzac). Срещат се термини като „нувела” (вм. „новела”), „монастир” – пред „манастир”, но в конкретния случай това не са правописни грешки, а технически, допуснати под влиянието на родния език на изследователя.

Все още не може да се уточни със сигурност по какъв повод е изготвен текстът. Авторката го нарича „доклад”¹, което навява на мисълта, че е изнесен на симпозиум, научна среща или конференция между българските и румънските специалисти в областта на литературата. Вероятно е написан по покана на българските литературоведи във връзка с честване годишнина на писателя Елин Пелин. На тази мисъл ме навежда наличието на биографичния и творчески обзор за румънския писател Л. Ребряну, а Елин Пелин е представен само като творец. Българската публика познава Елин Пелин добре, но със сигурност знае малко за Ребряну. Лаура Фотиаде ползва публикуваните през 1972 г. от издателство „Български писател” произведения на Елин Пелин под редакцията на Тодор Боров. С романа „Йон” на Ливиу Ребряну авторката работи по том втори на неговите избрани творби от 1962 г.

Важен въпрос предизвиква датирането на Черновата. На последния, осми лист ясно е отбелязана датата 23 август 1990 г. В печатния текст първоначално тази дата също е била приета, но по-късно авторката саморъчно е поправила датата от 23 на 20 август (виж. Приложение № 2). Какво е накарало Лаура Фотиаде да промени числата? Възможно ли е да не е искала работата ѝ да се свързва със знаменателния за Румъния 23 август от 1944 г.? През лятото на 1990 г. все още се помнят дълбоките следи в румънското общество от кървавата зима на 1989 г., белязала края на диктатурата на Чаушеску. Все пак, не е изключено изложението да е замислено през лятото на 1990 г. и да добива завършен вид в дните между 20 и 23 август. Това би обяснило колебливостта на авторката при окончателното му датиране. В настоящата публикация за окончателна дата се приема посочената в ръкописа – 23 август 1990 г.

Разработката заслужава вниманието на специалистите, тъй като позволява да се надникне в дълбочина в творческата лаборатория на румънската изследователка. Отваря вратите към нейното мислене и творчески подход при разработването на погледи в областта на сравнителното литературознание. Изобилните поправки на ръка свидетелстват за силен стремеж към постигане на синтезираност чрез излагане на най-важните впечатления, извикани в хода на

¹ Л. Баз-Фотиаде, *Любов и алчност в творчеството на Елин Пелин и Ливиу Ребряну*, Чернова, л. 2.

работа. В същото време анализът е достатъчно изчерпателен, написан на увлекателен език, обхваща цялостния кръг от проблеми, посочени в самото заглавие. Смятам, че първоначален вариант на текста на румънски език не е съществувал. Бидейки изявен преводач на българската литература през втората половина на XX в., Лаура Баз-Фотиаде не е имала проблем да напише доклада направо на български език.

Езикът и стилът на авторката са достатъчно добри и правилни и не създадоха почти никакви проблеми при редакторската работа. Предавам текста на ръкописа със слаба намеса от моя страна – на местата, където Лаура Фотиаде пропуска да сложи или добавя повече пълни или непълни членове в края на думите. Включвам се с текстуални бележки при уточнение на някои термини, характерни за румънската литература и при необходимост от допълване на библиографските препратки към цитираните съчинения на Елин Пелин. Поставям ги в прави скоби. Останалите бележки под линия са посочени от авторката на ръкописа.

В Приложение № 2 е сканиран целият текст на Черновата. В Приложение № 3 предавам образи само първата и последната страница на Беловата, за да може да се сравни с посочените по-горе разлики в ръкописния вариант. След сравнение между двата варианта на текста се оказва, че разликите в съдържанието са незначителни. Все пак, на отделни места в Черновата има твърдения, които биха подсилили идейния замисъл на авторката. Тя се е отказала от тях и те не фигурират в печатния вариант. Те могат да придадат завършеност и убедително звучене на изложението, затова в настоящето съобщение са поставени в квадратни скоби.

Отново наблягам на факта, че на този етап не успях да уточня кога точно и по какъв повод е написан текстът. Но сигурно е едно: за първи път се публикува на български език и ни напомня за творческите дирения на един успешен румънски българист от миналия век.

**ЛЮБОВ И АЛЧНОСТ В ТВОРЧЕСТВОТО
НА ЕЛИН ПЕЛИН И ЛИВИУ РЕБРЯНУ**

Лаура Баз-Фотиаде

Селската тематика, битът и противоречивите проблеми на селянина отрано занимават писателите. Тази тема влиза в литературата, представена от различни гледища: разкрасена, идилична, носителка на стари етични принципи или е дадена от песимистични позиции, като се разкрива мизерията и тъпотата на селския живот. Така например в руската, френската или германската литература, творци като Иван Тургенев, Жорж Санд¹ или Бертолд Ауербах гледат оптимистично, идеализирайки селския живот. Докато у Лев Толстой, Глеб Успенски, Антон Чехов, Оноре дьо Балзак², Емил Зола, Герхард Хаупман погледът им е мрачен, суров, селянинът в техните произведения потъва в невежество и мизерия.

[Идилична картина намираме и в румънската литература у писателите семанатористи, а народниците в България се явяват като защитници на старите хубави традиции, на нравствената чистота, издигат се против новите социални отношения, опонирайки изживяната вече картина на българското село.]³

В румънската литература писателите семънтористи⁴ принадлежат към първата категория, а в България техните съмишленици са народниците⁵.

¹ В ръкописа и печатния текст – „Джордж Санд” {вж. Приложения № 2 и № 3, л. 1}.

² В ръкописа и печатния текст – „Х. Балзак” от фр. Honoré de Balzac {вж. Приложения № 2 и 3, л. 1}.

³ Вж. Приложение № 2, л. 1а. {бел. ред.}

⁴ Семанатористи – от „Семанаторизъм” (Semănătorism) от рум. гл. *a semăna* – „сея”, „посявам”. Мощно литературно и идеологическо течение в Румъния от края на XIX и началото на XX в., възникнало около кръга на списание „Sămănătorul” (1901-1910). Писателите-семънтористи се придържат към строга патриотична линия в своето творчество, вниманието им е насочено към проблемите на румънското село, белязани от Селското въстание в Румъния през 1907 г. По-известни представители на семанаторизма са Йларие Кенди, Никорае Йорга, Михаил Садовяну, Дулиу Замфиреску, Александру Влахуца и др. – Z. Ornea, *Sămănătorismul*, București, Editura Minerva, 1970; ed. a II-a revăzută și adăugată, Editura Minerva, 1971. {бел. ред. – Р. М.}

⁵ В румънската наука като „народници” се обозначават българските автори, които се доближават смислово и емоционално до румънските семанатористи. Терминът не бива да се бърка с руското народничество. {бел. ред.}

През първите десетилетия на нашия век в много страни се налагат крупни писатели реалисти, които коренно се отличават от предшествениците си чрез нов поглед, суров, изчистен от всякаква тенденция за разкрасяване на селския живот. Такъв е полският романист Владислав Реймонт, който публикува през 1902-1909 г. своята тетралогия „Селяни”, или Олга Кобълянска с романа „Земя” (1901). В Румъния крупния художник на нашето село от Трансилвания, Ливиу Ребряну печата през 1920 г. внушителния роман „Йон”. В българската литература негов събрат е Елин Пелин с повестите „Нечиста сила” (1909), „Гераците” (1911) и „Земя” (1922).

Несъмнено картината на българското село широко е представена на социален и битов фон от много други писатели като: Антон Страшимиров, Й. Йовков, Михалаки Георгиев, Г. Караславов и други. Но най-много допирни точки за темата на нашия доклад намираме между Елин Пелин с повестите „Нечиста” сила и „Земя” и Ливиу Ребряну с романа „Йон”, където темата любов-алчност, любов-престъпление и смърт е сплавът между двамата майстори на перото.

Като че ли съдбата е наредила техния жизнен път да върви почти успоредно: Елин Пелин се ражда с 8 години преди Ребряну¹ и умира пет години след него. И двамата произхождат от село, където се учат, живеят и работят до възмъжаване.

Ребряну е първородното чедо, а след него идват още 12 деца в семейството на учителя Василе Ребряну. На 24 годишна възраст бъдещият писател прехвърля Карпатите и пристига в Букурещ, носейки в сърцето си картината на поробена Трансилвания. В Румъния той става чиновник, журналист, репортер, директор на Националния театър от Букурещ, секретар и после Председател на Дружеството на румънските писатели, а през 1939 г. е избран за академик. Дебютира през 1912 г. с том новели, продължава да пише очерци, разкази и да ги издава в отделни томове като: „Изповеди”, „Вагабонти”, „Разправата” и др. След Първата световна война се явяват крупните му романи: „Йон”, „Гарата на обесените”, „Адам и Ева”, „Чуляндра”, „Водител”, „Бунтът”, „Горилата” и др. и няколко пиеси: „Кадрил”, „Пликът”, „Апостолите”.

С появата на романа „Йон” авторът е награден от Румънската академия, а произведението оценено като истинска революция в развитието на румънската проза, по разказа на събитията, по дълбочината на художествената интроспекция в парливите въпроси на деня. „Йон” е не само романът за неутолимата жажда за земя на румънския селянин, а нещо повече, той е истински микрокосмос, в който са концентрирани всички мъки, възжеления и проблеми на румънския народ от Трансилвания през дадения период, както и на всички румънци от останалите провинции.

Не е без значение да отбележим, че у Ребряну селянинът не е само абрутизираният човек от неуморния труд, жаден за земя, а у него тлеят и трепетите на любовта – дълбока, силна и устойчива. И заслугата на Ребряну се състои в това, че той прозира еросът като съставка на битието на селянина, еросът като извор на щастие и горчиви мъки. И ако се вземем в историята на литературата ще открием, че твърде късно прониква еросът в селската среда. През цели векове селянинът не е имал право да има искрени и дълбоки чувства. Едвам през периода на романтизма писателите представят селянина и като любещо същество. Обаче романтичната любов у тях е изключителна, има нравствен и

¹ Л. Ребряну е роден на 27. XI. 1885 г. в с. Търлишиуа, окръг Бистрица-Нъсруд и умира на 1. IX. 1944 г. в с. Валя Маре, окръг Арджеш.

дидактичен характер. Така например Жорж Санд¹ или Ив. Тургенев разкриват чистата любов и способността на селянина да обича, да се мъчи и да търпи. Докато у Л. Ребряну или у Елин Пелин еросът е първична разрушителна сила, често пъти враждебна спрямо етоса (нравствеността) и затова става драматична, дори трагична.

Цековица от новелата „Нечиста сила” е красива, съблазнителна, [приканваща]², събуждайки страстите у посетителите на хана. Ето как я портретизира Елин Пелин: „Под черните ѝ дълги ресници гледаха спокойно две сини като мъниста очи. Тия очи имаха един особен блясък, като че там гаснеха и пламваха тихи, сини, студени искри. И това беше странно и хубаво. ... Мъжете мълчаха и я гледаха жадно с широко отворени очи, като че във всеки от тях дебнеше да изскочи по една хищна котка... Тая жена пълнеше с тайнствена сила всичко наоколо...”³.

Обаче тя няма нищо свято в себе си – студена, пресметлива алчна. Както отбелязва авторът – семейните ѝ отношения „Тя не страдаше от ревност, а от ненавист”. Яна мрази Цеко и тая омраза растеше у нея до степента на физическото отвращение. „... Тя често го хокаше, псуваше го с най-мръсни думи и го биеше немилостиво. А той се боеше се от нея, трепереше от погледа ѝ, молеше се и плачеше като дете, но неговата слабост усилваше повече ненавистта ѝ”⁴. Тя го мрази, защото е беден.

В това отношение Цековица е просто алтер его на Йон – героя на Л. Ребряну. Тъй като тъстът не му преписва земята и ливадите си, той бие жестоко и почти ежедневно жена си Ана, докато я накара да се обеси. Косвен убиец е и на собственото си дете. Цековица и тя е виновна за смъртта на Меруда – момичето на Стоичко. Но престъпленията ѝ не спират дотук. Заради нея Младен се обесва, кметът лежи в затвора, Стоичко влиза в болницата, а младият калугер Герасим пропада морално, ограбва манастира и накрая полудява. Цялата тази върволица от нещастия, престъпления се дължи на пагубната страст към самоцелно натрупване на богатства, което води до опустошаване на душата на героинята. Красноречив е и краят на повестта, където Елин Пелин се явява не само като проникателен психолог, но и голям майстор на словото – пестелив и само чрез смеха разкрива ада в тази душа. Рядко се среща такава женска душа с мефистофелска нравственост. Цековица е отрицателен образ, но силен и се запомва с цялата му натуралистична украса. Фактически тук еросът стои най-близо до танатос (до смъртта).

Нарушението на етичните норми, съпровождано от несподелената любов, води до трагичен край. Смъртта, като естествено явление няма нищо мистично в себе си. Такива са героите на Ребряну и Елин Пелин – Думитру Моакъш, Ана, Йон, Младен, Еню – те приемат смъртта съвсем спокойно, като нещо нормално. Живеейки в пълна симбиоза с природата, те се чувстват сплотени с вечната земя, от която всичко се ражда и всичко отново поглъща в безконечната верига на живота и смъртта.

Ако смъртта означава края, любовта е зародиша на живота. С това чувство започват двете произведения – „Земя” и „Йон” – с веселието и живописиста на селското хоро – където мъждукат първите трепети на моминското сърце. Това са чисти, светли пориви. И

¹ В оригиналния текст е „Джордж Санд”. Вж. Приложение № 2, л. 4 {бел. ред.}

² Тази дума не е включена в печатния текст, а само в ръкописа на л. 4 {бел. ред.}

³ Елин Пелин, *Съчинения*, т. II, изд. „Български писател”, С., 1972, с. 237. {с. 237-238, 256. бел. ред.}

⁴ Елин Пелин, виж пак там, {с. 252, 256 – бел. ред.}

на този фон Ребряну разкрива битието на селянина през призмата на социалното определяне.

Йон е беден момък, амбициозен и трудолюбив. Но той няма земя и не може да влезе в обществото на заможните и силните от селото. Значи земята е основното условие което му дава престиж, сила и нова позиция в обществото. Следователно друг избор няма – Йон, както и Еню се оженват за грозни, но богати моми и обръщат гръб на любимите си Флорика и Цвета. И така се създава нерушимата връзка между човека и земята с двойно съотношение – той е роб на земята, но и нейн стопанин. За тях земята не е самоцел, а една необходимост. Когато я придобиват и двамата я обгръщат и поглед, като че ли е най-свидно същество.

След като Василе Бачу – бащата на Ана, им прехвърля цялото имущество, „Йон, като в просъница набожно коленичи сред нивите, навежда глава и страстно целува влажната земя”¹. Неизчерпаем извор за енергия, земята, както и трудът му дават исполински размери. „Йон сега се чувстваше голям и силен като един гигант от приказките, а обърнатата бразда го гледаше немощна и победена, напълняйки внезапно сърцето му с господарска гордост. И тогава той видя как расте все по-голям и по-голям. ...Чувстваше се толкова силен, че би могъл да стопанисва цялото безкрайно поле”².

Но двамата герои, Еню и Йон плащат много скъпо за тази страст. Богатството и алчността ги опустошава. Еню, след като прави опит за убийство върху брат си Иван, за да му отнеме една нива, изведнаж изтрезнява. До края на живота обезобразеният Иван е неизлечима картина на греха му. Еню пропада, защото е обезличил братовата любов.

Йон изживява и той своята трагедия – Ана се самоубива, детето умира, а земята вече не го задоволява. Единственият светъл образ, който изпълва душата му е Флорика.

Ливиу Ребряну съчетава в Йон двете аспирации: социалната и сантименталната. Йон се стреми към пълно щастие. Като се реализира на социална основа, той се стреми към второто въжделение – личното щастие. Връщането му при Флорика е формално, защото той никога не я разлюбил, а само временно е потушил чувствата си. Обаче селската нравственост осъжда адултера (прелюбодеянието) и Йон влиза в конфликт с обществената среда. Така че смъртта на Йон не е нищо друго освен присъда в името на особени закони, неписани, поземлени закони. А Джордже е оръдието на обществената среда, която не може да търпи безнаказана измама на истинската любов и поруганото семейно спокойствие.

От цялото изложение прозира една основна цел, валидна за всяко голямо творение: „Ако няма любов, няма нищо”, както заяви румънският писател Марин Преда в последното си произведение³.

Букурещ, 23 август 1990 г.

¹ Liviu Rebreanu, *Opere alese*, vol. II, București, 1962, с. 338.

² Пак там, с. 56.

³ *Cel mai iubit dintre pământeni* (1980, Най-обичаният сред земляците) – последният роман на писателя Марин Преда (1922-1980) – {бел. ред.}

Модернизация и апостол в творчестве не
Виты Гейм и Льва Вебряну
 Лаура Ваз-Байнор
 Селската тежестка, дълга и проточваща се
 проблем на селяните отранко зотнават ти-
 сетите. Глези тези влизе в литературата,
 прерастаща от различни слоеве: разкря-
 сите, мислите, носилка по старт стили
 принятии или е родена от неслучайни по-
 зиции, като и разкрива мизерията и тъно-
 тата на селянския живот. Така Конрад в руската
 френската или немската литература творят
 като Иван Пуританов, Дмитрий Соколов или
 Герхард Ауербах през отоманското, русо-
 мизирайки селянския живот, докато у Лев
 Шпектеи, Глеб Успенски, Антон Тетов, Х. Х.
 Грозев, Елена Зола, Герхард Хауптман
 погледът им е краен, суров, издигнат
 в техните произведения отбележи в неяснота и
 мизерия.
 В руската литература писателите
 андаторски принасят към първа Ке-
 Тетовия, а в българския техните са много-
 нии се хорватските.
 * Vizir, 1910

Лаура Баз-Котнаде
Букуреш

Несъмнено, картината на българското село широко е представена на социален и етичен фронт от много други писатели като: Антон Страшимиров, И. Попков, Николашки Георгиев, Г. Караславов и други. Но най-много

CONFLUENȚE LIRICE: MARIN SORESCU ȘI VASKO POPA
(Experiențe de tălmăcire: de la poet la poet)

Octavia NEDELICU

Pendant les derniers décennies, les recherches dans le domaine de la traductologie ont favorisé l'apparition de nombreuses études, publications et institutions spécialisées où la théorie a souvent une importance excessive en comparaison avec des exemples concrets. C'est déjà un lieu commun l'assertion selon laquelle la traduction la plus difficile est celle de la poésie et que les meilleures traductions sont réalisées par les poètes. L'histoire de la littérature nous y offre beaucoup d'exemples. Dans notre ouvrage nous avons analysé en quelle mesure le poète roumain Marin Sorescu assume consciencieusement la condition du traducteur de la poésie de Vasko Popa, un grand poète moderniste serbe et la nature de la trahison qui en résulte, étant donnée les éléments consonnantiques et osmotiques de leurs créations. Traduit en roumain, Vasko Popa donne l'impression d'un excessif voisinage thématiques avec les modernistes roumains, y compris Marin Sorescu qui réussit pourtant à s'approcher le plus de la quintessence de la création du poète serbe.

Mot clefs: poésie, traduction, (neo)modernism, Vasko Popa, Marin Sorescu

La o aruncătură de băț de poezia română, pe care-o cunoaște din față, beneficiind, în același timp, și de tradiția sârbo-croată pe care-o știe tot din față (cea de-a doua), Vasko Popa a apărut în Europa ca un fenomen de răscruce. O răscruce balcano-carpatină. Vârful cel mai înalt, aparent deal cu cucă, fiind piscul falnic de lângă Vârșeț. Căci, gospodar, poetul și-a ridicat singur în slavă muntele, l-a crescut și l-a oblojit, înconjurându-l cu cețuri și băntuindu-l cu viscole. Un Olimp propriu, cu zei și idoli băștinași. Evident, poziția geografică avantajoasă n-ar fi însemnat nimic fără harul său deosebit. Un talent drept ca bradul și cinstit ca lacrima. Acesta a atras atenția și asupra zonei de obârșie. Vasko Popa este unul din poeții, era să zic „ai noștri”, dar voi zice „din Iugoslavia”, care a plecat cu traista-n băț în lume, s-o cucerească, având în traistă cântece de-acasă. Ce fel de cântece, vom vedea imediat. Trudind la tălmăcirea versurilor lui, alături de Slavomir Popovici, pierzând un an și-o vară, ba mai mult, din diverse cazuri, variind între târăgănare și ghinion, am câștigat mult mai mult decât un an și-o vară. Căci bucuria cunoașterii, în adâncime, a unui mare poet, pe care îl întâlnisem, e

drept, de multe ori, nu-i de colea. Cunoșteam omul, dar poezia mai puțin. Acum mesajul acestei lirici, răscolite, vine din urmă, aruncând noi lumini asupra insului. Când am terminat lucrul, voiam să-i transmit lui Vasko entuziasmul meu, într-o telegramă: „Tradus stop formidabil stop nobelul stop după ușă stop”. Dar mi-am adus aminte că nu răspunde la scrisori, rămânându-mi calea mai dificilă să-mi explic pornirea admirativă într-o cronică literară¹,

ceea ce, de altfel, și face Marin Sorescu, în prefața volumului de versuri ale lui Vasko Popa, *Sare de lup*, editura Univers, București, 1983.

Soarta a vrut ca „acest cetățean al lumii”, poetul universal Vasile Popa, născut la Grebenac, în 1922, în Banatul iugoslav, să fie român, să debuteze cu versuri scrise în limba română², dar să se consacre și să cucerească toate meridianele lumii în limba țării de origine, limba sârbă (pe atunci, sârbocroată). Nu este deci surprinzătoare relația lui privilegiată cu limba română. A fost tradus în 22 de limbi, dintre care, dacă exceptăm limba engleză, în care opera sa este prezentă în 11 volume de poezii, limba română se află pe locul al doilea, cu 7 volume. Dacă mai adăugăm la acestea și sute de poezii traduse în revistele literare românești, începând cu revista „Lumina” din Pančevo³, continuând cu „România literară”, „Luceafărul”, „Contemporanul”, din București, „Tribuna”, din Cluj, revista „Orizont”, din Timișoara „Convorbiri literare” din Iași și „Ramuri” de la Craiova, vom înțelege acea relație specială și sentimentală a acestui poet vizionar a cărui operă inedită a constituit obiectul a sute de articole, critici literare, recenzii, monografii, cursuri speciale la o serie de universități prestigioase din lumea întreagă și a patru teze de doctorat⁴.

Asupra acestui fenomen liric, de răscruce, revoluționar pentru ambele literaturi s-au aplecat în calitate de tălmăcitori și nu numai, nume de rezonanță din literatura și cultura română precum: Nichita Stănescu⁵, Marin Sorescu⁶, Ioan Flora⁷, Radu Flora,

¹ p.5-6.

² Se știe de o singură poezie.

³ Vasko Popa este primul redactor responsabil al revistei de literatură, artă și cultură „Lumina”, care a început să apară în limba română la Vârșet din 1947 până în prezent.

⁴ Menționăm că două teze de doctorat (din păcate, încă nepublicate) au fost susținute în România de poezii de expresie sârbă, Slavomir Gvozdenovici la București (*Imagine și expresie în poezia lui Vasko Popa*, 2000, îndrumător științific, prof.dr. Dorin Gămulescu) și Liubița Raichici, la Timișoara (*Vasko Popa în literatura română*, 2008, îndrumător științific, prof.dr. Cornel Ungureanu).

⁵ Vasko Popa, *Versuri*, în românește de Nichita Stănescu, Ed. Tineretului, București, 1966.

⁶ Puțini mai știu astăzi că Marin Sorescu a fost și un remarcabil cronicar literar, eseist și traducător. I-a tradus și comentat cu strălucire pe Ezra Pound și Thomas Eliot, demonstrând, încă o dată, dacă mai era nevoie, că traducerea poeziei este un „privilegiu” destinat, cu precădere, poezilor.

⁷ Vasko Popa, *Poezii*, 1-2, Ed. Libertatea, Panciova, 1983 în traducerea lui Ioan Flora. Același traducător poet va tălmăci volumul de poeme *Câmpia neodihnei*, publicat la Ed. Minerva, 1995.

Gellu Naum, Geo Bogza, Veronica Porumbacu, Eugen Simion, Cornel Ungureanu, Corneliu Barborică¹ și mulți alții.

Despre semnificația traducerii și utilitatea traducerilor s-a scris mult, poate nu însă cu suficientă convingere că actul traducerii este una dintre cele mai concrete și mai importante activități sociale de mediere în transferul de valori culturale. Receptarea în lume a literaturilor din fosta Iugoslavie după a doua jumătate a secolului al XX-lea dovedește interesul crescând pentru Iugoslavia, în general, precum și pentru literatura sârbă, în special. În această perioadă de mai mult de o jumătate de veac s-au tradus în jur de 3000 de cărți în peste patruzeci de țări pe cinci continente. În ciuda apropierii geografice, a spiritualității înrudite, a istoriei de nu puține ori comune ori similare ale popoarelor noastre, receptarea literaturii sârbe în România s-a realizat de cele mai multe ori drept consecință a șocurilor literare și artistice provocate de scriitorii acestui spațiu ex-iugoslav, catalogat drept balcanic, în cultura occidentală. A se vedea cazul scriitorilor Andrić, Crnjanski, Pavić, Pekić, Kovačević, Kiš ș.a. traduși în română după ce au făcut carieră internațională. Vasko Popa nu face excepție, receptarea celui mai tradus poet sârb în țara noastră realizându-se târziu, „firește”, spunea cu ironie același Marin Sorescu în sursa citată, deși „distanța dintre Belgrad și Timișoara putea fi străbătută în câteva zile pe jos, de fiecare poem al său”.

E greu să scrii despre Vasko Popa fără să contextualizezi literaturile sud-estului european. E aproape imposibil să redai în câteva cuvinte chintesența operei sale, și totuși Marin Sorescu reușește să-i facă portretul din câteva tușe de penel: „Modernist arhaic, avangardist cu măsură care și-a altoit tradiționalismul din sânge cu ultimele cuceriri poetice, tăind, c-o custură, creanga foarte sus și lăsând să înmugurească ceva ca o coroană nouă și minunată: poezia susnumitului Vasko Popa, cetățean al Vârșetului și al lumii”².

Vasko Popa era scriitorul venit la timp, într-o Iugoslavia ce-și propusese o rezistență antistalinistă și în plan cultural. În 1947 se numește încă Vasile Popa și este unul dintre ideologii notabili ai epocii postbelice.

Născut la Vârșeț, într-un Banat tăiat în două, sângerând încă, într-un imperiu austro-ungar în descompunere, în palpabilă ascensiune a fascismului și în plină recesiune economică, Popa face studii la București, Viena și Belgrad unde absolvă Facultatea de Filosofie.

În scurta perioadă a studiilor de medicină din București (1948), Popa îi descoperă pe suprarealiștii români, prezentându-l ulterior pe Sașa Pană cititorilor revistei „Lumina”, în calitate de bun cunoscător al avangardei românești. Criticul literar Cornel Ungureanu avansează ideea, într-un studiu din revista „Steaua” (9/1990), că opțiunea pentru prenumele care-l va consacra în literatură, cel de Vasko, nu este numai echivalentul sârbesc al lui Vasile, ci întâlnirea cu poezia lui Gellu Naum, respectiv cu

¹ A se vedea Corneliu Barborică, *Studii de literatură comparată*, Ed. Univers, București, 1987.

² Vasko Popa, *Sare de lup. Versuri*, Ed. Univers, București, 1983, traducere și prefață Marin Sorescu și Slavomir Popovici.

placheta acestuia de poezii din 1938, intitulată *Vasco da Gama*. Cine citește motto-ul cărții lui Gellu Naum poate descoperi o legătură intrinsecă între cei doi „navigatori”:

Călătoria aceasta pe un ocean de oase, purtând uneltele esențiale: somnul, dragostea, sângele/ Din port în port, neliniștitoarea ambarcațiune trecea nestingherită. La docurile poetice se declamă. Ce orgi orizontale desfigurau pânzele?/ Spartă, carcasa navei, singură să facă față uraganului, continua zig-zagul unei traiectorii hidoase și feerice, în ale cărei legi zornăiau unghiurile cele mai obscure ale arsurilor noastre.

Nici că se poate un mesaj mai limpede, consideră, pe drept cuvânt, Cornel Ungureanu: el, Vasko, trebuia să poarte mai departe cuvântul confrăților încarcerați în spatele Cortinei de fier. El trebuia să îmbarce pe Arcă emblemele condamnate, efigiile lăsate în paragină, imaginile regale ale împărăției suprealiste. El este de stânga și nu-și reneagă nimic din trecutul său. El este pe Arcă. El va fi poetul spațiului închis, al reculegerii și al penitenței. El va fi poetul celeilalte Lumi, asasinată, mutilată în carcerile staliniste¹.

Fără îndoială că Vasko Popa a intrat în literatură într-o perioadă de mari frământări politice, considerându-se un supraviețuitor care a fost nevoit, în această calitate, să-și creeze propriul său limbaj, de mesaje, semne, modele și simboluri noi. Astfel, apariția volumului *Kora* (Scoarță), în 1953 a reprezentat un adevărat șoc pentru adepții literaturii tradiționaliste, împărțind lumea literară din Iugoslavia în două tabere, cu judecăți de valoare pro sau contra ale exegeților ori poezilor vremii, aserviți mai mult sau mai puțin regimului: Milan Bogdanović, Nikola Milošević, cu a sa aserțiune antologică privind „calul cu opt picioare” a lui Popa, considerat un atentat la logica zoologiei, Predrag Palavestra, Gustav Krklec, de o parte a baricadei, și Zoran Mišić, Skender Kulenović, Petar Džadžić, de cealaltă parte, acesta din urmă scriind despre același cal: „Calul lui Popa are opt picioare, iar aceasta nu este, evident, o greșală de tipar”².

Volumul de debut *Kora* și, ulterior, *Nepočin polje* (Câmpia neodihnei, 1956) îl propulsează pe Vasko Popa direct în contingentul poezilor de talie națională, generând la scurt timp, o orientare poetică, o școală de poezie, vaskopopismul, un izvor nesecat de inspirație din care se vor adăpa cu precădere poezii din Voivodina multietnică, poezii sârbi din România și față de care nu vor rămâne insensibili nici Marin Sorescu, ori Nichita Stănescu, viitorii tălmăcitori ai acestuia.

Ceea ce e uimitor în opera poetică a lui Vasko Popa este universul ei tensionat, surprinderea sentimentului în momentul lui de implozie existent și în următoarele lui

¹ Vasko Popa, *Inel celest. Poeme alese*. Selecție și traducere de Ioan Flora. Prefață de Cornel Ungureanu, Ed. Grai și suflet-Cultura națională, 2000.

² Este vorba despre poezia *Calul*, din ciclul de poeme *Inventar*, al volumului *Scoarța în tălmăcirea lui Marin Sorescu: De obicei/ Opt picioare are/ Între fălci/ I s-a așezat omul/ Cu cele patru puncte cardinale*.

volum: *Sporodno nebo* (Cerul secund, 1970), *Uspravna zemlja* (Țara verticală, 1972), *Vučja so* (Sare de lup, 1975), *Živo meso* (Carne vie, 1975), *Kuća nasred druma* (Casa la mijlocul drumului, 1980), *Rez* (Incizie, 1981).

Poezia lui Popa folosește drept teme, cu precădere, obiecte simple din lumea reală. Acest gen de poezie, apărut în literatura polonă, odată cu Miłosz, Herbert, Białosyewski, Zagórski, prezent ceva mai devreme în expresionismul german la August Stramm a inițiat deconstrucția limbajului poetic al cărui efect a fost descoperirea structurii procesului de semnificație în care semnele joacă un rol definitiv. Se observă, așadar, o adevărată fenomenologie a obiectelor cu conotații estetice, cognitive sau utilitare, o poezie care comunică prin intermediul obiectului reflecției și idei subtile în contextul unei noi viziuni poetice. Această corelație între obiect și semn trimite spre concretizarea și materializarea semnului, pe de o parte, și spre obiectivizarea imaginii sau a reprezentării realității cu ajutorul semnelor, de cealaltă parte. Pentru Ludwig Wittgenstein¹, de pildă, obiectele sunt un fel de substitute metaforice, acestea există într-un spațiu al relațiilor. Natura relațională dintre semn și obiect demonstrează natura relațională a sistemului lingvistic, ca un sistem în care semnificația se produce din diferența între semne (obiecte), semnificația derivând din diferență. El înțelege lumea ca totalitate a faptelor și a obiectelor prezente, în timp ce suma infinită a afirmațiilor elementare, independente logic unele de altele, nu ar fi decât copia lumii existente, iar sentințele rezultate, consecințele logice ale faptelor. Acesta consideră că valoarea cuvintelor este autentică numai în măsura în care devin ca mijloace de comunicare.

Dacă poezii generației sale erau mai mult interesați să cultive echivocul artistic, chiar esoteric, Vasko Popa nu-și sacrifică poezia pe altarul ambiguității sau al neclarității. Meritul lui Vasko Popa e acela de a fi găsit o formulă poetică, ușor accesibilă. Facilitatea se dovedește însă înșelătoare și, când crezi că ai descifrat codul acestei lirici, dai peste o ușă închisă. Vasko Popa reușește să învieze, să reînnoiască temele universale printr-o aparență prozaică combinată cu intertextul, prin complicitatea cititorului cu poetul, fără să le depoetizeze cu adevărat. Există o poeticitate la el de tip oral, ca la Jacques Prévert, Raymond Quéneau sau chiar Desanka Maksimović. Concepute ca niște ghicitori, poemele din ciclurile *Predeli* (Priveliști) au savoarea unor definiții năstrușnice, uneori chiar ludice: „Fața de masă se-ntinde/ Cât vezi cu ochii/ Nălucă/ Umbra scobitoareii urmează/ Însinguratele urme ale paharelor” (*Pe masă*); „Gulerele au retezat cu colții/ Găturile ascunse ce clocesc/ În pălării calde/ Degetele amurgului ies /Din mânecile vădane” (*În cuier*)².

Suita de „priveliști” se completează cu inventarul domestic din ciclul *Inventar* în poemele: *Cahul*, *Măgarul*, *Rața*, *Porcul*, *Găina*, *Păpădia*, *Castanul*, *Scaunul*, *Piatra*, *Cartoful* ș.a.: „Căscatul gurilor slobode/ Deasupra orizontului foametei/ Sub pata oarbă

¹ Ludwig Wittgenstein (1889-1951), filosof austriac, autorul unor contribuții fundamentale în dezvoltarea logicii moderne și a filosofiei limbajului în *Tractatus Logico-Philosophicus* (1921).

² Toate exemplele citate din tălmăcirile versurilor lui Vasko Popa se află în volumul *Sare de lup*.

a sațietății” (*Strachina*); „În cămara amintirilor /Cu năpraznice zori/ Încolțește/ Și toate astea/ Fiindcă în inima lui/ Doarme soarele (*Cartoful*).

Guénon spunea că omul modern ratează cunoașterea simbolică. Un simbol exprimă nu numai ce se vede, ci și invizibilul. Omul modern a pierdut obișnuința de a vedea sub scoarța lucrurilor, a pierdut harul de a avea viziuni, de a visa. Vasko Popa întemeiază o nouă lume în literatura sârbă, înfîge un țaruș de delimitare a hotarului său poetic de care să-și priponească Pegasul. După Vasko Popa nu se mai poate scrie poezie ca înainte de el. Original și inventiv, Vasko Popa e un spirit funciar antidogmatic. Versurile lui sunt ingenioase, inteligente, pline de sugestii șocante care au făcut deliciul unui public larg și i-au satisfăcut și pe critici. Era o promisiune de înnoire.

Chiar dacă știa bine românește, nu scria în limba română, fiindcă el era instalat în literatură în limba sârbă, precum Cioran în limba franceză. Tradus în românește, Vasko Popa lasă impresia unei excesive vecinătăți, confluente cu modernii literaturii române, inclusiv cu Marin Sorescu, unul dintre talmăcitorii săi.

Asemenea lui Vasko Popa, „rareori o epocă și-a născut mai la timp poetul potrivit”, scrie Nicolae Manolescu în recenta *Istorie critică a literaturii române*¹ despre Marin Sorescu. După dezastrul realist-socialist, Sorescu reușește să destupe toate izvoarele limbii vorbite, adăugând o nativă inventivitate ludică. Interesați mai toți din generația sa de a cultiva ambiguitatea, echivocul lingvistic și chiar esotericul, Marin Sorescu, dimpotrivă, reușește să creeze o formulă poetică de succes, cea a realismului poeziei în care cotidianul și-a găsit un loc împreună cu banalitatea existenței. Sorescu, ca și Popa, înviorează temele mari, le face simpatice, fără să le depoetizeze, spărgând tipare: „Un pai și-a petrecut toată tinerețea/ Într-o saltea/ Și credea despre lume/ Că n-are decât o singură dimensiune: Greutatea” (*Un pai*); „Strânge hârtii/ Le leagă cu sfoară,/ Roșii hârtii, albastre, verzi,/ Scrise,/ Cu pioane în ele/ Se apleacă pe drum./ Peste cărți,/ Toată viața,/ Doamne, câte hârtii!/ Câte cârpe!” (*Vântul*); „Un fluier țipă deodată/ În spatele unui trecător/ Al cărui trup se umple de rumeguș/ Ca un copac, când simte/ În marginea pădurii/ Gaterul” (*Fluierul*)².

Sorescu reprezintă cazul paradoxal al unui poet care pare subiectiv, liric, chiar analitic, dar nu e. Dacă, la Popa, poemele sale sunt narațiuni cu tâlc, la Sorescu, neobosit regizor pe cont propriu, poeziile sale sunt mai degrabă pantomime cu tâlc, într-un teatru mut, gen în care se va și consacra.

Mult mai consonantice și chiar osmotice ni se par poemele de dragoste, care au ca miez un anumit intimism în doi, atât de lirice în prozaicul lor:

Azi am văzut un ochi/ Care mă iubea./ Vedeam bine că m-ar fi primit/ Sub sprânceana lui./ Dar a venit un nor/ Și ochiul s-a închis,/ Ori s-a speriat/ Și-a fugit în chipul tău/

¹ Vezi articolul despre Marin Sorescu în *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, de Nicolae Manolescu, p. 1029, Ed. Paralela 45, București, 2008.

² Toate versurile lui Marin Sorescu citate în lucrare au fost preluate din volumul *Poeme. Cele mai frumoase poezii*, Ed. Albatros, București, 1976.

Lângă celălalt ochi, /Lângă fruntea și lângă gura/ Care nu mă iubesc” (*Arcade-Marin Sorescu*);

Merg/ De la o mână la cealaltă/ Unde ești/ Te-aș îmbrățișa/ Îți îmbrățișez absența/ Ți-aș săruta glasul/ Aud râsul depărtărilor/ Buzele-mi sfâșie fața/ Din palmele secate/ Mi te arăți strălucitoare/ Aș vrea să te văd/ Dar îmi cad pleoapele/ Alerg/ De la o tâmplă la alta/ Unde ești. (*Departa în noi*, Vasko Popa).

Așa cum stai,/ Dreaptă,/ cu brațele moi/ Pe pântecul plin,/ Pari o veche soție de voievod/ Ținându-și ctitoria. (...) „Noi, Ion și Ioana,/ Cu puterile noastre/ Am durat acest sfânt/ Copil/ Întru veșnica pomenire/ A acestui soare/ Și-a acestui pământ” (*Ctitorie*, Marin Sorescu).

Sunt câteva spicuiuri a două orizonturi lirice îngemănate în generoasa intimitate în doi. Poemele de dragoste a celor doi poeți au ceva din solemnitatea senzuală a versetelor biblice din *Cântarea cântărilor*.

Cercul este unul dintre cele mai importante semne ideografice ale poeziei lui Popa. Perfecțiunea, garanția unei integrități interioare, profunda concentrare în spirit sunt doar câteva din caracteristicile pe care această formă le conferă lucrurilor. În felul acesta poetul creează cercuri lirice care și atunci când diferă se ating sau chiar se întretaie: „Vorbim despre cercul/ Care se închide/ Care trebuie să se închidă/ Ca să se elibereze/ De începutul său și de sfârșitul său/ După toate acestea cum să mai spun/ Că asta a fost/ Plimbarea noastră din urmă” (*Plimbare în cerc*). Ciclicitatea e prezentă și la Sorescu: „Locuiesc într-o roată./ Îmi dau seama de asta/ După copaci./ De câte ori mă uit pe fereastră/ Îi văd/ Când cu frunzele-n cer,/ Când cu ele-n pământ” (*Roata*).

Demitizarea prin tratarea familiară a temelor universale este un procedeu folosit de ambii poeți, dar ușor diferit. Pentru Sorescu personaje, personalități din istoria națională ori literatura universală ca Mircea cel Bătrân, Seneca, Don Quijote, Shakespeare, Prometeu, Ovidiu, Edgar Allan Poe ș.a. populează poemele sale firesc, în scenarii neobișnuite din perspectiva unui țăran mucalit, ori al unui copil pus pe șotii: „Mie îmi vine să mă așez pe genunchii lor/ Și să-i trag de mustăți/ Și să-i întreb, de ce sunt toți/ Îmbrăcați în zale? (*Bărbații*); „Mă duc spre mare și vorbesc cu Ovidiu” (*Către mare*); „Lui Prometeu i se lăsase dreptul de replică, totuși. (...) Singura replică pe care spunea era aceasta:/ – De ce ficatul? (*Perpetuum mobile*); „Marea ia pietre-n gură și-l îngână pre Cicero./ Care era cam bâlbâit și-și hrănea bâlbâiala cu pietre de moară” (*Amețeala*). La Vasko Popa această abordare este mai puțin prezentă: „Dacă Sterija s-ar plimba ca și când ar trăi/ În fiecare seară pe calea Jabuka/ Lesne l-aș putea întâlni/ I-aș aminti/ Că-ntr-un loc a scris/ Vîrșețul e oraș frumos/ În altul/ Totul e nimic/ Cu puțină dibăcie/ Din cele două spuse ale lui aș putea/ Trage concluzia/ Că nimicul e frumos (*Frumosul nimic, Carne vie*), pentru că temele istorice sunt tratate cu gravitate de pictor de fresce, de tablouri votive și hieratice. Ciclurile *Pelerinaje*, *Izvorul lui Sava*, *Câmpia*

Mierlei din volumul *Țară verticală* sunt grăitoare în acest sens: „Eu mierla/ Călugăr mereu printre păsări/ Îmi strâng și-mi desfac aripile/ Oficiez în mijlocul câmpului meu/ Și acolo în cioc preschimb în cântec/ Stropul de rouă și grăuntele de pământ/ Tu bătlăie fii mâine frumoasă/ Cum s-ar zice dreaptă. (...) Cânt/ Și-aprind o pană din aripa stângă/ Cântecul să-mi fie primit” (*Cântecul mierlei*). Vasko Popa a inventat propria formulă în a construi metafore sintetice după modelul limbajului poetic al formelor restânse din folclorul sârbesc.

Deși, la prima lectură, versurile lui Popa par accesibile tuturor, cu fiecare volum este tot mai greu să urmărești această poezie. Poetul își schimbă registrul poetic, explorează domenii poetice noi, iar cititorii săi sunt din ce în ce mai puțin dispuși să-l urmeze. Dacă primul volum, *Scoarța*, a marcat eliberarea de dogme, abolirea unei anumite tradiții, universalizarea lumii individuale, a obiectelor, a mediului înconjurător, perioada volumelor următoare, *Cerul secund* și mai ales *Sare de lup* evoluează spre căutarea universalului prin simboluri naționale, izvor nesecat de inspirație. În ciuda arhitecturii vaste poetice, unice și rezistente, a lui Vasko Popa alcătuită din opt volume de poeme, acesta a rămas fidel, mai mult decât oricare alt poet, crezului său poetic: realismul poeziei sale în care cotidianul și-a găsit loc împreună cu banalitatea existențială pare a fi coloana vertebrală a poeziei sale. Dacă îndepărtăm însă acest văl transparent al cotidianului anost, descoperim mituri cu ecouri de mii de ani în urechea culturii și civilizației europene.

Creația lui Vasko Popa este greu de încadrat, având în față un poet mare, unic și indivizibil, a cărui operă se întinde „departe în noi”. Dacă, la început, putem vorbi de o etapă năvalnică suprarrealistă, e evident că Popa se îndreaptă spre un neomodernism unde se împletesc sacrul cu profanul, miticul cu istoricul, arhaicul cu modernul, tragicul și umorul. Poezia sa, după cum spunea atât de frumos Marin Sorescu este „o poezie de dulce... plină de bunătați, carnală, aromată, de o senzualitate chiar și a abstractului, cel încărcat de neodihnă... cu păreri de post”¹.

Între lumi și între ceruri, obligat să aleagă, Popa nu face opțiuni, el nu poate fi priponit în algoritmi și ecuații literare, în ramuri și încrângături lirice canone. Pegasul lui cu opt picioare zboară spre înaltul „cerului secund”, aleargă pe tăpșanul „câmpiei neodihnei” spre a se opri în fața „casei din mijlocul drumului”, acasă, la Vârșeț, încheind ciclul.

Umberto Eco afirma, în experiențele sale de traducere, din volumul *A spune cam același lucru*² că, atunci când citește traducerea pe care un mare poet a făcut-o dintr-un alt mare poet, nu se așteaptă să găsească ceva asemănător cu originalul, ci vrea să vadă în ce fel artistul traducător s-a raportat la artistul tradus. Poetul Marin Sorescu, își asumă conștient condiția traducătorului și natura trădării din traducere, dar reușește

¹ Marin Sorescu, *Păreri de post despre poezia de dulce a lui Vasko Popa*, prefată la volumul *Sare de lup*.

² Vezi Umberto Eco, *A spune cam același lucru. Experiențe de traducere*, Ed. Polirom, Iași, 2008.

să se apropie cel mai mult de chintesența universalității poeziei lui Vasko Popa: „Cu puțin efort/ Am găsit totuși echivalențe mulțumitoare... În dreptul inimii mi-a tremurat mâna/ Și-am făcut o pată de soare/ Am mai încercat eu s-o dreg/ Cu părul de pe piept. Dar m-am poticnit definitiv/ La suflet” (*Retroversiune*).

**RELAȚIA DINTRE ARTĂ ȘI DUMNEZEU, ÎN CONCEPȚIA LUI N.V. GOGOL.
STUDIU DE CAZ: NOVELA *PORTRETUL***

Ciprian NIȚIȘOR

Nikolai Gogol's understanding of Art, Beauty, the role of the Artist in society, were strongly influenced by his religious beliefs. In his well-known novel, *The Portrait*, his views appear to be more transparent than in the others. For Gogol, the Artist has a huge responsibility, for his Art has the role of turning people towards God. The Painter himself should have a clean soul, because his Art depends on the purity of his soul. The one who does not fulfill his talent sins against God, since his talent is a gift from the Providence. The purpose of this essay is to review all these ideas, as they are suggested in the novel *The Portrait*.

Key-words: Gogol, *The Portrait*, Art, Artist, Talent, God, Religion.

*Mai bine încercați să vedeți în mine
creștinul și omul, decât literatul.*

Gogol, scrisoare mamei, 1844

Arta și funcția artei au fost dintotdeauna printre cele mai controversate probleme filosofice. Dacă funcția artei este aceea de a exprima *frumosul*, ce este atunci *frumosul*? Având în vedere că o astfel de noțiune nu pare să aibă o valoare obiectivă, care este instanța care poate aprecia ce este frumos și ce nu?¹ Există un ideal universal de puritate, frumusețe și armonie pe care artistul trebuie să tindă să îl atingă?²

Aceste întrebări se regăsesc și în creația lui N.V. Gogol, revenind progresiv în opera sa, ca laitmotiv, și găsindu-și expresia sub formă artistică în nuvele precum *Vii, Nevski Prospekt, Portretul*, sau în articolele *Câteva cuvinte despre Pușkin, Sculptura, pictura și muzica, Despre arhitectura vremurilor noastre, Ultima zi a orașului Pompei, Despre cântecele maloruse*. Gogol a fost puternic influențat de religiozitatea sa, ce

¹ Julia Didier, *Dictionnaire de la philosophie*, Larousse, 1984, p.22.

² *Idem*, p. 23.

căpătase o notă dramatică spre sfârșitul vieții, făcându-l pe criticul K. Mociulski să afirme: „Drama lui Gogol începe odată cu acel moment în care aude glasul dumnezeiesc, dar nu poate urma chemarea, aceea de a apuca drumul ascetismului”¹. În consecință, această orientare sufletească nu putea să nu se reflecte în creația artistică gogoliană, elementul religios capătând o deosebită pregnanță.

Acest eseu își propune să urmărească viziunea lui Gogol despre artă și Dumnezeu, așa cum transpare ea din nuvela *Portretul*. Deși această nuvelă a fost publicată în două versiuni diferite, prezentul studiu are la bază a doua variantă, cea care reflectă rezultatul căutărilor scriitorului ajuns la maturitatea artistică.

Nuvela *Portretul* este structurată în două părți complementare. Prima, derulându-se în epoca contemporană scriitorului, este povestea vieții tânărului și talentatului pictor Ceartkov. Acesta achiziționează dintr-o prăvălie portretul unui bătrân, ai cărui ochi par să fie vii: „Erau vii cu adevărat, priveau din portret, stricându-i armonia prin ciudata lor putere de viață”, „Asta nu mai era o copie fidelă a naturii, era expresia ciudată de pe fața unui mort ieșit din mormânt”. Odată ce acest tablou ajunge în atelierul lui Ceartkov, nenumărate întrebări despre soarta sa grea revin obsesiv în mintea artistului. În mod firesc, varianta ușoară de a câștiga bani se cristalizează ca soluție a nevoilor sale. Ceartkov cedează ispitei materiale și ajunge un bogat pictor, pierzându-și talentul, tocit în executarea de portrete mondene. După ce vede la o expoziție capodopera unui artist, își înțelege greșeala irversibilă și moare cuprins de remușcări și invidie față de artiștii al căror talent a înflorit. Partea a doua a nuvelei descrie viața unui pictor din secolul al XVIII-lea, care și-a împlinit vocația artistică. După ce zugrăvește portretul unui cămătar care se zvonește că ar fi însuși diavolul, acesta își pierde harul creator. După greșeala comisă, pictorul alege calea ascetismului, se dedică postului și rugăciunii. După mulți ani își redobândește talentul și creează o capodoperă. Dar, ceea ce este mai important, trăiește revelația despre esența și rolul artei. El transmite aceste învățăminte fiului său, la rândul lui pictor, rugându-l, în același timp, să distrugă acel portret care „trece din mână în mână și lasă în urmă numai chinuri, sădește în inima pictorilor ură neagră împotriva semenilor, dorința răutăcioasă de prigoană și hulă”. Acest portret este cel descoperit de Ceartkov în prima parte a nuvelei. Prin pilda pe care o concentrează, a doua parte a povestirii are caracterul unui comentariu filosofic la prima.

Nuvela *Portretul* tratează problema artei, a talentului, a împlinirii talentului. Tratează, după criticul Karlinski, conflictul dintre „demonul materialismului și valorile spirituale pe care arta le întruchipează”². Nuvela ridică în același timp trei mari întrebări: Opera de artă are origini divine sau demonice? Care este esența și scopul artei? Ce rol îi revine artistului în societate?

¹ K. Mociulski, *Духовный путь Гоголя*, YMCA PRESS, Paris 1976, p. 55.

² *Apud* Ann Marie Basom, *The fantastic in Gogol's two versions of fantastic*, „The Slavic and East European Journal”, vol. 38, nr. 3 (Toamna, 1994), p.420 (www.jstor.com)

În ce constă taina frumuseții? – se întreabă Gogol în *Vii*, formulând în același timp răspunsul în nuvela *Nevski Prospekt*: „frumusețea este de origine divină, dar, în nimicnicia vieții noastre, ea este schimonosită de «duhul iadului». O astfel de viață nu trebuie acceptată. Dacă artistul are de ales între himeric și material, atunci va alege himericul. Și [în *Vii*] Gogol atinge idealismul estetic absolut: «Mai bine era ca tu, frumoaso, să nu fi existat! Să nu fi trăit în lumea asta, să fi fost rodul inspirației unui pictor»”¹.

În prima versiune a nuvelei *Portretul*, pictorul ascet îi spune fiului:

Minunează-te, fiul meu, de îngrozitoare putere a diavolului. El caută să pătrundă pretutindeni: în toate treburile noastre, în gândurile noastre și până și în inspirația pictorilor. Nenumărate vor fi victimele acestui duh al infernului, care trăiește pe pământ, fără chip și nevăzut. Acesta e spiritul întunecat care pătrunde în noi chiar și în clipa când avem gândurile cele mai curate și mai sfinte.

Aceste cuvinte concentrează problema artei:

Dacă răul este atât de puternic și dacă în lume el inflăcărează gândirea și chiar inspirația artistului, atunci cu atât mai grea și mai primejdioasă este responsabilitatea acestuia, ca geniu care poate deveni, fără ca el însuși să-și dea seama, o unealtă a antihristului. Dar cine trasează granița dintre bine și rău în artă? Prin ce dovezi de netăgăduit poate artistul să conchidă că inspirația lui a fost una neprihănită și că nu s-a lăsat ispitit de încântări vremelnice?²

În nuvela *Portretul*, când artistul din secolul al XVIII-lea îl pictează pe cămătar, el surprinde nu frumusețea divină ci forțele „diavolești”. Cămătarul, numit antihrist, este simbolul banilor, al banilor dobândiți pe căi necurate. Ceartkov, la rândul său, cade pradă forțelor demonice atunci când își vinde talentul în schimbul banilor și ai gloriei lumești. Psihicul omului este singura cale de pătrundere în lume a păcatului. K. Mociulski sublinia faptul că, în anumite povestiri (*Vii*, *Taras Bulba*, *Nevski Prospekt* sau *Însemnările unui nebun*), Gogol tratează problema interdependenței dintre rău, iubire și frumos: „Cu mare acuitate [Gogol] intuiește tragismul iubirii și dualitatea frumuseții în lume, și cu mult timp înainte de Dostoievski percepe două idealuri: idealul Madonei și idealul Sodomei”³.

Rolul artei nu se epuizează odată cu crearea frumuseții, ci trebuie să trezească în oameni sentimente nobile și înălțătoare: „Ea [opera de artă] nu poate sădi revolta în suflet, ci se înalță pururea către Dumnezeu ca rugăciune tremurătoare”. Artistul este un liant între Dumnezeu și oameni. În viziunea lui Gogol, artistul este în slujba providenței și îi revine rolul de a crea frumosul, perfecțiunea, idealul. Talentul este cel mai prețios

¹ Mociulski, *op.cit.*, p.33.

² *Idem*, p.34.

³ *Ibidem*, p.28.

dar al lui Dumnezeu, iar artistul are datoria de a-și împlini harul creator. Menirea sa este aceea de a dovedi oamenilor existența lui Dumnezeu și de a-i aduce pe drumul credinței. Va fi ajutat în acest scop de propria lui credință și de talentul său, sursă a perfecțiunii și frumuseții: „arta dă omului ideea de rai ceresc și dumnezeiesc, și asta e de-ajuns pentru a fi pusă mai presus de toate celelalte lucruri”, spune Gogol în *Portretul*. El încearcă să apropie arta și religia, stabilind că neîncetata tendință a creației artistice ar trebui să fie aceea de pilon al credinței religioase.

Dumnezeu – spunea D. Merejkovski – este infinitul, sfârșitul și începutul existenței; diavolul este negarea lui Dumnezeu și, prin urmare, negarea oricărui început și a oricărui sfârșit; diavolul este începutul și neterminatul care se dă drept neînceput și infinit; diavolul este mijlocul numenal al existenței, negarea tuturor profunzimilor și culmilor, este platitudinea eternă, veșnica trivialitate. Unicul obiect al creației gogoliene este diavolul chiar în acest sens, adică drept manifestare a „nemuritoarei trivialități omenești”, observată dincolo de toate condițiile de timp și de spațiu – de istorie, popor, stat, societate – manifestarea răului indiscutabil, etern și universal; trivialitatea sub *specie aeterni*¹.

Dacă diavolul este negarea divinității, prin urmare, negarea oricărei ordini și a oricărui talent, atunci orice orientare creatoare în altă direcție decât cea divină reprezintă negarea lui Dumnezeu. Un artist care îl neagă pe Dumnezeu respinge principiul ordinii universale. Respinge valorile spirituale, prin urmare chemarea sa de artist creator. După criticul Karlinski, Ceartkov a căzut pradă demonului materialismului, întruchipat de societate. Între chemarea divină și dorința de succes lumesc, a ales calea mai ușoară. Contrar lui Ceartkov, după ce îl pictează pe cămătar, artistul secolului al XVIII-lea alege calea asceștismului, a postului și a rugăciunii, talentul îi revine și reușește să creeze o capodoperă. Înțelege, în același timp, în ce constă esența artei: pentru a crea frumosul, artistul trebuie la rândul său să aibe un suflet frumos: „Cine are talent, trebuie să fie mai curat la suflet decât toți. Ceea ce se iartă altora nu se iartă celui ce are talent”; „Viata lui trebuie să fie atât de desăvârșită, pe cât este și arta lui”². Există deci o interdependență între curățenia vieții spirituale a artistului și desăvârșirea artei sale. Pentru Gogol, „a fi în slujba frumosului este un act moral și o faptă religioasă”³.

Unii critici au insistat asupra dimensiunii fantastice a nuvelei, subliniind forța supranaturală a portretului. Portretul ar fi acel *fenomen* din arhitectura nuvelei fantastice, așa cum a fost definit el de Joël Malrieu. Ei au văzut în tablou elementul care, rămânând în limitele realului posibil, influențează decisiv destinul personajului literar. Acest aspect era însă mult mai evident în prima versiune a povestirii, când natura demonică a portretului este potențată de cuvintele pe care bătrânul din ramă i le spune lui Certkov:

¹ Dmitri Merejkovski, *Gogol și Diavolul*, Editura Fides, 1996.

² Mociulski, *op.cit.*, p.65.

³ *Idem*.

„Nu te teme de mine! Noi doi nu ne vom despărți niciodată. [...] Cu cât mai multe tablouri ai să faci pe zi, cu atât mai mulți bani vei avea în buzunar și cu atât mai multă glorie! [...] Am să-ți dau și bani. Numai vino la mine” Aceste cuvinte, în corelație cu soarta ulterioară a pictorului, fac evident pactul cu diavolul. Tot în versiunea *Arabescuri*, tabloul ajunge în atelierul artistului, contrar voinței sale. Astfel, s-ar evidenția faptul că tânărul nu este stăpân pe propriul destin, fiind sub influența forțelor necurate. Odată cu cea de-a doua variantă a nuvelei, elementul supranatural slăbește, portretul cămătarului este doar martor la cele întâmplare, doar asistă, nu intervine. Nuvela lui Gogol lasă astfel loc unei interpretări psihologice a evenimentelor. Prin urmare, căderea lui Ceartkov ar avea două surse: prima dintre ele s-ar localiza în tentațiile lumești, cea de-a doua ar fi însăși natura slabă a pictorului. Este încurajată pendularea perpetuă a cititorului între o explicație naturală, psihologică, a faptelor și acceptarea elementului fantastic în viața personajului, aceasta fiind una dintre condițiile genului fantastic, conform definiției lui Tzvetan Todorov. Explicația psihologică a evenimentelor din viața lui Ceartkov încurajează mai puternic speculațiile filosofice privind menirea artistului.

Opoziția Dumnezeu-diavol capătă o notă mult mai subtilă în ce-a de-a doua versiune a *Portretului*. Dacă originea căderii în păcat a artistului Ceartkov este în tentațiile lumești, atunci societatea, este o sursă de corupere a celor inocenți, este deci încărcată cu forțe demonice. Alegând drumul monden, care implică pierderea talentului, Ceartkov încetează a mai fi un reprezentant al lui Dumnezeu. Alegând să-și vândă forța creatoare în schimbul banilor și al gloriei, pictorul respinge ideea că talentul său ar fi un har divin și un dar de la providență. Artistul care se îndoiește de harul său creator se îndoiește de Dumnezeu. A respinge darul lui Dumnezeu, înseamnă a-l respinge pe Dumnezeu, a respinge existența Sa. Aceasta este esența nuvelei *Portretul*.

Bibliografie:

- Basom Ann Marie, *The fantastic in Gogol's two versions of fantastic*, „The Slavic and East European Journal”, vol. 38, no.3 (Toamna, 1994), (www.jstor.com)
Didier Julia, *Dictionnaire de la philosophie*, Larousse, 1984
Dilaktorskaia, O.G., *Фантастическое в «Петербургских повестях» Н.В. Гоголя*, Издательство Дальневосточного Университета, Vladivostok, 1986
Гоголь как явление мировой литературы, ИМЛИ РАН, Moscova, 2003
Gogol, N.V., *Opere in 6 volume*, Ed. Cartea Rusă, București, 1956
Gogol, N.V., *Собрание сочинений в шести томах*, Государственное Издательство, Художественной Литературы, Moscova, 1952
Gukovski, G.A., *Реализм Гоголя*, Государственное Издательство Художественной, Литературы, Moscova, 1959

Romanoslavica vol. XLVI, nr. 2

- Hrapcenko, M.B., *Творчество Гоголя*, Советский Писатель, Moscova, 1956
Malrieu, Joel, *Le fantastique*, Paris, Hachette, 1992
Mann, Iuri, *Поэтика Гоголя*, Издательство «Художественная литература», Moscova, 1988
Merejkovski, D., *Gogol și diavolul*, Ed. Fides, 1996
Mociulski, K., *Духовный путь Гоголя*, YMCA PRESS, Paris, 1976
Petrișor, Marcel, *Gogol – Paradoxurile literaturii moderne*, Ed. Institutul European, Iași, 1996
Raicu, Lucian, *Gogol sau fantasticul banalității*, București, Ed. Cartea Românească, 1974
Stepanov, H.A., *Н.В. Гоголь. Творческий путь*, Государственное Издательство, Художественной Литературы, Moscova, 1955
Tritter, Valérie, *Le fantastique*, Paris, Ellipses, 2001
Troyat, Henry, *Gogol*, Paris, Flammarion, 2001

NEOOPRICININA SAU ANTIUOPIA LUI SOROKIN
(ZIUA OPRICINICULUI, 2006; KREMLINUL DE ZAHĂR, 2008)

Antoaneta OLTEANU

In this paper are discussed the two last novels of Vladimir Sorokin, *The Day of the Oprichnik* and *Sugar Kremlin*. Being a sort of author's return to the classic tradition of Russian novel, of Russian literature, these works are dealing about the role of Russian writer facing Power and life in contemporary Russia. Using the antiutopian mask and describing late medieval Russian of the tsar Ivan the Terrible, Vladimir Sorokin struggles using the weapons of literature with the autocratic tendencies of nowadays power structures in Russia, mainly being interested in the active role of the writer and no more in revolutionary expressive choices.

Key-word: contemporary Russian literature, traditional Russian literature, antiutopia, the struggle with the Power

Ultimele două romane ale lui Sorokin, primite foarte bine și de presa literară rusă, sunt *Ziua opricinicului*¹ și *Kremlinul de zahăr*², marchează într-adevăr o schimbare de direcție a scriiturii lui Sorokin. De la utopiile descrise în *Grăsimea albastră* și *Gheața*, scriitorul ajunge la genul antiutopiei, atât de iubit de literatura rusă, inclusiv de cea contemporană. Referindu-se la primul roman din această dialogie, Sorokin spunea: „Noi trăim într-o societate construită de Ivan cel Groaznic, iar cartea aceasta vorbește, firește, despre contemporaneitate și despre Moscova ca stat în stat”. Așa cum am văzut, preocuparea actuală a lui Sorokin o constituie mai degrabă conținutul, mai puțin forma. Abordarea de tinerețe, provocatoare, este lăsată la o parte, scriitorul abordând de data aceasta chestiuni foarte serioase. Și, paradoxal, Sorokin ajunge să calce și el pe urmele literaturii clasice ruse pe care a tot condamnat-o. Literatura, inclusiv cea contemporană, este obligată să tragă un semnal de alarmă dacă societatea, politicianul au apucat-o pe un drum greșit. Literatura are încă o menire socială, spune și Sorokin, chiar dacă mai polemizează încă, măcar aluziv, cu multe dintre

¹ Apărut în limba română la Editura Curtea veche, București, 2008, traducere și note de Mihai și Alexandru Vakulovski.

² Apărut la Editura Curtea veche, București, 2009, traducere și note de Antoaneta Olteanu.

clișeele vechii literaturi (vezi și imaginea dostoevskiană a iubirii care va salva lumea, din finalul romanului *Kremlinul de zahăr*).

Având acțiunea plasată într-un viitor nu prea îndepărtat (anii 2027-2028), romanele sunt consacrate unei realități feudalo-futuriste centrate pe un sistem represiv atotcunoscut în Rusia. Autocrația impusă de Ivan cel Groaznic constituie, se pare, modelul cel mai potrivit pentru ca rușii să strângă rândurile în jurul conducătorului-tătuc priceput, atunci când sunt amenințați de dușmanii din interior și din exterior. Sistemul opricininei, prima poliție secretă dezlănțuită în Rusia, este cel mai viabil pentru salvarea „morală” și politică a Rusiei. Pentru a înțelege mai bine cele două romane, considerăm necesară o paranteză lămuritoare a sistemului opricininei și a contextului în care aceasta a apărut.

Războaiele prelungite din regiunile baltice se dovediseră extrem de împovărătoare pentru statul moscovit. Ivan cel Groaznic fusese nevoit să accelereze organizarea militar-seniorială introdusă de bunicul său pentru a-și mări puterea militară, dar și să extindă serviciul militar în rândurile boierilor, care-și păstrasera până atunci domeniile ereditare (*votcinî*, ocine), fiind, în același timp, scutiți de serviciul militar. Aceste măsuri i-au îndepărtat pe mulți boieri și unii chiar au ieșit din serviciul țarului, alăturându-se lituanienilor. Marii boieri, nemulțumiți de politica lui Ivan cel Groaznic, intenționau să-l aducă la tron pe vărul acestuia, Vladimir, fiul răposatului cneaz din Starița, Andrei. Boierii din Novgorod și negustorii erau de acord să-l susțină pe Vladimir, dacă Novgorodul își va redobândi independența. Pe 3 decembrie 1564, la câteva luni de la trădarea prietenului și sfătuitorului său, cneazul Andrei Kurbski, Ivan plecă pe neașteptate cu țărița Maria și cu copiii în Aleksandrovskaia sloboda, temându-se de posibila trădare a altor boieri. Într-o scrisoare adresată mitropolitului, el își justifică această plecare prin mânia pe care o avea față de boieri, oamenii voievozilor și ai departamentelor, pe care îi acuza de trădare, furt și de lipsa de dorință de a lupta împotriva dușmanilor, proclamându-și, din această cauză, abdicarea (la 3 ianuarie 1565). Temându-se de posibile tulburări în Moscova, pe 5 ianuarie sosi în cele din urmă la el o delegație a boierilor, clerului și târgoveților care-i adresau țarului rugămintea de a se întoarce în capitală.

Acest „abandon” al țarului, care a durat câteva săptămâni, speculat în mod măiestru de către Ivan, după cum vom vedea în continuare, era privit, în Rusia tradiționalistă a acelor vremuri, ca un blestem al divinității. Țarul era tătucul, părintele oamenilor de rând și al seniorilor, unsul lui Dumnezeu pe pământ, glasul acestuia. Rușii, lipsiți de țar prin voința acestuia, se dovedeau, în felul acesta, nedemni de atenția pe care le-o acordase divinitatea supremă, mai ales în calitatea lor de popor ales, idee care se conturase, mai ales la nivelul ideologiei religioase, după căderea Constantinopolului. Așa cum și Bizanțul plătitese pentru lipsa lui de necredință prin impietatea de a se uni cu catolicii, în urma Uniunii de la Florența, și rușii aveau, se vede, să plătească pentru incapacitatea unora de a-și respecta țarul de drept.

În ianuarie 1565, Ivan al IV-lea hotărî să se întoarcă la tron, dar ceru să i se acorde un domeniu aparte pe care să-l guverneze după cum crede el de cuviință, apanaj ce primi numele de *opricinina*. Această denumire vine de la cuvântul *oprîci* ‘în afară de..., cu excepția...’, existent și mai înainte în uz, ce desemna însă un domeniu prin tradiție alocat cneaghinelor văduve și membrilor familiilor marilor cneji, aflat la dispoziția acestora. Țarul proclamase că în acest domeniu al său el va fi stăpân suveran, iar Duma boierească va conduce restul teritoriului – *zemșcina*. În *opricinina* intrau, până la urmă, cea mai importantă parte a Rusiei (aproape o treime, iar, în ultimii ani, ajungând la cca 60% din teritoriul Rusiei feudale!), teritoriile centrale și de nord-est din Rusia, cu toate orașele aferente lor, printre care se număra și Moscova. Domeniile membrilor aristocrației fuseseră confiscate și oferite opricinicilor. Zemșcina – restul teritoriului –, care dispunea de duma boierească proprie și avea instituțiile ei, era obligată să plătească țarului pentru instituirea noii administrații a opricininei cca o sută de mii de ruble. Mai mult, la o întrunire cu reprezentanții zemstvei, țarul le transmise că el are dreptul de a dispune nelimitat de viața și bunurile tuturor supușilor statului moscovit.

În februarie 1565 țarul reveni la Moscova. Ivan al IV-lea își atinsese scopul. Puterea vechii nobilimi fusese înfrântă, fiind creată astfel o nouă nobilime, total devotată țarului autocrat. Privilegiul boierilor de a putea trece din serviciul unui cneaz într-al altuia începuse să fie considerat un păcat împotriva stăpânului lor, un delict ce era pedepsit încă din timpul lui Ivan al III-lea. Vechii boieri nu mai reușiră niciodată să-și recapete drepturile. Regimul autocratic absolutist triumfase. Țarul fusese încurajat în atitudinea sa negativă față de marea nobilime de către mica nobilime, din ce în ce mai invidioasă pe marii boieri și pe bogățiile lor, gata oricând de a-l sprijini pe țar în încercările sale de a submina puterea cnejilor. Unul dintre micii nobili, Ivan Peresvetov, îl susținea pe țar, în scrierile sale, celebre în epocă, îndemnându-l să acționeze cu curaj împotriva boierilor de școală veche. El descria plin de patimă abuzurile acestora și modul în care îi persecutau pe țărani, declarând că numai mâna puternică a unui țar autocrat i-ar fi putut opri și proteja poporul.

Țarul instituise o armată specială, a opricininei, care constituia o adevărată forță de reprimare a dușmanilor. Opriciniki purtau haine negre, călărind cai de aceeași culoare. La șa aveau agățate un cap de câine și o mătură, fapt ce însemna că îi vânau, îi mâncau și îi măturau pe trădători. După alte mărturii, capul de câine și mătura constituiau un fel de blazon, fiind marcate pe șeile cailor. Intrând în opricinină, oamenii țarului se deziceau de familiile lor, dar și de normele comune ale moralei, jurau credință țarului, promițând să nu aibă nici un fel de legături cu oamenii zemstvei. Prin credința cu care slujeau aceștia doreau să ajungă cât mai aproape de tron, de putere și de bogăție. Unul dintre cei mai zeloși slujitori ai țarului a fost Grigori Lukianovici Skuratov-Belski, numit și Maliuta Skuratov (Skuratov cel Mărunțel), căruia Vladimir Sorokin îi „dedică” romanul *Ziua opricinicului*. Opricinicii, aleși dintre *dvoriane*, boierii de viță veche, și

din mica nobilime, s-au stabilit pe domeniile ereditare ale vechilor familii boierești din partea centrală a statului moscovit. Dintre membrii gărzii mai făceau parte și mercenari străini. Foștii proprietari fuseseră exterminați fără milă și unii dintre ei trimiși în teritoriile de curând anexate, de la granițele din ce mai îndepărtate ale statului. Așa cum se vede în romanul sus-menționat, legăturile strânse dintre liderii opricininei – în persoana lui Tataie – și verigile inferioare sunt extrem de strânse. Nu lipsesc privilegiile, o anumită libertate nemărginită pentru membrii confreriei, implicit cea a cuvântului, pentru a se bucura de un atașament necondiționat din partea acestora, de îndeplinirea fără a crâncni a unor sarcini din ce în ce mai nemiloase.

„Cuvântul” monarhului era lege aici: se crease o dumă nouă, instituții administrative, o gardă personală a țarului, formată de opricinici (la început aceștia numărau o mie de persoane, iar, spre finalul perioadei, cca șase mii de angajați). În noile teritorii astfel organizate exista numai boierime a statului, alături de țărani, și ei proprietate de stat, departe de posibila influență a aristocrației feudale, puternice la vremea aceea. Din punct de vedere fiscal, opricinina de bucura, ca și Biserica, de altfel, de o mare libertate – nu se plăteau taxe, exista posibilitatea organizării monastice, dar sub conducerea exclusivă a țarului. Ivan cel Groaznic vedea această instituție ca singura posibilă pentru aducerea pe pământ, pentru supuși, a Împărăției Cerești. Țarul, unsul lui Dumnezeu, își spunea egumen, iar opricinicii lui erau „frați călugări”, care, noaptea, săvârșeau tot felul de ritualuri profanatoare.

La adunarea zemvstvei din 1566, un grup de cneji îl imploră pe țar să desființeze opricinina. La această solicitare, țarul răspunse cu o înăsprire a teroarei sângeroase, circa două sute de petenți fiind uciși. În 1572 țarul dizolvă totuși această instituție. Represiunile au continuat, fără a mai fi însă la fel de dure. Se dovedise astfel că instituția nu reușise să stopeze degradarea continuă a Rusiei din anii din urmă, accentuată de perioadele lungi de secetă și recolte proaste, de epidemiile de ciumă, războaiele cu polono-lituanienii și tătarii¹, precum și de blocada maritimă instituită de suedezi, polonezi și Liga Hanseatică. Din punct de vedere politic însă, opricinina a reprezentat, în ultimă instanță, actul final al luptei pentru unirea pământurilor ruse în jurul Moscovei, element considerat, fără îndoială, pozitiv pentru dezvoltarea Rusiei.

Revenind la realitățile oferite de antiutopia lui Sorokin, opricinina noului Ivan cel Groaznic este mai degrabă Moscova. Așa cum remarca și autorul însuși în interviul citat mai sus, metropola este, în Rusia de astăzi, un adevărat stat în stat. Descrierea sumară a regiunii din vecinătatea Moscovei, în ultimul capitol al romanului *Kremlinul de zahăr*, este semnificativă pentru sublinierea contrastului vădit dintre restul „lumii”, restul Rusiei și domeniul central al autocrației:

¹ Ostilitatea dintre opricinici și „restul lumii” era așa de mare că, în 1571, când hanul tătar Devlet Ghirei a atacat Moscova, garda țarului n-a dorit să sară în ajutorul Moscovei, pentru a o apăra, așa că tătarii au incendiat și prădat orașul fără nicio problemă. Țarul însuși a fost neplăcut impresionat de această situație, care a dus, fără îndoială, peste un an, la scoaterea în afara legii a opricininei.

Rămaseră în urmă bucele autostrăzilor cu aglomerația matinală a mașinilor, pâlpăiră blocurile, apoi apărură pădurea și satele zemstvei, sterpe, lătratul câinilor în spatele gardurilor strâmbe, pisici jumulte pe porți scâlciate, cocoși răgușiți în brusturi-scaieți. Și uite – o nouă cotitură la stânga, un crâng de mesteceni, case părăsite, urme de incendii, trei tractoare chinezești ruginite, un sătuc *nou-nouț*, al ocinei, bine făcut, după el un altul, o pădurice tânără de pini, apoi una bătrână, un câmp arat, încă un câmp și încă unul, un drum șerpuit-alambicat în jurul iazului cu rațe și o singură rață, turnuri de pază, o lizieră de pădure cu urme de tăieri...

E adevărat, ca în cazul lui Kubasov, și la periferie se află elemente croite după același tipar, personalități puternice care pândesc din umbră recăpătarea prestigiului pierdut și ajungerea la putere, pentru a-și pune în practică ele însele pornirile autocratice.

Dacă *Ziua opricinicii* ne prezintă realitățile din perspectiva opricinicilor înșiși, Andrei Danilovici Komiaga, unul dintre oamenii de nădejde ai instituției, fiind eroul principal, descrierea unei zile obișnuite de muncă a lui fiind chiar fabula romanului (încheierea dilogiei se face prin revenirea la același erou, care, în capitoul final din *Kremlinul de zahăr*, *Mazilirea*, este ucis), cel de-al doilea roman, *Kremlinul de zahăr*, prezintă mai degrabă latura antiutopică, realitățile obișnuite din această Rusie feudalo-contemporană marcată de o ideologie puternică. Structurat ca o serie de povestiri legate, ca un leitmotiv, de Kremlinul din zahăr dăruit copiilor imperiului de către Țar, de Crăciun, care apare mai apoi în fiecare familie, în fiecare categorie socială, ca un memento al atotprezenței dictatoriale a statului (un fel de „normă” nouă, dulce, de data aceasta), *Kremlinul de zahăr* reunește piesele unui puzzle care compun societatea rusă. Păstrând și el frânturi de limbaj arhaizant, de care scriitorul nu face abuz, pentru a crea ceva din atmosfera epocii, romanul se dorește a fi o reconstituire a principalelor instituții ale statului feudal, dar și a vieții cotidiene din Rusia medievală, suprapuse discret pe realități contemporane de ultimă oră. Cuceririle tehnice sunt folosite pe scară largă de moscoviții anilor 2027-2028, dar numele acestora sunt arhaizante. Tot pentru a realiza unitatea de care avea nevoie, Sorokin reia, și în *Kremlinul de zahăr*, o serie de personaje secundare (călăul Șka Ivanov, opricinicul Ohlop), dar și fragmente semnificative pentru edificarea sistemului totalitar (paginile consacrate necesității ridicării Zidului, marfa modestă din galantarele magazinelor ș.a.), precum și cuceririle științei și tehnicii aflate la dispoziția cetățenilor ruși.

În pofida acestor elemente de progres material, sistemul social-politic a rămas mult în urmă, la nivelul *Domostroiului* lui Ivan cel Groaznic, cu oameni care își asumă statutul de victimă și evadează din aceste realități apăsătoare numai consumând substanțe psihotrope, unele permise, cumpărate „la liber” din farmacie (*kokoșa*), sau dobândite de cerșetori, sau pe sub mână, cum e cazul „acvariului” folosit de opricinici, altele însă fiind furnizate prin rețeaua de rezistență din underground. Libertatea

cuvântului nu e reprimată în totalitate (vezi anecdotele despre țariță, care circulă și la sate, și în cârciumi), dar există „dușmani ai regimului”, care sunt trimiși în lagăre de muncă pentru vini mai mult sau mai puțin imaginare. Epistola surorii frustrate, părăsite prin căsătorie de sora ei, constituie din nou o dovadă a manipulării oamenilor de rând printr-un fel de control al creierelor exercitat de Kremlin – ca instituție a puterii, dar și ca simbol al Rusiei autocrate. Kremlinul alb, orbitor, este cel care o tulbură, o hipnotizează pe copila venită la Moscova să vadă minunea albă (*Scrisoarea*), Kremlinul alb, rece, de cocaină, visat de țariță (*Visul*) constituie singura cale prin care acest complex poate fi acceptat, îndrăgit, dorit, în sfârșit, Kremlinul alb, din zahăr, este memento-ul puterii, dar și drogul acesteia prin care sunt „îndulciți” supușii din întregul imperiu. Starea de transă obținută cu ajutorul drogurilor este cea care oferă libertatea maximă de care se pot bucura supușii noii Rusii. Până și pentru opricinici, orgia sexuală, potențată de substanțele psihotrope, este calea de eliberare din această lume, modalitatea prin care fiecare poate evada (însă în grup, nu individual). A se vedea, în acest sens, și cântecul opricinicilor în transă, din romanul *Ziua opricinicului*, în care, la un moment dat, se spune: „Atârnă-cresc două aripi-înotătoare (...)/ De pământul drag se rup,/ Ne ridicăm acolo, deasupra pământului rusesc/ Și zburăm prin cer, prin cerul albastru/ Fără nicio piedică, zburăm acolo unde dorim...” (p.74).

Romanul abundă de numeroase teme contemporane, cum este cea a (ne)furnizării de gaze naturale spre Europa (în pofida cuceririlor progresului tehnic, criza de gaze este resimțită puternic și de populație, care e obligată să-și construiască „sobe rusești”, cu lemne, și să economisească, în week-end, energia electrică, urcând pe scări, nu cu liftul!!!, totul pentru a putea da cât mai mult gaz la export), a invaziei industriale și populaționale a Chinei, a Cortinei de Fier noi ce se ridică între Europa și Rusia, aici ilustrată de Marele Zid Rusesc. Ambele volume reiau obsesiv tema Zidului-Cortină (mai întâi aflăm aceste clișee din partea unui conducător al opricininei, Tataie, în timp ce, în volumul al doilea, din gura micuței Mașenka, și ea la curent cu lozincile induse copiilor la școală), ca o justificare pentru populație a măsurilor represive ce se iau pentru a ține la distanță dușmanii, mai ales din exterior, și a contribui astfel la menținerea stării de „neprihănire” a rușilor de rând. Mai mult, construcția însăși apare ca un rost, obiectivul suprem al statului, a cărui atingere este identică venirii pe pământ a împărăției cerești:

Știe că nu se va încheia deloc construcția Marelui Zid, că este împiedicată de dușmanii din afară și dinăuntru. Că mai trebuie făcute încă multe cărămizi înainte să vină fericirea generală. Se va înălța, se va înălța Marele Zid, va izola Rusia de dușmanii din afară. Iar pe cei dinăuntru opricinicii statului îi vor face bucăți. Că doar dincolo de Marele Zid sunt numai *cyberpunks* blestemați care ne sug ilegal gazele, catolici fățarnici, protestanți nerușinați, budiști nebuni, musulmani răi și pur și simplu ateii depravați, sataniști care, în acordurile unei muzici *blestemată*, se zbură prin piețe, narcomani dezghețați, sodomiști nesătui care-și sfredelesc pe întuneric fundurile, vârcolaci siniștri care-și

schimbă înfățișarea dată de Dumnezeu, plutocrați lacomi, virtuali malefici, și tehnotroni nemiloși, și sadici, și fasciști, și megaonaniști...

Ca și în perioada represiunilor staliniste, când erau înăsprite măsurile de „protecție” a cetățenilor ruși de ispitele ușuratice din exterior, mai ales din Occident, și în Rusia noului țar se încearcă justificarea, pentru oamenii de rând, a acestor măsuri de o duritate nemaivăzută prin (re)generarea progresivă dușmanilor, cauzată tocmai de măreția Faptei, a drumului ales de conducători:

Avem mulți dușmani, asta e adevărat. Imediat ce Rusia a reînviat din Tulbureala Sură, imediat ce s-a regăsit, imediat ce, acum șaisprezece ani, tătucul statului, Nikolai Platonovici, a pus prima piatră la temelia Zidului de Vest, imediat ce am început să ne delimităm de ce e străin dinafară, dar și de demonii din interior, imediat au apărut dușmanii, năvălind din toate părțile, ca niște scorpioni otrăviți. E adevărat – o idee măreață atrage după sine o rezistență măreață. Totdeauna statul nostru a avut dușmani, exteriori și interiori, dar niciodată nu s-a intensificat atât de înflăcărat ca acum lupta cu ei, în perioada Renașterii Sfintei Rusii. Nu doar o scăfârlie s-a rostogolit pe Lobnoe în acești șaisprezece ani, nu doar un tren i-a dus dincolo de Ural pe reacționari și pe familiile lor, nu doar un *cocoș roșu* a cântat în zori de zi în vilele boierilor de viță, nu doar un voievod s-a bășit pe stâlpii de tortură ai Departamentului de Taină, nu doar o scrisoare a fost aruncată în cutia „Cuvântului și Faptei” de la Lubianka, nu doar unui singur valutist i s-a umplut gura cu bancnotele adunate ilegal, nu doar un diac a făcut baie în apă clocotită...” (*Ziua opricinicii*, p.33).

Caracteristică pentru mai toate personajele din povestirile cuprinse în *Kremlinul de zahăr* este o anumită amorțeală, o stare de robotizare în care sunt aduse. Lumea în care trăiesc este oricum plină de roboți, dar și instituțiile statului, angajații lor, oamenii simpli trebuie să dezvolte la tot pasul automatisme. Fără îndoială, ca și în *Domostroiul* pregătit de Ivan cel Groaznic prin intermediul duhovnicului său, Silvestru, pentru fiecare situație cotidiană în care se află omul de rând trebuie să existe o cheie de comportament. Mașenka, băbuța de la coadă se simt obligate să denunțe, când ceva interzis de putere sau care reprezintă un potențial pericol apare la orizont. Dependența de autoritate pare a fi, la rândul ei, un drog destul de puternic. Țarul-batiușka, părintele nației, așa cum au fost văzuți conducătorii de la Kremlin de-a lungul istoriei, sunt un leitmotiv obsesiv. Prezența, Cuvântul, Fapta țarului (dar și „Cuvântul și Fapta” opricininei!) sunt acceptate de populație ca venind, la propriu și la figurat, din ceruri. Implicit, la toate nivelurile sociale se observă aceeași structură ierarhizată strict respectată: oamenii țarului, ai instituțiilor statului (dintre care cea mai impunătoare e opricinina, dar nici Departamentul de Taină, viitoarea forță de securitate, mult mai rafinată – vezi capitolul *Cociorva*). Și în bordel, și în cârciumă, și în mediul skomorohilor, fiecare își cunoaște locul și încearcă să nu intre în conflict cu puterea. Dedublarea schizofrenică este însă la

ea acasă: în intimitate fiecare este (oarecum) critic la adresa acestor instituții sau chiar la aceea a familiei imperiale. Adevărata forță care poate schimba ceva o constituie însă tot vechii „boieri”, vechii nomencluriști, care, până la urmă, în pofida unor demonstrații de forță ale Țarului, își vor recăpăta prin violență pozițiile (cap. *Mazilirea*). Ca și în timpul lui Ivan cel Groaznic, nu se vor schimba prea mult lucrurile o dată cu distrugerea opricininei. Sorokin declara într-un interviu lui Nikolai Sokolov, corespondent la „Newsweek”: „Opricinina moare mereu formal. Spiritul ei rămâne în conștiința rușilor. Putrezește în noi. Și de aceea până astăzi fiecare bodyguard sau lucrător într-o parcare se consideră în sine puțin opricinic. Ce să mai vorbim de administrația prezidențială...”

Rebotezarea instituțiilor nu înseamnă un progres autentic, noii lideri dezlănțuindu-se cu deosebită violență și în susul, și în josul scării sociale. Ceea ce e evident e că pentru oamenii simpli nimic nu se schimbă în bine. Reguli stricte au fost și vor mai fi și, fie că e vorba de Kremlinul alb sau de orice altă culoare, vor continua să fie „femeceți” de aceste simboluri ale puterii ce li se induc de la vârf. Rusia de azi, a oligarhilor, ruptă în două, în țara bunului plac, care este Moscova, și restul lumii, o țară sărăcită și abrutizată, în care puține bucurii mai rămân oamenilor, oferă o imagine dramatică, un amestec de neofeudalism și autocrație cosmetizate cu gadgeturi de ultimă generație. Dilogia lui Sorokin este una dintre cele mai realiste scrieri din peisajul rusesc contemporan, un veritabil semnal de alarmă receptat cum se cuvine de presa din Rusia, care, până mai acum criticându-l vehement pe nonconformistul Sorokin, îi dă acum creditul necesar.

Din punct de vedere compozițional, și de data aceasta Sorokin apelează la modalități postmoderniste de compunere a textului. În afară de limbajul arhaizant, menționat deja, întâlnim la tot pasul ecouri ale unor scriitori ruși clasici și ale operelor lor, parodiate sau plasate aluziv în roman (visul calului alb al lui Komiaga trimite la troica zburătoare a lui Gogol, din *Suflete moarte*, *Pauza de masă* din lagăr are ecouri din *O zi din viața lui Ivan Denisovici* a lui Soljenițin, cerșetorii drogați trimit la *Azilul de noapte* al lui Maxim Gorki; „Îmi plac livezile, în ele este un spirit minunat”, spunea un cerșetor, trimițându-ne cu gândul la *Livada cu vișini* a lui Cehov; considerațiile despre sfințenie, tot ale cerșetorilor, trimit la *Frații Karamazov* și imaginea starețului Zosima ș.a.). De asemenea, sunt parodiate de asemenea numeroase zicători, expresii colocviale specifice epocii sovietice și, la fel ca în *Grăsimea albastră*, reîntâlnim în acest roman „motivul chinezesc”, sub forma numeroaselor obiecte pe care eroii de numesc în limba chineză, și mai ales a realităților din care aflăm de prezența, tot mai masivă, în societatea rusească, a vecinilor de la Răsărit, o obsesie/ premoniție a scriitorului, care nu ignoră în nici un caz legături din ce în ce mai apropiate cu prietenul „galben”.

Prin aceste ultime romane ale sale, Sorokin ne atrage într-un joc „adevărat”. Fabulația autentică, pe care o practica până acum, putem spune că a dispărut. Lucrurile deja nu se mai întâmplă pe hârtie, exotismele folosite nu sunt numai de amuzament. În pofida ludicului debordant, romanele lui Sorokin sunt semnale de alarmă foarte serioase

în privința reinstaurării (sau continuării) noii autocrații în Rusia. Și, tot prin aceste ultime scrieri ale sale, putem spune, de asemenea, că Vladimir Sorokin devine într-adevăr un scriitor clasic. Clasic, așa cum erau scriitorii ironizați chiar de către postmoderniști: moralizator, un exponent autentic al societății din care face parte, un martor al lucrurilor văzute și auzite care, prin testimoniul lui, îi va ajuta pe contemporani să înțeleagă mai bine lucrurile. Dacă nu le-au înțeles. Sau să se convingă de faptul că într-adevăr nu este de glumit, că situația este mult mai complicată decât pare, că, în pofida democrației afișate, bunul plac al celor de la putere este la el acasă, iar oamenii de rând trebuie să se mulțumească – nimic nou! – cu ceea ce le-au pregătit autoritățile. Dacă, la nivelul genului, dialogul lui Sorokin poate fi considerată o antiutopie, în realitate ne oferă pagini dintr-o cronică a timpului nostru, mult mai înfricoșătoare decât orice creație de ficțiune.

REFLEXIE DOBOVÝCH NAPĚTÍ UHORSKA V BAROKOVEJ POÉZII

Kristína PAVLOVIČOVÁ

Spiritual poetry of the baroque era in Slovakia has been relatively little interpreted from the viewpoint of the theme and motives until now. It used to serve like a language material that has been explained from the aspect of lexical historicism and archaism. In the baroque texts unattractive for readers it is possible to disclose again the relevant interest for readers through interpretation anthropologically aimed to the picture of the then world.

Key words: spiritual poetry, prayer text, eschatology, eschaton, genre syncretism, theme, language

0. Úvod

Baroková a vôbec staršia slovenská literatúra je čitateľsky neatraktívna. Tým viac to platí o poézii. Dnešný čitateľ najmenej číta poéziu. Baroková lyrika písaná po slovensky je z hľadiska percepcie odsudzená tak jazykom, literárnymi formami, ako aj témami, čo je prirodzený dôsledok vývoja. Percipient zvyknutý na postmoderné dešifrovanie sémantiky literárneho textu nemá priveľa odkrývacej práce s textami minulosti. Zdá sa, že geocentrický svet vtedajšieho čitateľa bol jednoduchý, prosto zaškatul'kovaný a hoci pozostával z rozdeleného profánneho a sakrálného, nešlo v tomto svete o rovný protiklad, ale sakrálné – a v ňom transcendentné – dominovalo, takže svet neviditeľný, prisľúbený v eschatone prostredníctvom viery, bol akousi súhrnnou množinou všetkých svojich ostatných, teda aj profánnych podmnožín. Idey kresťanstva sa prirodzene prijímali ako najvyšší princíp, čomu sa podriaďovali všetky oblasti života, jazyk nevynímajúc. Jazykové produkty na úrovni umeleckého textu sú takmer vždy poznačené ustavičnou prítomnosťou nebeských vecí v pozemskom svete¹. Okrem toho aj elementárne napätie medzi jazykom a témou, ktoré prostredníctvom média textu zámerne vytvára autor, sa tu stráca, pretože pre barokového autora nebola literárno-stylistická originalita nijakou doménou. Práve naopak, jeho umenie spočívalo v imitácii, v napodobení vzorov, v parafrázovitosti, typizácii a klišéovitosti pri budovaní jeho textu.

¹ O systematike profánneho a sakrálného v jazyku pozri štúdiu J. Pavloviča (2002).

Ak sa však – vidiac literárny text v centre komunikačného modelu – zameriame na napätie v osi medzi tradíciou a realitou, môže nám tento aspekt otvoriť cestu k interpretácii, ktorá by dnešnému čitateľovi mohla prehĺbiť jeho zúčastnenosť a zainteresovanosť v starých textoch. Odhliadam tu pritom od jazykového elementarizmu. Isteže, staršie literárne texty poskytujú veľa lexikálnych prvkov, ktoré pre dnešného čitateľa text ozvlášťujú, stajomňujú a svojou archaickosťou a historickosťou ho robia aj tajomným a vynucujú si zasvätený výklad. Dnes ale jestvujú rozmanité slovníky, v našom prípade napr. sedemzväzkový Historický slovník slovenského jazyka, a tak sa i táto pôvodne neintencionálna exotika veľmi rýchlo nivelizuje.

Ak základnou požiadavkou čítavosti literatúry je vzťah tenzie a detenzie, tak v barokovej literatúre možno identifikovať takú realitu, ktorá dnešnému čitateľovi sprostredkuje videnie sveta, obraz spoločnosti, konanie človeka, spôsob zmýšľania, formy a prejavy náboženskej viery, dominanty erotického života, dobovej krásy, ideálov atď. Odkrýva sa nám tu teda možnosť antropologického nazerania na barokovú realitu, ktorá sa konfrontuje s predchádzajúcimi tradíciami a zároveň seba samu petrifikuje v literárnom texte. Takto možno dokonca v lyrických textoch odkrývať sebavidenie dobového človeka v geocentrickom svete rozdelenom medzi kresťanov a nekresťanov, ale aj na konfesiónálne odlišných kresťanov. Historickým dôsledkom tohto napätia boli na jednej strane vojnové vpády Turkov do Uhorska a na druhej strane náboženské prenasledovania ako témy globálneho videnia sveta, ktorému ale sa nestráca život subjektu, či už je tento subjekt kolektívny alebo individuálny. Tento subjekt si znova a znova berie status lyrického subjektu, aby rozprával svoje aktuálne dejiny, lásky, utrpenia, zodpovednosti za vieru, a tým aj za kultúru, a samozrejme za svoju rodinu, obec i celú krajinu. Tenzívno-detenzívny vzťah sa najviac prejavuje v konfrontácii objektívnej historickej reality (náboženské a politické pomery) a subjektu, pričom tento subjekt je často slabý, bezmocný, nenachádzajúci východiska, takže často rieši svoju situáciu psychológiou úniku (útek alebo vyhnanstvo). Avšak v barokovej literatúre tento subjekt nachádza svoju silu v novej dimenzii, do ktorej vstupuje s veľmi veľkou odvahou, v ktorej aj útek sa javí ako víťazstvo, utrpenie, väzenie a smrť ako triumf. Je to transcendentná dimenzia, v ktorej viera v iný život ustavične sprítomňuje eschatológiu ako finálny bod všetkých čias, a teda aj všetkých osudov a ľudských riešení. Eschatológia sa pokladá za najsilnejší motív barokovej literatúry. V nasledujúcich interpretáciách barokových textov duchovnej lyriky sa pokúšam interpretačne odkryť túto dimenziu vnútornej antropologickej dynamiky, ktorá sa generuje medzi svojím a cudzím, veriacim a neveriacim, kresťanským a nekresťanským, až napokon pozemským a nadpozemským. Texty vyšli v antológii barokovej poézie vo vydavateľstve Tatran ešte v r. 1977, a to v pozoruhodnom náklade 7000. Dnes už ani súčasná poézia nevychádza vo vysokých nákladoch. Napriek tomu však predpokladám, že texty staršej literatúry, ktoré nenadobúdajú vysokú vydavateľskú frekvenciu, stále

ešte sa čítajú v istom okruhu záujemcov. Ich čitateľské skóre však jednoznačne môže zvýšiť interpretácia.

1. Samuel Chalupka – Ach, milostivý Bože náš...

Chalupkova báseň *Ach, milostivý Bože náš...* vznikla r. 1644 za pohnutých okolností, za stavovského povstania Juraja Rákociho I. proti Ferdinandovi III. Samuel Chalupka ako evanjelický farár sprevádzal svojich farníkov, obyvateľov Trnovca pred ničivými vojskami do hôr. Uchýlili sa v doline Javorovô. Toľko sa dozvedáme zo stručnej editorskej poznámky G. Slavkovskej ku knižnému vydaniu tejto básne v antológii Zlatého fondu vo vydavateľstve Tatran¹. Z poznámky možno ďalej interpretačne prostredníctvom implikácie vydeliť konkrétneho expedienta textu, stojaceho v istej sociálnej úlohe pred hromadným percipientom (zhromaždená farnosť). Ďalej tu možno identifikovať autorský subjekt a nepochybne ho identifikovať s uvedeným expedientom, hoci v zložitej sieti vzťahov modernej literatúry sa to neodporúča. Pri interpretácii barokového, takpovediac „denotatívneho“ textu sa k tomu prinajmenšom prikláňam.

Či už expedient alebo autorský subjekt je v postavení verného služobníka v službe duchovného pastiera, ktorý v kríze neopúšťa svoje farské spoločenstvo, ale prežíva spolu s ním ťažký osud vyhnancov. V pocite zodpovednosti pastiera (silno identicky tu rezonuje evanjelické pomenovanie farára pastor) predstupuje pred ľud, pred farníkov a číta im báseň. Vieme to vďaka poznámke, ktorú po latinsky napísal medzi 97. a 98. veršom tejto 155-veršovej básne.

Akokoľvek je táto baroková báseň pre dnešného čitateľa svojím tvarom denotatívna, klišéovitá, nudná², nemožno v nej ani dnes po 365 rokoch nečítať existenciálnu hĺbku situácie, v ktorej báseň vznikla, a inšpirácie, ktorá ju priviedla na svet za mimoriadnych okolností. Stojíme tu pred paradoxom: skupina ľudí vo všetkých spoločenských vrstvách, nevynímajúc ženy v rôznom veku života, ani „dívčičky malé“ (porov. verš 42-45) stráca všetky svoje sociálne istoty – príbytky a „nábytek“ (t.j. čo je nadobudnuté; majetok)³ a utieka sa do voľnej prírody, aby si uchránila holé životy. Rámec tohto oznamu sa z dnešného pohľadu môže vtesnať do jednej televíznej správy z rôznych končín sveta, ale i z bližšie položených európskych miest, napriek veľkolepej humanizácii, ktorou sa chvália dejiny Európy. Len v tomto spravodajskom rámci, pravdaže obohatenom vizuálnym filmovým šotom, zväčša nenachádzame miesta pre

¹ *Já miluji, nesmím povídati...*, s. 447.

² V negatívnom hodnotení tejto poézie výlučne z pohľadu dnešného čitateľa (čitateľského zážitku) nám rezonuje aj malá vecná poznámka o inej barokovej básni od F. Mika: „Báseň prijímame pre jej problematiku vážne, ale s „úsmevnou zhovievavosťou“ voči jej realizácii,“ s. 225.

³ Porov. aj HSSJ, s. 365.

heroizmus účastníka, ako bol v barokovom období Samuel Chalupka. Túto vizuálnu zložku si tu môžeme doplniť, pričom nám pomôže implikácia: Farár poverený Bohom ohlasovať svojim farníkom dobrú zvesť, verný Božiemu slovu uchopuje sa svojej úlohy uprostred najväčšej krízy a pred vystrašenými farníkmi rozťahuje papieriky s textom básne, ktorú pre nich napísal o ich situácii a o východisku z nej. Stáva sa ohniskom spoločenstva, z ktorého musí vyžarovať pocit jednoty, súdržnosti a nádeje. On sám je spravodajca, ktorý anticipuje to, čo prebieha v ustráchaných mysliach jeho farského spoločenstva. Anticipuje, lebo básň pripravuje v písanej podobe vopred, je ona súčasťou scenára, ktorý sa bude realizovať v okamihu zhromaždenia dňa 8. júla 1644. V ich mysliach sa premieta obraz chrámu (verš¹ 21), príbytkov a majetku, ktoré museli zanechať (v. 11-12, 23-24). To sú už hotové, nehnuteľné statky. Sú tu však aj polia, na ktorých ešte len dozrieva požíveň. Aj tie sú zničené (v. 33-37). Ba prenasledovateľ ide ešte ďalej, až za hranicu úcty k mŕtvym, keď ju z majetníckych dôvodov porušuje:

hroby pokoje nemajú,
i v nich poklady hľadajú,
ty ven odkopávajúce,
mŕtvým pokoj nedajúce! (v. 38-41).

Na tomto mieste by sme mohli urobiť prvé zhrnutie. V barokovom období, v ktorom ešte nejestvovali moderné médiá, je vrcholným médiom živé slovo. Pravda, v katolíckom prostredí ho sprevádza aj výpravná architektonicko-výtvarná, ale aj liturgicko-dramatická štruktúra. Evanjelické prostredie zostáva viac v jednoduchosti hovoreného slova. Slovo tu v sebe redukuje tak výtvarný, ako aj dramatický prvok. V Chalupkovom texte sa teda zlučuje horizont prostej informácie, akýsi opis, faktografické konštatovanie časovej udalosti, danej situácie, akoby správová a informatívna zložka, ďalej je tu silne zastúpený zástoj kazateľa, hľadajúceho si v pohnutej situácii primeranú nezvyčajnú formu výpovede. Kým v prvej zložke dominujú epické prvky, vďaka náboženskej, transcendentnej druhej zložke sa generuje v texte tretia, a to lyrická zložka. Lyrický rámec reprezentuje predovšetkým funkčný postup realizácie textu vďaka veršu, ktorý preniká celý text.² V tomto prvom zhrnutí teda nachádzame tri funkčné postupy³, ale všetky tieto funkčné postupy nejako globalisticky zjednocuje ráz náboženského štýlu, ktorý dáva základné ideové podložie tak epicko-spravodajsky reflektovaným udalostiam, ako aj lyrickým reflexiám prameniacim v histórii náboženstva, v skúsenosti veriaceho, cirkevného spoločenstva. Lyrickosť tu vyviera ako reakcia viery na osud cirkevného spoločenstva. Lyrická

¹ Ďalej len v.

² Platia tu rovnaké hodnotiace kritériá ako v interpretácii barokovej básne Š. Korbeľa *Pamětné přemýšlení o strašlivém zemetření...*, v *kterémž obzvláště to slavné a spanilé místo Komárno nadmír velice zbedováno oslavy své zbaveno jest* od F. Mika, s. 198.

³ Míkov výraz, porov. s. 197.

impresia: pošliapané polia, znivočené domy, hroby, umŕtvené ženy a dievčence, prenasledovatelia horší ako pohania, hoci sú kresťania, to sú ponuré obrazy, ktoré vytvárajú poetickú atmosféru básne. Pravdaže, aj ona sa podriaďuje vyššiemu princípu – náboženskému. Tento princíp sa rozkladá do celého situačného podložia básne. Ak by sme toto podložie identifikovali ako epické, dejové, najmä so zreteľom na vlastné autorské poznámky k textu a editorské vysvetlivky, dostaneme určitú podkresbu historickej udalosti exodu evanjelických vidiečanov do skryše. Ale lyrická farebnosť, ktorá túto podkresbu zdokonaľuje do obrazu básne, sa vyjadruje tiesnivými, ponurými bolestnými tónmi. Bolestné rozpoloženie tu pramení aj zo skutočnosti, že prenasledovatelia i prenasledovaní sú kresťania a že obidve skupiny, katolíci aj evanjelici sa vo svojich činoch hlásia k tomu istému Bohu. Je tu neodškriepiteľná existenciálna neprávosť, ktorá ešte aj dnes emotívne pôsobí na percipienta, očakávajúceho, že prostredie viery ako také by malo byť skôr šíriteľom ak nie lásky, tak aspoň humanity, porozumenia, tolerancie..., hoci na druhej strane musíme brať do úvahy aj istý dobový mechanizmus, v ktorom „stváranie osobného prenasledovania bolo topickým motívom najmä v protestantskej duchovnej piesni“¹.

Keďže rozprávajúci subjekt je presvedčený o svojej náboženskej pravovernosti, musí zároveň ale so zreteľom na Boha hodnotiť svoju situáciu ako správnu, v konečnom dôsledku Bohom videnú, dopustenú. V priereze celej básne teda nachádzame akoby simultánny paradoxon. V jeho optike sa napriek všetkej tragickosti dočasné zlo javí ako eschatologické dobro. Bolesť signifikujúca následok epických súvislostí sa tak dostáva do pendantu s istou eufóriou z pocitu viery, z hĺbky presvedčenia, z tenzie generovanej blízkosťou Boha a spásy – a to je poloha lyrická.

Osud prenasledovaných je síce motivovaný inovereckými (a dodajme aj politickými) príčinami, ale expedient sa usiluje presvedčiť percipientov, že nad všetkým panuje Božia moc a že ide o Božie dopustenie, ktoré je veľkou príležitosťou na skúšku viery a nádeje, lebo je z neho východisko. Ak nie pozemské, určite bude eschatologicky zadefinovateľné. To ukážem neskôr. Tu treba ešte povedať, že nad tromi funkčnými ťahmi z komunikatívneho hľadiska jestvuje ešte iný model komunikácie, je to model transcendencie, model, v ktorom expedient sa neobracia na ľudí (tu evanjelickí veriaci z Trnovca), ale obracia sa na bytosť náboženskú, na samého Boha. Text básne totiž je popri spomínaných troch funkčných postupoch vložený do rámca ešte iného postupu, a to do modlitby. Autorský subjekt tu vystupuje ako súčasť kolektívneho *my* a obracia sa na Boha. V celej básni sa táto anakléza opakuje tri razy (v. 1, 22, 46). Máme tu teda do činenia s dvoma vrstvami: v texte sa znova predvádza „dráma“, ktorú poznajú obidvaja percipienti – kolektívny subjekt *my* ju práve prežil a ocitá sa uprostred nej a preto ju nepotrebuje znova prežívať, vidieť alebo počúvať, akoby zo sebaľútosti; percipient číslo 2, teda sám Boh, vševedúci a vševidiaci zaiste pozná osudy farníkov z Trnovca, netreba

¹ Tkáčiková, s. 74.

mu ich pripomínať, veď on podľa Biblie skúma „ľadviny a srdce“ človeka¹ a bez jeho vedomia sa ani vlas na hlave človeka neskriví. A predsa teologicky erudovaný kazateľ inscenuje v jednej doline uprostred prírody zdanlivo sebazničujúcu drámu, v ktorej vo forme prosby prisľubuje návrat naspäť do dediny a k majetkom na jednej strane, veď Boh plní prosby svojich verných, ale predovšetkým nástojčivo chce ňou vypovedať o tzv. teológii púte toto: ľud sa v slzavom údolí ocitá na ceste k veľkému cieľu, ktorým je eschaton. Zostáva tu už len pomenovať veci. Celá situácia tohto ľudu je natoľko bezvýhodisková a je tak blízko smrti a zániku, že je preň výhodnejšie postaviť nádej zúčastnených ľudí na pozemskom riešení (návrat domov), vzápätí ho poprieť a nahradiť ho ešte silnejším motívom, ku ktorému je len krôčik (typický kazateľský postup pomocou antitézy alebo prolepsy)². Je to eschatologická skutočnosť. Veriaci sú v tomto slzavom údolí na ceste k cieľu, v ktorom nájdu nový domov a nový majetok, k spásu (v. 97). Z hľadiska textovej výstavby teda môžeme konštatovať, že tu ide o text, ktorý podlieha žánrovému synkretizmu. Sú v ňom epické prvky, a to najmä v tematickej rovine, lyrickosť sa demonštruje vo formových zložkách, nechýba tu kazateľský prístup, najmä ak vezmeme do úvahy, že text bol napísaný na konkrétnu príležitosť – tu by sme mohli hovoriť o príležitostnej kazateľsky sformulovanej básni. Nad všetkým ale dominuje forma modlitby. Až z tejto pozície môžeme teraz ďalej interpretovať denotatívne tematické textové zložky a realitu prvých poslucháčov, pre ktorých bol text určený ako posolstvo nádeje, východiska z danej situácie.

Text pozostáva zo 155 osemslabičných veršov previazaných združeným rýmom a keď sa odrátajú tri menné a dve zámenné anaklézy (oslovenie prostredníctvom zámena *tys* alebo druhú osobu vyjadruje imperatívnym tvarom slovesa *učiň*), v ktorých sa hovoriaci obracia na Boha mocným zvolaním, oslovením (čo podporuje aj dva razy použité citoslovce *ach* a ódické *ó*), dostaneme počet 150, teda toľko, koľko je žalmov v biblickej Knihe žalmov.

Po anaklétickom oslovení Boha nastupuje uvedenie témy, pričom básnický subjekt sa štylizuje do kolektívneho *my*: „co sme dožili v tento čas“ a na ploche dvadsiatich veršov predstavuje už spomínanú situáciu. Výrazy hrôzostrašnosti uvádzajú túto situáciu do apokalyptickej súvislosti: *obkličení, prežalostné, zsúžené; pred neprátel ukrutnými / lítými a rúhavými; Ach beda nám!, se túlame, se skrýváme; znášime strach, pláč, zdešení; bide konce není, o tyranství slyšíme, se desíme, tmy*. Potom nasleduje obnovenie anaklézy, v ktorej sa už pomenúva Kristus Spasiteľ, a po nej sa apokalyptickosť situácie rozvíja do konkrétnych udalostí, ktoré predchádzali terajší stav v skrýši. Sú to činy prenasledovateľov, ktorí, ako som už uviedla, porušujú aj pokoj hrobov (v. 37-41). Po informácii o zneuctení žien a malých dievčienec nasleduje ďalšia, tretia anakléza. Tu je znova pomenovaný Boh, ale citoslovce *ach* sa opakuje a nasleduje

¹ Ž 7, 10, Jer 11, 20; 17, 10; 20, 12.

² Porov. Vrabec, s. 107.

pomenovanie v synonymnej podobe *Jehovah*.¹ V troch anaklázach sa zračí takmer „zaklínací“ princíp trinitárnosti, resp. oslavy trojjediného Boha. Tento prvok sa s obľubou používa počas celého kresťanstva a jeho výskyt je mierne šifrovaný, a to najmä pre tých, ktorí nie sú veriaci, ale aj pre veriacich je prvkom mystéria, tajomstva (evidentne tu ide o postupné oslovenie troch božských osôb – Otca, Syna a Svätého Ducha).

Po tretej anakléze nasleduje otázka:

Dlího-liž v techto dolinách
budeš nás smutných držeti,
slzavým chlebem krmiti? (v. 47-49).

Ťažko tu určiť, či je táto otázka jednoznačne zisťovacia, alebo rečnícka. Je to skôr otázka profetického hovorcu za veriace spoločenstvo, ktorý by rád dostal odpoveď z neba, ale zároveň si je vedomý, že on a ľud nemusia poznať ani tak čas skrývania, ako skôr jeho zmysel. Vo viere rozpoznáva, že Boh, ktorý všetko stvoril a všetko spravuje a riadi, je hlavným dramaturgom aj v tejto tragickej situácii. Otázka je stručná a skôr pomenúva vo svetle viery danú situáciu pre počúvajúcich veriacich. Pripomína sa v nej, že ide o doliny smutné, t.j. slzavé údolie, teda miesto pozemského pobudnutia, ktorým musí prejsť každý človek v utrpení. Je tu aj vysvetlenie narážajúce na knihu Genezis, v ktorej sa ľudské utrpenie vysvetľuje ako následok prvotného hriechu. Boh po ňom okrem iného odkrýva človeku víziu námahy: „v pote tváre budeš jesť chlieb“ (Gn 3, 19). Chalupka tu ale použil kontamináciu v podobe „slzavý chlieb“, pričom skrížil výrazy *slzavé údolie* a *jesť chlieb v pote tváre*. Tak vlastne intenzifikuje momentálne utrpenie ľudu, ale odkrýva aj jeho teologický zmysel. Až po pochopení Božieho nazerania na vec sa odvažuje rozoberať vlastné ľudské videnie: „*radi by sme se vrátili*“ (v. 53). Pravda, aj tu na prvé miesto kladie návrat k chrámu, teda uprednostňuje náboženský princíp, a až potom k príbytku (v. 50).

Po predstretí modlitbového želania nasleduje celkom zjavná anamnetická fáza. Anamnézou je v štruktúre modlitbového celku tá časť, ktorá vyvoláva rozpomienku na dávne činy, ktoré bol Boh urobil v dejinách. Tým sa legalizuje a odobruje prosba ako rozumná a v Božích očiach uznateľná. V anamnéze básnický subjekt pripodobňuje situáciu skrývajúceho sa cirkevného spoločenstva k prorokom, ktorí sa pre nekompromisné ohlasovanie Božieho slova často museli skrývať aj pred spoluveriacimi. Výslovná je tu analógia s prorokom Eliášom a kráľom Dávidom. Meno Eliáša aluduje na udalosť, keď prorok predpovedal hlad v krajine ako výraz Božieho súdu nad bálizmom. Vzápätí sa pre túto víziu musel skryť pri potoku Karit (1 Kr 17, 3) a neskôr, keď potok vyschol, v Sarepte Sidonskej (1 Kr 17, 9-24) a vrátiť sa mohol až po troch rokoch. Podobne Dávid, ktorého kráľ Saul najprv vyznamenával za jeho úspechy a priazeň ľudu. Zo

¹ Je to dobový prepis, ktorý dnes používajú svedkovia Jehovovi, ale na základe dôslednej biblickej kritiky sa toto hebrejské meno s tzv. punktáciou má čítať ako Jahve.

žiarlivosti ho chcel zabiť, ale Dávid sa zachránil útekem za Jonatánovej podpory (1 Sam 19, 1-7). Keď bol jeho prvý úkryt prezradený, odišiel do Nobe ku kňazovi Achímelechovi (1 Sam 21; porov. aj Mt 12, 3). Odtiaľ do Gátu, kde predstieral bláznovstvo, až napokon sa skrýval v jaskyni Adullám. Pre evanjelického teológa, ale aj laického veriaceho sú biblické obrazy výlučnými orientačnými znakmi. Po uvedenom porovnaní nasleduje ďalšie teologické vysvetlenie príčin. V predchádzajúcom vysvetlení to bol dedičný hriech, teraz sú to konkrétne hriechy subjektu *my*: „Tak jest, hrozne sme zhrešili,/ tyto metly zaslúžili“ (v. 62-63). V barokovej poézii často používaný metaforický výraz *metly* má tradíciu najmä v Kralickej Biblii, v ktorej na rôznych miestach sa ním pomenúva kyjak, palica, žezlo, teda nástroj trestania v Božích rukách¹.

Vysvetlenie príčin je odpoveďou na ľudskú túžbu po poznaní svojho stavu, a tak aj východiskom do ďalšieho života. Logiku tohto východiska buduje Chalupka uvedením symbolu kríža. Kríž ako znak spásy je nástrojom mučenia spravodlivého bezhrišneho Ježiša, ktorý vzal na seba hriechy ľudstva, a tak je logickým následkom, že kresťan má prijímať svoj kríž. Preto autorský subjekt už neprosí o jeho bezprostredné odstránenie, ale prosí o trpezlivosť pri jeho znášaní: „daj v kríži trpelivosti“ (v. 65). Kríž je hlavným eschatologickým znamením, ktoré rozhraničuje dejiny na starú a novú zmluvu medzi Bohom a človekom, na pozemský život v tele a život po smrti v transcendentne. Z biblickej tradície je ale známy test, ktorý si apoštol Pavol, autor viacerých novozákonných biblických spisov, vyskúšal sám na sebe: ak cieľom pozemského ľudského života je eschaton, tak potom čím prv sa hrnúť doň! Lenže apoštol uvažuje: „túžim už umrieť a byť s Kristom... ale... je potrebné, aby som zostal v tele...“ (Fil 1, 23-25). Aj Chalupka si v tejto dileme pred eschatonom volí pozemské riešenie. Je také naliehavé, že na ploche piatich veršov (71-75) vždy na začiatku uvádza imperatívne formy slovies *ukaž, polituj, nedej, navráť, udel*, vyjadrujúce úpenlivé želanie vrátiť sa do „časův pokojných“ (v. 75). Volí teda nie večnosť, ale čas. Aby mu to teologicky prešlo, rozvíja zámery, prečo volí pre seba a pre veriacich túto formu života: ide o klaňanie a oslavu Boha, „ctnú poklonu“ („spívaním... modlením... slova tvého ostríhaním... ctním životem šlechetným“) a toto rozhodnutie nazýva charakteristickým náboženským výrazom *predsevzetí* (v. 83).

Hneď po jeho vyslovení nasleduje epikléza, t.j. vzývanie Boha, aby uskutočnil vyslovené zbožné želanie. Je tu zaujímavé, že táto časť textu z modlitbového hľadiska obsahuje v troch veršoch anaforický imperatívny výraz *dej, dej, udel* spojený s priamym objektom (v. 83-85). Znova sa tu šifruje odkaz na tri Božské osoby. Synonymne sa želanie opakuje výrazom *učiň* v 86. verši, pričom tri prosby sa zhrnújú pod zámeno *to* a nastupuje takmer zaklínacia forma s pripomenutím prostredníka Ježiša Krista: „Učiň to pro svého syna,/ Jezu Krista, Hospodina“ (v. 86-87). Spomenuté šifrovanie v náboženských textoch je bežné už od včasného kresťanstva. Najskôr sa zaviedlo ako tzv. disciplína arcani na ochranu tajomstva pred prenasledovateľmi kresťanov

¹ Porov. Novotný, s. 421.

a neveriacimi. Neskôr sa táto tradícia postupne premenila na literárny postup, ktorý mal za úlohu dodávať mystické sprievodné významy alebo významové odtienky mysterionu, t.j. tajomnej skutočnosti (neskôr zmenenej na sviatostnú skutočnosť). Ich nevýhodou je, že sa zmechanizovali a tým činom do istej miery aj desémantizovali, takže aj v konkrétnom texte možno v týchto pôvodných šifrách vidieť skôr formalizmus.

Vo veršoch 96 a 97 nasleduje akoby predbežný záver, ktorý zhrnuje už nie konkrétne prosby, ale takpovediac celý doterajší text, lebo apeluje na zmysel sluchu: „Uslyš, kterýs pramen/ dobrého, spasiš nás, amen!“ Všetko zahrnuje pod pojem spásy, pričom sloveso *spasiť* je v tvare prechodníka, akoby Boh konal od večnosti, v prítomnosti i v budúcnosti to podstatné, a to je eschatologické naplnenie všetkých vecí, teda aj splnených čiastkových pozemských želaní. Potom nasleduje potvrdzujúce slovo *amen*.

Pokračovanie básne po slovu *amen* je dodatok, ktorý autor dodatočne skomponoval už po návrate zo skrýše, ako sa to uvádza v edičnej poznámke, a celý tento text je vlastne vyjadrením vďaka trojjedinému Bohu (porov. v. 98-99). Ani tu nechýbajú didaktické katechetické pasáže. Napr. vo veršoch 106-107: „Ach, kdyby s námi nebylo / boha, zle by s nami bylo“ sa všetko podmieňuje existenciou Boha. Evidentná je tu prosba za prijatie chvál a vďakov za uskutočnený návrat, ďalej rozvinutie onoho už spomínaného predsavzatia. Tu sa od v. 130 až do konca rozvíja do hĺbky niekdajší úmysel oslavovať Boha, ale zároveň aj prosby o správne, náležité oslavovanie Boha, takisto podľa biblickej tradície. Posledná a definitívna prosba je motivovaná čisto eschatologicky: „te budeme ctíti,/ po zvrchních vecích túžiti!“ Adjektívum *zvrchní* tu má význam „nachádzajúci sa hore, na vrchu“. V tejto prosbe aluduje epištolárna výzva apoštola Pavla „hľadajte, čo je hore, kde Kristus sedí po pravici Božej. Myslite na to, čo je hore, a nie na to, čo je na zemi“ (Kol 3, 1-2), v ktorej sa rozdeľuje svet mravných kvalít na to, čo je dole a čo je hore. Kresťan má hľadať to, čo je hore. V tomto obraze ešte aluduje antická grécka mytológia (zóna bohov a zóna ľudí), ale je to už len čisto jazyková forma, ktorú kresťanstvo naplňa novým obsahom: to, čo je hore, je eschaton.

Eschatologický motív v tejto básni je rozložený do minulosti, a to v anamnetických obrazoch zo Starého zákona (proroci a kráľ Dávid), ktoré prebehli v určenom čase, ale skončili sa eschatologickým happyendom, resp. jasne signalizovali eschatologický vektor. Eschatologická budúcnosť sa v básni vyslovuje želaním spásy v prvom závere a v druhom závere pomenovaním hodnoty „zvrchních vecí“, teda vecí, ktoré sú hore. Ale eschatológia je aj v priebežnom, prítomnom čase, v ktorom sa farnosť so svojím farárom ocitá v nedobrovoľnom exile v doline Javorovô. Je to situácia konkrétneho nebezpečenstva, v ktorej utečenci môžu byť v ktorejkoľvek chvíli objavení, prepadnutí a zabíjajú (síce potenciálna eschatológia, ale príznaky jej bezprostrednosti sú veľmi tiesnivé), ale aj reálna eschatológia, stále prítomná v prostredí viery, osobitne však v mimoriadnej situácii – v nej sa takmer symbolicky ocitá farár a veriaci s ňou Mojžiš a vyvolený ľud v exode, realizujúci teológiu púte za slobodou vyššieho princípu.

2. Štefan Pilárik – Nasledují rozjímání

Nezvyčajný názov Pilárikových rozjímaní nad desiatimi Božími prikázaniami signalizuje, že jeho slovná forma je síce autorská, ale ich výpovedná hodnota má charakter prostej technickej poznámky. Z toho vychodí, že tento názov povýšila na názov literárneho diela vo vlastnom zmysle slova až editorská činnosť. V každom prípade však autorská intencionalita cezeň naznačuje, že sa tu na niečo nadväzuje. Z lineárneho hľadiska možno konštatovať, že tu ide o nadväzovanie na historický spev *Píseň o zemi uherské*. Tento 91-veršový stroficky organizovaný spev so štvorveršovou strofou, osemslabičným veršom a združeným rýmom je záverečnou časťou vari najznámejšieho Pilárikovho diela *Sors Pilarikiana – Los Pilárika Štěpána*. Je reakciou na dobové vojenské vpády, pričom subjekt si je vedomý národnej a štátnej „príslušnosti“, keď uvádza, o čom ide písať: „*co se jest zbehlo v uherské / zemi naši a moravské*“ (v. 6 – 7) a potom vo v. 29 sa znova tematizuje *zem uherská*. Ale i pri tejto čisto pozemskej, takpovediac takmer politickej téme badať autorovo ideové morálnoteologické zázemie vychodiace z viery. Vo veršoch 8-11:

Turka, Tatara bůh vzbudil,
aby nás všechněch probudil,
tvrdo spících v bezpečnosti
na lůžkách ďábelských zlostí

jednak pomenúva nepriateľov, a to vonkajších (Turek, Tatár), ako aj vnútorného nepriateľa (diabla), ktorý zapríčiňuje „ďábelské zlosti“. Je tu teda prepojenie pozemského a duchovného v jednoliatom textovom tkanive a v týchto štyroch veršoch autor tematizuje najmä kresťanskú čnosť bdelosti, nazývanú aj bedlivosťou. Je to stará kresťanská čnosť, ktorá má človeka obrániť pred prienikom pokušenia do jeho srdca, a teda pred hriechom, ale zároveň má v ňom pestovať ustavičnú pripravenosť na náhly a nepredvídaný koniec sveta, to jest druhý Kristov príchod, resp. osobnú smrť.

Táto báseň sprostredkúva predovšetkým opisy historických skutočností. Veľmi expresívne vyznieva napr. obraz, ako Tatári prznili panny a počestné (v texte „ctné“) ženy (v. 54-55):

Ruce, nohy roztáhnouce,
že ani hnút nemohli se!
Neplatil křik, nařikání,
nic prosby, odporování (v. 56-59).

Uvedené verše odrážajú stretnutie dvoch náboženských kultúr – kresťanskej a nekresťanskej, pričom skúšobným kameňom ich kvalít je postoj k žene. Pravda,

v dobovom kresťanskom poňatí žena sa často pokladá za príčinu hriechu podobne ako biblická Eva, ktorá sa prvá zhovárala s pokušiteľom hadom a privolila na hriech. Tým by bolo akoby oprávnené ženu trestať tvrdším spôsobom. Nezabúdajme, že v období baroka jestvovalo tak v katolíckom, ako aj v evanjelickom prostredí upaľovanie, pričom častejšími obeťami boli bosorky a len zriedkavo bosoráci. V protiklade k tomu dobová žena je už reálnym objektom lásky, čo sa odráža aj v ľúbostnej literatúre. Skôr v tejto pozitívnej dikcii sa nesie obraz ženy v tejto básni¹. Okrem toho sú tu prítomné alúzie na starozákonné udalosti (v. 76-79): rozmnoženie žiab, komárov, bodavého hmyzu a kobyliiek v Egypte za panovania bohuvzdorného faraóna alebo Jerichove trúby označujúce koniec vojny a víťazstvo alebo trúby ako symboly apoštola Pavla pri opise konca sveta.

Tieto básni nevenujem z hľadiska témy eschatológie výraznú pozornosť, lebo eschatológia je v nej prítomná len implicitne cez eschatologické predobrazy. Tieto starozákonné obrazy nie sú čírym záznamom historickej udalosti, ale prostredníctvom nich sa vyjadruje okamih priedelu medzi dvoma časovými etapami, ale aj medzi dvoma duchovnými kvalitami života. Tak napríklad kobyličky boli trestom za to, že vzdorovitý faraón nechcel prepustiť židov zo zajatia, a tak bol potrestaný on a jeho krajina. Obraz je príznakom konca jeho panovania nad židmi a začiatkom nového slobodného života pre Izraelitov. Jerichove trúby sú na pozadí historickej udalosti zároveň náboženským symbolom. Ľud, ktorý nemá svetskú zbroj, zvíťazí nad mocnými nepriateľskými opevneniami, teda paradoxne slabé sa tu stáva silným a nastáva nová etapa vyslobodenia. Keďže v tradičnej kresťanskej eschatológii definitívnym vyslobodením z pozemského života v slzavom údolí je smrť, tieto predobrazy možno aplikovať aj na etapu pred smrťou a etapu posmrtnú. Napriek len implicitnej eschatológii bolo treba túto báseň aspoň takto rámcovo skomentovať, lebo je textovým východiskom nasledujúcich rozjímaní, pričom so zreteľom na historické udalosti vojenských vpádov v týchto rozjímaníach ide o nadväzovanie v epickej rovine, ale so zreteľom na hromadenie poeticky ladených obrazov maľovaných sýtymi expresívnymi farbami, aké majú výtvarnú paralelu azda len v byzantskej ikone Strašného súdu alebo v tzv. prazdničných jarusoch², sa generuje lyrická profilácia celého textu.

Tieto rozjímania čerpajú svoju látku z Biblie, a to zo starozákonného opisu, v ktorom Boh na vrchu Sinaj diktuje Mojžišovi Dekalóg (porov. Ex 34, 1-26). Text Dekalógu sa prirodzene dostal aj do katechetických a modlitbových príručiek ako samostatná látka, ktorú najneskôr do katolíckej birmovky či evanjelickej konfirmácie musel ovládať naspamäť každý kresťan. Sám text Desiatich Božích príkazov sa však pre ľud bohato vysvetľoval, a to tak homileticky, ako aj katecheticky. V homilistike poskytoval látku na cyklus tematických kázní a bol súčasťou katechéz, ktoré konkretizovali možné realizácie porušenia týchto príkazov. Z toho potom vynikol žáner

¹ O postavení ženy v barokovej ľúbostnej poézii bližšie pozri štúdiu Z. Kákošovej, s. 159-164.

² Porov. Pavlovič (2004), s. 76-96.

tzv. spovedných zrkadiel, ktoré nachádzali východisko v Desiatich Božích prikázaniach (v kat. cirkvi aj v iných druhoch, napr. v päťoro cirkevných prikázaniach atď.), pričom zrkadlá pomáhali veriacemu penitentovi vo forme otázok osviežiť svedomie, ktoré malo viesť veriaceho k priznaniu hriechu alebo určiť, že daný hriech nespáchal. Naproti tomu žáner rozjímania je taký náboženský textový útvar, ktorý rozvažovaním istej látky vedie človeka k prehĺbenejšiemu racionálnemu poznaniu istej pravdy viery. Rozjímanie dopĺňa meditácia, ktorá sa síce s rozjímaním často zamieňa, ale v kresťanskej tradícii meditácia vyviera viac z mystického ponoru a z kontemplácie¹. V každom prípade literárna historiografia zaznamenáva tzv. meditatívnu poéziu, v ktorej sa obidva žánre, meditácia aj rozjímanie, nejako dopĺňajú a pokladajú za akési varianty. Je to celkom možné, lebo prax ukázala, že z rozjímania často vyviera meditácia ako osobitná fáza duchovnej činnosti, v ktorej dohasína uvažovanie a nastupuje mystický ponor.

Pri pojme rozjímanie treba rozlišovať z textového hľadiska dve veci. Na jednej strane rozjímaním sa nazýva návodový text, ktorý obsahuje rozbor látky, isté smery úvahy o tejto látke, emocionálne motívy pre čitateľa s presahom do lyrickosti, ktoré niekto pripravil pre tých, čo chcú konať rozjímanie, teda samotný proces. Okrem tohto návodového textu na proces rozjímania za rozjímanie v literárnom zmysle možno pokladať aj text, ktorý vznikol ako produkt uskutočneného procesu rozjímania. V našom prípade, v ktorom sa zaoberáme Pilárikovými rozjímaniami, možno usúdiť, že ide o obidvoje v jednom texte. Pilárik sám azda od svojich štúdií musel mať vo svojom životnom programe vydelené miesto pre rozjímanie, čiže produkty svojich niekdajších rozjímaní mohol pretransformovať do návodových textov rozjímaní.

Pilárikove rozjímania o Desatore sú metatextom v dvojakom zmysle. Jednak za prototext tu slúži text Desatora a jednak voľnejšia forma skúsenostnej komplexity autorovho literárneho vzdelania, v ktorom môžeme predpokladať viaceré autorove skúsenosti s danou témou.

Vzniká otázka, prečo zaradiť rozjímania o Desatore do rámca eschatologických tém ako hlavných tém barokovej literatúry. Odpoveď je dvojaká. Po prvé: Desat' Božích prikázaní od ich najdávnejšieho výskytu v prostredí biblickej viery je akýmisi míľnikmi na ceste, resp. dopravnými značkami, ktoré vedú putujúceho po ceste životom k dajakému cieľu. Vo veľkých náboženstvách sa aj menšie čiastkové ciele vždy tematizujú so zreteľom na finálny eschatologický cieľ. Po druhé: Pilárikov text osebe sa začína kontrastom, v ktorom vystupuje na jednej strane Božská spravodlivosť a na druhej strane naša (t.j. ľudská) neprávosť. Božská spravodlivosť je definitívou činnosti Boha v stvorenom diele, ktorá sa raz navždy zrealizuje v poslednom súde. Preto sa v ďalšom 3. a 4. verši ozýva slovo spravodlivosť v adjektívnom deriváte, a to raz v singulári a raz v pluráli, pričom tu nechýba ani typický eschatologický výraz *soudy*: „*spravedlivý si Bože náš, spravedlivé soudy konáš*“. Zaujímavé je, že toto dvojveršie sa potom opakuje ešte tri razy. Jeho refrénovitosť sa spája aj s istou gnómičnosťou

¹ Pozri o tom aj heslo *meditatívni poesie* in Vlašín a kol., s. 224.

v sémantike prezéntného tvaru *konáš*, ktorý v sebe zahrnuje činnosť všetkých čias, koná ich stále, v minulosti, prítomnosti i budúcnosti. Prvé tri prikázania, ktoré sa vzťahujú na Boha a na kult, sú týmto refrénom vydelené na začiatku a na konci. Refrén potom je deliacim miestom vždy po troch prikázaniach, teda nachádza sa na konci šiesteho a v záverečnej časti deviateho a desiateho príkazu, ktoré sú uvedené spolu, čiže deväť jednotlivých príkazov je rozdelených do troch skupín po troch, čím sa formálne prezentuje tzv. trinitárny prvok, ktorý má výrazné postavenie v dejinách kresťanského myslenia a často má aj doxologický, t.j. oslavný charakter, lebo sa ním osobitným spôsobom vyjadruje oslava Trojice.

V dogmatickom učení o Bohu sú aj iné témy ako spravodlivosť a v dejinách kresťanstva oveľa závažnejšie, lebo sa dotýkajú samej podstaty existencie Boha (jednosť, jedinosť a trojjedinosť). Téma Boha spravodlivého, stojaca bežne až na treťom mieste v tzv. hlavných pravdách o Bohu, je v tomto rozjímaní dominantná, a to preto, že rámcuje v ňom eschatologický kontext. Spravodlivosť je síce podstatnou vlastnosťou Boha, ale nevyrovná sa jeho jedinosti a trojjednosti, pretože je zameraná na stvorenie, a nie na Stvoriteľa. Rozumné stvorenia budú touto Božou spravodlivosťou odlišené a odsúdené. Teda Božia spravodlivosť sa dovŕši na rozhraní času a večnosti. Spravodlivosť sa uskutočňuje aj v čase, ale pri prechode do eschatologickej skutočnosti sa podľa kresťanskej náuky uskutoční v zvrchovanej miere. Dvojveršie o spravodlivosti Boha a jeho súdov pôsobí ako refrén.

Jednotlivé prikázania sú oddelené podnadpisom, a to v krátkych menných vetách s predložkovým výrazom, v ktorých zakaždým na začiatku vystupuje predložka *proti*: „proti prikázání“ I až IX a X. Evidentná je tu elipsa, ktorú presuponujú spomínané výrazy. Vypúšťa sa totiž slovo hriechy, resp. previnenia. Katechetická línia tohto textu je teda vystavaná „per negationem“, to znamená, že podobne ako v tzv. svedných zrkadlách sa tu tematizujú výlučne hriechy. Je to dobový postup, ktorý mal za cieľ jasne pomenovať zlo, aby sa ho ľudia nedopúšťali. Menej sa pestoval pozitívny model, v ktorom by sa odrážali vlastnosti pokojného, dobrého, čnostného života. Táto kresťanská spiritualita v barokovom období zapadá do tzv. barokového pesimizmu,¹ v ktorom hlavným motívom viery je hriech a pokánie. Zjavujú sa tu síce aj motívy emocionálnej lásky k Ježišovi Kristovi a altruistickej lásky k blíznym, ale prevyšuje ich negatívne morálnoteologické predvádzanie a modelovanie konkrétnych foriem zla. Nie je vylúčené, že tento model pôsobenia cirkvi tým, že pomenúval zlo a vytváral predstavy pôsobenia zla v skazenom svete, mohol mať aj opačný motivujúci účinok. Všeobecne možno konštatovať, že tu vládne tzv. fascinácia zlom, ktorá má nie protiklad, ale komplement v pokání.

Pre tieto texty je príznačný častý výskyt negácie: *za nic neměli* (v. 37), *báti sa nechťeli* (v. 38), *nevěrní znesti nemohli* (v. 45-46), *nevývali* (v. 53), *nevzdávali* (v. 54), *nevyznávali* (v. 55), *přisahali krivě* (v. 59 = nie pravdivo), *místo zrna plevy* (v. 71,

¹ Porov. napr. Keruřová, s. 15; Mišianik, s. 171; Minárik, s. 73.

implikatívna negácia „nie zrno, ale plevy“, *pozbavení... potěšení* (v. 75-76, potešenie chýba, nie je prítomné), *stůl... vyprázdněn dočista* (v. 80, z lexikálnej bázy slovesa vyplýva, že na stole nič nie je) atď. Negatívny obraz implikujú aj celé vety: „zošklivil svět sobě mannu“ (v. 65). Výraz *manna* je tu obrazom nebeského pokrmu, pričom táto archetypová biblická metafora je výrazom dvojakého pokrmu pre kresťanov: kresťania prestierajú stôl chleba a stôl slova. V zástoji autorského subjektu je predpoklad, že svet si mal tento nebeský pokrm zamilovať, ale svet ho neguje, robí opak, lebo sám vo svojej podstate je narušený hriechom a ponorený do zla. Svet a svetské je teda v opozícii voči nebeskému. Podobne je prítomná negácia vo v. 67-68: „Do chrámu těžké chodníky,/ až na nich zrostli bodláky“. Ťažké chodníky, t.j. metonymický výraz pre ťažko schodné chodníky sú akýmsi parciálnym prvkom sveta ako totálneho objektu, možno tu teda uvažovať o medziveršovej synekdoche, v ktorej to čiastkové, vo vrstevnatosti sveta určené na pohyb živých bytostí, je prekážkou onoho pohybu. Chodníky určené na chodenie zarástli bodliakmi. Opozičnosť tejto skutočnosti voči nebeskému svetu sa zosilňuje jednak idiomatickým spojením (zarastené chodníky), jednak prívlastkovou vedľajšou vetou, ktorou sa rozvíja, ale aj s jasnými negatívnymi konotáciami vysvetľuje pomocou gramatického subjektu *bodláky*. Negatívny obraz sveta naznačuje jeho dekadenciu, rozklad, pád a koniec, čím tieto obrazy evokujú eschatologickú víziu, ktorú podľa evanjeliových prísľubov majú predchádzať isté znamenia. Autor tieto znamenia štylizuje do typicky negatívnych obrazov, a čo je zaujímavé, aj z jazykovej stránky sa tu popri formálnej vyjadrenej negácii, ako som už uviedla, vyskytuje aj implikatívne negovanie alebo negovanie na lexikálnej báze, t.j. slová, ktoré v texte presuponujú jednak nedostatok, neprítomnosť niečoho alebo svoj antonymický pendant.

Naliehavá negativita naplňa ikonickosť textu pri enumerácii menných výrazov. Sú to napr. pri opise hriechov proti šiestemu prikázaniu substantíva „smilstvo, chlipnosť, cizoložství,/ krvoplápání¹, kurevství“². Uvedené pleonastické menné výrazy najprv naznačujú tému a potom ju na ploche ďalších veršov dynamicky rozvíjajú pomocou slovesných pomenovaní činnosti a stavu, čím uzavretá statika prechádza do dynamických výrazových komponentov (*dávala se, jest odkryta, přesycené, pozbavené, museli zněsti*).

¹ Výraz má podľa HSSJ význam *krvismilstvo*, porov. s. 153.

² Pri výraze *kurevství* by dnešný interpret mohol podľahnúť omylu, že ide o štylisticky silné miesto, na ktorom jazykovú expresivitu dotuje štylistická vlastnosť vulgárnosti. Nie je to však tak, táto kvalifikácia uvedeného slova, ako aj jeho derivátov – p. citovaný slovník – sa v minulosti a najmä v ľudovom jazyku nepociťovala ako vulgárna, bolo to regulérne neutrálne pomenovanie. Podobne tieto výrazy môžeme nájsť aj priamo v biblickom texte, napr. v Kamaldulskej Biblii. Vulgárnosť jazykových prvkov v minulom stave jazyka nie je iba historickou záležitosťou, ale je tu aj interkulturálny vplyv. Protestantizmus prišiel z Nemecka a v nemčine sa ne vulgarizuje sexualita človeka, ale expresívne výrazy sú tu motivované exkrementmi.

Postup sa opakuje aj pri siedmom prikázaní. V štyroch veršoch najprv pleonastické substantívne výrazy sumarizujú hriechy v okruhu tohto prikázania:

Krádeže, hrozné loupežství,
nesnesiteľné drancířství,
zámysly, obsilování,¹
násilné statků chvátaní (115-118).

Aj tu sa mennosť zosúva do dejovosti, hoci nie je tu zriedkavé zmenňovanie verbálnych výrazov, napr. trpné prídavné vo forme atribútu *sfaľované* alebo deverbatívum *trúfalství*. Ide tu jednak o dobové vyjadrovanie, pre ktoré je charakteristická istá knižnosť, ale je tu možný aj vplyv nemčiny, ktorá oproti slovenčine obľubuje pasívne výrazy.

Z naznačených poznámok o formálnej štruktúre textu vyplývajú predovšetkým dve skutočnosti: 1. Priame substantívne pomenovania hriechov, ktoré sú opakom cesty k Bohu, lebo sú výrazom porušenia Božích príkazov, utvárajú akýsi globálny obraz o svete. Svet si podmaňuje diabol a je to znamenie signalizujúce eschatologické deje. K barokovému mysleniu patrí skutočnosť, že sa hľadali príznaky konca sveta v tzv. tisícročnom panovaní diabla. (Neskôr to ukážem aj na konkrétnom texte O. Lucaeho). 2. Dejové rozvinutie hriechov je z hľadiska textu stále ešte prehlbovanie jeho ikonickosti, len statické hodnoty sa tu dramatizujú, aby živšie pôsobili na percipienta. Táto dramatizácia generuje aj napätie medzi osobami konajúcimi hriech, čo sa prejavuje aj na pomenúvacej rovine, a to v schéme vyjadrenej zámenami – *my*, *oni* a *ty*, pričom *ty* označuje Boha, ktorému sa autorský subjekt prihovára najmä apostrofou v refréne. *Oni* (*osočovali pobožné,/ vychvalovali bezbožné* (antitetický paralelizmus, v.135-136), *žádali jiných manželky* (v.143), *úlisně připojovali* (v.147) atď.) pomenúva akési monumentálne množstvo hriešnikov, takpovediac zlý svet. Kolektívny subjekt *my* väčšinou označuje kajúcnikov, čo znamená, že síce sa toto *my* v hriechu niekedy stotožňuje s *oni* – a priznáva sa to aj formálne (*Boha sme nevzyvali* (v. 53), *dáni jsme v prokletí* (v. 61), *neměli sme v povážnosti* (v. 84) atď.) – ale zároveň sa toto *my* odvracia od dejov onoho *oni* a predstupuje k *ty*, k subjektu Boha spravodlivého sudcu s priznaním viny. Takto si kolektívny subjekt pripravuje vstup do eschatologickej skupiny požehnaných, ktorých Sudca umiestňuje po svojej pravici. Uvedená schéma má z katechetického hľadiska zorientovať čitateľa, aby sa aj on rozhodol za výhodný eschaton s využitím ponúkanej milosti.

¹ Výrazy *zámysly* a *obsilování* predstavujú ten istý druh hriechu krádeže, ale stoja v istom kontrapunkte z hľadiska charakteru krádeže. Platí teda medzi nimi synekdochický vzťah genus a species. Kým genus predstavuje krádež, species v prvom prípade pomenúva takýto zločin ako premyslený plán, čiže intelektuálne pripravený, kým druhý výraz *obsilování* ten istý čin sprevádzaný násilím.

2.1. Rozjímání druhé

Uvedené druhé rozjímanie, ako ho označuje sám autor Štefan Pilárik, je simultánnym pokračovaním prvého rozjímania, ale radikálne sa mení jeho formálna štruktúra (odhliadnuc od toho, že rovnako ako v prvom aj treťom rozjímaní ide o oktosylabický nestrofický združene rýmovaný verš). Kým v prvom rozsiahlom rozjímaní sa autor opieral o prototext Desiatich Božích prikázaní a uvádzal ich do metatextového katecheticko-homiletického, ale aj lyrického tvaru, pričom priamu modlitbovú väzbu s Bohom realizuje iba v dvojveršovom refréne (*Spravedlivý jsi...*), v texte druhého rozjímania, podstatne kratšom, už nemá predlohu, ktorá by ho tematicky držala, ale text je voľnou asociáciou eschatologických javov vo svete a v dejinách, pričom celé rozjímanie má formu dialógu, v ktorej autorský subjekt sa obracia na Boha, teda evidentne ide o modlitbovú formu. Nakoniec sám autor to naznačuje v prvých dvoch samostatne vydelených veršoch: „Díkčinění modlitebné/ k časům těmto způsobené“ (165-166).

Eschatologické príznaky sa naznačujú pomenovaním negatívnych javov: *úzkost, boj, válka, drahota, rozličné bíd, psota* (v.170-173). Až neskôr nachádza čitateľ logické vyplývanie týchto javov z historických okolností vojny (*pokriky vojenské*, v. 191). Ide teda o vysvetlenie v rámci pozemského sveta, v ktorom príčinou sú historické okolnosti. Tieto okolnosti sa priamo pomenúvajú prostredníctvom metonymie vo verši 189 „strachy tureckého meče“ a epiteta v genitíve vo verši 190 „kuše tatarského střelce“. V týchto štylizáciách vystupujú adjektíva *tatarský* a *turecký* informujúce o vojenskom nebezpečenstve. V nasledujúcich veršoch až po v. 208 sa opisuje tak často opakované vojenské plienenie. Po ňom nasleduje zvrät, autorský subjekt sa znova obracia na Boha s prosbou, aby stál pri nás (*my* = kolektívny subjekt kresťanov). Prosba je tu ale implicitná, jej komunikatívna funkcia je vyjadrená nie imperatívom, ale oznamovacím spôsobom s kondicionálom: „nebudeš-li sám stát při nás,/ neobstojí nižádný z nás“ (v. 209-210). Tým, že hovoriaci upustil od imperatívu, vyjadruje sa jeho väčšia pokora. V nasledujúcom verši znova uvádza na scénu nepriateľa, nepriamo ho pomenúvajú expresívnym výrazom *ta zvěř*. Danú situáciu komentuje tento subjekt typickým biblickým eschatologickým výrazom v synekdoche na ploche veršov 211-214:

Ta zvěř cirkve tvé vinici,
přeukrutní protivníci,
všecku docela podvrátí,
by hroznů nemohla dáti.

V nich cirkev je vinica (totum) a jej pozemský cieľ je činnosť = hrozno (pars). Eschatológia v tomto obraze spočíva v tom, že hrozno má byť rozdrvené, zničené, aby jeho status prestúpil do podoby vína. Eschatologická téma je tu iba implicitne prítomná, explicitne sa tu vypovedá o stave za vojnového prepadnutia, ktoré reprezentujú

„*překrutní protivníci*“, ktorí odvracajú prirodzené procesy v pozemskej cirkvi, a teda aj v spoločnosti.

Motív cirkvi sa opakuje takmer v závere rozjímania, a to vo verši 251, v ktorom sa metaforicky pomenúva novozákonným archetypálnym výrazom *stádečko to pozustalé*. Ešte pred tým stoja štyri verše s charakteristickým konkluzívnym eschatologizmom:

Když čas přijde k vykročení
z tohto bídneho údolí,
rač nás všech přijíti k sobě,
kde ty bydlíš sám, do nebe (247-250).

V tejto konklúzii dominujú tri charakteristické eschatologické výrazy: *bídne údolí* (t.j. tento svet), *nebe* a prosba *rač nás přijíti*. Po uvedení eschatologickej konklúzie nasledujú verše s obligátnou doxológiou, ktorá sa formálne prispôsobuje celej lyrickej veršovanej forme, a preto ani nejde o priame vyslovenie oslavy Trojice, ale doxológia vyplýva z vety umiestnenej do verša. Aj takýto malý formálny detail utvrdzuje v tom, že text si ponecháva príslušnosť k lyrickej forme napriek tomu, že z pragmatického hľadiska ide o formu modlitby.

2.2. Rozjímaní třetí

Podnadpis tretieho rozjímania v dvoch veršoch naznačuje jednak žánrovú formu, ku ktorej autor tenduje, alebo prípadne ktorá mu je biblickou predlohou (*vykřikování*), ale zároveň sa naznačujú aj tematické zložky, ktoré tu majú rozhodujúce miesto: *strašlivé noviny*.

Výraz *hlasité vykřikování* má pôvod hlboko v Starom zákone. Sloveso *křičať*, *hlasno volať* alebo *vykřikovat* je synonymom pre výraz *úpenlivá modlitba* (najmä v Žalmoch). Kričanie malo význam aj v kultickom živote staroveku. Zaklínanie duchov sa dialo krikom, najmä vykrikovaním určitých formúl (porov. 1 Kr 18, 27). V novozákonných spisoch evanjelií alebo apoštolských skutkov sa krikom prejavujú aj démoni. Okrem toho Biblia pozná vojenský pokrik (Ex 32, 18; Joz 6, 5). Aj posledné Ježišove slová na kríži sa podľa listu Hebrejom (5, 7) nazývajú krikom. Výrazy *křičať*, *křičanie* sa však v relevantných okruhoch biblického textu nahrádzali zmiernenými výrazmi *volať*, *volanie*. Táto tradícia je u nás známa už od kralického prekladu¹.

Z naznačených použití kričaného textového fragmentu v Biblii sa pre náboženskú oblasť ustálilo, že väčšinou tu ide o úpenlivú modlitbu, pri ktorej sa naozaj aj zvyšuje hlas a vzniká tak kratší textový útvar podobný heslu určenému na skandovanie pri hromadných podujatiach.

Autor tohto rozjímania sám priamo pomenúva tento žáner, ktorý by sa mal identifikovať aj v jeho básni. Má na to právo *licentiae poeticae*. Rozsiahly text básne

¹ Porov. Novotný, s. 360.

(104 veršov) však podľa číslovania ukazuje nadväznosť na predchádzajúce rozjímania, zostáva mu veršovaná forma a nemôže byť žánrom „výkriku“ v biblickom zmysle, ale ako sa ukazuje, tento text má prevažne lyrické črty (výrazná je prítomnosť rýmu, hoci len gramatického, alebo pokusu oň – asonancie). Popri tom všetkom nastáva v básni výrazný formový zlom s následkom akéhosi žánrového preklopenia, keď vo veršoch 337 a 338 autor prestupuje z monologickej formy do dialógu, pričom sa obracia na Boha. Tento predel vyznačuje aj samostatné citoslovce *ach* celkom na začiatku, potom nasleduje tzv. performatívne sloveso *prosíme*, oslovenie *Pane* a variant klasickej prastarej kresťanskej modlitbovej formy *Zlituj se nad námi* (prototyp je *Kyrie eleison/Christe eleison; Pane, zmiluj sa/ Kriste, zmiluj sa*). Interpretačne obsažná je táto báseň v prvej časti, teda do spomínaného zlomu.

V predstavách človeka obdobia baroka je eschatologická skutočnosť neba a pekla v istom zmysle obrazom pozemskej skutočnosti. Je to totiž miesto. Skôr než sa dostaneme k explicitne vyslovenému eschatologizmu v závere básne, treba odkryť autorskú stratégiu pri výstavbe tejto básne, v ktorej takpovediac jedinečne narába s pojmom miesta alebo s pojmom príslušnosti k miestu. Sľúbené *hlasité vykřikování*, teda úpenlivá modlitba je prítomná len na začiatku rozjímania, a to v dvoch slovách, hebraizme *auveh* a v jeho slovenskom ekvivalente *beda*. Všetok ostatný text sa „rozlieva“ do jednotlivých lyrických obrazov, ktoré vo svojej ikonickosti sprostredkujú historické udalosti (turecko-tatárske vpády) a náboženské sebaurčenie veriaceho účastníka týchto udalostí, ktorý sa identifikuje ako kolektívny subjekt veriacich kresťanov na ceste do eschatonu. Kým však nastane okamih definitívneho príchodu, v úseku medzi pomenovaným okamihom (*opět na nás hlučí*) a definitívnym eschatologickým cieľom (*věčné radosti* – vôbec aj posledný výraz v texte), predstavuje autor dramatizmus „tého smrteľnosti“, t.j. priestoru tohto sveta, ktorý je ohraničený a konečný.

Zmysel pre priestor autor vkladá hneď do prvých rozjímavých veršov, pričom vychádza z globálneho pomenovania svetových strán:

...valí se z čtyř stran zas:
od východu dalekého
a západu hlubokého,
od poledni i půl noci (v. 260-263).

Po uvedení svetových strán sa vynára *Turek* a *Tatár*, pravdaže v synekdoche, singulár zastupuje množstvo: „Turek brousí své paloše./ Tatar pohledává kuše“ (v. 265-266). O niekoľko veršov ďalej stojí ich protiklad: „lid křesťanský“ (v. 270). Prudký útok na tento ľud „bez lítosti... krví zvlažovali“ tí, ktorí sú tu pomenovaní synonymným výrazom *jančárové*. Táto kvalitatívna citlivosť autora na stylistickú varietu sa ďalej tematicky kvantifikovane rozvíja, čo autor uvádza spojkou *těž*:

Jsou též k boji pohotově
Francuosi, Španihelové,
Švédi, Moskvané, Poláci,
k bitvě spůsobní Kozáci,
s mnohou armádou německou
s Vlachy, se vši říši římskou (v. 279-284).

Kvantitativná zmena nastala v tom, že popri príslušníkoch tureckej armády (*janičárové*) vstupujú do boja aj kresťania z rôznych krajín a národov, „by se spolu potýkali,/ jedni s druhými válčili“ (v. 285-286). Zase sa tu uplatňuje synekdocha, hoci v jednom póle trocha exkluzívna, pretože autor medzi pomenovania etnickej príslušnosti (*Francouzi, Španihelové, Švédi, Poláci, Vlachy*) zahrnuje aj *Moskvanov a Kozákov*, pričom tu používa aj dvojslovné apelatívne pomenovanie *armáda německá*. Všetky čiastkové uvedené výrazy stoja oproti zhrnúcemu výrazu *se vši říši římskou* (totum). Stále sme tu teda pri zdokumentúvaní miesta.

Geografia tohto sveta v Pilárikovej básni však prestupuje aj do hlbšej štruktúry, v ktorej sa zase len zjavujú výrazy topografického členenia sveta, nevynímajúc politické členenie, ale sú to výrazy iného, všeobecnejšieho rangu: „krajiny, vidieky, města... pustá místa, království... pevnosti“ (v. 287-290). Náchylnosť sveta bojovať a prelievať krv je jeden z eschatologických príznakov. Tieto príznaky sa v histórii prejavujú dvojako – buď sú to vojny alebo pohromy. Kým pohromy môžu byť v optike viery skúškou danou od Boha, za vojny je človek zodpovedný sám.

Autor kritizuje nekresťanov, ale aj kresťanov za ich ochotu vstúpiť do vojen. Príčinu tohto globálneho zla nachádza v podľahnutiach pokušeniam, v ktorých figurujú nekresťanskí príslušníci „jiných národů ukrutných,/ co lvů, draků a psů besných“ (v. 303-304). Tu je evidentné hnevliivé prirovnanie so zvieratami blízke nadávke. Tu pomenovaní nekresťania sú v intertextuálnom kontexte (transfer s Bibliou) prirovnaní aj k starým izraelským kupcom, ktorí kvôli obchodu sa stretávali so susednými Kanaáncami. Kanaánci mali polyteistické náboženstvo. Významnou bohyňou bola Aštarta (nazývaná aj Ištar), ktorá bol bohyňou plodnosti. Domáci ju uctievali sexuálnymi orgiami. Obchodníci z izraelskej monoteistickej teokracie prichádzali so svojím tovarom, ale nedovolené sa zúčastňovali na týchto orgiách v tzv. templách. Tu dostávali rôzne amulety, ktoré im mali pripomínať príjemný zakázaný zážitok, aby sa znova vrátili, ale aj aby sa zvyšovala miera náboženského synkretizmu. Biblické texty na niektorých miestach ostro kritizujú toto správanie a nazývajú ho ohavným alebo smilstvom. Smilstvo teda pôvodne netkvelo v sexualite, ale v príklone k cudzím božstvám prostredníctvom sexuality. V asyndetických veršoch 305-318:

kteří okrasu, ručníčky,
jablká zlatá, spinadlíky,

halže, čepce i biréty,
zápony, tkanice, punty,
naušnice, náčelníky,
prsteny, rúšky, pláštíky,
proměnná roucha i vačky,
zrcadla, věnce, jehličky,
v nichž sobě dcery uherské,
zlehčíc přikázání božské,
zdurna příliš počínali,
všecku nepravost páchali,
sňali, odňali docela,
obnažili jejich těla?

pokračuje jediná rečnícka otázka, pričom sú naplnené výrazmi pomenúvajúcimi okrasné tovary, všetko aluduje spomínanú biblickú neveru Izraela voči jedinému Bohu. Enumerácia týchto drobností prostredníctvom substantív rozvitých adjektívami, či ináč je výrazom nízkeho v opozícii voči vysokému. Vysoké tu predstavujú „prikázání Božské“ (v. 314). Po takejto zámene vysokého za nízke nasleduje *pomsta božská* (v. 319) a trest. Pozemské túžby kresťanov pomstiteľ nahradí strašnými protikladmi, a to aj preto, že už mali „pohrůžky prorocké“ (v. 320), ale ich nerešpektovali. Záměna sa realizuje tak, že na začiatku verša sa uvádza genitívna predložka, ktorá sa anaforicke zopakuje šesť ráz, aby sa ňou uviedol kontrapunkt záměny:

místo drahých věcí vonných
hnis, lejna, smradů ohyzdných,
místo pásu roztržení,
místo kadeří lysiny,
místo širokých podolků
strhaných halen, pytlíků,
místo krásy zohavení,
místo věnců oholení.

Kresťania si chceli zameniť plnenie Božích príkazov za malicherné, takmer hračkové ozdôbky, Boh im za to zamenil ich pozemské túžby za „hnis, lejna, smradů ohyzdných...“ (čisto zmyslové vnemy), ale aj „zohavení, oholení“ (oblasť etického sebaponíženia)¹.

¹ Holenie hlavy sa v biblických časoch zakazovalo ako pohanský zvyk. Podobne sa kňazom zakazovalo robiť si akúkoľvek lysinu na hlave (Lv 21, 5), lebo to bolo zvykom pohanských kňazov. Je možné, že popri vysvetlení cez alúziu na biblický text protestantský autor naráža aj na tonzúru katolíckych kňazov, ktorá bola vtedy povinná. V tejto perspektíve by sa potom ťažisko hriechu kolektívneho subjektu *my* prenieslo na „opozičnú“ katolícku cirkev a subjekt *my* by sa vzťahoval na kresťanov ako súhrnnú množinu jednotlivých vierovyznaní.

Do zlomového dvojveršia, v ktorom sa mení komunikatívna perspektíva lyrického textu na dialogický text modlitby, nasleduje ešte opis rozpadu rodiny, ktorého príčinou sú vojnové straty mužov v boji. Sú tu pomenované všetky generácie a obidve pohlavia: *muži, mladí, starci, manželé, manželky, rodiče, deti*. V kresťanskej sociálnej náuke sa rodina odjakživa pokladala za záruku budúceho pokolenia. Jej rozpad je eschatologickým symptómom, ktorý vyslovil Ježiš v evanjeliu, keď dostal otázku, komu bude vo večnosti patriť žena, ktorá sa v pozemskom živote pre smrť manželov vydala až sedem ráz (biblická hyperbola čísla plnosti). Ježiš odpovedá, že vo večnom živote sa ľudia neženia ani nevydávajú. Už nemusí pokračovať biologický reťazec, lebo nastáva koniec pozemského života a ľudskej spoločnosti. Až potiaľto sa identifikované eschatologické motívy nachádzajú v šifrovanej forme, sú teda len implicitné.

Domnienku, že ide o eschatologické indície, vyslovuje aj sám autorský subjekt, ale zostáva v zdanlivej domnienke, keďže vo forme svojho vyjadrenia siaha za kondicionálom. Neistota, pochybnosť však má čitateľa skôr provokovať a vyvolať v ňom presvedčenie: áno, takto je to, toto je ten koniec, hoci vnímam iba jeho príznaky. Podmienková veta jeho odhalenia sa rozkladá v rozsahu ôsmich veršov 339-346:

Jestli poslední sú světa
časové, konečné leta,
v kterých taká pozdvižení
národů, války, soužení
dál lidu, mor, hlad na zemi
zhusta panovati mají,
ty rač voleného stádce
býti sám mocný obhájce.

Zhrnutie situácie prirodzene vyúsťuje do prosby zasmerovanej k Bohu, v ktorej autor rafinovane narába s výrazom *mocný obhájce*, lebo namiesto by v danej eschatologickej situácii bol skôr výraz *spravodlivý sudca*. Podľa kresťanskej náuky Boh aj je spravodlivým sudcom (formulácia zahrnuje v sebe jednu z hlavných právd kresťanskej náuky), ale autorský subjekt sa mu prihovára ako k mocnému obhajcovi. Zostáva teda v situácii súdu, ale chce, aby hlavné rozhodnutie urobil nie sudca, lež obhajca.

Očakáva, že obsah jeho prosieb sa naplní v záchrane, v spáse tak, ako kedysi boli zachránené malé skupinky Bohu verných ľudí. Tento retrospektívny exkurz je zaujímavý v tom, že je v obrátenej časovej perspektíve. Najprv sa uvádza obraz z Nového zákona v názve mestečka Pella (v. 347) v Palestíne, do ktorého sa vo včasnokresťanskom období pred zničením Jeruzalema uchýlili a zachránili prví kresťania,¹ až potom sa uvádza druhý, starozákonný obraz, ktorý v dejinách biblickej viery je vlastne prvou najväčšou udalosťou včasných ľudských dejín, nachádza sa

¹ Porov. edičnú poznámku v prameni *Já miluji, nesmím povídati...*, s. 448.

v prvej biblickej knihe Genezis a signalizuje ho *Noele lodička* (v. 348) a vrch *Ararat* (v. 349). Tak ako v predchádzajúcom prípade, aj tu ide o symbol záchrany. Zachránené je iba malé množstvo ľudí. Tento výraz nízkej kvantity skrytý odkazom na biblické príbehy cez symboly (pozoruhodné je tu, že znova tu ide o miestne relácie), má čitateľa motivovať, aby sa viac usiloval o svoju spásu, lebo napokon záchrana by chceli všetci. Je to v súzvuku s duchom biblických textov v Starom zákone, napr. Abrahám doslova vyjednáva s Bohom, aby nezničil Sodomu, Boh na túto hru pristúpil a prijal podmienku, že ju nezničí, ak nájde desať spravodlivých. Ľudský vyjednávač postupne znižuje počet, až nakoniec prinúti Boha konať kompromisne: zničí Sodomu, ale zachráni Lóta. V Novom zákone Ježiš hovorí „mnoho je povolaných, ale málo vyvolených“ (Mt 22, 14). K nízkemu odhadu spasených mohlo prispieť aj protestantské učenie o predestinácii. Aj prosebník tu „motivuje“ Boha, aby spasil kolektívny subjekt pomenovaný *my/nás*, veď v spásu „tě se stále přidržice“ (v. 352)... „budeš ctěn i chválen od nás“ (v. 358).

Autor prostredníctvom lyrického subjektu realizuje aj istú filozofickú reflexiu. V eschatologicky ladenom závere nazýva variantné výrazy „věčné/ vysvobození, spasení / pokoj, radost, potešení“ (v. 354-356) zhrnujúcim pojmom *poznávat konečně* (v. 353), teda z filozofického hľadiska ide o definitívne existenciálne poznanie. Preto chce Boha čtiť a chváliť „v této smrtedlnosti“ (v. 359) i „v večné radosti“ (v. 360). V dvoch uvedených výrazoch spresnených prívlastkami (v prvom prípade prostredníctvom zámena *těto*, poukazujúceho na čas expedície textu alebo jeho percepcie, v druhom prípade filozofickým atribútom *večný*) sa obraz aktuálneho sveta rozčesol na dve nesúmerateľné roviny, ktoré vo videní autorského subjektu rozdeľuje eschatologický moment. Je to svet pozemský a je to večnosť, ktorá ale takisto je „svetom“ v miestnom význame, hoci tento svet charakterizujú výrazy psychického prežívania *pokoj, radost, potešení*. Paralelizmus týchto dvoch svetov však zabezpečuje časové členenie v ich protikladnosti (*nýni – potom*). Spájajúcim prvkom tu je antropologický postoj človeka, ktorý ctí a chváli Boha ako príčinu všetkého stvorenia i ako eschatologický cieľ.

Tri Pilárikove rozjímania spája jednak literárna forma a do istého súladu ich uvádza aj téma eschatológie, hoci práve tematické východiská vyprameňujú z rozdielnych tém. Prvé rozjímanie vychádza z biblického prototextu (Dekalóg), druhé vo voľnej asociácii rozvíja prvky modlitby *díkčinění*, t.j. vďakyvzdávania, ktoré má pôvod ešte v starozákonnom modlitbovom type *berakot*. Takéto vďakyvzdávanie na sviatok Pésachu (židovskej veľkej noci) vykonával v domácom prostredí otec rodiny. Forma tejto modlitby sa dostala aj do modelu kresťanskej omše (dnes nazývaná pieseň vďaky). Uplatňujú sa v nej voľné lyrické asociácie, ale medzi nimi sa odráža aj historická skutočnosť tureckých vpádov. Tretie rozjímanie vychádza z modlitbovej formy hlasného výkriku, ktorý sa však vyskytuje iba na začiatku tohto rozjímania a ďalej sa tematizuje ťažké rozporenie, v ktorom sa kričiaci modlitebník tradične

nachádzal, teda už nie sám text výkriku, ale situácia, v ktorej zaznel. Je to rozporenie, v ktorom sa uskutočňuje príznak eschatologického konca sveta – vojna. Týmto eschatologickými príznakmi sú pretkané všetky tri rozjímání, lebo je nimi aj enormné rozšírenie hriechu vo svete, ktoré má za následok rozklad a smrť. Sú to prvky tzv. prítomnej eschatológie. V tomto eschatologickom systéme človek môže bezprostredne vnímať ich účinnosť. Ale je tu aj pavlovská eschatológia, obyčajne v logických konklúziách rozjímání. Tá sa prejavuje v naliehavom očakávaní blízkosti konca sveta a v apokalyptických opisoch parúzie.

3. Záver

Zhrnúc možno konštatovať, že to prvé, čo odкрýva interpretácia barokovej lyrickej poézie, je žánrový synkretizmus. Na interpretovaných textoch vidieť, že sa tu spája lyrickej s epickým, pričom text často prestupuje do náboženského štýlu, a to vtedy, keď naberá na seba štruktúru modlitby. V tejto štruktúre je jasná anakléza, čiže oslovenie Boha, ďalej anamnéza, čiže rozpomínanie sa na dávne biblické udalosti, v ktorých Boh pôsobil, a ich rozvíjanie do parafrázy. V lyrických textoch prestupujúcich do modlitby nikdy nechýbajú prvky epiklézy, čiže prvky vzývania Boha alebo prosby o zásah zhora, o zmenu situácie, momentálneho zlého postavenia, ale aj o definitívne vyriešenie daného stavu v eschatologickej skutočnosti. Z ideového hľadiska tu eschatológia vystupuje ako centrálny jav dejín spoločnosti a individuálnych osudov. V barokovej poézii dominuje tzv. prítomná eschatológia, ktorá spočíva v dôvere veriaceho človeka, že Boh už teraz v prítomnom čase zasiahne a za jeho terajšiu vieru mu udelí spásu. V prvom rozoberanom texte ešte badať, že popri východisku v prítomnej eschatológii hľadá lyrickej subjekt aj pozemské riešenie, čo je dané tým, že vychádza z prítomnej situácie. Naproti tomu prvky kozmickej eschatológie, vychádzajúcej z predstavy o poslednom súde, o novom nebi a novej zemi, sa v duchovnej lyrike vyskytujú zriedkavo, obyčajne len v obligátnej modlitbovej forme na úrovni klišé, ktoré zároveň signalizuje ukončenie textu tzv. doxológiou, oslavou Boha v Trojici alebo potvrdením (slovkom amen či inými jazykovými formami). Aj prvky tzv. pavlovskej eschatológie sú zriedkavejšie a prítomné iba implicitne. Táto pavlovská eschatológia spočíva v naliehavom očakávaní druhého príchodu Krista a v jeho apokalyptickom opise. Za implicitné ich pokladáme preto, že autori väčšinou opisujú svoju vlastnú situáciu, v ktorej sa ocitajú, priamo ju nepomenúvajú ako eschatologickú, ale na druhej strane táto poézia vykazuje veľa signálov, na základe ktorých možno túto situáciu stotožniť buď s biblickým predobrazom alebo finálnym eschatologickým obrazom sveta, pričom veľmi často práve alúzia biblickej udalosti implikuje eschatológiu.

Pramene:

Biblia. Písmo sväté Starej a Novej zmluvy. 2000. Liptovský Mikuláš : Tranoscius. 299 s.
Já miluji, nesmím povídati... Antológia zo slovenskej barokovej poézie. 1977. Bratislava: Tatran. 469 s.

Literatúra:

Historický slovník slovenského jazyka. I-VI. 1991-2005. Ved.red. M. Majtán. Bratislava: Veda

Kákošová, Zuzana. 2009. Obraz ženy v staršej slovenskej literatúre. In: *Studia Academica Slovaca.* 38. *Prednášky XLV. letnej školy slovenského jazyka a kultúry.* Bratislava : Univerzita Komenského, s. 145-165.

Kerul'ová, Marta. 1999. Pokus o typológiu slovenskej barokovej literatúry. In: *Slovenská literatúra*, roč. 46, č. 1, s. 15-33.

Miko, František. 1971. Funkčný a výrazový synkretizmus v barokovej literatúre. In: *Literárny barok. Litteraria XIII.* Ved.red. O. Čepan. Bratislava : Vydavateľstvo SAV. 328 s.

Minárik, Jozef. 1984. *Baroková literatúra. Svetová, česká, slovenská.* Bratislava : SPN. 392 s.

Mišianik, Ján. 1974. *Pohľady do staršej slovenskej literatúry.* Bratislava : Veda. 416 s.

Novotný, Adolf. 1992. *Biblický slovník. A-P, R-Ž.* Praha: Kalich-Česká biblická společnost

Pavlovič, Jozef. 2002. Profánne a sakrálné v jazyku. In: *Acta Facultatis Paedagogicae Universitatis Tyrnaviensis. Séria A – Philologica*, s. 43-46

Pavlovič, Jozef. 2004. *Slovo a ikona.* Košice-Seňa : PONT, 115 s. + 12 obr. príloh.

Slavkovská, Gizela. 1977. Edičná poznámka. In: *Já miluji, nesmím povídati... Antológia zo slovenskej barokovej poézie.* Bratislava : Tatran, s. 427-464.

Tkáčiková, Eva. 1988. *Podoby slovenskej literatúry obdobia renesancie. Litteraria XXVI.* Bratislava : Veda. 109 s.

Vlašín, Štefan a kol. 1977. *Slovník literární teorie.* Praha: Československý spisovatel. 472 s.

VrableC, Jozef. 1977. *Homiletika. I.* Trnava: Spolok sv. Vojtecha, Cirkevné nakladateľstvo. 212 s.

GHEORGHI GOSPODINOV – UN MAESTRU AL PROVOCĂRILOR

Cătălina PUIU

From its very publishing in 1999, Georgi Gospodinov's book *Natural novel* has been greatly applauded by the Bulgarian critics, being republished already six times as well as translated into over ten languages.

Its topic is almost trite: a young couple on the verge of separation have to reach an understanding regarding sharing their mutual belongings. Hence the story seems to unreel very slowly and unforeseeably. Truth be told, the text represents a *mixtum compositum*, a fiction impossible to arrange in an apparent order, decipherable only in postmodern key.

Natural novel is a book about Bulgaria of the 90's, about how we were as well as about how we are.

Key words: Georgi Gospodinov, a natural novel, Bulgaria of the 90's, a postmodern key, *mixtum compositum*

Încă de la apariția sa, în 1999, cartea lui Gheorghe Gospodinov, *Un roman natural*, a fost bine primit de critica bulgară, fiind reeditată până acum de șase ori și tradusă în peste zece limbi. Publicații prestigioase precum „Le Nouvel Observateur”, „The New York Times”, „The Times”, „The Guardian” au catalogat romanul drept „original și distractiv”, „anarhic, experimental”, „filozofic și în același timp ancorat în realitate”, „plin de umor și melancolie”.

Cheia de boltă a narațiunii se inspiră dintr-o idee a filozofului francez Michel Foucault expusă concis în cele două fraze pe care Gheorghe Gospodinov le alege drept motto al cărții: „Istoria romanului nu e nimic altceva decât relatarea celor văzute. De aici provine și simplitatea lui evidentă și atitudinea, care, la prima vedere, pare naivă – așadar e simplă și impusă de evidențialitatea faptelor.”

Subiectul este aparent banal: aflați în plin divorț, doi tineri ajung la momentul dureros al împărțirii lucrurilor comune. El nu se împacă cu ideea despărțirii, deși fizic sunt separați de un an de zile. Ea poartă în pânțec bebelușul altuia. De aici povestea pare a se derula lent și previzibil. De fapt, este povestea lui, scrisă la persoana I, dar în cheie postmodernă. Naratorul are același nume cu autorul, ba mai târziu se inserează în

text povestea unui vagabond intelectual săracit, tot Gheorghe Gospodinov. Cartea este un *mixtum compositum*, un text imposibil de aranjat într-o ordine aparentă, care introduce, decupează, colajează tot felul de istorii: *Istoria wc-ului*, *Istoria muștelor*, *Lista plăcerilor în anii '60*, *Însemnările naturalistului*, fragmente dintr-un *Ghid al grădinarului amator* sau pasaje științifice despre viața și înmulțirea albinelor. Cititorul, participant activ în actul receptării, va trebui în final să refacă puzzle-ul narativ. Interesantă este soluția pe care autorul o oferă: toate combinațiile sunt posibile și credibile.

Gospodinov excelează în arta începuturilor abrupte, percutante:

Ne despărțim. În vis despărțirea e legată doar de părăsirea casei. În cameră totul e împachetat, cutiile de carton sunt aranjate până la tavan și cu toate astea e mult spațiu¹.

Sunt însărcinată, mi-a spus soția în seara aia. Nimic mai mult. Filmul și literatura propun două variante de reacție în astfel de cazuri:

- a) Bărbatul e surprins, dar fericit. Se uită tâmp, se duce la ea, o ia în brațe. Atent, să nu rănească bebelușul. Nu știe că e doar un pumn de celule. [...]
- b) Bărbatul e neplăcut surprins [...]. Își ascunde prost iritarea, nu-și dorește copilul, a înșelat-o. În plan apropiat, ochii femeii².

Universul prozastic respiră tristețe după clipele frumoase petrecute împreună de cei doi în anii studenției:

Aici suntem chiar la începutul relației. Undeva prin anul doi de facultate. Hoinăream pe Șipka, pe lângă Parcul Doctorilor. Eu, ea și Veso, întotdeauna toți trei. Un an întreg cunoscuiți s-au întrebat cu care dintre noi era ea. Fiecare e surprins într-o poziție nefirească în timpul mersului.

Oare am fost atât de fericiți pe-atunci?³,

nostalgie după lungile seri cu prietenii comuni, regrete pentru cele întâmplare: „Azi se împlinește un an de la divorțul cu Ema. Încă nu mi-am adunat de la ea unele vise și alte mărunțișuri”⁴. În spatele acestor rânduri, viața pentru erou apare anostă, searbădă, cu un gust sălcii. Dacă n-ar fi așa, la ce bun expresii de genul: „viața asta nenorocită”, „toată viața asta de rahat”, „beau pentru nenorocita asta de situație postmodernă”⁵.

Constituind, la prima vedere, o lectură facilă, cotidiană, cu un subiect banal și fără mari schimbări în traiectoria eroilor, textul ascunde, ca într-o țesătură dublă, delicii și provocări intelectuale. Cititorul are permanenta senzație că ficțiunea epică stă sub

¹ G.Gospodinov, *Естесвен роман*, Plovdiv, Janet 45, 2006, p.7.

² *Idem*, p.38.

³ *Ibidem*, p.59.

⁴ *Ibidem*, p.142.

⁵ *Ibidem*, p.63, 33, 147.

semnul spuselor lui Eliot: „Timpul prezent și timpul trecut/ Sunt probabil amândouă prezente în timpul viitor/ Iar timpul viitor cuprins în timpul trecut”¹. Eliot este citat de două ori cu fragmente din *Miercurea cenușii*, fragmente care susțin evoluția narativă a personajului principal. Studentul aflat la Lisabona la o întâlnire a tinerilor din toată lumea, solitar asemeni eroilor bardului american își pune întrebări existențiale, vrea să oprească timpul pentru a surprinde clipa eternă: „Întrucât nu pot spera că o să mă întorc aici/ Întrucât nu pot spera că o să mă întorc/ Strigând în lacrimi talentul unui asau avântul celui alt / Eu nu mai aspir să aspir și să reușesc”².

În penultimul capitol, naratorul, devenit între timp om al străzii, la o întâlnire cu foști colegi de breaslă și prieteni, repetă aceleași cuvinte. Textul ascunde capcane, fire narrative transparente, vizibile doar pentru un cititor avizat.

Ce legătură există între citatele din Eliot și definiția poetului din dialogul despre artă *Ion* de Platon? „Poetul este o făptură ușoară, înaripată și sacră, în stare să creeze ceva doar după ce-l pătrunde harul divin și își iese din sine, părăsit de judecată”³. Simplu. Eliot este de acord cu Platon care declară: „Artistul nu creează decât în stare de posesiune, paternitatea operei nu-i aparține lui, ci zeului care-l inspiră”⁴. Și iată cu ce simplitate grațioasă face G. Gospodinov trecerea spre un alt subiect: „miezul poeziei”. „Există o putere divină care te pune în mișcare”, spune Socrate discutând cu rapsodul Ion. La fel gândește și protagonistul romanului nostru atunci când încearcă să păstreze echilibrul universului, invocând teoriile pythagoreice și neopythagoreice ale armoniei universale. Dar faptele evoluează în cheie postmodernă. Treptat textul se transformă într-o operă a naratorului, o lume pe care o domină și o administrează cu apetit demiurgic. El supraveghează ordinea universală, ordine de care aminteau și cei trei filozofi ai Greciei Antice citați în text – Anaxagoras, Empedocle, Democrit.

Și, pentru a ține lucrurile sub control, personajul trebuie, soluție ingenioasă, să intre în miezul cuvintelor:

Trebuie acționat în mod radical. Să intru chiar în stup. Acolo, unde cuvintele sunt concentrate la maximum, unde colcăie. Nu știu cum s-o spun mai acceptabil, dar pe scurt – dau buzna în text. Da, intru în cărți [...]. Dar nu am altă scăpare. Mi-am dat seama că exact în cărți, dar nu în toate cărțile, doar în romane, dar nu în toate romanele, doar în câteva bine alese se ascund cuvintele mamă, care sunt gata să-și ia zborul și să roiască acel ceva pe care nu pot să-l numesc. [...] Mă simt tot mai pregătit. Caut crăpături în text pe unde să intru. Cred că nu e prea înțelept să intru pe la început. Începutul e puternic, sintaxa plină de nerv și pot fi descoperit ușor. Îmi trebuie o

¹ T.S. Eliot, *Burnt Norton*, în *Patru cvartete*, București, Ed. Univers, 1971, trad. Sorin Mărculescu, p.19

² T.S. Eliot, *Miercurea cenușii*, trad. Lidia Vianu, *Scenarii lirice moderne. De la T.S. Eliot la Paul Valery*, EUB, 1983, p. 141.

³ Platon, *Opere*, vol. II, Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1976, trad. Dan Slușanschi și Petru Creția, p. 140.

⁴ N. Balotă, *T.S. Eliot*, în *Arte poetice ale secolului XX*, Ed. Minerva, 1976, București, p. 443.

divagație lirică, o descriere amănunțită care aduce cuvintele într-o stare de reverie, și eu să mă bag ca o foaie de hârtie fremătând din când în când dusă de vânticel răzleț, sau ca o șopărlă micuță furișându-se sub pietre¹.

Coborârea în Text, printre spații narrative, litere, sintaxă și stilistică, am întâlnit-o și la optzeciștii români (Mircea Nedelciu, Ioan Groșan și înseamnă, de fapt, înțelegerea Lumii prin care, până acum, am rătăcit debusolați. Un refugiu într-o astfel de lume, dintr-un univers îninteligibil, inacceptabil, nesatisfăcător.

Eroul poate totul. O spune și o reamintește lectorului cu responsabilitate umbrită de un vag orgoliu. El este cel răspunzător de bunul mers al lucrurilor:

Mă chinui să explic organizației că echilibrul a amenințat. Și ceea ce se poate întâmpla nu e lucrul de care se tem toți. Nu apocalipsa e înspăimântătoare. [...] Războiul mondial e ceva inofensiv. Ceea ce se poate întâmpla în orice moment e de departe mult mai îngrozitor și, din nefericire, foarte greu de observat. [...] În scurt timp tot felul de lucruri stranii vor începe să se întâmple cu noi toți. Lucruri care nu sunt scânteietoare ca apocalipsa și de aceea la început nimni n-o să le dea importanță. Și cel mai rău este că eu nu pot să le descriu amănunțit și exact. Am la îndemână cuvintele, dar nu pot s-o fac. Nu trebuie².

Cu figura sa de etern perdant în armonia familială și căutător neistovit al dreptății universale, protagonistul este un excentric în adevăratul sens al cuvântului. Are hobby-uri bizare: îl pasionează istoria wc-ului, îi plac muștele, ba chiar are o asemenea prietenă, citește *Manualul apicultorului* pentru a înțelege de ce nevasta l-a făcut trântor, are înclinații voyeuriste- trage cu urechea la tot felul de istorioare picante spuse la o cafea: „Mă ascund în spatele ziarului și ascult ce-și vorbesc oamenii, mă dizolv în poveștile lor ca un cub de zahăr în cafea. Dacă voyeurismul e legat de ochi și de văz, atunci cum se numește ascultatul? Un fel de voyeurism al urechii”³; vrea să adopte obiceiuri daoiste: „Îi povestesc, după ce îmi caut mult cuvintele despre un obicei daoist care se numește «Să bem o cană de ceai fără cana de ceai», în cazul nostru «să vorbim, fără să vorbim». Era să spun «să ne sărutăm, fără să ne sărutăm»”⁴; citează texte din filozofia chineză: „Cuvintele slujesc la prinderea sensului. Când sensul a fost prins, cuvintele pot fi uitate.// De-aș putea să găsesc pe cineva care a uitat cuvintele, ca să stau de vorbă cu el”⁵; caută să devină un iluminat: „Numai în copilărie putem să devenim iluminați, numai în acești șapte ani, când suntem lăsați singuri cu noi înșine. Șapte ani în afara societății. Șapte ani fără țară. Șapte ani de anarhie. Fiecare zi numai a ta. Fiecare zi

¹ Gospodinov, *op.cit.*, p.112.

² *Idem*, p.103.

³ *Ibidem*, p.95.

⁴ *Ibidem*, p.76

⁵ *Ibidem*, p.94.

destinată descoperirii universului prin joc”¹; își pune întrebări filozofice după modelul celor din evul mediu: „câți draci încap în vârful unei litere”²; își propune să scrie un roman fațetat, așa cum ochii muștei sau albinei sunt formați din fațete, este un cititor împătimit al lui Salinger, ba chiar, în joc postmodern, finalul unui capitol este înlocuit cu final povestirii *O zi desăvârșită pentru peștii-banană*, fără a-l avertiza printr-un vreun semn grafic pe cititor; re trăiește anii copilăriei prin ochii lui Karlsson de pe acoperiș, personajul lui Astrid Lindgren, cunoaște filozofia zeu, îl citește pe Alfred Schutz (filozof austriac) și pe Harold Garfinkel (sociolog american). Și, nu în ultimul rând, pentru ca scrierile să-i fie cât mai veridice, umblă cu un scaun-balansoar în spate și-și petrece cât mai mult timp printre oamenii străzii, devenind într-un final, unul de-al lor. Planurile narative evoluează rapid, decorurile se schimbă cu celebritate și la un moment dat nu mai știi cine este cel care-și rememorează experiențele și deziluziile personale – vagabondul, naratorul sau autorul.

Romanul este inedit deopotrivă prin structură și perspectivă. Prima este mobilă, interșangibilă, deschisă și, pe alocuri, derutantă. Capitolele, având ca titlu un număr de la 1 la 47 intercalează pasaje narative cu titluri cât mai stranii: *00, scurtă istorie a WC-ului, Nota redactorului, Un ultim epigraf*. Este, de fapt, un joc livresc de perspective postmoderne, un spațiu al dislocărilor, rupturilor și reinsertiilor.

Gheorghe Gospodinov este un prozator capabil să realizeze un lucru, în aparență, simplu. Și anume, să-și împiedice cititorii să ghicească ceea ce va urma. Cu greu, la proximele lecturi, observi mecanismele narative, modelul complex și atât de insolit după care autorul își creează ficțiunea. Avem senzația pregnantă de repetiție, reduplicare, iar fiecare capitol reia și potențează perspectiva anterioară. Viitorul a fost deja parcurs, trecutul va fi proiectat în scene actuale, iar prezentul pare o iluzie realistă. Schema urmează din nou versurile lui Eliot, autor atât de drag personajului: „În început îmi e sfârșitul [...] Și ceea ce ai e ceea ce nu ai/ Și unde ești e acolo unde nu ești”³.

Capitolele cărții sunt secvențe ale unei istorii, numai că ordinea lor nu este cronologică. Gheorghe Gospodinov le amestecă bine, ca pe un pachet de cărți, adăugând motto-uri care derutează și mai mult. Iată câteva exemple ale provocării intelectuale la care e supus lectorul: „Un oarecare domn K. Knaute a congelat niște broaște și ele se rupeau ușor, dar pe cele care s-au păstrat întregi, le-a pus într-o încăpere încălzită și după 7-8 ore s-au dezghețat și au înviat de tot” (Rev. „Priroda”, 1904); sau: „614 Glande mamare – Poligoane// 1030 Vise – Mișcare de rezistență// 934 Limbi slave – Cofetării” (din Catalogul Bibliotecii Naționale); sau: „Italia? Acolo toți poartă cizme și mănâncă broaște...”; sau: „O să mă fac vânzător de înghețată/ Și o să dau faliment în fiecare iarnă”.

La a doua lectură însă, realizăm că totul se îmbină, se armonizează și creează efectul scontat. Deși proza respiră un aer dezinvolt, nonșalant, ea suscită la maxim

¹ *Ibidem*, p.118.

² *Ibidem*, p.107.

³ T.S. Eliot, *East Coker*, în „Secolul 20”, nr. 7/1969, trad. Sorin Mărculescu, pp. 63-67.

background-ul cultural al cititorului. Platon, Aristotel, Empedocle, Anaxagore, Eliot, Salinger, Michel Foucault, filozofia zen și practicile daoiste vor fi citate pentru a dezvălui elaborată compoziție disimulată sub firescul narațiunii. Perspectiva multiplă, citatul, colajul, fragmentarea, autoreferențialitatea, toate aceste recuzite postmoderne sunt folosite copios de Gheorghe Gospodinov, autor fascinat de limite, de ceea ce se află „dincolo” de substanța lucrurilor.

Un roman natural este o carte despre Bulgaria anilor '90, o ficțiune care ne arată cum „a fost”, dar și cum „am fost” în acele vremuri. Și cum, poate, continuăm să fim.

Bibliografie

- Balotă, Nicolae, *T.S.Eliot în Arte poetice ale secolului XX*, București, Ed. Minerva, 1976
Eliot, T. S., *East coker*, în „Secolul 20”, nr. 7, 1969, trad. Sorin Mărculescu, p.63-67
Eliot, T. S., *Miercurea cenușii*, în Lidia Vianu, *Scenarii lirice moderne. De la T. S. Eliot la Paul Valery*, București, Editura Universității București, 1983
Gospodinov, Gheorghe, *Естествен роман*, Plovdiv, Janet 45, 2006
Grigorov, Dobromir, *Това е текст за Естествен роман на Георги Господинов*, <http://liternet.bg/library/about/g/gospodinov.htm>
Minkov, Boris, *Светът, видян през мухите и клозета*, <http://liternet.bg/library/about/g/gospodinov.htm>,
Mojeiko, Edvard, *Постмодерното в Естествен роман на Георги Господинов*, în *Последите на модернизма и постмодернизма*, Sofia, Boian Penev, 2004, p.82-89
Platon, *Opere*, vol.II, București, Ed. Științifică și Enciclopedică, 1976, trad. Dan Slușanschi și Petru Creția
Sabourin, Vladimir, *Тези към Естествен роман*, <http://liternet.bg/library/about/g/gospodinov.htm>

COMICUL ȘI JOCUL ÎN LITERATURĂ

Virgil ȘOPTEREANU

В настоящей статье ставится, по мнению автора, один из важнейших вопросов, касающихся движения литературы в XX-ом и XXI-ом веках. На примере романа М. Булгакова *Мастер и Маргарита*, творчества авангардиста-обэриута Д. Хармса и русских постмодернистов показывается, как изменяется роль и характер игры в художественном произведении. При этом подчеркивается, что эти изменения сопряжены с модификациями в системе основополагающих эстетических категорий. Иное эстетическое отношение к миру означало отрицание положительных, «идеальных», категорий, составляющих «пару» с антиномическими категориями, результатом чего явилось постепенное вытеснение комического игровым элементом. А в творчестве постмодернистов игра окончательно приобретает самодостаточный и предельный характер.

Ключевые слова: комическое, игровой элемент в литературе, М. Булгаков, Д. Хармс, авангард, русская постмодернистская литература

„În limbă, în sufletul uman, în genetică, în alcătuirea societăților primitive, în structura atomului, în natura stelelor, peste tot, se dezvoltă mutații neașteptate”¹, scria la sfârșitul secolului al XX-lea J.H. Miller, unul dintre promotorii postulatelor deconstrucției. Or, din conturarea acestui tablou, altfel se vede locul omului în lume și altfel se pune problema privind transformările petrecute în gândirea lui.

Ceea ce ne interesează însă pe noi, în momentul de față, este să ne lămurim dacă schimbările survenite în gândirea umană și-au pus amprenta și asupra categoriilor estetice și dacă ele s-au repercutat și asupra funcției jocului în literatură.

Potrivit esteticii tradiționale, sistemul categoriilor estetice fundamentale este alcătuit din trei opoziții categoriale, adică din trei perechi antinomice. Astfel, distingem, pe de o parte, formele posibile ale întrupării idealului: frumosul, sublimul, tragicul, iar, pe de alta – elementele opuse idealului: urâtul, inferiorul, comicul.

Se consideră că relevarea conținutului fiecărei categorii „ideale” sau, invers, „antiideale”, e posibilă numai prin contrapunerea lor. Elaborarea conceptului de

¹ J.H. Miller, *Fiction and repetition*, Cambridge, 1982, p. 18.

„frumos”, de exemplu, pornește de la eliminarea a tot ce ne amintește de „urât”, și, viceversa: noțiunea de „urât” se profilează prin opunerea ei „frumosului”.

Este vorba, prin urmare, de un sistem estetic bazat pe o polarizare a ceea ce este bun, frumos, mărinimos și a ceea ce este rău, urât, malițios etc. Într-un atare sistem estetic, comicul, neexistând în afara sferei umanului, este îndrituit să dea în vileag fenomenele negative și urâtul, terenul lui indispensabil de manifestare constituindu-l neconcordanța dintre conținut și formă, aparență și esență, autentic și iluzoriu etc. Cu alte cuvinte, operează cu perechi antinomice, caracteristice pentru gândirea dialectică.

Imaginaea artistică are într-o asemenea viziune, așa cum remarca, de pildă, M.Bahtin în *Problemele poeticii lui Dostoievski*, un caracter ambivalent, tinzând să cuprindă și să fixeze în sfera sa „ambii poli ai devenirii sau ambii termeni ai antitezei: naștere – moarte, tinerețe – bătrânețe, sus – jos, față – dos, laudă – ocară, afirmare – negare, tragic – comic etc.; totodată, polul de sus al imaginii duale se reflectă în polul de jos, după principiul figurilor cărților de joc”¹. Într-o astfel de atmosferă „dialogistică”, în care „gândirea e afundată în relativitatea veselă a existenței în devenire și care nu o lasă să încremenească, să se transforme într-o osificare abstract-dogmatică (monologică)”², „momentul comic” are un sens „purificator”, permițând, în același timp, artistului „să pătrundă în straturile adânci ale omului și ale relațiilor umane”³. Ideea, după cum se vede, nu este nouă, aparține esteticii tradiționale, conform căreia comicul, ca fenomen ce provoacă râsul, își asumă rolul de cunoaștere a lumii, străbătând dincolo de aparențe, intrând în esența autentică a lucrurilor și dezvăluind ceea ce este ascuns.

Se pare că ultimul scriitor din literatura rusă care a moștenit „cultura râsului” (un mitologem cultural introdus de M.Bahtin), cu rădăcini străvechi, venind din perioada râsului ritual păgân, legat de ideea reînnoirii veșnice a vieții, în care conținutul sacru este întruchipat într-o formă deghizată, a fost M.Bulgakov, cu romanul său *Maestrul și Margareta*⁴.

Sunt prezenți și în romanul bulgakovian cei „doi poli ai devenirii”: „polul de sus” – dragoste, bunătate, generozitate, noblețe, demnitate, milă, căință, loialitate, – „se oglindește” în „polul de jos”, care reprezintă răutatea, lașitatea, ticăloșia, trădarea, cruzimea. O asemenea antiteză se constituie, la Bulgakov, pe de o parte, într-un mijloc de organizare a textului, iar, pe de alta, într-o modalitate de exprimare a percepției existențiale a autorului.

¹ M. Bahtin, *Problemi poetiki Dostoievskogo*, ed. a treia, Ed. „Hudojestvennaia literatura”, Moscova, 1972, p. 304.

² *Idem*, p. 282.

³ *Idem*, p. 287.

⁴ Credem că M.Bulgakov era la curent cu discuțiile ce se duceau în anii '20 în jurul creației lui Dostoievski, care includeau și probleme vizând râsul și „carnavalizarea” în literatură, ridicate în prima ediție a lucrării lui Bahtin despre poetica marelui clasic, intitulată *Problemi tvorcestva Dostoievskogo*.

Maestrul și Margareta este un mito-roman care poate fi încadrat în categoria literaturii mitologizante din secolul al XX-lea. S-a spus că „mitologismul secolului al XX-lea” nu poate fi imaginat fără umor și ironie¹, rolul acestora fiind în a marca distanțarea neomitologismului contemporan de miturile „primitive autentice”². În ceea ce privește romanul-mit al lui M. Bulgakov, efectul comic capătă aici atributele unui „râs carnavalesc”, în sens bahtinian, fiind un „râs de sărbători și de recreație” într-o lume a reprezentărilor ierarhice stricte și canonizate din realitatea empirică, contemporană autorului. Astfel, apare „râsul carnavalesc” în episodul, de exemplu, când strada răsună de popularul cântec *Baikal*, intonat în cor de către câteva grupuri de funcționari, îmbarcați în camioane cu destinația „clinica psihiatrică a profesorului Stravinski”. Iar râsul ce se încadrează categoriei bahtiniene de „demascare a regelui carnavalului” este concretizat, la Bulgakov, în episodul cu „costumul vid”, cu „irascibilul costum în dungi”, care, așezat la un imens birou, a rămas fără posesor, un funcționar cam îngâmfat, după ce acesta fusese „luat de draci”, în urma unei gâlcevi cu năstrușnicul motan Behemoth³.

De acest râs „purificator”, „prima formă a veseliei omenești”, vizând „defecte general omenești”(T. Vianu), leagă autorul romanului soluționarea problemelor etico-morale, comicul constituindu-se aici, așadar, într-o „cale de cunoaștere”. Ca și la Gogol, comicul apelează, la M. Bulgakov, la binele ce sălășluiește în om. O atare poziție se sprijină pe speranța că, dacă este dat în vileag, viciul va fi, în cele din urmă, sancționat.

Relevant este că, în această atmosferă de afirmare și negare, și „râsul carnavalesc”, exprimând „relativitatea veselă a oricărui regim și oricărei ordini”, „are un caracter ambivalent”⁴. Or, această ambivalență este caracteristică și pentru eroii principali ai lui M. Bulgakov din „romanul moscovit”, construiți după principiul „imaginilor duale” în care, ca în „cărțile de joc”, are loc oglindirea reciprocă a celor „doi poli”. Astfel, Woland și suita sa, Margareta, Ivan Bezdomnâi intră în „domeniul serios-vesel”.

Să ne amintim că, la începutul romanului, Woland este implicat cu bună știință într-o atmosferă ce frizează rizibilul. Satan se vedește a fi într-o situație comică, asistând la negarea propriei sale existențe. Într-un registru asemănător sunt susținute și trăsăturile portretistice ale lui Woland, evident diminuate: „Gura puțin strâmbă (...). Ochiul drept – negru, stângul, nu se știe de ce și cum, – verde. Sprâncenele – negre amândouă, dar una arcuită mai sus decât cealaltă. Pe scurt, un străin”⁵. Este la graniță cu ironicul și comportamentul lui: „Bereta cenușie și-o pusese, fudul, pe-o ureche”; Woland „se

¹ E.M. Meletinski, *Poetika mifa*, Moscova, 1976, p. 329.

² *Idem*, p. 297.

³ M. Bulgakov, *Maestrul și Margareta*, traducere din limba rusă de Ion Covaci, postfață de Ion Vartic, Humanitas Fiction, București, 2009, p. 232-235.

⁴ Bahtin, *op.cit.*, p. 211, 214.

⁵ Bulgakov, *op.cit.*, p. 13.

strecură sprinten” între Berlioz și Bezdomnâi, aruncă „priviri hoțeste împrejur”, „făcu niște ochi speriați”, „întrebă cu glasul pițigăiat de curiozitate”¹.

În cheie umoristică sunt descrise peripețiile bine cunoscutei perechi Koroviev-Fagot și motanul Behemoth. „Glumele” motanului „negru ca un corb sau ca funinginea și cu luxuriante mustăți de cavalerist”, care merge „pe labelle dindărăt”, și ale „bufonului în carouri”, cu „o caschetă minusculă de jocheu pe capul minuscul”, „înalt cam de un stânjen”, cu „o mină vădit zeflemitoare”² – sunt ineputabile și provoacă un râs vesel, „purificator”.

Râsul irumpe în realitatea moscovită, iar autorul se lasă în voia jocului liber al imaginației ca scop în sine. Citind în roman despre peripețiile suitei Satanei, ne vin în minte cuvintele lui A.Losev, care reprezintă o convingătoare caracteristică a unor asemenea situații: „Frumusețea jocului, înstrăinarea divină și dulce de tot ce este util și utilitar, dezinteresul sfânt al delectării în Oceanul Vieții”³. Dar, în finalul romanului, aceste personaje trec din domeniul „vesel” în domeniul „serios”, cad măștile și fiecare își recapătă „înfașurarea lui autentică”, o ipostază romantică, în ultimă instanță.

Provoacă râsul și Ivan Bezdomnâi, în postura de „prost-deștept”, când aleargă pe străzile Moscovei în izmene, cu o iconiță în mână pentru a se apăra de forțele necuratului, sau atunci când face scandal în restaurantul „Griboedov”, iar mai apoi în clinică. În ultimele pagini ale romanului, personajul apare însă transformat: Ivan Bezdomnâi este acum Ivan Nikolaevici Ponârev, discipol al Maestrului, profesor respectabil care, în nopțile cu lună plină, suferă de insomnie, chinuit de razele lunare.

Intră în sfera râsului carnavalesc ambivalent și Margareta – simbolul Frumuseții Veșnice, al dragostei și purității sufletești, fără a fi știrbită prin aceasta semnificația imaginii sale. Umorul face mai apropiat chipul eroinei, de pildă, în scena, în care, la văzul „periei de parchet, cu perii vâlvoi”, ce „intra dansând în dormitor”. „Margareta chiui încântată și într-o clipă fu călare pe coadă”; apoi, „înșfăcând” „un combinezon auriu” și „agitându-l ca pe un stindard”, „trecu în zbor prin fereastră”⁴. Sau atunci când, la remarcă Maestrului: „Încheie-te, măcar”, ea răspunde recurgând, neașteptat în cazul ei, la cuvinte dintr-un vocabular popular mai puțin ceremonios care, pentru a se păstra și în traducere același registru stilistic, ar putea fi redată prin recurgerea la expresia românească: „mă doare în cot de așa ceva”, apropiată ca sens. Unii critici sunt de părere că denumirea capitolului 13, *Apariția eroului*, ar avea un sens ironic pentru că cel ce și-a distrus creația nu merită denumirea de erou⁵. Adevărul este însă că acest personaj bulgakovian, chiar dacă nu seamănă cu un erou de tragedie, ce luptă pentru un destin mai bun, se află totuși în sfera tragicului, cumulând trăsături inerente categoriei estetice respective: el este ceea ce spunea, cu un alt prilej, un specialist în estetica tragicului:

¹ *Idem*, p. 13, 14-15.

² *Idem*, p. 61.

³ A.F. Losev, *Artist*, „Literaturnaia gazeta”, nr. 34, 23 august 1995.

⁴ Bulgakov, *op.cit.*, p. 290.

⁵ M.I. Răjova, *Izucenie russkoi literatury v Slovenii*, „Russkaia literatura”, 1996, nr. 4, p. 215.

„o mare personalitate, lovită de o suferință care îi pregătește pieirea”¹. Prin urmare, dintre personajele principale ale „romanului moscovit”, numai asupra Maestrului nu s-a extins niciuna din formele răsului. Și acest lucru ni se pare semnificativ. Așa cum se știe, comicul și tragicul sunt doi poli opuși ai aceluiași principiu al existenței umane. Totodată, aceste două categorii estetice sunt incompatibile: comicul anihilează tragicul. Însă faptul că M. Bulgakov nu atentează la categoria estetică a tragicului se constituie într-o mărturie a apartenenței autorului la cultura clasică, cultură ce nu admite relativismul universal. Pe de altă parte, acest lucru poate fi interpretat și ca o intenție a scriitorului de a trasa o legătură între „oaspetele lunii” din romanul său, Maestrul, și concepția neoromantică despre geniul artistic, după care creatorul de artă este un demiurg, o ființă ce aparține celor două lumi: lumii terestre și lumii de dincolo, ceea ce lasă o pecete dramatică pe chipul său.

M. Bulgakov lucra asupra romanului său în anii când răsunau îndemnuri de creare a „omului nou”, la care scriitorul a răspuns prin cuvintele magului său, Woland: aceștia sunt „oameni obișnuiți, întocmai cum erau și cei de odinioară”².

De altfel, și în Occident se auzeau tot mai frecvent voci despre „omul nou”. Pentru epoca civilizației, afirma Oswald Spengler în *Declinul Occidentului*, se cere o morală cu totul nouă, accesibilă doar naturilor alese.

Despre „reînnoirea” omului, înțelegând prin aceasta formarea nu numai a unei ființe social-istorice noi, ci și a uneia biologice și psihice, cu o sensibilitate nouă și un sistem nervos nou, vorbesc exponenții modernismului chiar de la intrarea lor pe arena literară. Semnificativă este, în acest sens, însăși denumirea eseului *Conștiința nouă și poezii*, din 1918, al lui Guillaume Apollinaire, care susține necesitatea creării unui fundament propice pentru un realism nou. Iar în anii ’50-’60, creatorul „noului roman” francez, Robbe Grillet, scria un eseu cu un titlu, la fel, semnificativ: *Noul roman. Noul om*. Și totul se încheie în anii ’80, când Michel Foucault va vorbi despre „moartea Omului”, chipul căruia va fi șters – cum anunța acest filosof – „asemenea unui chip desenat pe nisip la marginea mării”³.

Fapt ce nu puteau să nu-și găsească ecou și în literatura rusă, pentru că, așa cum spunea Vl. Tendriakov în *Atentat asupra mirajelor*, „ceea ce este propriu timpurilor și popoarelor, într-un fel sau altul, nu ne poate ocoli nici pe noi”⁴. Dovadă fiind, printre alte mișcări moderniste din Rusia, grupul OBERIU – *Obedinenie real’nogo iskusstva* (Uniunea artei reale), ai cărui reprezentanți au declarat că ei sunt „creatorii nu numai ai unui limbaj poetic nou”, ci și ai „unei viziuni fundamental noi asupra lumii”⁵.

¹ Johannes Volkelt, *Estetica tragicului*, Ed. Univers, București, 1978, p. 72.

² Bulgakov, *op.cit.*, p.154. Expresia din textul original *obâknovennâe liudi* am redat-o aici prin „oameni obișnuiți”, în locul traducerii „oameni comuni” din textul românesc.

³ Michel Foucault, *Cuvintele și lucrurile. O arheologie a științelor umane*, traducere de Bogdan Ghiu și Mircea Vasilescu, Ed. Univers, București, 1996, p. 415.

⁴ Vl. Tendriakov, *Pokușenie na miraji*, Ed. „Sovremennik”, Moscova, 1989, p. 21.

⁵ A. Gherasimova, *OBERIU (Problema smešnogo)*, „Voprosi literatury”, 1988, nr. 4, p. 52.

Trebuie subliniat, în același timp, că în paleta artistică a oberiușilor un loc special revenea comicalului și jocului.

Filosofia vieții ca joc intra în programul estetic al oberiușilor, care se simțeau „jucători înăscuți”, jucători pe scena Theatrum Mundi. Lor li s-ar potrivi cele spuse de Bahtin despre faptul că în epoca destrămării legendelor naționale și a devalorizării condiției omului, „poziția acestuia se transformă într-un rol ce se joacă pe scena teatrului mondial, după voia destinului orb”, ceea ce „duce la distrugerea integrității epice și tragice a omului și a destinului său”¹.

Filosofia culturii occidentale apreciază jocul drept una dintre caracteristicile cele mai importante ale omului, ființă culturală, considerând că însăși cultura poate fi înțeleasă ca un joc, că în fazele ei incipiente i-a fost inerent principiul ludic, iar pe măsura dezvoltării civilizației, elementul ludic a început să se retragă în planul secund. Cu toate acestea, se pare că, pe măsura trecerii timpului, nevoia de jocuri intelectuale și imaginative crește. Se recitesc cu o atenție sporită cărți, precum *Homo ludens* de Johan Huizinga, *Les jeux et les hommes* de Roger Caillois ș.a. Omul se joacă toată viața, începând cu copilăria timpurie, fiind obligat să joace rolurile pe care i le impun cei în mijlocul cărora trăiește. Viața socială este inclusă într-un fel de ritual social, când toți sunt purtători ai unor „măști sociale”, ascunzându-și propria lor natură în fața altora, susține „sociologia rolului”, constituită încă din anii '30. Totodată, așa cum vom vedea, apelând la exemple din literatura rusă, se schimbă însuși caracterul jocului, cât și relația sa cu efectul comic.

Cât despre oberiuși, aceștia „teatralizau” atât propria creație, cât și viața lor de toate zilele. Un cercetător descrie o serată la care o figură exponențială pentru OBERIU, Iuvacev-Harms, stătea pe cornișa unei clădiri înalte, fumându-și pipa, sau, cum, în timpul unei discuții serioase, el scotea balonașe multicolore pe gură. Să luăm, spre exemplificare, încă o ieșire extravagantă a lui Harms: iată-l dezbrăcându-se în fața ușii fostei baroneze Vranghel. Toți au încremenit. S-a vădit însă că sub primul costum el mai avea unul. Sau: la o stație de omnibuz, întorcându-se cu fața spre perete, începu să urineze, udându-și încălțăminte. Dar, și de data aceasta, era un gest doar aparent real. În fond, Harms strângea în mână o pară de cauciuc.

Or, astfel de neconcordanțe între aparență și esență sunt o condiție necesară pentru crearea unui efect comic. În același timp, s-ar putea observa că, de data aceasta, nu mai este vorba de o „frumusețe a jocului”, sesizată de noi la Bulgakov, la care ludicul, înstrăinat de tot ce e „util și utilitar”, era legat ineluctabil de frumos. La Daniil Harms întâlnim un joc demonstrativ-epatant, extravagant.

Stihia ludică s-a manifestat în creația oberiușilor în cele mai diverse forme: în teatralizarea formelor narative, așa cum observăm la Daniil Harms, ale cărui foiletoane adeseori sunt prezentate sub formă de piese: *Despre dramă*, *Un spectacol nereușit*, *O cercetare multilaterală* ș.a.; în comportamentul ludic activ al autorului, care poate

¹ Bahtin, *op.cit.*, p. 201, 202.

apărea, pe neașteptate, privindu-se oarecum din afară, mai detașat: „Cu acestea, îmi închei, deocamdată, manuscrisul, socotind că și așa s-a cam prelungit”¹, citim în finalul povestirii *Bătrâna*; în libertatea maximă a jocului cu cuvintele, care îi produce autorului o plăcere deosebită, cum observăm, de exemplu, în *Enigma*: „Dar dacă în locul a două evenimente/ Ar veni opt fiole...”

Care este însă relația ludicului cu efectul comic în opera artistică a oberiuților? Oberiuții mărturiseau că râsul figurează printre cuvintele și sentimentele pe care ei le înțeleg și le respectă. Căci, uitându-se în jur, cu „ochii goi”, nu văd decât aspectele anapoda ale vieții. Preferau îndeosebi „forma râsului redus” (M. Bahtin), ironia, care nu e decât un joc al minții, o „prefăcătorie”, când omul se prefăce că nu înțelege, dar, de fapt, el știe despre ce este vorba.

Viziunea lor asupra lumii a fost marcată de pierderea încrederii în eradicarea răului, ceea ce a fost perceput ca un impas. „Aici, categoric, e vorba de un impas. Și nici nu știm ce să spunem. La revedere! Asta-i tot”, scria D. Harms în schița *Despre fenomenele și existențele nr. 2*.

Așadar, ironia oberiuților, trăsătură a viziunii lor asupra lumii, se baza pe o atitudine estetică nouă față de realitate. Despre aceasta ne vorbește programul estetic al lui D. Harms, proclamat în 1937. „Pe mine – scria el – mă interesează numai «fleacurile», ceea ce n-are niciun sens practic. Pe mine mă interesează viața numai în manifestările ei anapoda. Eroismul, patosul, bravura, igiena, etica și frenezia sunt cuvinte și sentimente pe care le urăsc”².

Din acest program estetic ne rețin atenția cel puțin două idei. În primul rând, renunțarea la morală și etică, adică la acele categorii care sunt legate de activitatea conștientă a individului, în locul căreia, în prim plan, este avansată natura instinctuală a omului, fără a se ține seama de rolul intermediar al rațiunii. Or, prin aceasta, oberiuții aveau la căutările din cultura occidentală de identificare a unei „realități ascunse”, în afara rațiunii, dar „adevărate”, aparținând sferei subconștientului. Conștientul și subconștientul jungian se situau, astfel, în prelungirea apolinicului și dionisiacului nietzschean.

În lumina celor spuse mai sus, se clarifică și sensul termenului „real” din denumirea grupului OBERIU, care nu corespunde înțelegerii lui obișnuite, celei de „realism”, potrivit căruia personajul literar trebuie să aibă o determinare istorică, socială și biologică. „Real” vizează, în accepțiunea oberiuților, trecerea literaturii de la vechiul realism la „realismul nou” al modernismului și avangardismului din secolul al XX-lea.

Revenind la punctele din programul estetic al lui D. Harms, observăm, în al doilea rând, că din acest program este exclus „eroicul” care reprezintă în estetica tradițională clasică o varietate a sublimului, categorie estetică fundamentală, în măsură

¹ *Iz literaturnogo nasledia. Daniil Harms, II. Staruha. Povest’*, „Novâi mir”, 1988, nr. 4, p. 156.

² *Idem*, p. 131.

să creeze o stare excepțională, de mare tensiune. Spectacolul acțiunilor eroice, al pasiunilor („patosul, bravura”) conduce la descătușarea omului de suprasolicitățile nervoase, la o eliberare apropiată de catharsisul tragic, de purificare.

D. Harms respinge însă din start categoriile „ideale”, care fac pereche cu categoriile antinomice. Este vorba, prin urmare, de o nouă atitudine estetică față de realitate, o realitate ce nu comportă un ideal. Rămâne numai sfera ce include urâtul, inferiorul, denumite de Harms „fleacuri” sau „viața în manifestările ei anapoda”: „În mine totul e pustiu, monoton și plicticos,/ Niciunde nu pulsează intensiv viața./ Totul este vlăguț și moleșit, ca niște paie ude”, constata Harms, în poezia *Priveam îndelung la copacii-nverzii...*

În locul „gândurilor mari și omogene”, scria D. Harms, în opera mea nu veți găsi decât „crâmpie de idei, fragmente și căpețele”. Un exemplu, în acest sens, este povestirea *Legătura*, care este compusă din 20 de episoade, fiecare reproducând câte o situație „stupidă”, neexistând între ele vreo legătură. Astfel, într-un episod se povestește cum un violonist și-a cumpărat un magnet și cum, în drum spre casă, a fost atacat de niște huligani. Iar, într-un alt episod, aflăm că socrul unui vatman, ghiftuindu-se cu roșii, și-a dat duhul ș.a.m.d.

Nu vom întâlni la scriitorul avangardist nici personaje în care „polul de sus” să se reflecte în „polul de jos”, personajele harmsiene fiind uniforme, fără consistență psihologică, drept care în universul lor lăuntric nu poate fi vorba de ceea ce numim luptă a contrariilor. Astfel încât râsul, conținând o negare, nu presupune și afirmarea unui program pozitiv. Cu alte cuvinte, la Harms, râsul nu are acea funcție cognitivă, spre care tinde un scriitor implicat în dezvoltarea contrariilor.

Râsul se reduce, în felul acesta, la un fenomen de ordin fiziologic, al cărui efect este „descărcarea” energiei lăuntrice a individului. Or, așa cum se știe, S. Freud nega semnificația socială a râsului, considerându-l un joc inocent și gratuit al cuvintelor. Natura râsului, socotea el, își are sorginea în sfera iraționalului, nesupusă controlului rațiunii. Râsul reprezintă o tentativă de a pătrunde în subconștient, provocând un sentiment de plăcere prin eliberarea energiei psihice. De altfel, și H. Bergson considera comicul un act inconștient, insistând asupra caracterului mecanic și automat al acestuia.

Dar, și creația oberiuților, a acestor „constrânși săraci cu duhul într-ale poeziei”, a fost receptată ca o „stea a nonsensului”, distingându-se pe fundalul „mării moarte” a literaturii vremii, orientate către alte idealuri. La oberiuți, scria un contemporan, n-a existat vreo preocupare pentru problemele sociale, poezia lor având darul de a stârni cititorului un „zâmbet sincer”, ducând, în felul acesta, la crearea unei „tradiții vii”, dacă „a zâmbi este tradiție”¹.

Într-adevăr, personajele lui Harms nu pronunță cuvinte semnificative din punct de vedere politic sau etic, care s-ar devaloriza în text. Nu întâlnim la el nici scepticismul zeflemist, calambururi sau ambiguități riscante. „Fleacurile” harmsiene n-au nicio

¹ G. Gorbovski, *Pravo na sebia*, „Voprosi literaturi”, 1988, nr. 3, p. 140.

explicație rațională. E vorba, mai degrabă, de un automatism al gesturilor înregistrate în subconștient, care, din acest punct de vedere, se încadrează în definiția râsului a lui S. Freud. Fapt ce i-a permis postmodernistului Viktor Erofeev să declare că Harms s-a ridicat la „nivelul existențialului”, adică la nivelul subconștientului.

Să luăm, de exemplu, miniatura lui Harms, *Lecția*¹, în care încercarea personajului Pușkov de a se împotrivi sau replicile sale fără noimă („Babă goală, cu călușul în mână!”, „Coadă de babă!” etc.) n-au nicio explicație rațională, el acționând instinctiv, aflat parcă sub impulsul subconștientului. Iar repetarea unor cuvinte din registrul rebarbativ: l-au „lovit”, i-au „dat peste bot”, i-au „tras peste mutră” creează efectul unui comic de limbaj, în timp ce reluarea acelorași gesturi sau situații, în care este imposibil să găsești vreo legătură între cauză și efect, contribuie la crearea unui comic de situație.

În miniatura de față, folosirea formelor verbale impersonale, a cuvintelor onomatopeice – „Trah! Trah! Trah!” – sugerează un mediu brutal, impersonal, gata să strivească orice gest de împotrivire. Astfel, denumirea miniaturii *Lecția* capătă un sens ironic, iar gluma nevinovată devine o batjocură la adresa absurdității mediului înconjurător. Așadar, comismul harmsian este dictat de acțiunile lipsite de sens ale personajelor, care, primitive ca structură psihologică, se confruntă cu mersul implacabil al vieții de fiecare zi, nedepinzând într-un fel sau altul de ele.

În acest context, un rol important revine reproducerii acelorași cuvinte, gesturi sau situații. Iată, de pildă, în foiletonul lui Harms, *Fuga*², se spune despre unul dintre personaje, Makarov, că „fugea” și tot „fugea”, până ce „a dispărut definitiv”. Situația se repetă și cu celălalt personaj, Sampsonov, care fuge și el, dar se împiedică, la un moment dat, și cade. E o situație, la prima vedere, absurdă, ce ne sugerează, în cele din urmă, un cerc închis al vieții, din care protagoniștii nu găsesc nicio ieșire, în consecință, „dispărând definitiv” sau ajungând în impas.

Mecanismele declanșării efectului comic diferă, la Harms, de la o operă la alta. Denumirile, de exemplu, ale miniaturilor *Revolta*³ și *O cercetare multilaterală*⁴ sunt ironice, în raport cu conținutul lor: în prima, practic, nu există niciun „revoltat”, în timp ce în cea de a doua, un doctor își omoară pacientul dându-i o „pilulă de încercare”.

Una dintre formele comicului față de care oberiuții manifestau un interes deosebit este parodia, a cărei esență constă în travestire, în reproducerea grotescă a unui model ce este supus zeflemei. Astfel, în miniatura *Un nou scriitor talentat*⁵, D. Harms parodiază stilul de basm, iar în poezia *Variațiuni*⁶ obiectul parodierii este literatura

¹ „... I emu v rot zaletela kukuška” (*Iz prozî i poezii Daniila Harmsa*), „Voprosî literaturî”, 1987, nr. 8, p. 269.

² *Idem*, p. 275.

³ *Idem*, p. 265.

⁴ *Idem*, p. 269.

⁵ *Idem*, p. 266.

⁶ *Iz literaturnogo nasledia. Daniil Harms, ed.cit.*, p. 158.

romantică de mister, parodiarea realizându-se prin inserarea în text a unor cuvinte familiare, din registrul rebarbativ, aflate într-un dezacord flagrant cu tema poeziei. În acest mod este anihilat și tragismul morții din poezia *Bătrâna*¹, recurgându-se la cuvinte contrastante cu tema: „Fugi, bătrână, în crângul de brădet/ Și culcă-te cu fruntea în țărână și-acol' să putrezești”.

Ironia presupune existența unei dispoziții intelectuale și emoționale, capacitatea cititorului de a deosebi binele de rău, fără nicio intervenție din partea autorului. Probabil, acest lucru l-a avut în vedere Harms când, vorbind despre diferitele varietăți ale râsului, a încheiat brusc: „Animalele nu trebuie să râdă”.

Oberiuții au marcat sfârșitul avangardei ruse, acumulând o serie de trăsături ce vor fi reactualizate câteva decenii mai târziu, la postmoderniștii ruși, cum ar fi: concentrarea atenției asupra subconștientului din psihicul uman, respingerea categoriilor „ideale” și, nu în ultimul rând, vădirea unui interes deosebit pentru joc, ce se manifestă, de data aceasta, numai în scriere, fără referiri la viața de zi cu zi a autorului.

Or, respingând „polul de sus” al existenței, reținând din perechile antinomice numai antipozii categoriilor „afirmative”, postmoderniștii renunță la ambivalența gândirii tradiționale, considerată de ideologii lor drept un tip de gândire represiv și, prin urmare, inadecvat epocii postmoderne, orientată în direcția relativismului axiologic. Asupra acestei probleme ne-am oprit special într-una din lucrările noastre², acum însă vom remarca doar că în asemenea condiții comicul, care ia naștere din sesizarea stărilor existențiale contradictorii, nu-și găsește întruchipare artistică în scrierile postmoderniștilor. Scrierile unor figuri emblematice ale postmodernismului rus, traduse în diferite țări ale lumii, inclusiv la noi, cum sunt V. Pelevin, Vl. Makanin, B. Akunin, Viktor Erofeev, Vl. Sorokin, Ludmila Ulițkaia ș.a., ne fac să credem că *Homo ludens* s-a dezvățat să mai râdă în epoca postmodernă, cel puțin în accepția tradițională a râsului și nu a râsului sau umorului negru.

Are loc, în schimb, cum remarca J. Derrida, afirmarea „jocului universal”, atotcuprinzător, care nu mai este jocul din cultura „logocentrică”, de la Aristotel până la C. Lévi-Strauss, când – așa cum scria J. Huizinga – jocul era „strâns împletit cu ritmul și armonia”, între joc și frumos existând „o legătură solidă și multiplă”³. Acum jocul, scria J. Derrida, „nu mai caută izvoarele” și adevărul, rămânând deschis pentru „o ieșire dincolo de umanism și uman” și pentru „o interpretare activă”⁴ a textului. Ceea ce înseamnă, în practica scriitorilor postmoderni, că un pre – text, sursă pentru jocurile intertextuale postmoderne, este înțeles ca un izvor subordonat jocului unor infinite interpretări, scutite de orice obstacole, astfel încât granița dintre text și interpretarea sa poate să se șteargă.

¹ *Idem*, p. 159.

² Virgil Șoptereanu, *Mituri literare moderne și postmoderne*, Ed. Paideia, București, 2008.

³ Johan Huizinga, *Homo ludens*, Ed. Univers, București, 1977.

⁴ *Teoria: problemă i razmășlenia. O. Vainștein, Leopardi v hrane. Dekonstrukționizm i kulturnaia tradiția*, „Voprosi literatury”, 1989, nr. 12, p. 197.

Pentru postmoderniști, analogia artei cu jocul, concepția despre artă ca joc, ca generator al unei vieți virtuale, capătă o semnificație deosebită, permițându-le mutarea accentului de pe referențialitatea mimetică pe latura estetică, realitatea obiectivă fiind înlocuită prin cufundarea în trecutul cultural al omenirii. Astfel, și scriitorii menționați mai sus pornesc nu atât de la viața reală, cât de la diferite texte din literatura rusă, dar și din cea occidentală, construindu-și scrierile în cheie ludică, jucându-se cu limbajul și stilul, cu arhetipurile literare. Material de joc devine toată literatura: cărțile fac referiri la cărți preexistente, la istorii povestite de altcineva. Iată câteva exemple.

Așa cum se cade unui scriitor postmodernist, Boris Akunin, autor la modă în Rusia, își construiește scrierile într-o cheie ludică, pornind nu de la viața reală, ci de la textele altor scriitori. În una dintre ultimele sale opere, romanul *F.M.*¹, încercând să reproducă stilul lui F.M. Dostoievski, el inserează în text fraze întregi din *Crimă și pedeapsă*. Urmind principiul ludic, scriitorul ține să-l implice pe cititor în jocul său, propunându-i să soluționeze „șaradele” ticluite de el, să găsească „trei deosebiri între stilizare și original” ș.a.m.d. Akunin transpune personajele dostoievskiene în realitatea rusă contemporană, folosindu-se, în cazul de față, de un procedeu caracteristic pentru scriitorii postmoderniști, în genere. Astfel, și la noi, Stelian Țurlea, în romanul său *Greuceanu. Roman cu un polițist*², transpune cunoscutul basm popular românesc, cu eroii săi arhetipali, în lumea contemporană a tranziției românești.

Natura estetică a căților lui Viktor Pelevin poate fi înțeleasă numai ținând cont de concepția jocului ca fenomen cultural. Principiul ludic străbate toate nivelurile romanului *Ceapaev și Pustota*³, tradus în română sub titlul *Mitraliera de lut*⁴, care este construit pe teoria viață – teatru, în conformitate cu care viața omului nu este decât un spectacol, în care toți umblă cu măștile pe față. Iar masca personajului Ceapaev nu e decât o „etichetă inutilă”, deoarece nu are nimic în comun cu prototipul său, un arhetip literar bine cunoscut. În felul acesta, personajul pelevinian este adaptat la o „logică a simulacrului”, potrivit căreia simulacrul, nefiind un „promotor al cunoașterii”, este menit „să distrugă conținutul”. Ideea cum că timpul ficțiunii artistice nu este mai puțin credibil decât timpul istoric se află la baza romanului pelevinian *Cartea sacră a vârcolacului*⁵, un adevărat labirint al discursului postmodern. Romanul e structurat pe tehnica folosirii citatelor ascunse, a frazelor stereotipe din sloganurile politice sau din reclame, a imaginilor pornografice șocante și are la bază mai multe izvoare, principalul fiind de sorginte budistă.

¹ B. Akunin, *F. M. Roman* v 2-x tomah, OLMA Media Grupp, Moscova, 2006.

² Ed. Paralela 45, Pitești, 2007.

³ V. Pelevin, *Ceapaev i Pustota*, Ed. Vagrius, Moscova, 1998.

⁴ Traducere din limba rusă și note de Denisa Fejes, Ed. Curtea veche, București, 2006.

⁵ V. Pelevin, *Sviaščennaia kniga oborotnia*, ESKIMO, Moscova, 2004.

Încă un exemplu: romanul Tatianeî Tolstaia, *Zâtul*¹, în care depistăm jocul cu codurile culturale ale Literaturii, ale Cărții, cu mitologeme celebre din literatura rusă. Însă, în momentul de față, scrierea citată ne interesează numai sub un singur aspect, acela că autoarea încearcă să stabilească aici o legătură între jocul postmodern și elementul comic. Or, pentru aceasta T. Tolstaia creează „situații antitetice” între mentalitatea primitivă a personajului central, incapabil să înțeleagă cele mai elementare cazuri de folosire a sensului figurat al cuvintelor, și mentalitatea modernă, cu logica ei intelectuală, capabilă de abstracțiuni și raționament².

Exact așa procedase, cândva, și A. Platonov, în romanul *Cevengur*³. Numai că aici sunt sesizabili cei „doi poli”: „polul de jos” – incapacitatea personajului de a gândi la nivelul noțiunilor abstracte – și „polul de sus” – receptivitatea și bogata lui imaginație, care au dat naștere utopiei „raului pe pământ”. Cei „doi poli” se oglindesc reciproc, iar, din inadecvarea gândirii omului „natural”, care gândește recurgând la reprezentări concrete, la gândirea abstract-modernă țâșnește un succulent umor platonovian. Semnificativ, în acest sens, este episodul când un țăran, pentru a-și însuși ideea necesității construirii rapide a socialismului în localitatea sa natală, asociază această doctrină cu un tânăr mesteacăn, în timp ce capitalismul este asociat cu o capră albă ce se repede la tânărul copac, pentru a-i devora coaja fragedă⁴.

La T. Tolstaia însă există numai un singur „pol” – „polul de jos”: faza „embrionară”, „aculturală” a omenirii, reprezentată, în roman, de personajul central.

Însă, potrivit esteticii tradiționale, urâtul devine comic numai atunci când vrea să pară frumos, numai în negare nefiind loc și pentru râs.

Noțiunea de joc este punctul de sosire spre care s-au îndreptat gânditorii secolului al XX-lea. Iar, în scrierile postmoderniștilor, jocul ocupă un loc cu totul special, devenind o valoare-limită și autosuficientă, alături de care nu se mai simte nevoia de prezența elementului comic.

¹ Traducere din limba rusă de Luana Schidu, Ed. Curtea veche, București, 2006. Titlul în original *Kăs* (1986-2000).

² O analiză detaliată a acestor scrieri postmoderniste vezi în lucrările noastre: *Despre postmodernismul rus. Sine ira et studio*, „Romanoslavica”, XLI, EUB, 2006; *Mituri literare moderne și postmoderne*, Ed. Paideia, București, 2008.

³ Romanul a fost scris în 1927-1929 și publicat integral în 1988. E tradus în română de George Bălăiță și Janina Ianoși, cu o prefață de Ion Ianoși, Ed. Cartea Românească, București, 1990.

⁴ Despre romanul *Cevengur* al lui A. Platonov vezi lucrările noastre: *Filozofia mitului în literatura rusă*, EUB, 1997; *Mituri literare moderne și postmoderne*, Ed. Paideia, București, 2008.

**СЪН И РЕАЛНОСТ В КЪСАТА ПРОЗА ОТ 60-ТЕ ГОДИНИ
(ДУМИТРУ ЦЕПЕНЯГ И ВАСИЛ ПОПОВ)**

Иван СТАНКОВ

The basic idea of this paper consists in the fact that the interesting phenomena that happen in the literature during the '60s are inspired by the Einstein's Relativity Theory which imposes itself upon the space of the socialist culture. The boundaries between reality and non-reality, between dream and real life melt altogether. In literature the world, as a whole, becomes radically subjective, opposing thus to the monumentalism of the '50s. We illustrate with examples from the works of the Romanian writer Dumitru Țepeneag and from these of the Bulgarian writer Vasil Popov.

Key-words: the '50s, the '60s, socialist realism, relativity, time, space, objectivism, subjectivism, Einstein, quantum physics, monumentalism, Marxism

През 60-те години в културата на социалистическите страни всичко интересно се случва като реакция срещу 50-те години на двайсети век. Новото десетилетие има самосъзнанието, че трябва да промени радикално културната ситуация. 60-те години наследяват от предишното десетилетие атмосфера повече или по-малко антилитературна. Литературата на 50-те години има подменена природа, основните ѝ функции са много повече дидактични, отколкото естетически. Поезията, прозата и драмата имат важното предназначение да подготвят бъдещите жители на комунизма, това е литература, изградена върху идейно-естетическите принципи на социалистическия реализъм. 50-те години реализират целта си чрез тотален и неизбежен монументализъм – монументализъм на формите, монументализъм на персонажа и монументализъм на идеите. На естетическа власт идва текущата действителност, която чрез типичните персонажи – миньори, тъкачки, трактористи и преди всичко и над всички партийният секретар – доминират в тогавашната литература почти без изключение. Литературният герой е също толкова монументален, колкото идеята, която vyplъзвава. В съответствие с фундаменталните идеи на марксизма реалността е абсолютна, животът има социални и исторически, но не и вътрешни измерения. В

рамките на глобалното битие субектът е второстепенна категория спрямо обективната действителност, която ни заобикаля и която съществува извън и независимо от нашето съзнание.

60-те години идват с различна визия. Без да променят радикално идеологията, литературата постепенно успява да наложи най-важната промяна – да промени монументалния статут на действителността.

Идеята на този текст е, че всичко, което се случва в литературата през този период, вече се е случило във физиката и по този начин социалистическите страни се вписват в съвременното изкуство на двайсети век, изключително силно повлияно от Теорията на относителността на Айнщайн и от откритията на квантовата физика. Но затова – малко по-нататък.

Един къс преразказ. Един мъж спи. Става от леглото, налива си вода от гарафата в чашата и я изпива. Мисли за нещо, отива в банята и се връща с дъската за гладене. С помощта на презрамките на панталона прихваща дъската на гърба при плешките си. Качва се на перваза на прозореца и полита над града... Събужда се. Става от леглото, налива си вода от гарафата в чашата и я изпива. Мисли за нещо, отива в банята и се връща с дъската за гладене. С помощта на презрамките на панталона прихваща дъската на гърба при плешките си и се качва се на перваза на прозореца. Така завършва разказът. Авторът е Думитру Цепеняг, а разказът му „Икар” е от първата му книга с разкази „Ехерсиѝ” (1967).

През същата 1967 г. излиза и сборникът с разкази на Васил Попов „Корените”.

Така както Цепеняг конструира един симетричен свят, в който читателят не може да бъде сигурен дали героят сънува бъдещото си самоубийство или обратно, реализира на живо фаталния си снощен сън, така и Васил Попов много често разделя симетрично света на сън и на реалност. Сънят при Васил Попов и при Цепеняг, така както и при редица други автори от 60-те години е нова жива реалност, равноправна на действителността.

Чрез това практически се игнорира фундаменталната характеристика на реалността. Терминът, употребяван от българската критика е „усъмняване в реалността” (Сабина Беляева), а румънската критика, например Николае Манолеску точно във връзка с първата книга на Цепеняг казва, че *natura epică a prozei e pusă la îndoială*. Манолеску има предвид *епическата природа на прозата* тъкмо през петдесетте години, която е неизбежно монументална.

Белетристиката на 60-те идва с нова базисна идея и подлага на съмнение не само *епическата природа на прозата*, а подлага на съмнение самата реалност. Сънят и фантазмите стават безмилостна конкуренция на реалността, при това – и тъкмо това е най-важното! – без да бъдат фантастика. Границите между реалност и нереалност се размиват, не съществува обективна, абсолютна гледна точка, от която да бъде потвърдена обективната истина. Обективната истина на реалността,

която беше независима и извън нашето съзнание, вече не съществува. По такъв начин се упражнява огромен натиск върху марксистката основа на социалистическия реализъм, изискващ един обективен свят, в който човекът, субектът има скромната роля да отразява действителността.

Така субективизмът в литературата от 60-те години е всъщност нож, забит в сърцето на монументализма на 50-те. Загубата на свещения статут от страна на действителността в социалистическото културно пространство е основано според скромното ми мнение върху идеологическия компромис с Теорията на относителността на Айнщайн и развитието на квантовата физика тъкмо през 60-те години, когато след продължилата близо четиридесет години дискусия в марксистката философия се обобщава, че теорията на относителността не противоречи на фундаменталните постановки на марксизма. Това е най-големият компромис, направен от марксистката идеология в областта на философията и това всъщност й струва живота. Философията на Маркс-ленинизма е базирана върху Нютоновите физически концепции. Светът е обективен и абсолютен, времето и пространството също са абсолютни, бидейки атрибути на материята. Смяната на постулатите на Евклидовата геометрия през втората половина на деветнайсети век с тези на неевклидовата геометрия и публикуването през 1905 и 1915 година на двете части на теорията на Айнщайн, променят радикално представата за света. Като последица обективността на времето престава да съществува. За една определена система времето съществува само в рамките на системата. В известен смисъл времето е субективизирано. Скоростта, с която тече времето е в зависимост от скоростта, с която се движи самата система. Колкото скоростта е по-голяма, толкова по-бавно тече времето. Когато тя достигне 300 000 км/сек (граничната скорост в Теорията е скоростта на светлината), то спира. Ако системата успее да надхвърли скоростта на светлината, времето би трябвало да потече в обратна посока. Пространството също вече не е абсолютно. Айнщайн с лекота доказва, че когато скоростта нараства, дължината на един еднометров прът започва да намалява и обратно. През 30-те години с развитието на квантовата физика се доказва експериментално, че всяка елементарна частица има дуалистична природа и я проявява в зависимост от наблюдателя и от параметрите, които той иска да снесе – веднъж е частица, втори път е вълна. И това – в едно и също време. През 1957 г. Hugs Everett защитава в Принстън докторат, станал популярен под названието Many Wolds Theory. Тази теория поддържа становището, че една и съща частица в едно и също време съществува паралелно в два свята с различни измерения.

Марксизмът разбира, че Теорията на относителността конструира друг свят и започва истинска война в преносния и в буквалния смисъл на думата. Много съветски физици, поддръжници на Теорията, намират смъртта си из Сибир и преди, и след Втората световна война. В България още през 1930 година излиза

един сборник със статии от съветски автори, подготвен от философа-марксист Тодор Павлов, който носи красноречивото заглавие „Енгелс или Айнщайн?“

Не знам биографията на Теорията в историята на румънската философска мисъл, но предполагам че е също толкова скрита и игнорирана, с оглед на философските идеи, които поражда.

През 60-те години, когато никой вече не може да се бори с Теорията, потвърдена в стотици успешни физически експерименти, компромисът, че Теорията не противоречи на философските идеи на марксизма, развързва ръцете на литературата и тя наистина става много по-свободна, по-жива и в крайна сметка много по-човешка върху монументалния и схематичен фон на литературата от 50-те години.

**ŽANROVSKI HIBRIDIZAM
U DRAMA BORISLAVA MIHAJLOVIĆA MIHIZA**

Milena STOJANOVIĆ

Borislav Mihajlović Mihiz wrote four original plays, two of which are about the greatest Serbian folk-epic heroes, and two concerning recent Serbian history. Depicting individuals who, in the midst of crucial historical events, face their own moral and psychological dilemmas, being a writer inclined to paradox, Mihiz mainly deflects from familiar and/or expected interpretations of chosen motifs. The genre hybridisation is evident in both main and adjunctive drama text, and accomplished with particular language tools, the choice of folk epic or historically documented motifs, but also with stylistic characteristics of the drama discourse. The elements of narrative, epic, essayistic, administrative, diary-like and scientific styles resemantize the drama text, the formal play with drama's structure also results with greater complexity of its meaning. Mihiz does not hesitate when, for instance, introducing footnotes to his drama text. Description of characters and didascalie are more a way to characterize and psychologically deepen the characters and a motivational element of drama action, not just practical stage directions. Mihiz disrupts the stage ilusion in his adjunctive text, using, amongst other things, the techniques of Brechtian theatre and (auto)poetic comments. The main text remains unimpaired. All four Mihiz's dramas consist of different drama forms: in "Banovic Strahinja" and "Marko Kraljevic", author combines the elements of historical, sociological and psychological drama (with addition of melodrama and tragicomedy). Although successfully performed on stage, Mihiz's dramas, because of the epic elements functioning more as literary text then theatre play, can be defined as a sort of read-only dramas.

Key words: drama, epization, folk epic poem, tradition, historical truth, artistic truth

Borislav Mihajlović Mihiz je napisao četiri drame, dve o najvećim junacima srpske epike, Banović Strahinji i Marku Kraljeviću, a dve iz novije srpske istorije. Sve četiri Mihizove drame problematizuju odnos umetničke i istorijske istine. Kako Ljiljana Pešikan-Ljuštanović primećuje

srpska dramaturgija 20. veka okrenuta je, višestruko i suštinski, stalnom dijalogu sa istorijom. Zbivanja u njoj uglavnom se oblikuju na fonu istorijskih zbivanja, koja, istovremeno, funkcionišu i kao najopštija ravan karakterizacije i motivacije likova.

Ipak, unekoliko paradoksalno, korpus naučnih ili bar naučno-popularnih radova i rasprava iz domena istorije nije primarni izvor i inspiracija srpskih dramatičara. Čak i onda kad uđu u dramu, "prave" istorijske činjenice konfrontiraju se, po pravilu, sa znatno prisutnijim elementima kulturno-istorijskog predanja i pesama, sa svim onim što odslikava kompleksnu predstavu zajednice o vlastitoj prošlosti. Tako se, u značajnom i plodnom toku srpske dramaturgije 20. veka, uspostavljaju brojne i složene veze između moderne drame i dela usmene poezije¹.

Takav je slučaj i sa dramama Borislava Mihajlovića Mihiza o Banović Strahinji i Marku Kraljeviću. U drami "Banović Strahinja", epsku istinu, zapravo istinu iz narodne epike, treba posmatrati kao "istorijsku" istinu; Banović Strahinja nije potvrđen kao istorijski lik. Marko Kraljević jeste realna istorijska ličnost, ali se njegova istorijska slika potpuno razlikuje od one koju su stvorili narodni pevači. Ovaj odnos se u drami dodatno usložnjava jer dramski pisac stupa u otvoreni dijalog sa usmenom epskom tradicijom preko koje dolazi u specifičan odnos i sa istorijskom istinom o Kralju Marku. Motivi iz narodnog predanja o epskim junacima, Marku i Strahinji, u Mihizovim dramama, u kontekstu odnosa umetničke i istorijske istine, dobijaju ulogu svojevrstnih pseudodokumenata; epska pesma se stavlja u isti nivo sa istorijskim činjenicama i njena verodostojnost, pa samim tim i verodostojnost dramskih likova, izmešta se na marginu autorovih interesovanja. Time se težište prebacuje na problem pojedinca, odnosno na moralnu borbu koja određuje svaki od ovih likova.

Svaka od Mihizovih drama u centar pažnje stavlja etičke i moralne dileme, prelomnjene kroz odnos istorije i pojedinca. Samim tim, problematizuje se odnos istorijske i umetničke istine. Mihizovi su komadi još jedna potvrda da umetnost funkcioniše po sasvim drugačijim principima nego realni život. Njegovi su dramski likovi uverljivi, životni i istiniti, njihovi postupci umetnički opravdani i motivisani. Istorijska i politička istina na sceni prestaju da budu važne, dramski likovi počinju da žive svoj život, odvojen od realnog života ličnosti koje su poslužile kao osnova.

„Banović Strahinja”

Drama "Banović Strahinja"² je prvi put izvedena 1963. godine u Jugoslovenskom dramskom pozorištu, u režiji Mate Miloševića, sa Markom Todorovićem u glavnoj ulozi. Za ovu dramu Mihiz je dobio Sterijinu nagradu za dramu i nagradu "Marin Držić" Udruženja dramskih umetnika Srbije.

¹ Ljiljana Pešikan-Ljuštanović, "Pesma o izuzetnom junaku i drama o ženi s tajnom" u: Ljiljana Pešikan-Ljuštanović, *Kad je bila kneževa večera*, Pozorišni muzej Vojvodine, Novi Sad, 2009, str. 31.

² Borislav Mihajlović Mihiz, "Banović Strahinja" u: *Izdajice (drame)*, BIGZ, Beograd, 1986, str. 5-119.

“Banović Strahinja” je, zapravo, svojevrsni traktat „o osnovnim etičkim temama čoveka i istorije, muškarca i žene, vlasti i naroda, slobode i dužnosti”¹, pisan u dramskoj formi.

Na samom početku, pre popisa lica, autor ističe da „drama nije istorijska. Zato su anahronizmi u njoj namerni i onda kad su slučajni”². Mihiz, dakle, ne piše istorijsku dramu, nije mu cilj da interpretira istorijske događaje. Pseudoistorijski lik njemu služi kao model na čijem primeru izvodi psihološku studiju, analizirajući pojedinca koji se našao u situaciji u kojoj se sukobljavaju njegov karakter i uzusi zajednice kojoj pripada.

Mihiz je svoju dramu pisao prema narodnoj epskoj pesmi “Banović Strahinja”³. „Netko bješe Strahinjiću bane” i „Pomalo je takijeh junaka,/ K’a što bješe Strahinjiću bane” – stihovi su koji, iako nisu izgovoreni u drami, već unapred, u svesti gledaoca/ čitaoca određuju Strahinjin lik. Ljiljana Pešikan-Ljuštanović, oslanjajući se na Mihizove didaskalije (koje se ne moraju čuti na sceni, ali koje umnogome određuju likove i zbivanja), smatra da je Mihizov Strahinja upravo kontrast Strahinji iz epske pesme, jer Mihiz insistira na njegovoj prizemnosti, a ne na izuzetnosti. Time Mihiz uspeva da priču o izuzetnom junaku preusmeri na pitanje ženinog svojevolsnog neverstva⁴.

U studiji “Banović Strahinja – struktura i značenje”⁵ Jovan Deretić ukazuje na interesovanje koje su u naučnoj javnosti decenijama budili završni stihovi narodne pesme o Strahinjiću banu⁶. Različita mišljenja o razlozima Strahinjinog praštanja ženi proističu iz činjenice da je reč o jedinstvenom slučaju praštanja nevernoj ženi u srpskoj epici, koje je u suprotnosti sa očekivanim ponašanjem epskog junaka, ali i iz postojanja različitih varijanti ove pesme. Autor pesme “Banović Strahinja” jeste starac Milija, čije se pesme razlikuju i po tome da posebnu pažnju pridaje ženskim likovima i psihologiji junaka. Ovo psihološko produbljivanje i motivisanost postupaka, ipak, treba posmatrati u okvirima zadatog žanra epske poezije. Za razmatranje postupaka ostvarivanja žanrovske hibridizacije u Mihizovoj drami nije od presudnog značaja odgovor na pitanje zašto Strahinja prašta ljubi i zašto se odriče tazbine, ali ću se nakratko zadržati samo na Deretićevo akcentovanju objašnjenja koje je dao Bogdan Popović. Ukazujući na specifičan stilski postupak, parentezu (odnosno histerologiju kao njenu podvrstu), koji

¹ Jovan Ćirilov, “Mihizove čudne izdajice” u: Borislav Mihajlović Mihiz, *Izdajice (drame)*, str.391.

² Borislav Mihajlović Mihiz, “Banović Strahinja”, str. 7.

³ Vuk Stef. Karadžić, *Srpske narodne pjesme*, II, Prosveta, Beograd, 1976, str. 191-209.

⁴ Ljiljana Pešikan-Ljuštanović, “Pesma o izuzetnom junaku i drama o ženi s tajnom”, str. 42.

⁵ Jovan Deretić, “Banović Strahinja – struktura i značenje”, *Književna istorija*, IV/14/1972, str. 395-426.

⁶ Deretić navodi sledeće autore i njihova tumačenja: R. Medenica, Gete, Karl August, Đorđe Maletić, Biderman, A. Loboda, Jaša Prodanović, Dragutin Kostić, Danilo Vušović, Branislav Krstić, Trifun Đukić, Vaso Tomanović, Miloš Trivunac, Henrik Barić, Bogdan Popović.

starac Milija često koristi u svojim pesmama¹, Bogdan Popović pesmi, a posebno završnim stihovima, pristupa potpuno u duhu svoje teorije “red-po-red”. On u prvi plan stavlja autonomnost književnog teksta, odnosno pesme, i razloge junakovih postupaka traži u samom tekstu, a time objašnjava i redosled završnih stihova. Kada je reč o razlogu Strahinjinog praštanja, Bogdan Popović odgovor nalazi izvan pesme, u psihološkoj prirodi samog čina praštanja: „*Ban prašta zato što prašta* (podvukao B. P); zato što ima ljudi koji praštaju, i drugih koji se svete...”². Deretić smatra da Strahinja ne prašta samo radi praštanja. „Praštajući, on i osuđuje. Prašta manju krivicu, a osuđuje i moralno izobličava veću. Neverstvo Jugovića veće je od neverstva njihove sestre”³. Jedan od razloga Strahinjinog praštanja u Mihizovoj drami Ljiljana Pešikan-Ljuštanović vidi i u predsmrtnom nalogu majke⁴. Na taj način ženina tajna, a ne Strahinjina, dolazi u centar Mihizovih interesovanja kao dramskog pisca.

Kada je reč o strukturi pesme “Banović Strahinja”, Deretić je posmatra kroz kontrastiranje motiva, tj. naizmenično nizanje pozitivnih i negativnih motiva. Radnja u Mihizovoj drami prati sižejni tok epske pesme. Ali, sami motivi koje epski pevač, kako Deretić ističe, slaže jedan na drugi, skoro kao zasebne celine i bez posebne motivacije, nego onda kad mu koji motiv zatreba, u Mihizovom tekstu su usložnjeni psihološkim karakteristikama junaka. Takođe, Mihiz dramsku radnju na poseban način motivišće onim što nije izrečeno, što nije prikazano na sceni ili što se samo u naznakama saznaje iz dijaloga koje vode pojedini likovi. Takav je slučaj sa ženinom odlukom da se zamonaši, obrazloženom u pismu majci i Jugovićima, koje njena majka ne želi ni da pročita.

Dvoboj Strahinjića bana i Vlah Alije, koji predstavlja centralni deo epske pesme, u drami nije neposredno prikazan, tako da o ženinoj pomoći Turčinu saznajemo iz njenog razgovora sa Strahinjom koji njih dvoje nasamo vode za vreme porodičnog suđenja u kući slavni Jugovića. Taj je ženin postupak dodatno istaknut, jer istinu o tome izgovara ona, u smislu prekora Strahinjiću što je prećutao. Najvažnije elementi dramske radnje upravo i jesu oni koji su prećutani. Primera radi, jedan od razloga zbog kog žena dobrovoljno odlazi sa Turčinom, koji je human i nadasve ljudski i koji leži u potrebi da zaštiti staru svekrvu i njenu ikonu, ostaje njena tajna i za njega nijedan drugi lik ne saznaje. Drugi razlog njenog odlaska sadržan je u činjenici da živi bez ljubavi, sa mužem koji je osvojio na turniru, kada se onome koga je volela slučajno okliznuo konj, zbog čega je izgubio. Žena, dakle, odlazi u vrhunsko zlo jer je odvojena i od ljubavi i od dvora. Strahinja i ćerka Jug Bogdana, oboje plemenitog roda, drugačiji su, svako živi u svom svetu, ali su, pokazaće drama, oboje veliki u svojim najdramatičnijim odlukama i

¹ I Vuk Karadžić je govorio da starac Milija “nije znao pesme kazivati redom” (Vuk Karadžić, *Srpske narodne pjesme*, IV (Predgovor), v. Vuk Karadžić, *O srpskoj narodnoj poeziji*, Beograd, 1964, str. 138.)

² Navedeno prema: Jovan Deretić, “Banović Strahinja – struktura i značenje”, str. 401.

³ *Isto*, str. 416.

⁴ Ljiljana Pešikan-Ljuštanović, “Pesma o izuzetnom junaku i drama o ženi s tajnom”, str. 42.

tu leži njihovo neobično (ne)razumevanje, slično onom koje će Mihiz ponoviti slikajući odnos Marka Kraljevića i kavkaske lepotice.

Simboličnost i dramsku napetost povećava činjenica da se radnja događa neposredno pred Kosovski boj. Mihiz računa na značaj koji kosovski mit ima u kolektivnom pamćenju srpskog naroda. Mala, ljudska priča suprotstavljena je „velikoj priči veka”, i time je postignut potreban dramski naboj koji motiviše svaku od izgovorenih replika. Akteri su oni na koje srpsko carstvo u tom odsudnom trenutku najviše računa, tako da Jugovići sve mere aršinima junaštva koje se ne dovodi u pitanje i nacionalnom čašću. Mihiz u drami, dakle, u odnosu na pesmu starca Milije, širi značenje opisanih događaja. Kako ukazuje Ljiljana Pešikan-Ljuštanović, „ono što je za starca Miliju težište pesme, to u Mihizovoj drami postaje mala ljudska priča koja se odvija na fonu velike priče veka”¹.

Razlike između narodne pesme i Mihizove drame proističu, pre svega, iz žanrovskih ograničenja koja nameće svaki od ovih žanrova. Narodna epska pesma poštuje stalna mesta, kataloška nabiranja, kao i formulativne opise, recimo, pisma u kojem se saopštava o nekom događaju, opise gošćenja junaka, zatim megdana i slično. Drama, sa druge strane, pruža mogućnost da se više pažnje posveti psihološkoj motivaciji postupaka junaka, da se pojedine scene, u odnosu na epsku pesmu, dodatno razrade i na taj način pažnja gledalaca usmeri na činjenice koje unekoliko menjaju očekivano značenje dramske radnje. Mihiz računa na gledaočevo poznavanje epskog izvornika, ali se sa tim poznavanjem, odnosno horizontom očekivanja, i poigrava. Tako, čitamo u tekstu Ljiljane Pešikan-Ljuštanović, „sveprisutna pitanja iz pesme – *da li i zbog čega* ban prašta ženi (kao i sva ona koja iz njih proizilaze), drama pretače u zbivanja na sceni, njihovu logiku i telos”². Pitanja „kako i zašto se nešto desilo” postaju važnija od pitanja „šta se desilo”. Narodna pesma u prvi plan ističe Strahinjino junaštvo, dok drama potencira moralnu borbu koja se u junaku vodi. Prvi čin drame tiče se u celini Strahinjine pripreme za polazak u Kruševac, što u pesmi nije posebno razrađeno. Dramskom piscu ove scene služe da iznijansira odnose između likova, kao i da započne priču o Strahinjinoj ženi koja živi život bez ljubavi. Ona je „žena sa tajnom koju, verovatno, ni sama ne zna i iznova stvara, žena nezadovoljna sobom i svim oko sebe”³ – opisaće je u prvoj didaskaliji pri njenom pojavljivanju na sceni Mihiz. Takođe, Vlah Alijino haranje Strahinjinih dvora u pesmi je dato kao majčin izveštaj⁴ u pismu koje šalje sinu u Kruševac (u drami vesti o nesreći donosi ranjeni sluga Milutin). U drami, ove scene su neposredno prikazane jer Mihiz želi da predstavi dublje razloge ljubine izdaje. Kada narodni pevač opisuje megdan dva junaka, on poseže za gotovim epskim opisom megdana, ali u njega unosi element ženine odluke da, pretpostavljajući da je od

¹ Isto, str. 51.

² Isto, str. 32.

³ Borislav Mihajlović Mihiz, „Banović Strahinja”, str. 26.

⁴ Izveštaj u kome se najpre proklinje odsustvovanje junaka-zaštitnika doma, a zatim opisuju događaji, jedna je od ustaljenih formula narodne epike.

muža očekuje kazna¹, pomogne Turčinu. Turčin ženi jasno predočava onovremene patrijarhalne zakone po kojima će ona zauvek biti preljubnica i po kojima muž više neće hteti da je prihvati². I sam Jug Bogdan, želeći da zaštiti sinove koje Strahinja zove da mu pomognu da povrati svoju ženu, a njihovu sestru, pokušava da ga odvraća sličnim rečima: „Al’ ako je jednu noć noćila,/ Jednu noću šnjime pod čadorom,/ Ne može ti više mila biti”³. Kako epski pevač kaže, žensku stranu lasno prevariti⁴. Sa druge strane, u drami megdan nije neposredno prikazan, već samo kroz Strahinjinu priču. Poseban otklon od epske pesme Mihiz pravi kada Strahinja prećutkuje da je žena za vreme megdana pomogla Turčinu a ne njemu. U epskoj pesmi će Strahinja ovaj događaj ispričati u tzbini. Čak ni ta činjenica ne menja odluku epskog pevača da njegov junak oprostí ženi; paradoksalno, na neki način i pojačava njen značaj. Mihiz ženinu pomoć Turčinu zadržava kao tajnu koja mu služi kao još jedan vezivni element između muža i žene koji su spojeni spletom okolnosti, oboje strani i nejasni ljudima među kojima žive. Oni se u svom nerazumevanju više razumeju nego što to drugi mogu da shvate. Mihiz koristi podtekst narodne pesme da pomeri značenje svog dramskog teksta u polje psihološke i moralne unutrašnje borbe, kojoj spoljašnji događaji služe samo kao okvir. Unutrašnja borba i preispitivanje sopstvene prirode nije odlika samo Strahinjinog i ženinog lika. Gotovo svi Mihizovi likovi se, na manje ili više razvijen način, suočavaju sa svojim moralnim problemom, počev od Jug Bogdana pa do majke Jugovića koja se takođe razlikuje od one koju poznajemo iz narodne epike.

Zanimljiva razlika koju Mihiz unosi u dramu i na kojoj insistira posebno za vreme porodičnog suđenja, jeste uticaj koji na Jugoviće ima majka Jugovića. Stari Jug Bogdan je samo formalno glava kuće, „kad nevolja naiđe, on više razume nego što ume”⁵, a sve važne odluke donosi njegova žena koja se nijednog trenutka ne pojavljuje na sceni, već ostaje iza vrata svoje sobe. Ona ne deluje direktno u drami, ali usmerava njen tok. Majka Jugovića iz epske poezije koja žali za sinovima poginulim na Kosovu dijametralno je suprotan lik ovom Mihizovom: dok u poeziji ona ostaje „tvrda srca” jer ne postoji reč ili suza koja bi mogla na pravi način da izrazi majčin bol⁶, u drami je prikazana kao arbitar čijim se odlukama ne protivureči, neka vrsta vladara iz senke. Ona je, čitamo u drami, čak i tvorac stihova čuvene “kneževe kletve”.

Stari Jug Bogdan se u drami pojavljuje kao neka vrsta “glasa razuma”; on je cinik koji svemu pristupa sa ironičnom distancom pa, samim tim, i trezvenije nego ostali likovi. I pomenute stihove kneževe kletve će tumačiti u ironičnom ključu manipu-

¹ „Eto k nama Strahinjića bana,/ Sad će tvoju glavu ukinuti,/ Sad će mene oči izvaditi” (Vuk Stef. Karadžić, *Srpske narodne pjesme*, II, str. 203.).

² „Nigda njemu mila biti ne ćeš,/ Prijekorna biti do vijeka,/ Koriće te jutrom i večerom,/ De si bila sa mnom pod čadorom” (Vuk Stef. Karadžić, *Srpske narodne pjesme*, II, str. 206.)

³ Vuk Stef. Karadžić, *Srpske narodne pjesme*, II, str. 197.

⁴ *Isto*, str. 207.

⁵ Borislav Mihajlović Mihiz, “Banović Strahinja”, str. 51.

⁶ “Smrt majke Jugovića” u: Vuk Stef. Karadžić, *Srpske narodne pjesme*, II, str. 220-222.

latorske uloge svoje žene: „Tvoja majka ju je sastavila. I veoma pametno sastavila, priznajem, efektnom frazom namenjenom potpomstvu, u stihu, da se bolje pamti, pri tom u narodnom, vulgarnom stihu, da delije na mase”¹. Ljiljana Pešikan-Ljuštanović u ironičnoj vizuri Bogdanovog lika, između ostalog, nalazi potvrdu za Selenićevu ocenu Mihizove drame „Banović Strahinja” „kao šoovske drame, obeležene ljubavlju «za paradoks i intelektualnu raspru, sa svim vrlinama i ogrešenjima ove vrste dramskog izraza»”².

Mihiz uspeva da svaki postupak svojih junaka opravda, bilo da je reč o majci, o ženi, Jugovićima ili Strahinji. Svako od njih je razapet između sopstvenih želja i htenja i zakona društva i morala koji se moraju poštovati. Banović Strahinja i žena su jedini u drami „od različite građe” u odnosu na druge likove. Pored toga, Strahinja je jedini lik koji će uspeti da se uzdigne iznad zakona zajednice i pravila sredine u kojoj živi. Njih dvoje, koliko god različiti, jedini mogu, čak i u šturoj komunikaciji koju vode, da razumeju jedno drugo.

Mihizova drama ima tri čina, ali nema posebno odvojenih scena. Didaskalije su opširne, pisane više epskim, pripovednim, nego dramskim stilom. Opisi zamkova, najpre Strahinjinog a zatim i Jugovića, spori su i precizni; „teški”, kao da nagoveštavaju tragediju. Ako bi se sve didaskalije, naročito one koje najavljuju pojedinačne scene, spojile u jednu celinu, bez dijaloga koji stoje između njih – pred čitaocem bi se našao izvanredan pripovedni tekst koji akcentuje psihološke momente u slikanju likova. Epizacija dramskog teksta je dosledno izvedena. Opširna, psihologizovana uputstva svakako mogu poslužiti reditelju i glumcima u preciznijem predstavljanju likova, ali su mnogo dragoceniji za čitaoca drame, jer su i pisana pripovednim, epskim stilom. Iako nisu pisane sa tom namerom, didaskalije se mogu analizirati i kao tekst koji bi, eventualno, iz off-a izgovarao imaginarni pripovedač. Tako za Strahinjinu majku Mihiz kaže da je „bliska stvarima oko sebe, bliskim njoj”³. Strahinja „teret života ne nosi bez napora, ali ga nosi i podnosi...” On je „malorek, ne zato što malo govori, nego zato što to čini samo onda kad ima nešto da kaže”⁴. Mihiz je dosledan u epizaciji dramskog teksta u didaskalijama i na jednom mestu, recimo, za majku kaže: „Odlazi sporo, starija za jednu zebnju”⁵. Ova didaskalija, kao i većina drugih, više je od praktičnog scenskog uputstva reditelju.

Lik sluge Milutina⁶ Mihiz je upotpunio „narodskim pesnikom koga nosi u sebi”⁷. Time pisac motiviše unošenje narodnih stihova i atmosferu epskog deseterca, ostvarujući na taj način prećutnu intertekstualnu vezu sa prototekstom narodne pesme.

¹ Borislav Mihajlović Mihiz, „Banović Strahinja”, str. 55.

² Ljiljana Pešikan-Ljuštanović, „Pesma o izuzetnom junaku i drama o ženi s tajnom”, str. 34.

³ Borislav Mihajlović Mihiz, „Banović Strahinja”, str. 13.

⁴ *Isto*, str. 14.

⁵ *Isto*, str. 33.

⁶ Po narodnoj pesmi, Milutin je ime sluge kneza Lazara.

⁷ Borislav Mihajlović Mihiz, „Banović Strahinja”, str. 18.

Sličan postupak će ponoviti i u drami o Marku Kraljeviću, samo mnogo izrazitije, dajući Markovom mlađem bratu Dmitru ulogu nekoga ko se brine o tome da Markovo ime ostane zabeleženo u narodnoj pesmi.

Već prvi opis Strahinjine žene, kada side da Strahinji, pred put u Kruševac, preda pismo za svoju majku u kome saopštava odluku da će otići u manastir jer živi sa ljudima kojima je tuđa a njeni su je zaboravili, sadrži i neku vrstu opravdanja za postupak koji će uslediti. Naime, Mihiz u didaskaliji kaže: „Odveć zagledana u sebe i zato kratkovida. Rođena za žrtvu, zločinca i saučesnika u isti mah”¹. Likovi govore „samo onda kad imaju nešto da kažu”, svesni težine koju njihove reči nose – sem najmlađeg Jugovića, Boška², koji na najbolji način predstavlja mladića željnog života, ali i junaštva i borbe, podjednako neiskusnog i u jednom i u drugom. Kao i njihove replike, i ocene junaka u didaskalijama su šture, ali višeslojne i značenjski bogate. Didaskalijske, dakle, imaju, pored funkcije uputstava, i funkciju psihološke karakterizacije likova i motivisanja dramske radnje.

U jednom trenutku, kada Boško Jugović prepričava polaganje zakletve Knezu Lazaru, on navodi stihove kneževe kletve, onako kako ih je sačuvala narodna pesma. Stihovi u ovom slučaju nemaju funkciju pesme koja se unosi u dramski tekst, iako to *de facto* jesu, nego su ravnopravni sa ostalim replikama. Identične po formi su i pojedine replike sluga Milutina, koje su u stvari stihovi iz narodne epike, kao na primer: „Eh, zlo mi vino, gospodaru, i gora rakija”³.

U trećem činu, za vreme porodičnog suđenja preljubnici, Jug Bogdan kaže ćerci koja čuti i u trenutku kad joj nude da se brani: „Ovo nije pozorište, ovo o čemu govorimo je život: tvrdi, teški, pravi, divni, očajni život”⁴. Mihiz nema potrebu da razbija dramsku iluziju. Njegova drama nije epski teatar. Njegovi likovi zaista žive svoj život na sceni, a on kao autor ostaje dosledan izabranom stvaralačkom postupku.

Mihizova drama „Banović Strahinja” ne može se žanrovski odrediti kao, uslovno rečeno, „čista” dramska vrsta. Ona, naime, u sebi sadrži, pre svega, odlike psihološke, sociološke, ali i istorijske drame (iako pisac na samom početku insistira da „drama nije istorijska”⁵). U isto vreme, ona je, pre svega zbog stila kojim su pisane didaskalijske, neka vrsta drame za čitanje. Selenić, kao što je već navedeno, prilikom određenja ove drame insistira na šooovskoj sklonosti kao ironiji. Za Petra Marjanovića, reč je o „konverzacijskoj psihološkoj drami”⁶, dok je Svetislav Jovanov i Jovan Popov

¹ Isto, str. 26.

² Narodna epika pamti Damjana kao najmlađeg od devetoro braće Jugovića.

³ Borislav Mihajlović Mihiz, „Banović Strahinja”, str. 64.

⁴ Isto, str. 92-93.

⁵ Isto, str. 7.

⁶ Petar Marjanović, „Netko bješe Strahinjiću Bane (Borislav Mihajlović Mihiz, 'Banović Strahinja', 1963)” u: Petar Marjanović, *Srpski dramski pisci 20. stoleća*, Matica srpska-Akademija umetnosti-Fakultet dramskih umetnosti, Novi Sad-Beograd, 1997, str. 172.

posmatraju kao tragikomediju¹. Ljiljana Pešikan-Ljuštanović ukazuje i na elemente melodramskog u Mihizovoj drami, kao što su ženino nežno dodirivanje otmičara rukom (na isti način dodiruje i oca, što je možda signal moguće incestuozne pozadine porodičnih odnosa), ili Strahinjin lik kao melodramatični zaljubljenik „koji svesno ispašta zbog odluke da prihvati ruku i telo Žene koja ga nije volela”².

Žanrovsko određenje drame “Banović Strahinja” usložnjava i njen odnos prema narodnoj epskoj pesmi,³ kao i drugi postupci epizacije. U drami postoje jasne intertekstualne veze sa narodnom epikom (ne jedino sa pesmom “Banović Strahinja”), koje se ogledaju u pomenutom unošenju konkretnih epskih stihova u dramski tekst. Takođe, jedan od postupaka epizacije, iako posredan, jeste piščeva svest o čitaočevom/gledaočevom poznavanju epske pesme o Strahinjiću banu, i o značaju kosovskog mita u nacionalnom pamćenju. Sve to Mihizu omogućuje da proširi značenje drame. Sem dijaloga drame i narodne epike, najuspeliji način epizacije ostvaren je u didaskalijama koje su pisane biranim rečima, sažeto, pripovednim stilom, sa podrazumevanim podtekstom; bogate su šturim opisima koji više nagoveštavaju nego što otkrivaju, više postavljaju pitanja nego što upućuju na odgovore i samim tim su više usmerene na psihološko osvetljavanje likova nego na tehnička scenska uputstva.

„Marko Kraljević”

Drama “Marko Kraljević”⁴ je prvi put izvedena 1969 godine, u Jugoslovenskom dramskom pozorištu u režiji Arsenija Jovanovića. Naslovnu ulogu tumačio je Ljuba Tadić.

Ova drama je u podnaslovu definisana kao “Drama u tri čina”, ali ni ona, kao ni drama o Banović Strahinji, nema posebno označene scene. Pre glavnog dramskog teksta i pre popisa lica, Mihiz navodi četiri citata koji imaju funkciju mota, odnosno “predpriče” koja bi trebalo, ne toliko da uvede gledaoca/ čitaoca u radnju i da ga upozna s likovima, već da ga podseti na ono što on zna iz narodnih epskih pesama o Kraljeviću Marku. Ovi citati nisu deo dramskog teksta i ne čuju se na sceni (sem ako reditelj drugačije ne odluči i ne prikaže ih, na primer, nekim od sredstava koje poznaje brehtovsko epsko pozorište). Oni služe da se njima markiraju bitni momenti koji će odrediti tok dramske radnje. Ovi citati takođe imaju važnu ulogu i u epizaciji dramskog

¹ Navedeno prema: Ljiljana Pešikan-Ljuštanović, “Pesma o izuzetnom junaku i drama o ženi s tajnom”, str. 34.

² Ljiljana Pešikan-Ljuštanović, “Pesma o izuzetnom junaku i drama o ženi s tajnom”, str. 40-41.

³ O tome videti i: Darko Lukić, „Epska narodna pjesma u dramskoj literaturi – jedan pokušaj prikaza: *Banović Strahinja* Borislava Mihajlovića Mihiza“ u: *Istorijski događaji kao teme i motivi u jugoslovenskoj dramskoj književnosti*, priredila: Zvezdana Šarić, Sterijino pozorje, Novi Sad, 1990, str. 125-139.

⁴ Borislav Mihajlović Mihiz, “Marko Kraljević” u: *Izdajice*, str. 121-204.

teksta koji sledi, jer njegova potencijalna značenja usmeravaju i u pravcu citatnih i intertekstualnih veza koje Mihizov tekst uspostavlja kako sa tradicijom epske narodne poezije, tako i sa pisanim dokumentima koji svedoče o istorijskom liku Marka Kraljevića. Na taj način on čitaocu sugerise, između ostalog, i dvoznačan odnos vlastitog dramskog viđenja narodnog predanja o Marku Kraljeviću, koji je određen i prema Markovom liku kakav poznaje epska junačka pesma, i prema Marku kao istorijskoj ličnosti. Ove dve predstave su dijametralno suprotne i iz te suprotnosti proističe i zagonetnost Kraljevića Marka, ali i primamljivost ovog motiva za književnu obradu. Kako ukazuje Jovan Deretić, „zagonetnost Marka Kraljevića proizilazi prvenstveno iz ogromne i neizgladive protivurečnosti između pesničke i istorijske slike o tom junaku, između onoga što o njemu pevaju pesme i onog što o njemu govore dokumenti. Kako je, po svemu što se o njemu zna, beznačajna ličnost istorijskog kralja Marka izrasla u gorostasnu epsku figuru Marka Kraljevića? To je ključno pitanje na koje su mnogi pokušali da odgovore”¹. Mihiz ovo pitanje ostavlja po strani. Iz narodne pesme i iz istorijskih dokumenata on bira ona mesta koja će osvetliti Markove karakterne crte i događaje koji su stožerne tačke dramske radnje. Pri tome, i narodnu epiku i dokumente tretira kao ravnopravne izvore, ne baveći se njihovom istinitošću. Njemu je primarno da psihološki osvetli *svog* Marka Kraljevića. U prvi plan postavlja moralnu borbu koja se odvija u junaku. Poređenje sa epskim pesmama iz ciklusa o Marku Kraljeviću, kao i sa istorijskom slikom ovog srpskog velikaša, nameću se samo kao jedno od mogućih čitanja ove drame. Podrazumevano čitačovo/gledačovo poznavanje epskih pesama o Marku Kraljeviću, kao i u slučaju drame o Banović Strahinji, pokazuje se kao vešto upotrebljeno sredstvo žanrovske hibridizacije. I u ovom komadu, kao i kad je reč o didaskalijama drame “Banović Strahinja”, stiće se utisak da Mihiz više razmišlja o drami kao književnom tekstu nego kao o predlošku za pozorišnu predstavu.

Prvi od četiri citata čine stihovi iz narodne pesme “Uroš i Mrnjavčevići”² u kojima otac, Vukašin, proklinje Marka jer nije govorio u njegovu korist „već po pravdi Boga istinoga”³. Ta očeva kletva⁴, koja će se i ispuniti, jeste jedan od centralnih motiva drame. Drugi citat je iz „Žitija despota Stefana Lazarevića” Konstantina Filozofa.⁵ Iz ovog spisa Mihiz bira onaj deo u kome Marko moli Gospoda da u bici bude hrišćanima pomoćnik, pa makar on bio prvi koji će poginuti. I ovaj element će biti važan u dramskom tekstu koji sledi. Treći citat preuzet je iz „Janičarevih uspomena”

¹ Jovan Deretić, *Zagonetka Marka Kraljevića*, Srpska književna zadruga, Beograd, 1975, str. 126-127.

² Vuk Stef. Karadžić, *Srpske narodne pjesme*, II, str. 141-147.

³ *Isto*, str. 144.

⁴ Roditeljska kletva koja se ispunjava čak i kad je nepravедna, čest je motiv narodne epike. Mačina zakletva da govori *po pravdi Boga istinoga* i očeva kletva što nije stao na njegovu stranu, dve su bitne odrednice u epskom prikazivanju Markovog lika.

⁵ U: Konstantin Filozof, *Povest o slovima (Skazaniye o pismenih)*, “Dositej”, Beograd, 1998.

Konstantina iz Ostrovice, i u njemu se navodi da vojnici koji bi trebalo da se bore s Turcima, moraju biti lako odeveni, bez teških oklopa. Upravo će to biti jedna od poruka koju u drami Marko, turski vazal, šalje po glasniku hrišćanskoj vojsci. Poslednji citat nije slučajno ostavljen za kraj jer ga čine završni stihovi narodne pesme “Marko Kraljević i orao”: „Spominje se Kraljeviću Marko,/ kao dobar danak u godini”¹. On zaokružuje priču o Marku Kraljeviću i predstavlja ga, na kraju, ipak kao velikog junaka.

Radnja drame događa se pod čadorom Marka Kraljevića, 16. maja 1395. godine, dan i noć pred bitku na Rovinama u kojoj će, prema istorijskim podacima, Marko i poginuti. Kao što u drami “Banović Strahinja” Mihiz događaje vremenski situira neposredno pred kosovski boj, u drami “Marko Kraljević” koristi isti postupak i događaje vremenski vezuje za očekivanje važne, za Marka čak presudne bitke. Na taj način je, i u ovoj drami, mala, ljudska priča suprotstavljena „velikoj priči veka”. Širenje motiva na opšti plan, kao što je već rečeno povodom analize prethodne drame, omogućava Mihizu da težište drame prebaci sa Markovog junaštva, koje je okosnica epskih pesama o Marku, na psihološki plan pojedinca i njegove „male, ljudske priče”. To mu, pre svega, dopušta dramski žanr, nasuprot narodnoj pesmi koja je ograničena zadatim epskim formulama. Sve što se događa u drami, određeno je kletvom i događajima iz narodnih pesama. Još jednom je na sceni pojedinac suprotstavljen istoriji. Ni ova drama – Mihiz to nije napisao, ali ne bi bilo pogrešno dodati – nije istorijska već svevremena.

Svaki od tri čina drame ima poseban naslov i korespondira sa po jednom epskom pesmom iz ciklusa o Marku Kraljeviću. Prvi čin naslovljen je rečju “Sablja” i u direktnoj je vezi sa epskom pesmom “Marko Kraljević poznaje očinu sablju”². Drugi čin “Kletva” prikazan je kao Markova priča bratu Dmitru, Vukašinovom posmrčetu, i govori o borbi za srpski presto nakon Dušanove smrti, opevanoj u narodnoj pesmi “Uroš i Mrnjavčevići”³. Centralni motiv ovog čina jeste očeva kletva. Treći čin ima takođe simboličan naslov, “Dve tanke jele zelene”, pod kojima Marko, prema narodnom pevaču, umire. Po epskoj narodnoj pesmi “Smrt Marka Kraljevića”, njega će sahraniti sveštenik Svetogorac, ali bez obeležja, kako mu se dušmani ne bi svetili⁴.

Epizaciju započetu citatima, Mihiz će nastaviti i u didaskalijama, posebno onima koje otvaraju nove scene. Tako se u prvom opisu Markovog čadora izdvaja robinja, kavkaska lepotica, koja je „navikla da čeka, u tuđoj zemlji, u tuđoj sudbini”⁵.

¹ Vuk Stef. Karadžić, *Srpske narodne pjesme*, II, str. 238. Naslov ove pesme je zapravo “Opet to, malo drukčije” a vezuje se za pesmu “Marko Kraljević i soko”. U varijanti iz koje su preuzeti citirani stihovi, reč je o orlu.

² Vuk Stef. Karadžić, *Srpske narodne pjesme*, II, str. 245-248. i str. 248-251. U Vukovoj zbirci postoje dve varijante ove pesme (“Marko Kraljević poznaje očinu sablju” i “Opet to, malo drukčije”).

³ *Isto*, str. 141-147.

⁴ *Isto*, str. 314-317.

⁵ Borislav Mihajlović Mihiz, “Marko Kraljević”, str. 124.

Ovaj opis ne spada u grupu klasičnih uputstava reditelju i/ili glumcima. On, i u tome nije usamnjen, ima funkciju psihološke karakterizacije lika i predstavlja element žanrovske hibridizacije, odnosno pripovedni postupak upotrebljen u dramskom tekstu. Marko Kraljević, po težini briga koje brine, podseća na Mihizovog Banović Strahinju, a robinja na Strahinjinu ljubav. Razlozi njihove usamljenosti među ljudima sa kojima žive su drugačiji, ali je priroda te usamljenosti, koja motiviše njihove odluke i postupke – ista.

Jedan od važnih književnih postupaka koje Mihiz koristi u ovoj drami jeste umetanje epskih pesama. Ovi su stihovi sastavni deo glavnog dramskog teksta i nemaju funkciju epizacije u Fisterovom značenju tog pojma¹. Mihiz, naime, uvodi dva lika koji su narodni pevači, Miliju i Staniju. Njima Markov mlađi brat DMITAR daje instrukcije šta da pevaju u pesmama o Marku Kraljeviću. Gledaoci imaju priliku da prisustvuju svojevrsnom “stvaranju” epske pesme. Time se na sceni, dramskim prikazivanjem, razbija iluzija o narodu kao kolektivnom autoru². Ali, scenska iluzija ostaje nedirnuta. Takođe, Marko, čekajući pobratima Ali-pašu, koji mu dolazi pod čador, objašnjava beg Kostadinu da se njih dvojica nisu pobratimili pijući uz Ramazan vino, nego da se tako samo u Dmitrovim pesmama peva. Ali-paša, izričit je Mihiz, „Marka voli čudnim prijateljstvom: poštuje mu snagu, ceni mu razum i žali mu položaj”³. Ovaj kratak, jasan, višeslojan opis, onakav kakve su i replike i didaskalije u Mihizovim dramama, ima, pre svega, funkciju u karakterizaciji i psihološkom slikanju lika. Mihizove didaskalije stilski pripadaju epskom, pripovednom diskursu, dok su formalno i značenjski uklopljene u dramski tekst.

¹ Manfred Pfister, *Drama – teorija i analiza*, preveo: Marijan Bobinac, Hrvatski centar ITI, Zagreb, 1998, str. 115-136.

² Ideja o kolektivnom autorstvu narodnih pesama odavno je napuštena u nauci o književnosti. Motive iz narodnog predanja morao je da objedini konkretni talentovani pevač i da im da konačni oblik, kakav mi danas poznajemo. Od veštine i umeća tog pevača zavisilo je da li će verzija koja se do trenutka zapisivanja prenosila usmeno, biti poboljšana ili iskvarena. Kako Vladan Nedić ističe, „svako od Vukovih pevača imao je poseban krug omiljenih motiva i poseban stil. (...) Karadžićevi guslari ruše uobičajeno shvatanje narodne epike. Oni dokazuju da pojam epskih pevača ne treba svoditi na pojam neodređenog narodnog genija, već na pojam genijalnih pojedinaca” (Vladan Nedić, *Vukovi pevači*, Matica srpska, Novi Sad, 1981, str. 6.) Na specifičnosti u pevanju starca Milije, na primer, ukazano je ranije u ovom radu, povodom drame “Banović Strahinja”. Marija Kleut, analizirajući proces usmenog prenošenja narodnog stvaralaštva, kaže da su „čin stvaranja (odnosno čin ponovnog stvaranja) i čin recepcije nekog dela istovremeni i nedeljivi; kreirajući ili rekreirajući pesmu ili priču usmeni izvođač nalazi se pred svojom publikom, njegovo izvođenje mora da teče bez prekida, nema mogućnosti da se “vraća” i popravljiva ili menja” (Marija Kleut, “Uvod u čitanje srpske narodne književnosti” u: *Srpska narodna književnost*, priredila: Marija Kleut, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci/Novi Sad, 2001, str. 10.)

³ Borislav Mihajlović Mihiz, “Marko Kraljević”, str. 144.

Umesto u popisu lica, gde su odrednice date veoma šturo, Mihiz ličnosti koje učestvuju u dramskoj radnji, kao što je slučaj i sa dramom o Banović Strahinji, opisuje u didaskalijama. Kada opisuje Marka, koji je „gospodar svoje sudbine, tuđi sluga”, u čemu se i ogleda sva njegova tragika, pisac kaže: „Gle, pa to nije onaj pusti megdandžija, skitač po planinama Balkana, pobratim krčmarice Janje, orač carevih drumova, ukidač svadbarina. To nije ni onaj nabijeni, čvrsti, kratki brkajlija sa vajarskih skulptura. To je, pre svega, star čovek. Bliži se šezdesetoj (rođen je 1335). Visok da, snažan da, ali porušen čovek. Seda, nakostrešena griva i dugo jako lice s neizbrisivim rezom tuge”¹. Kao i kada slika Banović Strahinju, Mihiz i Marka Kraljevića prikazuje kao običnog čoveka, na neki način ga spušta sa pijedestala nedodirljivog junaka. Time u svom tekstu pravi prostor za prikazivanje čoveka, a ne junaka, za prikazivanje male, ljudske, priče, moralne unutrašnje borbe, a ne „velike priče veka”. Mihizovo svojevrsno poigravanje opštim mestima iz Markove epske biografije dobija i izvestan ironijski prizvuk, što je – slično ironijskim konotacijama dramskog lika Jug Bogdana – još jedan od postupaka kojima se narušava ustrojstvo dramskog teksta i, prožimanjem različitih žanrovskih elemenata (u ovom slučaju dramskih i elemenata narodne epike), širi i problematizuje njegovo očekivano značenje.

Zanimljiv je lik poturice, beg Kostadina, koji je, za razliku od Marka, primio islam da bi sačuvao glavu. Njegove reči možda na najbolji način slikaju položaj poturica: „Prvu polovinu svog veka proveo sam slušajući šta je reklo Sveto pismo, sad drugu polovinu slušam šta je rekao Alkuran. Al’ ja se trudim da prvo zaboravim, a drugo ne zapamtim”². Citirana Kostadinova replika uporište ima u naronoj pesmi “Marko Kraljević i beg Kostadin”³, u kojoj Marko prekoreva svog pobratima jer se prema sirotinji, prema starim, osiromašenim gospodarima i prema svojim roditeljima ponaša kao nečovek. Beg Kostadin nije bio dobar hrišćanin niti može biti dobar musliman, jer on u osnovi nije dobar čovek. Mihiz će ovu činjenicu diskretno podvući još na nekim mestima u drami, pre svega u aluzijama o kavkaskoj robinji koje Kostadin upućuje Markovom bratu Dmitru ali i samom Marku⁴. Intertekstualne veze koje Mihizov lik beg Kostadina uspostavlja sa svojim pandanom iz epske narodne pesme, takođe se mogu definisati kao vrsta žanrovskog prožimanja.

Pomoćni tekst, između ostalog i u didaskalijama, Mihizu služi i za uspostavljanje prećutnog dijaloga s publikom. U jednoj od didaskalija pisac objašnjava da kavkaska robinja ne razume nijedan od jezika kojim govore ljudi sa kojima ona pod Markovim čadorom dolazi u kontakt, niti ko razume njen jezik: „Uđe devojka. Nosi nov kondir vina. Dođe do stola, pogleda pehare i sipa. Njen ljubazni osmeh čudno protivureći onome što govori jezikom koji trojica muškaraca za stolom ne razumeju, ali

¹ *Isto*, str. 137-138.

² *Isto*, str. 139.

³ Vuk Stef. Karadžić, *Srpske narodne pjesme*, II, str. 245-248. i str. 255-257.

⁴ Borislav Mihajlović Mihiz, “Marko Kraljević”, str. 135. i str. 141.

je pozorišna čarolija učinila da ga razumemo mi”¹. Prve tri rečenice prava su dramska didaskalija, u smislu tehničkog uputstva. U nastavku, pozivanjem na moć „pozorišne čarolije”, Mihiz razbija umetničku iluziju i gledaoce postavlja „u gledalište”, odnosno „s ove strane” scene. Međutim, epizacija je “privilegija” samo pomoćnog teksta; glavni tekst ostaje nedirnut, dramska radnja zadržava svoju (umetničku) uverljivost i (pseudo)realističnost. Posebno je pitanje kome je ova didaskalija upućena, kada je gledaoci u publici ne mogu čuti. Očigledno – čitaocu.

Na početku drugog čina, u didaskaliji pisac razgovara direktno i sa rediteljem:

(A sada, dragi prijatelju, tvoje je da izabereš. Ako ti se pozornica obrće i ako imaš volje da je vrtiš, okreni je i pokaži gledalištu unutrašnjost Samodreže. Ako to ne voliš ili ako ti prilike ne dopuštaju, onda slobodno, veštinom i jednostavnošću za koju je znao veoma stari teatar, pa ponovo upoznao moderni, uvedi jednog po jednog protagonistu i održi sabor pod onim istim čadodom Markovog sećanja. Hoće li ti neimar scenograf sagraditi bleštavu bogomolju živopisanu od poda do svoda, ili ćeš je sazidati iz jednostavnih, tek naznačenih modernih linija koje mašta dograđuje – ti odluči. Protagoniste ostavi same na sceni, ili ih okruži pratnjom i komparsom koliko hoćeš i koliko imaš pri ruci. U svakom slučaju, vlastela ti je u dubini crkve i u priprati, u gledalištu znači. Uostalom, zašto ja ovo tebi govorim, ti ćeš, i ovako i onako, znamo se mi dobro, učiniti kako ti hoćeš. Neka ti je unapred prosto.)²

Uputstvo reditelju, u direktnom obraćanju, postalo je pravi mali traktat o mogućnostima pozorišta, o rediteljskim poetikama, o odnosu dramskog pisca i reditelja. Dramsko uputstvo se transformiše u zamišljeni dijalog sa elementima mini-eseja. Unošenje esejističkih elemenata ne remeti tekst didaskalije; naprotiv, daje joj novi kvalitet. Umetnička iluzija i dalje ostaje netaknuta u glavnom dramskom tekstu, onom koji publika čuje na sceni, ali se pisac njome i te kako poigrava u pomoćnom tekstu. Time on relativizuje žanr psihološke drame i napušta dramsku iluziju na brehtovski način.

Marka Kraljevića je otac Vukašin Mrnjavčević prokleo da nema poroda, da ne može da umre dok ne služi Turke i da mu se grob ne sazna. Motiv očeve kletve Mihiz je preuzeo iz epske narodne poezije³, ali ga u drami proširuje. Naime, od kada je postao turski vazal, a pristao je na taj položaj da bi zaštitio svoj narod od zuluma, Marko se zakleo da neće dodirnuti ženu i da neće imati poroda dok god je turski sluga. On robinju „sam ne dira, a drugom je ne daje”⁴, kako to slikovito objašnjava beg Kostadin. Marko će o svojoj najvećoj rani, o bratu Andrijašu, kojeg je ranjenog obećao Bajazitu i koji je zbog toga rukama razgrnuo ranu i umro nakon bitke na Marici, pričati samo kavkaskoj robinji, i to iz dva razloga: jedan je što ga ona ne razume pa njegova priča dobija ton

¹ *Isto*, str. 142.

² *Isto*, str. 157.

³ Pesma “Uroš i Mrnjavčevići” u: Vuk Stef. Karadžić, *Srpske narodne pjesme*, II, str. 141-147.

⁴ Borislav Mihajlović Mihiz, “Marko Kraljević”, str. 135.

autoispovesti, a drugi, važniji, jeste što ona ima iste Andrijaševe oči. Zbog tih ju je očiju on i spasio od janičara koji su je silovali i doveo pod šator, više da on njoj robuje nego ona njemu.

Markova priča o očevoj kletvi i otimanju velikaša o srpski presto nekog Uroša, u drami je motivisana njegovim prepoznavanjem očeve sablje. Ali-paša svom pobratimu Marku, kolekcionaru oružja, dovodi Turčina koji ima prelepu sablju. Mladi Turčin donosi sablju koju niko ne može iz korica da izvadi. Jedino Marko uspeva, i to bez velike muke. On će na sablji prepoznati slova svoga oca Vukašina. Priča mladog turskog vojnika dobrim delom se oslanja na epsku pesmu "Marko poznaje očinu sablju"¹. U jednoj od varijanti pesme sablju je uzeo Mustaf-aga, brat Turkinje kojoj krvava Marica nanese ranjenog Vukašina, a u drugoj je Turčin sam pronašao Vukašina u Sitnici posle kosovskog boja. U oba slučaja Turčin odbija da pomogne Vukašinu i ubija ga, a Marko sabljom odseca glavu očevom ubici. U drami Vukašina u Marici nalazi Turkinja, a ubija ga i sablju uzima njen muž, otac mladića koga Ali-paša dovodi Marku kao vlasnika neobične sablje. Marko će, za razliku od narodne pesme, u drami mladiću platiti sablju. Pošto je prepoznao očevu sablju, Marko, ranije nego što je planirao, bratu Dmitru pripoveda o velikaškoj borbi za presto i očevoj kletvi.

U drugom činu drame, pored živog Marka, na sceni su i mrtva dramska lica, car Uroš, kralj Vukašin, despot Uglješa i patrijarh protopop Nedeljko. U narodnoj pesmi "Uroš i Mrnjavčevići" pojavljuje se i vojvoda Gojko, a razlika je i u tome što u drami, nakon očeve kletve, Marka blagosilja patrijarh, svestan da kletvu ne može da ukine, ali može da ublaži, a u pesmi to čini car Uroš. U narodnom stvaralaštvu, kletva i blagoslov stoje na dva suprotna kraja koordinatne ose. Poslednja dramska replika u ovom činu, patrijarhov blagoslov, zapravo je prozna parafraza deseteračkog epskog blagoslova cara Uroša². Žanr drame pisane u prozi zahtevao je da se ritam i intonacija svojstveni narodnom pevaču izmene, ali tako da se smisao i konkretni elementi blagoslova zadrže. Deseterački epski stihovi, sem u scenama u kojima narodni pevači sastavljaju pesme o Marku i u ovoj replici srpskog patrijarha, pojavljuju se i na drugim mestima utkani u prozni dramski tekst. Takav je slučaj, na primer, sa opomenom majke Jevrosime sinu koji polazi da presudi, prema Dušanovom amanetu, „na koga je carstvo”. Mnogo puta citirani stihovi majčine opomene preuzeti su doslovno, tako da se deseterački ritam

¹ Vuk Stef. Karadžić, *Srpske narodne pjesme*, II, str. 245-248. i str. 248-251. U Vukovoj zbirci zabeleženu se dve varijante ove pesme: "Marko poznaje očinu sablju" i "Opet to, malo drukčije".

² „Neka da Bog da ti reč na zborištu bude svagda tako čista i svetla kao danas, da ti sablja svagda bude prva na bojištu i da ti se lepo i junačko ime spominje dok je sunca i dok je meseca. Amin!” (Borislav Mihajlović Mihiz, "Marko Kraljević", str. 171.) „Kume Marko, Bog ti pomogao!/ Tvoje lice sv’jetlo na divanu!/ Tvoja sablja sjekla na mejdanu! Nada te se ne našlo junaka!/ Ime ti se svuda spominjalo,/ Dok je sunca i dok je mjeseca!” ("Uroš i Mrnjavčevići" u: Vuk Stef. Karadžić, *Srpske narodne pjesme*, II, str. 147.)

oseća i dok ih Marko izgovara kao prozni tekst¹. Iako su neki stihovi modifikovani i transformisani u prozni iskaz, a drugi u dramu uneti u originalnoj formi, prožimanje narodnog epskog i Mihizovog dramskog diskursa dosledno je izvedeno u celoj drami.

Markovo kazivanje o svađi velikaša nad srpskom krunom u drami je dato kao prikazivanje; epsko (pričanje) transformisano je u dramsko (delanje). Potencijalni dramski monolog razvijen je u poseban čin koji funkcioniše i kao celina za sebe, ali i kao sastavni deo drame. Ovaj čin, pošto ima formu sećanja, omogućio je Mihizu da se posluži "klasičnim" sredstvima epizacije. On uvodi dva elementa koji postoje još u antičkoj tragediji: hor i naratora. Ali, ovde hor nema ulogu kao u antičkoj drami već je reč o crkvenom horu koji, pevajući pesme iz bogoslužjenja, doprinosi atmosferi u crkvi Samodreži. Ulogu antičkog hora preuzeće, u trećem činu, narodni pevač Milija, čije su pojedine replike zapravo sastavljene od narodnih poslovice i koji naglas izgovara svu težinu Markovog položaja. Uloga narodnih pevača Milije i Stanije je, sve vreme, zapravo da budu nosioci narodnog mišljenja.

Kao narator, u drugom činu se pojavljuje Markov glas. Mihizov narator ovde ima funkciju brehtovskog naratora. Njegov tekst je tipičan pripovedački diskurs, prekidan didaskalijama koje objašnjavaju položaj likova koje on najavljuje na sceni. Kada bratu Dmitru objasni predistoriju događaja koji slede, Markov glas se povlači i dalje teče dramsko zbivanje u kome učestvuje i Marko kao dramski lik. Hor sve vreme prati Markovu besedu i utihne kad i naratorov glas. Ovaj središnji čin je važan pre svega simbolički, jer treba da pokaže očevu kletvu koja je odredila Markov dalji život i sudbinu, i da pokaže Markovo poštenje, koje će biti sredstvo motivacije Markove druge izdaje: ovog puta on izdaje sultana kojeg služi, sada zarad vojničkog uspeha naroda koji je ranije izdao postavši turski vazal. To što će njegov savet biti uzaludan, nije do njega već do oholosti srpskih vojnih stratega. Kletva koja postaje sudbinsko određenje, čest je motiv u našoj narodnoj epici, ali ne treba zaboraviti da je slično prokletstvo nešto što uslovljava tragične događaje i u antičkom mitu, pa, shodno tome, i u antičkim tragedijama. Sudbina je iznad bogova – slušamo antičkog pesnika; sudbina je iznad junaka – dodaje srpski epski pevač. Razlika je u tome što „u nacionalnoj tragediji heroji nisu od bogova prokleti da se venčavaju za rođene majke i da ubijaju svoje očeve, već da služe dušmanima i izdaju svoj narod”².

Samo u ovoj od četiri Mihizove drame pojavljuje se fusnota, povodom Markovog čitanja Dušanovog testamenta zavađenim srpskim velikašima. Mihiz u njoj objašnjava da je deo Dušanovog zaveštanja stilizovana parafraza Lenjinovog zaveštanja i da su opisi pretendena na srpski presto u stvari opisi kojima Lenjin ocenjuje Staljina, Trockog i Buharina. Zašto Mihiz kao prototip koristi Lenjinovo "Zaveštanje" – pitanje je na koje bi samo on mogao da odgovori. Kome je ova fusnota upućena – pitanje je

¹ Borislav Mihajlović Mihiz, "Marko Kraljević", str. 168. Jedina razlika je u sintagmi „ni po stricu svome”, umesto epske „ni po stričevima”, ali smisao ni osnovni deseterački ritam nisu narušeni.

² Jovan Ćirilov, "Mihizove čudne izdajice", str. 397.

namenjeno istraživačima Mihizovog teksta. Možda bi bilo prikladnije da se tekst ove fusnote našao u nekoj napomeni na početku drame. Reditelju ne može posebno da koristi prilikom postavljanja komada, a formalno je namenjen čitanju, dakle, opet čitaocu. Prožimanje žanrovskih karakteristika dramskog teksta koji, u principu, ne poznaje tehniku fusnote, i fusnote kao elementa preuzetog iz naučnog stila, Mihiz koristi samo u ovom analiziranom slučaju. Ovaj postupak, međutim, ne iznenađuje ako se ima u vidu da Mihiz u pomoćni tekst svojih drama unosi esejističke i pripovedne elemente, a u glavni stihove iz narodne epike.

Pokušaj žanrovskog određenja drame "Marko Kraljević" u smislu pripadnosti konkretnoj dramskoj vrsti, stavlja nas pred isti problem koji postavlja i drama "Banović Strahinja". Komad "Marko Kraljević" takođe ima elemente psihološke, sociološke i istorijske drame (ove poslednje u većoj meri nego drama "Banović Strahinja"), ali se, isto tako, i on uslovno može svrstati u drame za čitanje, naročito zbog načina na koji je realizovan pomoćni dramski tekst. Mihiz uspostavlja otvoreni dijalog i sa narodnom epikom i sa istorijskim vremenom u koje smešta opisane događaje. Unošenje epskih pesama, kao i uvođenje likova narodnih pevača, posebno je uspešan postupak žanrovske hibridizacije kojim je semantika dramskog teksta dovedena u vezu sa značajem koje predanje o Marku Kraljeviću ima u kolektivnom nacionalnom pamćenju srpskog naroda, pa tako i za pojedinačnog gledaoca, odnosno čitaoca Mihizove drame. Didaskalije i autorova uputstva na početku pojedinih scena¹ i činova pisane kombinovanjem pripovednog i esejističkog stila, kao i upotreba fusnote, sredstvo su za ostvarivanje ironijskog otklona od epske predstave likova, za promenu perspektive iz koje se posmatraju opšti događaji od istorijskog značaja i pojedinačne sudbine i unutrašnje dileme. Na taj način pomoćni tekst autoru služi, pre svega, za karakterizaciju likova i psihološku motivaciju njihovih postupaka i dramske radnje u celini.

¹ Iako scene ni u jednoj Mihizovoj drami nisu formalno odvojene, strukturalno se mogu jasno izdvojiti.

СИМВОЛ КУРГА В ТВОРЧЕСТВЕ В. НАБОКОВА

Diana TETEAN

In his article *Искусство литературы и здравый смысл* (The Art of Literature and Common Sense) Nabokov starts from the premise that „common sense is as regular as a square and the most important events in life are wonderfully rounded, just as our round universe is seen through the eyes of a child who attends for the first time a circus performance”. This amazing roundness, which gives things and phenomena a secret meaning, which signals that they belong to a different space, was sought by Nabokov throughout his life. In a series of Nabokovian works we can find not only the most diverse round objects, but also circular structures. This paper analyzes from this perspective the autobiographical novel *New Shores*, the novels *Mashenka*, *Invitation to a Beheading*, and the short stories *Chorb's Return* and *The Circle*.

Key words: circle, symbol, Nabokov, „New Shores”, „Mashenka”, „Invitation to a Beheading”, „Chorb's Return”, „The Circle”

В своей статье *Искусство литературы и здравый смысл*, сопоставляя приятную нормальность повседневности, воплощённую в здравом смысле, определяемом как „хороший, здоровый, обыкновенный смысл, свободный от эмоционального уклона или интеллектуальной утонченности... по лошадиному грубый смысл”¹, с творческим состоянием, Набоков писал: „здравый смысл правилен, как квадрат, а между тем самые значительные жизненные явления и ценности великолепно округлы, подобны круглой вселенной, увиденной глазами ребёнка, впервые попавшего в цирк”².

Эту великолепную округлость, придающую окружающим вещам и явлениям особый тайный смысл, намекающий на их принадлежность к другому пространству, искал Набоков всю свою жизнь. И он находил её вечно и отовсюду выскакивающих мячах, в апельсинах красовавшихся на прилавках, в яблоках носящих в себе упоминание о потерянном рае. На страницах его рассказов и романов размешаются самые разные круглые и круглообразные

¹ Владимир Набоков, *Искусство литературы и здравый смысл*, в Звезда, 11/1996, стр.65-66.

² Там же.

предметы: вращаются колёса велосипедов или «вспотевшего локомотива», тикают часы, кружатся монеты, голова принимает форму «кегельного шара», в музее красуются «странные, чёрные», никем не разгаданные шары.

Стремление к совершенству круга наблюдается и у предметов, которые по своей натуре не являются круглыми. Но они восполняют этот «изъян» прибегнув к сложной игре оптических законов: «по своему были прекрасны розовато-серые стены... и выгнутый каменный мостик над узкой рекой, образовавший полный круг со своим совершенным отражением»¹.

Но округлость характерна не только предметам. Один встреченный писатель пленяет Мартина из романа *Подвиг* своей «напористой круглой речью», а сам он радуется своей матери своим «круглым, глуховатым смехом», «которым он смеялся когда возвращался после долгой разлуки». На страницах романа появляется даже герой с именем Круглов.

Профессор русской словесности и истории, Аргибальд Мун, мечтавший написать книгу, в которой хочет запечатлеть завершённый и неповторимый образ России, ставит перед собой трудную задачу: «найти гармонию между эрудицией и тесной живописной прозой, дать совершённый образ одного округлого тысячелетия»².

Как символ совершенства, круг имеет и магическую силу. Особой музыкальностью пропитана в автобиографической книге *Другие берега* сцена возвращения матери из одной из своих прогулок по парку в Выре, где она собирала грибы. Нежная, небольшая фигура матери, окружённая дымчатом ореолом святости, выходящая из тумана аллеи, кажется что переходит из реального пространства в пространство сверхъестественного восприятия, в котором чувствуешь себя пропитанным всевышим, трудно уловимым смыслом. Это отделение матери из тайного мира совершенной гармонии делается только для того, чтобы представить перед удивлёнными глазами ребёнка сказочную полноту корзинки.

Расположение грибов концентрическими кругами на железном круглом столе разворачивается по особому ритуалу, цель которого приобщение ребёнка к скрытым ритмам макрокосмоса, ритмы которые должны найти своё отражение в мире микрокосмоса.

Имея черты мудрой Мнемозины, богини памяти, мать подарит своему сыну красоту таких сокровищ, которые жизнь не сможет отнять позже и которые смогут возместить, хотя бы частично, будущие потери.

Мать передаст ему и свою искреннюю веру что, поскольку вечное и невозможность осмыслить его в условиях временного могут существовать одновременно «единственно доступное земной душе – это ловить далеко впереди,

¹ Владимир Набоков, *Подвиг*, в *Другие берега*, Изд. Книжная палата, Москва, 1989, стр.179.

² Там же, стр. 183.

сквозь туман и грезу жизни, проблеск чего-то *настоящего*¹. Это «что-то» будет напоминать Набокову его мать, ассоциируясь с образом потерянного рая, когда душа и дух составляли единное целое.

Ритуально-магическое начало круга появляется и в романе *Приглашение на казнь* в сцене хождения по воздуху. Интуиция существования какого-то измерения в котором находится оригинал корявой копии здешнего, сонного мира, появляется у Цинцинната ещё в детстве: «Ещё ребёнком... я знал без узнавания, я знал без удивления, я знал, как знаешь себя, я знал то, что знать невозможно, - знал, пожалуй, ещё яснее, чем знаю сейчас»².

Первое сознательное сияние этого *что-то*, что существует где-то выше повседневной логики, но невозможно выразить, так как «слово, извлечённое на воздух лопаётся, как лопаются в сетях те шарообразные рыбы, которые дышат и блистают только на тёмной, сдавленной глубине»³, появляется у маленького школьника Цинцинната в саду, где он учился выводить буквы. Учение письма совпадает с разгадыванием элементарных таин природы, так как дети учились «списывать слова с крутин в школьном саду, где петунии, флоксы и бархатцы образовали длинные изречения»⁴. Знаком избранничества для тех, кто постиг уже эти элементарные тайны познания является «медное колечко на мизинце». Как транспозиция в металле круга, кольцо символизирует вечность, единство, тайную связь. В то же время, оно имеет и функцию магической защиты, как звено бесконечной цепи, соединяющей всё⁵.

Изгнанный из круга играющих детей в саду, Цинциннат, одетый в розовую рубашку, как все дети его возраста, сойдёт с подоконника окна, находящегося на третьем этаже прямо на «пухлый воздух», чтобы пройти «три воздушных шага» под взглядом оцепеневших детей. Это чудесное похождение по воздуху имеет, как мы уже показали в другой работе⁶ все приметы онирического полёта. Вступление Цинцинната в другую реальность сигнализировано в тексте зеркальной поверхностью оконного стекла. Оно является гранью между двумя пространствами внутренним и внешним. Стремясь дойти до тайных смыслов высшего познания, Цинциннат устремляется навстречу солнцу «которое вдруг проливалось такой страстный, ищущий чего-то свет». Сокровенное желание следования всепроникающему свету ведёт к выпаданию из исторического линейного времени

¹ Владимир Набоков, *Другие берега*, Изд. Книжная палата, Москва, 1989, стр. 31.

² Владимир Набоков, *Приглашение на казнь*, в *Романы*, Изд. Современник, Москва, 1990, стр. 445-446.

³ Там же, 446.

⁴ Там же.

⁵ Ivan Evseev, *Dicționar de magie, demonologie și mitologie*, Ed. Amarcord, Timișoara, 1997, p. 185; Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, Ed. Artemis, București, 1994, vol.1, p. 299.

⁶ Diana Tetean, *Simboluri dominante în opera lui V. Nabokov*, Ed. Atos, București, 2000, p.106.

и углублению в себе самом, в поисках заветного центра: «...словом, я чувствовал такой страх и грусть, что старался потонуть в себе самом, там притаиться, точно хотел затормозить и выскользнуть из бессмысленной жизни, несущей меня»¹.

По мнению исследователя Г. Башляра онирический полёт является синтезом между падением и возвышением, так как он может превратить в радость наш онтологический страх падения.

Символическим является и тот факт, что Цинциннат вместо того чтобы спуститься по лестнице к детям кружащимся в саду вокруг столба с лентами, предпочитает направить свои шаги к диску солнца, не понимая ещё что вещи, казавшиеся ему естественными «на самом деле запретны, невозможны, что всякий помысел о них преступен»².

Если остальные дети кружатся вокруг ничего не означающего столба с лентами, готовясь к «благополучному небытию взрослых истуканов», в которых они без боли и превратятся спустя время, в своих поисках Цинциннат устремляется ещё с детства к раскрытию своего центра. Недаром он с «брезгливым ужасом» никогда не покидавшем его, наблюдает за учительницей подталкивающих самых маленьких детей «чтобы они вертелись шибче». Этот её жест кажется ему покушением на их личную свободу.

«Круговое движение – уточняется в *Словаре символов* – совершенно, неизменно, без начала и без конца: по этой причине круг может символизировать и время»³.

Размышляя о возможностях как лучше передать прошедшее, Набоков пишет в *Других берегах*: «В начале моих исследований прошлого я не совсем понимал, что безграничное, на первый взгляд, время есть на самом деле круглая крепость»⁴. В эту круглую крепость (времени) заключает писатель воспоминания героев о прошлом.

В рассказе *Весна в Фиальте* каждая встреча героя с Ниной похожа на круговой рейд из настоящего в прошлое и назад в настоящее: «будто повторяя все накопленные действия сначала вплоть до последнего добавления, как в русской сказке подбирается уже сказанное при новом толчке вперёд»⁵.

Признание в любви, как итоговое завершение долголетней связи наполняется совершенством чувствования и гармонией кругового путешествия в страну воспоминаний: «с невыносимой силой, я пережил (или так мне кажется теперь) всё, что когда-либо было между нами, начиная вот с такого же поцелуя, как этот:

¹ Владимир Набоков, *Приглашение на казнь*, в *Романы*, Изд. Современник, Москва, 1990, стр. 446.

² Там же.

³ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionar de simboluri*, Ed. Artemis, București, 1994, vol.1, p. 294.

⁴ Владимир Набоков, *Другие берега*, Изд. Книжная палата, Москва, 1989, стр. 20.

⁵ Владимир Набоков, *Круг*, Изд. Художественная литература, Ленинград, 1990, стр. 392.

и я сказал, наше дешёвое, официальное ты, заменяя тем одухотворённым, выразительным вы, к которому кругосветный пловец возвращается, обогащённый кругом: <<А что, если я вас люблю?>>¹.

Круговое путешествие в страну прошлого совершает и Чорб из необыкновенного рассказа *Возвращение Чорба*.

Потерявший недавно, после несчастного происшествия свою жену, Чорб уверен что если ему удастся собрать все подробности которые они заметили вместе во время свадебного путешествия, и воссоздать это недавнее прошлое не забыв ничего, образ его жены станет бессмертным и ему заменит её навсегда. Путешествие, проходящее в обратном направлении по местам увиденным несколько месяцев тому назад вместе с женой, имеет катарсическую роль.

Хотя это путешествие имеет место весной, Чорбу всё кажется тусклым, безжизненным, как неудавшаяся копия, которая не может передать внутреннюю вибрацию, переданную этими же местами, несколько месяцев тому назад, осенью, когда вместе с каменщиком он очаровано глядел «на лёгкую, как блеклый лист, барышню, плясавшую с лопаткой в поднятой руке»².

Интенсивность внутреннего переживания во время круговой поездки в мир воспоминания должна очистить образ любимой от посторонних прикосновений, чтобы передать её скрытый, чистый и яркий свет, известный ему одному.

Детали которые Чорб старается найти – «всё то, что отметила она возгласом» – должны воссоздать полный и совершенный образ любимой и помочь к его переходу в пространство недоступное смерти: «так Чорб возвращался к самым истокам своих воспоминаний. Это был мучительный и сладкий искус, который теперь подходил к концу. Оставалось провести всего одну ночь в той первой комнате их брака, а уж завтра – искус будет пройден и образ её станет совершенным»³.

Воссозданием образа любимой увлечён и Ганин из романа *Машенька*: «Он был богом, воссоздающим погибший мир. Он постепенно воскрешал этот мир, в угоду женщине, которую он ещё не смел в него поместить, пока весь он не будет закончен»⁴.

Воскрешение своей юной любви и воспоминания о русском утерянном рае начинается в сквере, являющегося символическим земным отражением райского мира. Парк, сквер или сад это избранные места, в которых набоковские герои скрываются для воссоздания душевной гармонии. Отсюда начинаются и здесь проходят их реальные и воображаемые путешествия. Берлинский сквер становится магическими воротами через которые проходит Ганин в пространство четырёх-дневного путешествия по воспоминаниям своей юности: «Он сел на

¹ Там же, стр.406-407.

² Там же, стр.220.

³ Там же.

⁴ Владимир Набоков, *Машенька*, в *Романы*, Изд. Современник, Москва, 1990, стр. 45.

скамейку в просторном сквере, и сразу трепетный и нежный спутник, который его сопровождал, разлётся у его ног сероватой весенней тенью, заговорил... девять лет тому назад... лето, усадьба, тиф...»¹.

Как будто предвещая круговую структуру последующего рассказа и сигнализируя его принадлежность к другому плану чем серая берлинская повседневность, появляется «цветной моток щёлка», взятый как будто из русской сказки, который «как живой, спрыгивает с колен матери, сидящей подле, и мягко катится по янтарному паркету...»². На воссоздание того женского образа, созвучного слову счастье, направлены все силы Ганина. Трудность для Ганина состоит не в воссоздании в памяти подробностей которые очаровывали его когда-то или в опасении «спутаться, затеряться в светлом лабиринте памяти», а в возможности воскрешения чистой мелодии любви, скрытой в этом образе: «А что если этот сложный пасьянс никогда не выйдет во второй раз?» – волнуется Ганин. Сложный пасьянс удаётся и когда последнее воспоминание – «синий турок, спящий на огромной гряде апельсинов» – займёт своё место, и Ганин почувствует, что его любовь к Машеньке, сливающаяся в его воспоминаниях с тёплой громадой родины, будет длиться вечно, его душа возродится.

Возвращение в тот же маленький сквер около вокзала, «где ещё так недавно вспоминал тиф, усадьбу, предчувствие Машеньки» ведёт к закрытию круга воспоминаний. Образ любимой, который ещё с самого начала был больше творением воображения, станет тем, чем он и был – отдолённым прошлым.

Идея «вечного возвращения», по которой «ничто не теряется, материю истребить нельзя»³, продемонстрирована. Но, как настоящий творец, после закрытия образа в неразрушимый круг совершенства – «и кроме этого образа другой Машеньки нет и быть не может» – Ганин высвобождается из плоскости круга, размыкая его и устремляется к следующему витку своей жизни: «тогда он поднял чемоданы... выбрал поезд, уходивший через полчьяса на юго-запад Германии... и с приятным волнением подумал о том, как без всяких виз проберётся через границу – а там Франция, Прованс, а дальше – море»⁴.

От круговой структуры Набоков не отказывается ни в последнем русскоязычном романе *Дар*, ни в рассказе сюжетно связанным с ним и опубликованном в «последних новостях», 11, 12 марта 1934 года, под позванием *Рассказ*⁵. Позже писатель переименует этот «маленький спутник», который отделился – по выражению самого автора – от «основной массы романа» и «стал вокруг него

¹ Там же, стр. 43.

² Там же, стр. 44.

³ Там же, стр. 45-46.

⁴ Там же, стр. 102.

⁵ В своём предисловии к рассказу, Набоков называет 1936 год, но исследования Дж. Грейсон опровергают эту дату. см. Владимир Набоков, *Pro et contra. Антология*, Изд. Русского Христианского Гуманитарного Института, Санкт-Петербург, 1997, стр. 614.

вращаться» на более суггестивное название *Круг*.

«В композиционном отношении – пишет Набоков в предисловии к английскому переводу рассказа *Круг* – круг, описываемый этим довеском (последнее предложение в нём по сути предшествует первому), относится к тому же типу: змея, кусающая собственный хвост, – что и круговая структура четвёртой главы в *Даре* (или, если угодно, *Поминок по Финнегану*, появившихся позже)»¹.

Рассказ раскрывает постепенно перед читателем мир воспоминаний героя. Пересмотр своего прошлого навеивает на героя трудно определимую грусть. В ряде причин этой душераздирающей грусти Иннокентий называет, с самого начала, «бешеную тоску по России» и сожаление о бесповоротно потерянной молодости.

Проникновение в сладострастные тайны своей интимности делается без осознаваемого труда, естественно: «всё это прошлое поднялось вместе с поднимающейся от воздуха грудью»².

Как пересекающиеся круги на воде во время дождя, круг юности Иннокентия пересекается с беспечной жизнью Годунов-Чердынцевых.

Желание Иннокентия разобраться в собственных чувствах выявляет и раздражение и ненависть этого радикала идеалиста к привилегированному укладу жизни Годунова-Чердынцева, превращая его реальный образ в миф. Этот миф подкреплён тем, что он не только любит и исследует природу, пренебрегая тысячами опасностями, а и родняется с ней через свои открытия: «Таня говаривала, что у них есть родственники не только в животном царстве, но и в растительном, и в минеральном. И точно; в честь Годунова-Чердынцева названы были новые виды фазана, антилопы, рододендрона, и даже целый горный хребет (сам он описывал главным образом насекомых)»³.

Постепенно, шаг з шагом, двигаясь осторожно и бережно, Иннокентий подходит и к главной причине своей грусти: любви к Тане, дочери Годунова-Чердынцева.

Будучи юношей «одиноким, впечатлительным, обидчивым», Иннокентий «особенно остро чувствует социальную сторону вещей». В его восприятии жизнь разделена на свет и тень и ему кажется что он постоянно находится в её тенистой стороне, где люди не столько живут своей жизнью, сколько наблюдают за жизнью беспечно разворачивающейся на солнечной стороне. По-этому даже будучи приглашён на день рождения Тани на летние игры с ней в их сад, «к центру их жизни он все равно не был допущен, а пребывал на её зелёной периферии»⁴.

Сцена свидания с Таней в саду, в романтическую августовскую ночь,

¹ Владимир Набоков, *Pro et contra. Антология*, Изд. Русского Христианского Гуманитарного Института, Санкт-Петербург, 1997, стр. 105.

² Владимир Набоков, *Собрание сочинений в 4 томах*, Изд. Правда, Москва, 1990. т.4, с 322.

³ Там же. т.4, с. 323.

⁴ Там же, с. 328.

когда она словно фея «отделяется от ровного шороха ночи», не сблизит их и он уйдёт прочь «по темной и как будто шевелившейся дороге»¹. Встреча с Таней в Париже, спустя двадцать лет, воскресит в нём воспоминания о прошлом, где любовь к Тане, воздух России и молодость связаны воедино.

Пройдя через дантовские круги безвозвратно потерянной молодости, и родины, отзвуки которой он снова услышит в чудесной певучести речи дочери Тани, герой приблизится к центру первого, самого интимного круга, составляющего тайный двигатель его жизни: любовь к Тане. И тогда движение начинается сначала.

У древних греков движение есть форма выхода из совершенства, так как оно вводило мир во временное измерение. «Круговое движение есть разрешение этой ситуации: примирение движения с неподвижным состоянием, совершенства с несовершенным, выход из временного с временным» – писал философ К. Нойка².

Круговая структура рассказа поддерживает идею непрерывности памяти, идущей через время и пространство, памяти, где «ничто-ничто не пропадёт», где «растут в темноте скрытые склады», ожидающие своё возвращение к жизни.

Творчество Набокова это акт создания нового мира. Символ круга это ещё один ключ для проникновения в текст и приглашение к его постоянному перечитыванию.

ЛИТЕРАТУРА

Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain, *Dicționar de simboluri*, Ed. Artemis, București, 1994, vol.I

Evseev, Ivan, *Dicționar de magie, demonologie și mitologie*, Ed. Amarcord, Timișoara, 1997

Evseev, Ivan, *Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale*, Ed. Amarcord, Timișoara, 1997

Грейсон, Дж., *Метаморфозы «Дара»*, в Владимир Набоков, *Pro et contra. Антология*, Изд. Русского Христианского Гуманитарного Института, Санкт-Петербург, 1997

Набоков, Владимир, *Весна в Фиальте*, в *Круг*, Изд. Художественная литература, Ленинград, 1990

Набоков, Владимир, *Возвращение Чорба*, в *Круг*, Изд. Художественная литература, Ленинград, 1990

Набоков, Владимир, *Другие берега*, Изд. Книжная палата, Москва, 1989

Набоков, Владимир, *Искусство литературы и здравый смысл*, в «Звезда», 11/1996

¹ Там же, с 329.

² С. Noica, *Devenirea întru ființă*, vol.I, *Încercare asupra filosofiei tradiționale*, Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1981, p. 133.

- Набоков, Владимир, *Круг*, в *Собрание сочинений в 4 т.*, Изд. Правда, Москва, 1990. т.4
- Набоков, Владимир, *Машенька*, в *Романы*, Изд. Современник, Москва, 1990
- Набоков, Владимир, *Подвиг*, в *Другие берега*, Изд. Книжная палата, Москва, 1989
- Набоков, Владимир, *Предисловие к английскому переводу рассказа «Круг» («The Circle»)*, в В. Набоков, *Приглашение на казнь*, в *Романы*, Изд. Современник, Москва, 1990
- Набоков, Владимир, *Pro et contra. Антология*, Изд. Русского Христианского Гуманитарного Института, Санкт-Петербург, 1997
- Noica, C., *Devenirea întru ființă*, vol. I, *Încercare asupra filosofiei tradiționale*, Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1981
- Tetean, Diana, *Simboluri dominante în opera lui V. Nabokov*, Ed. Atos, București, 2000

PANAÏT ISTRATI ȘI LITERATURA RUSĂ

Adriana ULIU

Panaït Istrati (1884-1935) est entré en littérature comme un auteur roumain d'expression française. Surnommé *Gorki des Balkans*, c'est ainsi qu'il a été présenté par Romain Rolland dans sa première publication en France.

Dans toute la prose, dans les essais publicistiques et dans la correspondance de P. Istrati on rencontre plusieurs références à la personnalité et à l'œuvre de M. Gorki, aussi bien qu'à d'autres écrivains russes et soviétiques comme L.N. Tolstoï, F.M. Dostoïevski, B. Pilniak, S. Essenine, V. Maïakovski, etc.

Les commentaires de Panaït Istrati sont sincères et de bonne volonté, peut-être parfois injustes, conséquence de son tempérament impulsif et passionnel.

Mais l'appréciation que Panaït Istrati donne à un créateur d'art est toujours faite de la perspective d'être au service de la vérité et du respect pour le lecteur.

Mots clés: Panaït Istrati – essais publicistiques et correspondance, Maxime Gorki, Romain Rolland, écrivains russes et soviétiques : L. N. Tolstoï, F.M. Dostoïevski, B. Pilniak, S. Essenine, V. Maïakovski.

Panaït Istrati a intrat în literatură ca autor român de expresie franceză sub generoasa formulă „un Gorki balcanic”, cu care Romain Rolland l-a lansat în lumea literară, atunci când i-a publicat nuvela *Chira Chiralina* în revista „Europe”, în august 1923. Alăturarea numelui unui debutant de cel al lui Maxim Gorki, binecunoscut în Europa și apreciat în mod special de Romain Rolland, era măgulitoare pentru brăileanul ajuns în Franța și l-a însoțit apoi toată viața, ca un certificat de garanție artistică.

De altfel, este cunoscut faptul că Romain Rolland se afla într-o corespondență susținută cu scriitorul rus încă din anul 1916, fiind foarte interesat atât de opera, cât și de personalitatea lui Maxim Gorki. În anul 1923 Rolland sprijinise candidatura prozatorului rus la premiul Nobel, propus prima oară încă din anul 1918. Ulterior, în anii

1928, 1931 și 1933, la Academia Suedeză de Științe au mai ajuns propuneri pentru candidatura lui M. Gorki, venite din partea unor slaviști germani sau suedezi¹.

Maxim Gorki a rămas mult timp un ideal de scriitor pentru Panait Istrati, „pentru că e singurul scriitor contemporan, a cărui viață se apropie de a mea”, însă în opera sa literară și în cea publicistică întâlnim referințe și la alți scriitori ruși și sovietici, desigur, mult mai puține decât cele despre Gorki. În mod curios, în bogata corespondență a lui Panait Istrati, inclusiv în cea purtată cu diferiți literați, găsim puține trimiteri la scrierile autorilor străini sau români².

Întâmplarea a făcut ca de numele lui Gorki tânărul Istrati să afle în anul 1905, când, desigur, nu și-ar fi putut imagina vreodată nici că va ajunge scriitor, nici că va fi comparat cu prozatorul rus și nici că l-ar putea cunoaște personal. Însă, după cum mărturisește Istrati, înainte de a fi auzit de Gorki, ca adolescent, îi citise deja pe maeștrii romanului rus în traduceri apărute în România..

Istrati își amintește cum, la o adunare organizată de socialiștii români, la 24 ianuarie 1905, la care participase și el, s-a protestat vehement împotriva „masacrelor țariste și a arestării lui Maxim Gorki”, care „deveni în puține zile figura cea mai populară dintre scriitorii revoluționari. O primă culegere din nuvelele sale, apărută sub titlul *Ceva mai bun, ceva mai omenesc*, se volatiliză într-o săptămână”³. (Este vorba de volumul cu acest titlu, apărut la București, la Tipografia Speranța, în anul 1905.)

Peste aproape două decenii, în 1933, când atitudinea față de Gorki era deja critică, Panait Istrati dă totuși acest titlu unui articol de-al său, apărut în „România literară”, în care cerea scriitorilor români să nu facă compromisuri, să-și păstreze moralitatea și să nu cadă în păcatul lui Gorki, care acum „trăiește la Sorrento cu dolari luați din vânzarea porumbului smuls cu baioneta de la gura mușicului sovietic”⁴.

În romanul autobiografic *Biroul de plasare* (1933), Panait Istrati, întruchipat de eroul cărții, Adrian Zograf, află de la prietenul său, Mihail (Mihail Kazanski – personaj real, prieten al autorului) despre Maxim Gorki, care este ceva mai mult decât „un

¹ T.V. Marcenko, *Почему Максиму Горькому не дали Нобелевскую премию. (По материалам архива Шведской Академии)*, „Известия Академии наук”, Серия литературы и языка, 2001, том 60, №2, с.4-9.

² Din vasta corespondență a lui P. Istrati am consultat volumele: Panait Istrati, *Cum am devenit scriitor*. Reconstituire pe bază de texte autobiografice, alese, traduse și adnotate de Alexandru Talex, Craiova, Ed. Scrisul Românesc, 1981; *Panait Istrati în corespondență cu scriitori străini*. Ediție, traduceri și note de Alexandru Talex, București, Ed. Minerva, 1988; Panait Istrati, *Pagini de corespondență*. Ediție îngrijită, prefață, note și comentarii de Zamfir Bălan, Muzeul Brăilei, Ed. Porto-Franco, Galați, 1993; Nikos Kazantzakis, *O viață în scrisori*. Antologie, cuvânt înainte, traducere și note de Polixenia Karambi, București, Ed. Univers, 1983, precum și scrisorile publicate în revistele „Luceafărul”, „Tribuna”, „România literară”, „Manuscriptum”, „Ateneu”, „Orizont”, „Viața românească”, „Ramuri” ș.a.

³ Istrati, *Cum am devenit scriitor*, p. 152.

⁴ Panait Istrati, *Trei decenii de publicistică. 3. Scrisoare deschisă oricui. 1930-1935*. Ediție îngrijită de Ion Ursulescu, București, Humanitas, 2006, p. 196-197.

vagabond, care-i descrie admirabil pe „vagabonzi”, și anume „artistul răzvrătit” care „descrie lumea gloatelor”¹.

În Bucureștiul începutului de secol al XX-lea, alter-egoul scriitorului duce, alături de alți nefericiți, un trai de mizerie ca angajat al unui Birou de plasare, învecinat cu un atelier de plăpumărie:

Seara, atelierul de plăpumărie și „biroul” se transforma în sală de lectură. Citeau și reciteau din Gorki și nu se mai săturau. Adrian (...) contempla portretul scriitorului și cugeta: „Asta, într-adevăr, e ceva nou în lume. Un salahor, aproape neștiutor de carte, a ajuns la această putere de expresie artistică și revoluționară! Iată o soartă cu care nu se pot mândri toți scriitorii. Trebuie pentru asta, pe lângă talent, și să ai o mare inimă de revoltat”².

Desigur, nici eroul cărții și, poate, nici autorul nu știau foarte multe despre viața lui Gorki, dar poetizarea originii sale modeste și a destinului său de scriitor autodidact se pliau de minune pe idealul de scriitor, conceput de Panait Istrati.

Totuși lui Istrati îi erau cunoscute câteva date din viața scriitorului rus, când, făcând o paralelă între intrarea sa și cea a lui Gorki în lumea literară, scria, în 1925 (*Trecut și viitor*): „cine bănuia de existența mea până în ziua când o mână care nu dă greș (Romain Rolland, n.n.) m-a smuls din nisipurile vieții? Cine bănuia de existența lui Gorki, până la strigătul triumfal al lui Korolenko, descoperitorul lui?”³ De altfel, într-o scrisoare, Istrati i se adresa prin de exaltare lui R. Rolland: „Prietene... Vladimir Korolenko! Nu știu dacă sunt un «Gorki balcanic», dar știu că, la o depărtare de douăzeci de ani, dumneata ești un mare Vladimir Korolenko al Occidentului...”⁴.

În publicistica sau proza lui Istrati întâlnim doar referiri la povestirile lui Gorki despre vagabonzi. Este ciudat că nici romanul *Mama* (apărut în România, în foileton, încă din anul 1907, în ziarul „Patria”, iar, în 1910, în volum, la editura Poporul) și nici piesa *Azilul de noapte* (tradusă în română în 1909 și tipărită la editura Alcalay, în seria „Biblioteca pentru toți”) nu i-au atras atenția lui Istrati, deși orientarea sa politică și literară și chiar experiența de viață ar fi motivat un atare interes din partea lui.

Dintre eroii gorkieni Istrati nu-l amintește decât pe Konovalov, într-o neașteptată alăturare de Raskolnikov. În articolul *Artele și umanitatea de azi* (1935), menționând „modelele de întruchipat” ale artei justițiare, promovate de socialiști, Istrati relatează că ele erau „Raskolnikov, martirul întunecat” sau „Konovalov, îndrăznețul

¹ Panait Istrati, *Opere. I. Povestiri. Romane*, Ediție îngrijită, cronologie, note și comentarii de Teodor Vârgolici. Introducere de Eugen Simion, București, Ed. Academiei Române, Ed. Univers Enciclopedic, 2003, p.541.

² *Idem*, p. 632.

³ *Idem*, p. 11.

⁴ Istrati, *Cum am devenit scriitor*, p. 288.

filozof, pe care Gorki tocmai îl aruncase în lume”¹. Istrati va fi fost impresionat de soarta lui Konovalov, care-i amintea un episod din adolescența sa. În povestirea *Kir Nicola* (1926) se evocă o secvență autobiografică asemănătoare celei descrise de Gorki în nuvela *Konovalov*. Și Adrian Zograf, alias Panait, și Maxim erau ucenici într-o plăcintărie/ brutărie, unde întâlneau oameni asemenea lui Kir Nicola și Konovalov, care munceau cu virtuozitate, împătimiți de bucuria modelării aluatului, de plăcerea lucrului bine făcut, impresionându-i pe cei doi tineri și prin dramele lor personale ai căror martori erau. Adrian citește *Crimă și pedeapsă* și este dornic să afle mai multe despre autorul cărții, cerându-i unui fost coleg de școală primară, acum licean, o biografie a lui Dostoievski, pentru a afla ce fel de om a fost acest scriitor, cartea căruia l-a zguduit profund. Istrati va găsi această biografie în studiul semnat de Georg Brandès, ce preceda traducerea în română a cărții *Amintiri din Casa morților*.² Menționarea lecturii capodoperei dostoievskiene o întâlnim și în romanele lui Istrati, *Casa Thüringer* și *Mihail*.

Probabil coincidența de situații din adolescența celor doi scriitori a făcut ca Istrati să-și numească prima povestire cu caracter autobiografic *La stăpân* (1925), autorul român neavând de unde să cunoască titlul cu același nume al cărții lui Gorki, publicate prima oară în română în anul 1948.

Întâlnirea cu Maxim Gorki la Moscova în 1928 a fost relatată cu înflăcărare de Istrati în scrisorile adresate lui Romain Rolland sau în articolele și reportajele trimise presei franceze, însă scriitorul remarcă și cultul obositor, încărcat de valențe politice cu care este înconjurat scriitorul rus în țară, și de care „Gorki putea să nu aibă vreo vină”.

Admirația lui Panait Istrati pentru Gorki se va transforma în acuze violente adresate scriitorului rus în cartea *Spovedanie pentru învinși*, scrisă după întoarcerea din vizita de 16 luni în URSS. „Fratele meu mai mare”, cum îl numise odată Istrati, este „culpabil de complicitate” cu regimul sovietic și, crede Istrati, va trebui cândva să răspundă pentru că tace și nu-i apără pe cei condamnați fără vină.

Într-un interviu acordat lui G.M. Zamfirescu în „România literară” din 13 mai 1933, Istrati reia reproșurile făcute lui Gorki, subliniind că „s-a separat” de el, pentru că a devenit „un dezertor de la adevărata menire a scriitorului apostol”³.

Și totuși admirația lui Istrati pentru Gorki-scriitorul rămâne. Cu puțin înainte de moarte, în martie 1935, el scrie, în prefața ediției franceze a cărții lui George Orwell, *Down and Out in Paris and London (La Vache enragée)*, referindu-se la tema oamenilor fără căpătâi: „În fapt, Gorki a epuizat subiectul, a distrus toate punțile în urma lui. Nimeni în zilele noastre nu-l va egala în genul vagabondului-gânditor. El va rămâne maestrul fără școală. Iată pentru ce eu însumi m-am ferit să-l urmez pe această cale, în ciuda bogăției de figuri grozave de dezmoșteniți ai sorții pe care i-am întâlnit cu

¹ Istrati, *Trei decenii de publicistică. 3. Scrisoare deschisă oricui. 1930-1935*, p.104.

² Panait Istrati în *corespondență cu scriitori străini*, p.329.

³ Istrati, *Trei decenii de publicistică. 3. Scrisoare deschisă oricui. 1930-1935*, p.189.

adevărat în drumurile mele. Colosul rus vorbise despre asta cel puțin pentru un secol”¹. În continuare, Istrati comentează referitor la autorul „borfașilor cu personalitate”: „Probabil că, din motive politice, Academia Suedeză nu a socotit demnă de încoronare această artă, unică în literatura universală. Ce va rămâne însă din lucrările furibund de bolșevizante ale lui Gorki cel de azi, la zece ani de la moartea sa?” Nu după zece ani, dar după o jumătate de secol istoria literaturii ruse a făcut selecția cuvenită ...

Deși, conform mai multor mărturisiri, Istrati, pe când se afla „la stăpân”, i-a citit noaptea, pe apucate pe maeștrii romanului rus, despre Tolstoi și opera sa avem doar puține relatări ale scriitorului. În confesiunea destinată lui Romain Rolland, scrisă la 1 ianuarie 1921, înainte de încercarea sa de se sinucide, Istrati își amintește cum, în primăvara anului 1907, la Alexandria, în Egipt a cumpărat cu ultimii bani *Învierea*, de la un „pârlit” asemenea lui. A citit-o toată noaptea, la lumina felinarelor, ferindu-se de poliștii care patrulau prin oraș și care l-ar fi arestat imediat pentru vagabondaj. Până dimineața n-a putut lăsa cartea din mână, copleșit fiind de dramatismul soartei Katiușei și a lui Nehliudov.

La învățăturile patriarhului de la Iasnaia Poliana Istrati a ajuns prin filieră socialistă. În Elveția, după ce audiase conferința lui Pavel Biriukov (prieten și biograf al lui Tolstoi), intitulată *Rusia de astăzi*, Istrati a scris primul său articol în limba franceză, *Tolstoism sau bolșevism*, publicat în ziarul „La Feuille” din Geneva (24 iunie 1919). Fără a fi de acord cu ideile marelui scriitor, Istrati recunoaște că mulți socialiști le împărtășesc, pentru că el „rămâne cel mai mare apostol al păcii”. „Cât despre noi, ceilalți socialiști, noi credem că Tolstoi cade în cea mai pură utopie când trece la mijloacele prin care se poate înfăptui această pace. El ne predică faimoasa «nonrezistență», ne recomandă să încrucișăm brațele și să ne lăsăm împușcați! Iată locul unde, cu părere de rău, ne despărțim definitiv de Tolstoi”². Aflat adeseori sub presiunea unor impresii de moment și de aceea inconsecvent și nedrept în păreri, Istrati îi poate scrie tocmai lui R. Rolland, autorul cărții *Viața lui Tolstoi* (1911), că ar fi preferat să citească biografia lui Cristofor Columb în locul celei despre marele scriitor rus! „Se află în viață prăbușiri mai triste decât ale lui Tolstoi, devenit apostol în clipa când gloria scrierilor sale nu-i mai spunea nimic”³ (*Meditații, nostalgii, amintiri, vise, gânduri*, 1921).

În texte datând din anii 1930 și 1932, Istrati recunoaște însă că Tolstoi și Dostoievski, alături de Balzac sau Victor Hugo, sunt promotori ai artei dătătoare de emoții adevărate, care poate schimba cursul vieții unui om. Istrati consideră că „frumosul nu putea fi decât slujitorul dreptății”, iar răspunsuri la marile întrebări nu puteau da decât „creatorii artei reparatoare de nedreptăți, între care Tolstoi este maestrul pretutindeni iubit. Viața le era conformă cu slova lor sublimă. (...) Erau (acești artiști n.n.) pâinea noastră cea de toate zilele”⁴ (*Artele și umanitatea de azi*, 1932).

¹ *Idem*, p.424.

² *Ibidem*, p.11.

³ *Ibidem*, p.39.

⁴ *Ibidem*, p.103.

Din această perspectivă își explică Istrati de ce „Tolstoi, octogenar, fugea din căminul său, îmbuibat de bunăstare, ca să moară într-o izbă”¹. Pentru că dorea să-și rămână fidel sie însuși, pentru ca între arta sa și filozofia sa de viață să nu existe un hiatus, pentru ca să nu-și dezamăgească cititorii și adepții.

Anticipând parcă excesele politicii totalitare, scriitorul român consideră Frumosul *etic* esențial în modelarea conștiințelor: „...eu știu, că de la Michelangelo până la Tolstoi și Ibsen, marile arte și marii artiști s-au ridicat întotdeauna împotriva oricăror tiranii care dau foc bibliotecilor și catedralelor, distrug statuile cu lovituri de ciocan, cenzurează gândirea și se întăresc cu ajutorul minorităților ignorante și sătule, al căror ideal este chiverniseala”².

Deși i-a citit pe marii clasici ruși, Istrati s-a referit doar la câte un roman din creația lor – *Învierea* de Tolstoi și *Crimă și pedeapsă* de Dostoievski, lucru explicabil, dacă ne gândim la mesajul critic al cărților respective, în totală concordanță cu ideile istratiene despre rolul artei.

Despre alți scriitori ruși găsim în paginile scrise de Istrati doar afirmații succinte. Gogol, Turgheniev, Kuprin sunt caracterizați într-o frază, Pușkin sau Cernșevski sunt pomeniți doar ca autori ai cărților aflate pe masa personajului Samoilă Petrov din romanul *Mihail*.

În ceea ce privește literatura sovietică, cele mai multe informații i-au parvenit lui Istrati în perioada în care s-a aflat în Uniunea Sovietică, când s-a întâlnit cu diverși scriitori și redactori de reviste literare. Ele se regăsesc doar în publicistica sa, începând cu anul 1929.

D. Bednii, I. Babel, A. Serafimovici, N. Tihonov, I. Libedinski, B. Pilniak, F. Gladkov, S. Esenin, V. Maiakovski, M. Kolțov sunt autorii menționați de Istrati, puțin sau deloc traduși în România în timpul vieții sale. Desigur, scriitorul nostru i-ar fi putut descoperi pe unii dintre ei și din multele traduceri franceze publicate în epocă. În acest context merită semnalată, ca o curiozitate literară, prefata pe care a scris-o Istrati pentru varianta franceză a microromanului lui Alexandr Kolosov, *Идут легионы*³ (Moscova, Ed. Molodaia gvardia, 1927), intitulată *Peuple, écuote!* Cartea a apărut într-o editură a Partidului Comunist Francez, prima prefată fiind semnată de Henri Barbusse.

Prefața lui Istrati reia parțial un articol de-al său, publicat la 1 aprilie 1927, în ziarul „Vecerniaia Moskva”, scris într-un stil „de lemn”, specific mai tuturor textelor semnate de Istrati în presa sovietică, fiind în totală conformitate cu mesajul propagandistic al cărții.

În general, referirile la scriitorii sovietici se întâlnesc în suita mai largă a comentariilor despre literatura proletară. Istrati recunoaște cu onestitate că în Rusia Sovietică nu există o reală libertate de creație. „Nu, în regimul sovietic actual, un artist nu poate crea după inspirație, iar șablonul este la fel de apăsător ca oricare altele. Este

¹ *Ibidem*, p.111.

² *Ibidem*, p.115.

³ Oricât am încercat, n-am reușit să găsim niciun fel de date despre acest scriitor sovietic.

una din problemele care mă îngrijorează profund, o dată ce am constatat dezinvoltura cu care sunt încurajați toți așa-ziii creatori ce vor să meargă «pe linie»; și totuși, în ciuda rigorilor unei concepții înguste, au apărut opere. De pildă, Babel, cu *Armata de cavalerie*, Gladkov, cu *Cimentul*, Serafimovici, cu *Torentul de fier*, și multe altele la fel de valoroase, între care *Anul gol* de Pilniak și *Săptămâna* de Libedinski”¹ (Interviu acordat lui Frédéric Lefèvre pentru revista „Les Nouvelles Littéraires”, la 23 februarie 1929). Astăzi, desigur, nu toate aceste cărți mai pot fi considerate „opere”.

La 2 martie, în ziarul „Monde”, Istrati reiterează aceleași idei, citează aceiași autori și cărți, adăugând câteva precizări în interviul pe care i l-a luat A.Habaru: „Gladkov, autorul volumului *Cimentul* – pe care Éditions Sociales Internationales a publicat-o în traducerea lui Victor Serge (bun prieten al lui Istrati) – este un mare scriitor al vieții noi. (...) Babel a scris nemaipomenita *Armată de cavalerie*, iar Pilniak, din care s-a tradus (în franceză n.n.) *Anul gol*, a scris de curând o nuvelă absolut remarcabilă, care va putea fi citită în curând în Franța”². Este vorba, probabil, de nuvela *Красное дерево*, apărută în același an la Editura Petropolis din Berlin, după ce fusese refuzată în Rusia sovietică de revista „Красная новь”.

Admirația pentru Pilniak este umbră de o acuză nedreaptă pe care i-o aduce Istrati prozatorului rus, numindu-l, în 1935, „fost scriitor integru, azi scriitor oficial”. Românul n-a aflat niciodată câte neplăceri a avut Pilniak cu forurile literare sovietice după apariția nuvelei *Повесть непогашенной луны* (1925) și a romanului *Красное дерево* (1929). Tirajul nuvelei tipărite de revista „Novii mir” a fost confiscat în întregime, iar, după publicarea romanului, campania de denigrare a cărții și a autorului ei a fost fulminantă. În 1929, în numărul 19 al revistei „Literaturnaia gazeta”, criticul Boris Volin critica cu mânie proletară romanul lui Pilniak, iar câteva săptămâni mai târziu, în aceeași revistă, același critic, numindu-l pe Istrati „fățarnic”, îl acuza pentru cartea pe care... se pregătea s-o publice la Paris. Iar, după apariția cărții, B. Volin, cu aceeași mânie proletară, îl condamna pe Istrati în ziarul „Pravda”, numindu-l de data aceasta „haiduc al literaturii”, „agent al serviciilor de siguranță române”, „clevetitor burghez” ș.a.m.d.³.

Și n-avea cum să afle Istrati nici cât rău i-a făcut – fără să vrea – lui Pilniak, acuzat după arestare, în octombrie 1937, printre altele, de amicitia manifestată față de scriitorul român și de colaborarea cu acest „trădător”. Și nici că scriitorul sovietic a fost executat în aprilie 1938 ...

Pare curios faptul că Istrati nu menționează nicăieri numele lui Mihail Șolohov, deși primele două cărți ale romanului *Pe Donul liniștit*, care provocaseră senzație în lumea literară sovietică, au apărut în anul 1928, an în care scriitorul român vizita Uniunea Sovietică.

¹ Istrati, *Trei decenii de publicistică. 2. Între banchet și ciomăgeală 1919-1929*, p.406-407.

² *Idem*, p.419.

³ Panait Istrati – *omul care nu aderă la nimic. Documente din Rusia Sovietică*, 1, Ed. Istros – Muzeul Brăilei. Casa memorială „Panait Istrati”, Brăila, 1996, p 271-275, 278-288.

În același interviu pentru „Monde”, Istrati nu vorbește decât foarte puțin despre poeții sovietici, numindu-l doar pe Nikolai Tihonov ca fiind cel mai bun dintre toți cei care au slăvit Revoluția.

Interviul se încheie optimist cu convingerea lui Istrati că, în lumea sovietică, „arta din sufletul celor ce muncesc” va avea o „frumoasă înflorire”. Dar, la numai câteva luni de la acest interviu, în noiembrie 1929, Panait Istrati va publica în Franța demascatoarea sa carte, *Spovedanie pentru învinși*, în care speranțele lui în „flacăra comunismului” se dovedesc a fi definitiv spulberate.

În mai 1933 Istrati îi dă lui G.M. Zamfirescu, în „România literară”, un amplu interviu, foarte critic la adresa „regimului scrisului în Rusia”. Ritos Istrati afirmă: „Asociațiile literare din Rusia sovietică nu există fără «blagoslovenie oficială», care încurajează orice grup care merge cu ea”, iar „libertatea scrisului, din punct de vedere moral-intelectual, nu există în Rusia”¹. Uitănd parcă de entuziasmele declarații despre lumea literară sovietică din primele luni de ședere în URSS, Istrati comentează caustic situația scriitorului sovietic, care poate în același an „să fie în grațiile oficialității sau dizgrațiat. Totul depinde de coloana vertebrală a individului”². Pe doi dintre poeții oficiali – Demian Bednîi și Vladimir Maiakovski – Istrati îi portretizează sarcastic, numindu-l pe cel dintâi Damian Săracu (!), scriitorul care „câștiga cele mai multe parale”, iar despre cel de al doilea afirmă că scria poezii lungi, pentru ca să primească cât mai mulți bani, cerând o rublă de fiecare vers!

Malițios, Istrati relatează: „Primele cuvinte ale poetului Maiakovski, când ne-am revăzut la Paris, au fost: «Dragă, știi că mi-am cumpărat o casă în rue Champagne-Première?» Ce spui? Ce mare «revoluție» ai făcut!”³. Despre întâlnirea sa cu Maiakovski în Rusia și la Paris nu avem niciun fel de informații. Însă aversiunea lui Istrati pentru câștigurile mari de pe urma artei este binecunoscută, scriitorul luând atitudine de nenumărate ori împotriva artiștilor foarte bine plătiți, considerând că actul de creație trebuie motivat numai de ideea slujirii dezinteresate a celor mulți și umili și nu de o eventuală recompensă consistentă.

Nu știm dacă scriitorul român a aflat de o poezie (*Говорят...*) scrisă de Maiakovski la începutul anului 1929 (când Istrati poate se afla încă în URSS), în care poetul sovietic ironizează compararea românului cu „un Gorki balcanic”, glumind însă și pe seama lui Barbusse sau a sa proprie, dar bănuim că va fi aflat, când era la Paris, de apelul celor 18 scriitori sovietici (*Către scriitorii din Occident*), publicat în noiembrie 1929 în „Literaturnaia gazeta” – pe prima pagină! – în care, cu mânie proletar-literară, era înfierat „trădătorul Istrati”, până mai ieri preamărit în mai toate revistele literare și social politice sovietice⁴.

¹ Istrati, *Trei decenii de publicistică. 3. Scrisoare deschisă oricui. 1930-1935*, p. 190.

² *Idem*, p.191.

³ *Ibidem*.

⁴ V. Panait Istrati – *omul care nu aderă la nimic. Documente din Rusia Sovietică*, 1, p. 293-295 și vol. 2, articolul lui S.N.Feodosiev, *Panait Istrati și Vladimir Maiakovski*, p. 99-101.

Foarte admirativ se exprimă Panait Istrati despre Serghei Esenin. Comparându-l cu D. Bednîi și V. Maiakovski, el spune: „Esenin, în schimb, era un om superior. Era o putreziciune superioară. Esenin era *desfrânatul divin* (s.a.). Arta e așa de superioară la Esenin, încât nu numai că nu mă mir că a practicat toate viciile și că s-a spânzurat, dar nu m-aș mira chiar dacă aș auzi într-o bună zi că a înviat... Esenin a fost geniul precoce predestinat să creeze armonii superioare”¹.

Este foarte posibil ca Panait Istrati să fi citit în presa românească articolele în care erau evocate viața zbuciumată și mai ales sfârșitul tragic al lui Esenin, dar și traduceri ale poeziilor lui apărute în revistele românești, începând cu anul 1928 (deși el nu era un mare amator de poezie). Revistele și ziarele franceze i-ar fi putut oferi și ele destule date despre nonconformistul poet sovietic. Desigur, aflat în Rusia la mai puțin de doi ani de la moartea poetului, Istrati va fi avut ocazia să afle de la confracții literați destule detalii despre viața „desfrânatului divin”.

Fără a fi fost organizate în eseuri sau articole strict literare, textele lui Panait Istrati despre scriitorii ruși și operele lor sunt mai degrabă impresii, dar, atâtea câte sunt, merită să fie cunoscute, pentru că, în ciuda unor vremuri, nu tocmai prielnice afirmării literaturii ruse în peisajul cultural românesc, cele făcute publice la vremea lor, dovedesc spiritul curajos și deschis spre dreptate al prozatorului român.

Adeseori inconsecvent, consecință a temperamentului său exploziv și nestăpânit, Panait Istrati este întotdeauna sincer, spontan, de bunăcredință și integru, încredințat fiind că scriitorul trebuie să spună numai adevărul, indiferent de cât de incomod ar fi el, și astfel să rămână întotdeauna onest față de sine și de cititor.

BIBLIOGRAFIE:

Balan, Dumitru, *Panait Istrati și Boris Pilniak. Marginalii la documente „strict secrete” din arhivele KGB, Filologie rusă XV-XVI*, București, Ed. Universității din București, 1998

Iorgulescu, Mircea, *Celălalt Istrati*, Iași, Ed. Polirom, 2004

Oprea, Alexandru, *Panait Istrati. Dosar al vieții și al operei*, București, Ed. Minerva, 1976

Pilniak, B.A., *О моём отце*, în Boris Pilniak, *Повесть непогашенной луны. Заволочье. Волга впадает в Чёрное море*, Moscova, 1989, p.3-25.

Șentalinski, Vitalii, *Пуля вместо точки. Досье Бориса Пильняка*, în vol. *Рабы свободы. В литературных архивах КГБ*, Moscova, 1995, p.185-207.

Tănase, Stelian, *Renegatul Istrati*, în *Clienții lui tanti Varvara. Istории clandestine*, București, Humanitas, 2005

¹ Istrati, *Trei decenii de publicistică. 3. Scrisoare deschisă oricui. 1930-1935*, p. 192.

ROMANUL *STIGMATUL CASANDREI* DE CINGHIZ AITMATOV

Cristina VASILE

Основная мысль романа заключается в том, что „мы все в одной лодке”, судьба каждого влияет на судьбу нации, определённой географической зоны и целого мира в не меньшей степени.

Фантастическая линия романа выражена идеей возможности контролировать будущее жизни на Земле с помощью зондаж-лучей, направленные из космоса с целью выявления „тавро кассандры”, которое означает отказ „иксрода” родиться на свете, в знак протеста против согласия на грядущее проявление зла.

В изображении борьбы добра и зла, автор использует антропоморфические элементы в образе китов – „вселенские радары” океанов, настоящие приёмники человеческих преступлений, злодеяний и нарушений равновесия мира.

Ключевые слова: фантастика, технический прогресс, литературный миф, „кассандро-эмбрионы”, искусственная жизнь, фитурология, утопическое будущее, вечность, борьба между Добром и Злом, антропоморфизм.

A pregăti viitorul nu este altceva decât a întări temelia prezentului. Cei care urmăresc imagini îndepărtate, rod al închipuirii lor, se irosesc în utopie și în acțiuni doar visate.

Antoine de Saint-Exupéry

Romanul *Eșafodul* venea să ateste faptul că ceea ce se considera „o criză a romanului” nu însemna un sfârșit, ci o „nouă treaptă a mișcării”. Tot așa, și următorul roman al lui C. Aitmatov, *Stigmatul Casandrei*, apărut în 1996, s-a constituit într-un moment important în evoluția gândirii românești a scriitorului kirghiz.

Romanul a apărut deja în perioada postsovietică, când în literatura rusă poziția dominantă începea să o dețină postmodernismul, cu poetica sa îndreptată împotriva

înfațișării realiste a vieții. La prima vedere, și *Stigmatul Casandrei*, în care autorul pătrunde într-o „realitate ascunsă”, în „subsolul genetic” al omului, îl înscrie pe C. Aitmatov în rândul „netradiționaliștilor”, care își caută refugiu în imaginație. Însă, și în acest roman „ireal”, Aitmatov este credincios concepției sale privind rolul fantasticului în estetica sa, ca „unul dintre mijloacele de cunoaștere și interpretare a realității” „dintr-un nou unghi de vedere”. Lumea ireală, creată în roman, nu este altceva decât o metaforă dezvoltată a realității, pentru că în romanul său, C. Aitmatov a concentrat acele probleme, care l-au preocupat de multă vreme.

Problema privind necesitatea apariției unei conștiințe noi, a unei „rațiuni planetare” se află în centrul creației și publicisticii scriitorului kirghiz. Impactul științei asupra conștiinței și sufletului a fost subliniat de Aitmatov încă din anul 1985, în cadrul sesiunii de la Sofia a Academiei Europene de Știință, Artă și Literatură: „Sub influența revoluției tehnico-științifice se produc mutații și în conștiința noastră, în psihicul nostru, în viața noastră sufletească. Imaginea lumii contemporane se înnoiește la fel cum se înnoiește imaginea despre noi înșine”¹. Cauzele tragediei lumii contemporane aflate în progres tehnic și, în același timp, în declin spiritual sunt puse în relație cu gândirea umană, care produce toată această tragedie: „Eu consider că tragedia nu se supune niciunui sistem computerizat, nu se subordonează lui. Tragedia este o stihie a existenței pur umane, a gândirii, a simțirii”². Trebuie avută în vedere și ideea lui Aitmatov privind necesitatea „formării unei conștiințe planetare”, înțeleasă de el ca formare a unui sentiment de apartenență a tuturor oamenilor la „unul și același neam omenesc”³.

Mergând pe aceeași linie anunțată în prefața la romanul *O zi mai lungă decât veacul*, Aitmatov reușește, odată cu *Stigmatul Casandrei*, să scrie încă un roman care îi „privește pe toți”: „Noul meu roman îi privește pe toți și pe nimeni în mod deosebit. Locul în care se desfășoară acțiunea de asemenea nu este legat de un punct geografic concret”⁴. După cum admite însuși autorul, în romanul *Stigmatul Casandrei* se împletesc mai multe stiluri, mai multe genuri: fantasticul, realismul, reportajul și prin scenariu – arta cinematografică⁵.

Despre noua factură a romanului vorbește scriitorul într-un interviu acordat lui Emil Iordache: „Este un roman foarte polemic, care a suscitat numeroase discuții contradictorii, pentru că este de o stringentă actualitate”⁶. Referindu-se la introducerea în noul roman a laturii cosmice, ca și în *O zi mai lungă decât veacul*, Aitmatov afirma:

Atunci am vrut să spun că nu putem fi mereu niște forțe ostile, etern opuși unii altora, că va veni știința, vor veni oameni lucizi, care vor face în așa fel încât reprezentanți ai unor

¹ C. Aitmatov, *Быть эхом мира*, în „Voprosî literaturî”, 1986, nr. 3, p. 5.

² *Idem*, p. 6.

³ C. Aitmatov, *Высокий долг писателя*, în „Voprosî literaturî”, 1983, nr. 9, p. 26.

⁴ *Apud* A Brudnîi, *В будущем времени*, în *Ковчег Чингиза Айтматова*, Moscova, 2004, p.390.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Interviul cu Emil Iordache, din „Convorbiri literare”, 1998, nr. 6, p. 48.

țări considerate „inamice” vor putea lua în comun o decizie privitoare la destinele generale ale umanității. Atunci am fost criticat pentru această premoniție. În acest nou roman există un personaj care refuză să se întoarcă pe planeta natală. Așa ceva nu s-a mai întâmplat în istorie. Refuză, pentru că simte întreaga sa responsabilitate față de contemporanii săi. S-a ocupat de ingineria genetică, a vrut să obțină un nou „soi” de oameni, a efectuat în cosmos cercetările și, când a început perestroika, a văzut că și-a cheltuit talentul genial pentru ceea ce e împotriva naturii, a omului și, ca semn al vinovăției sale, refuză să se întoarcă pe Pământ. Este deci o sinucidere, dar de altă calitate¹.

În *O zi mai lungă decât veacul*, autorul se întreba dacă nu cumva calea aleasă de omenire este în impas. Iar în *Eșafodul*, ridicând problema răului ascuns în om și în lucrurile cele mai banale, scriitorul insistă, prin personajul său principal, asupra ideii că „în lume există o anume balanță comună a poverilor umane”, și oamenii, „unicele ființe cugetătoare din univers”, trebuie să înțeleagă că salvarea omenirii rezidă în „rațiunea” lor². Continuând această linie, în penultimul roman, *Stigmatul Casandrei*, Aitmatov aduce un avertisment la adresa omenirii, pe care o îndeamnă la folosirea rațiunii în direcția cea mai potrivită și mai înțeleaptă pentru viitorul umanității.

Stigmatul Casandrei nu este o operă izolată în contextul literaturii universale, în care întâlnim personaje ce „cad din timp”, respingând contemporaneitatea. Este un „roman de anticipație”, care atinge probleme importante, redate aici sub o formă fantastică. El poate fi tratat și ca „mit literar”, născut însă nu pe baza unor „noțiuni veșnice”, ci sprijinindu-se pe cel de-al treilea sistem de imagini fantastice, axat pe relațiile omului cu Universul, cu lumea extraterestră.

Aitmatov rostește cuvinte pline de neliniște și îngrijorare cu privire la amploarea progresului științific: „Și când citesc sau aud că deja, în laboratoare, se încearcă reproducerea nașterii vieții omenești, asta, la drept vorbind pe mine mă sperie tare”³.

Factura tematică și linia structurală cu care Aitmatov deja ne-a obișnuit caracterizează romanul *Stigmatul Casandrei*, publicat prima dată în revista „Znamia” în anul 1994. Problema cuceririi cosmosului și implicațiile negative ale dezvoltării științei reprezintă teme consacrate în epica aitmatoviană, deși noutatea subiectului care ține mai degrabă de o latură a ficțiunii sau a unui viitor mai mult sau mai puțin îndepărtat (dacă ținem cont de rezultatele uimitoare și în același timp înfricoșătoare ale experimentelor genetice și ale clonării de vieți umane) frapează într-o oarecare măsură și îndeamnă la cugetare. În articolul *Antropologia națională a lui C. Aitmatov*, semnat de criticul K. Asanaliyev, se precizează că, deși romanul *Stigmatul Casandrei* este scris într-un registru neobișnuit și neașteptat, tocmai această caracteristică constituie „trăsătura immanentă a

¹ *Idem*.

² C. Aitmatov, *Eșafodul*, în românește de Nicolae Iliescu, postfață de Albert Kovacs, Editura Univers, București, 1991, p. 189.

³ Aitmatov, *Быть эхом мира*, p. 6.

talentului aitmatovian”. Arhitectonica romanească nu este însă străină de predilecția autorului de a îmbina cele trei dimensiuni temporale, deși, de această dată, viitorul ocupă locul cel mai vast, iar stepa kazahă în care sunt creați mankurții este înlocuită cu lumea modernă, utilizatoare a celor mai noi mijloace tehnologice.

Perspectiva asupra lumii apare și de această dată de sus în jos, din cer, din cosmos, asupra Pământului, așa cum se întâmplă și în debutul romanului *Eșafodul*, în episodul survolului elicopterului, sau în romanul *O zi mai lungă decât veacul*, unde detașarea cosmonauților de Terra și descoperirea unei noi planete le schimbă acestora viziunea asupra lumii.

Cu această operă, scriitorul trece la romanul de tip *fiction*, literatura științifico-fantastică debutând încă din secolul al XIX-lea în literatura rusă, așa cum remarca V. Șoptereanu în studiul său, *Metamorfozele fantasticului* (din vol. *Studii de literatură rusă și comparată*):

Născută în secolul al XIX-lea, SF va cunoaște o mare efervescentă în secolul al XX-lea, în strânsă legătură cu dezvoltarea tehnico-științifică, și își va elabora treptat propriul său sistem imagistic, [...]: călătoria în timp (imaginată de H.G. Wells, în *Mașina timpului*), relațiile omului cu Universul, temă ajunsă în scurt timp un clișeu, contactele cu extraterestrii, tematică devenită universală¹.

În literatura rusă a secolului al XX-lea s-au remarcat, spre exemplu, operele de natură fantastică ale lui M. Bulgakov, *Maestrul și Margareta*, *Inimă de câine*, sau romanul lui Vl. Orlov, *Altistul Danilov*. Aitmatov, păstrează din tradiția secolului trecut, apelarea la o documentație științifică plauzibilă în virtutea creșterii credibilității operei sale. Este cazul romanelor *O zi mai lungă decât veacul*, și *Stigmatul Casandrei*, în care explicațiile de ordin tehnic trimit la cele mai recente descoperiri științifice, pe care le amplifică în stil propriu în virtutea argumentării subiectului ales. Astfel, în planul fantasticului din *O zi mai lungă decât veacul*, sunt prezentate avantajele vieții pe Planeta Liman Împădurit, cum ar fi captarea energiei solare și transformarea ei în energie termică sau electrică cu un randament mult mai mare decât pe Pământ, dirijarea climei, prin disiparea norilor și a ceței, lupta împotriva fenomenului „aridizării interioare”; o altfel de descoperire, ce ține de crearea de vieți umane, de clone am putea spune, este întâlnită în romanul *Stigmatul Casandrei*, la care se adaugă și depistarea, din cosmos, cu ajutorul unui aparat, a feților care nu vor să se nască pe lume.

Dacă în *O zi...* și în *Eșafodul* întâlnim desprinderi din viața obișnuită, din realitate, în lumea fantasticului și a imaginarului, de data aceasta este vorba de un roman în care predomină imaginarul. Pentru a ilustra, amintim, pe de o parte, legendele prezente în stratul mitic al romanului *O zi...* și planul cosmosului, al descoperirilor de pe Planeta imaginară Liman Împădurit, ce țin de sfera fantasticului, iar, pe de altă parte,

¹ V. Șoptereanu, *Metamorfozele fantasticului*, în vol. *Studii de literatură rusă și comparată*, Editura Universității din București, 2006, p. 184.

fenomenul „sincronismului istoric” din *Eșafodul*, al trăirii în două timpuri a eroului Avdeu, cel prezent și cel al Mântuitorului. Aceste planuri paralele nu împiedică cursul firesc al narațiunii în prezent, în schimb, în romanul *Stigmatul Casandrei*, imaginarul se insinuează în viața oamenilor, în realitatea lor cotidiană, prin apariția fenomenului casandro-embriionilor, menit să schimbe viitorul întregii umanități, un viitor respins în cele din urmă de aceasta, prin uciderea lui Robert Bork, ce atrage după sine sinuciderea autorului planului de selecție naturală a vieților umane, a monahului Filofei.

O sursă a fantasticului în *O zi...* este și mitul, perceput de către C. Aitmatov ca una dintre „sferele ascunse ale conștiinței umane”, mitul dispunând de o „identitate spontană și concretă a ideii și imaginii” (A. Losev). Referitor la acest aspect, V. Șoptereanu remarcă, în studiul citat mai sus: „Punându-se în evidență laturile fundamentale ale gândirii mitice care au dus cândva la mitologizarea realității, s-a ajuns la concluzia privind posibilitatea creării de «mituri moderne», în genere, și de «mituri literare», în speță¹. Mitul modern în *O zi...* îl constituie tocmai tema contactului cu extraterestrii. După cum afirma autorul studiului menționat, „în literatura fantastică modernă e suficient ca autorul să spună că acțiunea se va desfășura pe o planetă îndepărtată, pentru ca cititorul să creadă în orice miracol ce i se înfățișează, fără a cere vreo motivație. Cititorul de science-fiction devine, astfel, un fel de analog al «subiectului mitic» losevian: povestirea despre extraterestrii proveniți din supercivilizații, înzestrați cu calități inaccesibile omului, n-are cum să i se pară cititorului respectiv incredibilă, pentru că, în acest caz (ca și în cel al basmului fantastic), este vorba de un model guvernat de propriile lui legi”².

Un alt aspect important ce se observă în acest roman este creșterea ponderii filonului publicistic, marcat de interesul deosebit față de problemele actuale ale omenirii, autorul trăgând reale semnale de alarmă, căci opera sa reflectă un caracter educativ. Îmbinarea componentei obiective, informative, cu cea subiectivă, afectivă, în acest roman, ca, de altfel, și caracterul eterogen reliefează apartenența lui la stilul publicistic.

Perspectiva temporală în acest roman pare dictată de undeva de sus, din spațiul aerian sau cosmic, unde timpul capătă alte valențe. Din avionul care zboară deasupra oceanului, Robert Bork visează că înnoată laolaltă cu balenele, el însuși fiind o balenă, așa cum bătrânul Organ, din *Ogarul cenușiu de la malul mării*, visează că se contopește cu Femeia-pește pentru a se deda sentimentului libertății absolute, sentiment căutat și de Băiatul din *Vaporul alb*, care visează la rândul lui la identificarea cu peștele care îl poate conduce la tatăl său. Putem vorbi, referindu-ne la aceste opere, de o contopire a dimensiunii spațiale cu cea temporală, de o renunțare la timpul real pentru o integrare în spațiul necuprinzător, într-un timp ireal, străin de percepția umană obișnuită. Desprinderea de sol permite trăirea unui anumit sentiment de libertate, posibilitatea de a vedea

¹ *Idem*, p. 178.

² *Ibidem*, p. 186.

adevărul dintr-o perspectivă nouă, detașată. Ieșirea din spațiul terestru presupune totodată o ieșire din timpul fizic, trepidant, specific desfășurării vieții pe pământ, zborul oferă ocazia reflecției și nevoii de acțiune în sensul aducerii unei schimbări. Filofei se îndepărtează de Pământ și se retrage în spațiul cosmic, ce îi oferă siguranța acțiunilor sale, departe de zbuciumul vieții terestre, care ar fi împiedicat obținerea rezultatelor cercetării sale. Ieșirea în afara spațiului și timpului terestru vine în ajutorul revelării și exprimării adevărului. Nava cosmică a lui Filofei capătă valențele păsării ce zboară în înaltul cerului, fotografiind adevărul care pare evident în momentul desprinderii de spațiul teluric. Sentimentul detașării de viața terestră nu este o noutate în opera aitmatoviană, ideea fiind abordată, la același nivel, al fantasticului, în romanul *O zi mai lungă decât veacul*, în episodul revelației celor doi cosmonauți care aleg să nu mai revină pe Pământ, pentru a trăi într-un spațiu cosmic, mult mai promițător din punct de vedere al evoluției și al relațiilor umane, decât tumultuoasa Planetă Pământ, amenințată de sindromul autodistrugerii umane.

În debutul romanului se face referire la timpuri imemorabile, la momentul *ab origine* al lumii: „Și de această dată la început a fost Cuvântul. Ca și atunci. Ca în acel nemuritor Subiect”¹. Trebuie subliniat faptul că, deși proza aitmatoviană a cunoscut modificări de-a lungul timpului, vocea auctorială rămâne auzită. Astfel, nu se poate vorbi nici în acest roman de o „moarte” a autorului. Prezența acestuia se face simțită încă de la începutul romanului, prin aceeași perspectivă de ansamblu, conclusivă, care stârnește curiozitatea cititorului de a înainta în lectură. Autorul pare să prezinte evenimentele din perspectiva prezentului, întorcându-se cu mult în trecut, la fel ca și personajele nevăzute, care consemnează „întâmplarea” în „jurnalele” lor: „Totuși, mulți dintre cei cărora le-a fost dat să se confrunte cu întâmplarea neașteptată, nicicum nu au presupus că odată cu timpul aveau să descrie care mai de care în memorii tocmai această istorie ca cel mai zguduitor eveniment din viața lor. Pe deasupra, toți martorii oculari au fost sortiți să-și înceapă amintirile cu fraza larg răspândită: «Evenimentele de necrezut ale acelei zile se desfășurau ca într-un roman polițist»”².

Ponderea acordată viitorului în acest roman nu este una neglijabilă. Avem în vedere, în primul rând, profesia aleasă de autor pentru personajul său, Robert Bork, aceea de viitorolog, care denotă interesul față de această categorie, fără de care soarta nu este posibilă, așa cum se precizează și în roman: „Soarta, fără imaginea viitorului, este zadarnică”³. Preocuparea de bază a lui Robert Bork este de a prognoza, de a prevedea cursul istoriei, aspirând la crearea „cântecului cântecelor” al său, despre necesitatea conștientizării de către omul contemporan a problemelor societății, despre datoria acestuia de a întrezări traseul dezvoltării ulterioare a omenirii. Alături de alți gânditori ai lumii, Robert Bork participă la simpozioanele internaționale ce au ca temă soarta umanității, viitorologia ca știință. În calitatea ocupată, i se propune a-și exprima opinia

¹ Cinghiz Aitmatov, *Тавро Кассандры*, Moscova, 2003, p. 600.

² *Idem*.

³ *Ibidem*, p. 603.

cu privire la acel eveniment „zguduitor” din soarta umanității, despre care Aitmatov ne previne încă de la primele rânduri ale romanului.

Viitorul în romanul avut în discuție nu este tocmai unul utopic. Cercetătorul Robert Bork așteaptă cu nerăbdare reacțiile articolului apărut în „Tribuna” cu privire la descoperirea de către monahul Filofei a metodei de controlare a nașterilor pe pământ. Dintr-o lume a viitorului, din cosmos, monahul poate controla viitorul vieții pe pământ cu ajutorul unor raze trimise fătului în vederea depistării petei albe (*tavro kassandri*), care indică refuzul acestuia de a veni pe lume, un semn de protest împotriva consimțirii la manifestarea ulterioară a răului. Ideea necesității deținerii de control asupra viitorului umanității reprezintă un semnal de alarmă la adresa direcției dezastruoase spre care se îndreaptă omenirea, aflată în descompunere spirituală dar și fizică prin numărul tot mai mare de catastrofe și calamități naturale, războaie, conflicte la orice nivel, aducătoare de victime.

Tocmai acesta este și mesajul transmis de Aitmatov prin romanul de față. Încercările anterioare ale eroilor aitmatovieni de a supraviețui tuturor transformărilor negative cu impact irevocabil asupra mediului și sufletului omenesc, prin întoarcerea către un trecut mitic, ideal, cu rol exemplar, eșuează de cele mai multe ori sau asigură într-o oarecare măsură menținerea pe linia de plutire, în raport cu vicistitudinile sorții și destinul căruia nu i se pot împotrivi. De aceea în romanul *Stigmatul Casandrei*, Aitmatov propune, prin intermediul personajului controversat în lumea sa, ruperea răului din rădăcină, ca un gest de responsabilitate pentru viitor: încă din faza embrionară, fătul transmite semnale pozitive sau negative în ceea ce privește viitorul și evoluția sa pe pământ, acordându-i acestuia posibilitatea de a crea o lume mai bună, lipsită de probleme, prin propria renunțare la viață. Situația deplorabilă a prezentului, văzut ca un paradis pierdut, afectat, de exemplu de dramele din Afganistan, la care se face referire în roman, îndeamnă în mod imperios la ridicarea unor întrebări cu privire la viitor, la direcția spre care se îndreaptă acesta:

Poate că nu este doar o pacoste, dar și o nouă încercare a sufletului, trimisă de sus, pentru prevederea drumului viitor al omenirii. Dar încotro ne îndreptăm mergând pe acest drum necunoscut? Ce ne așteaptă în viitor? Unde să ne ascundem de glasurile casandro-embrionilor, care vorbesc în noi despre noi? [...] Vom trăi oare în afara adevărului?¹

Supremația asupra viitorului poate fi atinsă, la nivel utopic sau antiutopic, depinde de perspectivă, prin controlul din clipa prezentului, capabil să prevadă și să evite posibilele drame sociale la nivel planetar cum ar fi cele produse de Hitler sau Stalin, rămase în istoria umanității ca antimodele de guvernare și raportare la societate.

Un alt personaj din roman, ale cărui acțiuni sunt îndreptate către viitor, este Oliver Ordok, politolog și candidat la președinția Statelor Unite ale Americii, care

¹ *Ibidem*, p. 613.

încearcă să prezinte electoratului său un program strategic al viitorului american, pe fundalul crizei actuale din lume. Întrevăzând importanța capitală a unei eventuale decizii sau pronunțări cu privire la scandalul stârnit din cosmos, Oliver Ordok se adresează unui specialist, viitorologului Robert Bork, pe care îl va trăda, pentru a se salva pe sine. Supunându-se opiniei majorității, Oliver Ordok se simte nevoit să îl denigreze pe viitorolog și să îi respingă teoria, pentru a câștiga simpatia și voturile publicului. Pentru el, realul pericol nu îl reprezintă cel declanșat de monahul Filofei, ci pierderea încrederii electoratului. Deși susține că problema ridicată privește pe toți și pe fiecare în parte, soluționarea ei într-un mod pozitiv nu reprezintă pentru el o prioritate, el fiind mai degrabă îngrijorat pentru viitorul personal, decât pentru cel al poporului american, pe care își dorește să îl conducă. Aitmatov adaugă acest personaj la categoria personajelor negative, pentru care interesul personal primează înaintea restului lumii, scriitorul evidențiind câteva dintre tendințele omului contemporan – egocentrismul și dorința de putere, de dominație, obținută cu orice preț, chiar și cu prețul trădării prietenilor și „osândirii” lor la moarte. În viziunea candidatului la președinție, filosofia lui Filofei lipsește omenirea de viitor.

Distrugerea prezentului casandro-embrionilor ce transmit semnale negative este motivată de monahul Filofei prin tinderea spre un viitor perfect, al cărui succes se cere garantat dinainte de venirea omului pe lume. Recurgerea la anularea dreptului la viață provine din lipsa de încredere a lui Filofei în capacitatea de îndreptare a trecutului omului. Abandonat la orfelinat de mama sa după naștere, Andrei Krâțov, care ulterior își ia numele de „monahul Filofei”, trăiește cu intensitate o dramă asemănătoare cu cea a multor altor copii, dar cu care el nu se poate împăca. Nevoia de răzbunare, ambiția ca un orfan să ajungă celebru prin descoperirile sale științifice îl conduc spre crearea de vieți în laborator, apoi spre propunerea adresată umanității, de a aduce pe lume doar copii care „vor” să se nască și să trăiască în armonie pe acest pământ. Prin aparatul special produs pentru depistarea casandro-embrionilor, Filofei are posibilitatea de a restabili calitatea pozitivă sau negativă a genei din care provine fătul: „Despre aceasta va da de știre tot ceea ce de ani, de veacuri a fost acumulat, însumat în gene, ca în memoria unui calculator”¹. Monahul Filofei se vrea un apărător ardent al viitorului ideal, de dragul căruia distruge prezentul improbabil. Prin asigurarea unui viitor optim este pregătit drumul spre veșnicie, în care omul trebuie să fie pregătit să intre, cu calitățile dobândite încă de la naștere: „Nu, nu este ceva de moment. Este vorba de veșnicie. Veșnicia este veșnică prin natura ei, iar omului i-a fost dat să izbutească, să prelungească creditul pentru veșnicie din generație în generație printr-un unic mijloc – autodesăvârșirea morală”². Dacă pentru Filofei autodesăvârșirea este calea spre veșnicie, alta este viziunea viitorologului, care consideră că la baza veșniciei se află cuvântul, care deține puterea supremă. „Se poate crea prin cuvânt. Da, da. De aceea ne-a și fost dat cuvântul

¹ *Idem*, p. 615.

² *Ibidem*, p. 622.

de sus. Tot ceea ce se petrece în noi și cu noi este dirijat prin cuvânt. [...] Spun mai mult decât atât, cuvântul este potențialul veșniciei conținut în noi. Noi murim, dar cuvântul rămâne. Și de aceea el este Dumnezeu”¹, afirmă viitorologul într-un dialog cu soția. Ideea dobândirii amintirii după moarte prin intermediul cuvântului nu este nouă în opera aitmatoviană, pentru aceeași treaptă a veșniciei se luptă și Abutalip Kuttîbaev din romanul *O zi...*, riscându-și propria viață. Raportând darul omului de a vorbi, de a se folosi de cuvânt, la imposibilitatea balenelor de a grăi, de a-și explica decizia de sinucidere în masă, Robert Bork se întreabă dacă omul este conștient de darul ce i-a fost încredințat, dacă știe să îl prețuiască: „Ne gândim oare la aceea că nouă ne-a fost încredințată rațiunea universală, substratul, mai precis ipostaza veșniciei?”² Uciderea lui Robert Bork coincide, așa cum mărturisește Filofei în cadrul unei transmisiuni intergalactice ce se adresează întregii omeniri, cu renunțarea la veșnicie: „atunci când l-am ucis pe Robert Bork, am ucis odată cu el o parte din veșnicia noastră”³. Filofei consideră că veșnicia se află în cunoaștere, iar atunci când ne sustragem cunoașterii, în detrimentul adevărului, ne sustragem tocmai acelei veșnicii atât de mult dorite.

Prezentul degradat are impact și asupra lumii animale, omul fiind cel care contribuie la distrugerea ei în masă. Și de această dată Aitmatov ne surprinde prin măiestria cu care înfățișează lumea non-umană, căreia îi atribuie afinități antropomorfe. Dotate cu o sensibilitate deosebită, balenele sunt zugrăvite asemenea unor radare vechi în largul oceanelor, captatoare de semnale din cosmos, dar mai ales receptori vii ai nelegiuirilor, dezechilibrelor și răutăților umane, fenomene ce converg spre declanșarea unui dezechilibru în lumea balenelor, determinate astfel să comită actul sinuciderii în masă. În semn de protest față de denaturarea ființei umane care distruge mediul înconjurător și care refuză progresul științific, Filofei se sinucide odată cu balenele care se îndreaptă, încă de la începutul acțiunii, spre mal, ca și cum ar fi prevăzut reacția omenirii la propunerea venită din cosmos. Și pentru că Robert Bork are un simț înăscut al prevederii, presimte încă de la zborul său cu avionul pe deasupra oceanului că ceea ce se va întâmpla cu balenele se va întâmpla și cu el. Semnalul pericolului iminent este simțit în planul lumii negrăitoare de către bufnița ce își are cuibul pe turnul Spasski de la Kremlin: „Bufniței i se păru că aude din marea depărtare, de undeva din altă margine de lume, cum în oceanul nopții înoată balenele, cum se mișcă ele în grup, despicând cu corpurile muntoase valurile ce se apropiau”⁴. Bufnița este înzestrată de Aitmatov cu capacitatea de a „auzi” înotul balenelor și de a simți o neliniște în momentul declanșării furtunii pe mare după uciderea lui Robert Bork.

Finalul romanului amintește în mod vădit de eșecul înregistrat de cosmonauții de pe stația orbitală „Mir” de a convinge oamenii de pe Pământ de avantajele conviețuirii cu umanoizii de pe planeta Liman Împădurit. Este poate vorba de aceeași

¹ *Idem*, p. 634.

² *Ibidem*, p. 635.

³ *Ibidem*, p. 741.

⁴ *Ibidem*, p. 656.

operațiune „Obruci”, pe care, de această dată, o declanșează însuși Filofei, prin gestul suicidal. Ca dovadă a îngrijorării unui cerc larg de oameni de cultură, de pretutindeni, în ceea ce privește viitorul, amintim aici afirmația lui E. Cioran, conform căreia, în momentul în care omul atinge miezul cunoașterii, nu mai vrea să trăiască, deoarece, „într-un univers *explicat*, nimic nu va mai avea sens, în afară de nebunie”¹. Barierele spațiale ce depășesc cadrul terestru nu sunt acceptate și nici posibilitatea de transformare a istoriei, de scriere a timpului viitor din prezent. Ideea de destin, fie el și implacabil, nu poate fi substituită de luarea asupra sinelui a unui drept ce aparține în totalitate providenței. Concluzia este trasată spre finalul romanului în felul următor: „Da, ai fost ferm convins că omul de știință nu poartă răspunderea pentru rezultatele cercetărilor sale, la fel cum natura nu poartă niciun fel de răspundere în fața omului”². Filofei pare azvârlit de cunoaștere în timpul cosmic, în afara paradisului, în care i se înfăptuiește destinul. Descoperirile științifice contrariante pentru cei al căror curs al vieții se consumă în plan teluric nu reușesc să substituie absența mamei și sentimentele de frustrare simțite în copilărie, perioadă ce ar trebui considerată ca paradisiacă, de aceea își construiește propriul eden, care aduce mai degrabă a infern prin implicația conținută de scopul și direcția revelațiilor sale științifice. Goana oarbă spre un viitor controlat își găsește argumentarea în neajunsurile emoționale din copilărie. Ceea ce se întâmplă cu Filofei este poate rezultatul unei căderi în timp, al neîmpăcării cu trecutul, nu doar cu trecutul personal, ci cu cel al întregii umanități, condamnată a-și trăi destinul pe pământ. Relevantă este concluzia lui Emil Cioran cu privire la atitudinea omului față de păcatul originar și repercusiunile acestuia:

Pentru că nu am fost la înălțime la începuturi, acum alergăm, gonim spre viitor. Lăcomia și frenezia noastră nu vine oare din remușcarea de a fi trecut pe lângă adevărata inocență, a cărei amintire nu ne dă pace? În ciuda grabei noastre și a felului cum ne luăm la întrecere cu timpul, nu ne putem înăbuși chemările țâșnite din adâncurile memoriei, ce poartă pecetea imaginii paradisului...³

Tocmai amintirea lipsei afecțiunii materne din copilăria sa îl determină pe monahul cosmic să dorească evitarea trăirii de către generațiile viitoare a unei senzații asemănătoare. Pentru că el a mușcat din mărul din copacul cunoașterii prin venirea pe lume și aflarea suferinței umane, el preferă să elimine din viitor destine similare.

Ideea întrevederii finalului istoriei relatate de Aitmatov este sugerată pe întreg parcursul romanului prin diferite mijloace: folosirea punctelor de suspensie, a întrebărilor retorice, dar și prin presimțirile eroilor, care se tem, așa cum se întâmplă în cazul monahului cosmic. Teamă de viitor, dar și de reiterare a greșelilor trecutului este presărată de-a lungul firului epic al romanului: „Ideile lui Filofei vor fi mai degrabă

¹ Emil Cioran, *Căderea în timp*, Humanitas, București, 2003, p. 163.

² Aitmatov, *Тавро Кассандры*, p. 762-763.

³ Cioran, *op.cit.*, p. 25.

supuse unei obstrucțiuni puternice, vor fi luate în derâdere, ponedrite și blestemate, așa cum se întâmpla întotdeauna în epocile trecute, în timpul marilor sau micilor treceri la noi zei, la noi adevăruri salvatoare, la noi orizonturi utopice de orânduire ideală a vieții. Așa a fost mereu. Dar oare istoria nu se va repeta din nou orbește și de această dată?”¹. La această întrebare răspunde, prevăzând parcă un final tragic și temându-se pentru soțul ei, Jessie, care trăiește cu sentimentul repetiției aceluiași final nefericit atunci când vine vorba de încercarea de a înfăptui ceva utopic, așa cum a demonstrat-o, nu o dată, istoria veacurilor: „Mă gândeam, Robert, că ceea ce astăzi ți s-a întâmplat ție, dar și lui Filofei, deși el se află acolo, în cosmos, face parte din rândul tragediilor idealismului. Mi-am amintit de îndrăgitul tău Socrate. Ca și atunci, și după aceea, și în multe veacuri ce au urmat, utopiei idealiste i se împotrivesc mulțimea”². Cu toate acestea, Filofei, înainte de momentul sinuciderii vorbește despre posibilitatea repetării în viitor a fenomenului descoperit de el, ale cărui taine le distruge, lăsând în urmă doar un jurnal despre viața sa, despre soartă, despre timp, și mai ales despre pașii care l-au condus spre marea sa revelație.

Din jurnalul lui Filofei aflăm că acesta era înzestrat încă de la naștere cu o memorie ageră, povestindu-și viața încă de la naștere, din momentul abandonării sale de către mama sa în fața unui cămin de copii. Dorința de a se afla în apropierea mamei, de a-i simți prezența, a fost atât de puternică, încât a reținut toate senzațiile acelei ultime apropieri materne:

Îmi amintesc acea dimineață ca prin ceață, deși, desigur nimeni nu va crede aceasta. [...] Dar țin minte scârțâitul tare al zăpezii sub picioarele mamei. Țin minte cum mergea ea repede în acea dimineață de iarnă. Țin minte cum mă strângea la piept spasmodic, tresăltând neîncetat de teamă, iar eu auzeam prin trupurile noastre cât de tare îi bătea inima. Ea respira zgomotos în timp ce mergea și tot timpul repeta ceva în grabă, îmi șoptea ceva, niște cuvinte, cât pe ce să plângă și străduindu-se să își țină lacrimile. În acel moment, când mă ducea pe brațe să mă lase la ușa unui leagăn de copii, am văzut prin crăpătura păturicii fața ei, ochii cu genele, acoperite cu un strat ușor de zăpadă, și deasupra cerul cenușiu, fulgii de zăpadă căzând. Zăpada răscolea. Și probabil, ea îmi șoptea: «Iar tu să plângi, să plângi tare, să te audă mai repede!»³

Într-adevăr, așa cum afirmă și personajul, e greu de crezut că un nou-născut poate deține o astfel de memorie, chiar dacă în confesiunea sa, Filofei folosește termeni care denotă îndoiala: „ca prin ceață”, „probabil”.

Am putea spune că imaginația în cadrul procesului de rememorare joacă un rol important în această mărturisire de suflet, retrospectiva realizându-se din perspectiva omului matur, care știe ce s-a întâmplat cu el de la alții și care poate a asistat el însuși la

¹ Aitmatov, *Тавро Кассандры*, p. 650.

² *Idem*, p. 687.

³ *Ibidem*, p. 753-754.

căminul de copii la multe astfel de cazuri. Filofei se descrie în primele zile de viață ca având toate simțurile acutizate, percepend cu intensitate, mai mult senzorial, tot ce se întâmplă în jurul său. Filofei reușește, cu ajutorul unui proces logic de deducție și cu ajutorul imaginației, să relateze un moment din viață, pe care nimeni nu este capabil să îl redea ca parte a primelor „amintiri”, acestea formându-se de obicei la o vârstă mai mare și constând în general din frânturi, imagini, cuvinte, fără o conexiune logică. Or, Filofei merge mai departe cu povestirea și pretinde chiar că încerca să „înțeleagă” ce se întâmplă cu el după ce a fost lăsat pe pridvorul leagănului de copii, asemenea unui episod logic ce are la bază principiul contiguității:

Când ea m-a așezat pe pridvor, nu am înțeles imediat la ce folosea asta. Mi-era frig, eram înghețat, și am așteptat ca ea să se întoarcă și să mă ia în brațe. Dar ea stătea într-o parte, ascunzându-se după niște tufișuri din troiene, și nu se apropia. Și atunci eu am început să plâng, și apoi s-a deschis ușa, cineva s-a apropiat, m-a luat în brațe și m-a dus...¹

Nevoia de a ordona amintirile și de a nu pierde în cuprinsul relatării sale momentele esențiale, definitorii din viață, care și-au pus amprenta asupra formării sale psihice, constituie poate cauza întregii tragedii a lui Filofei. Sentimentul frustrării trăit încă de la începutul vieții l-au motivat să lupte și să devină cunoscut prin știință, care i-a servit drept refugiu, mijloc de evadare și totodată de propulsare pe o treaptă a societății în care se iau măsuri importante, menite să decidă la un moment dat soarta oamenilor și chiar să acționeze cum nu a mai acționat nimeni niciodată: „Am slujit științei, iar știința mi-a slujit mie, reputației mele, ambițiilor mele, poziției mele, conformismului meu...”²

Pentru ca trecutul asemenea celui trăit de el să nu se repete, Andrei Krîlțov se ocupă cu producerea „fetușilor-x”, oameni născuți artificial, de femei anonime, proveniți din părinți anonimi, care pentru era comunistă reprezintă un nou tip uman, imaginea viitorului, figura centrală în procesul istoric, un instrument al comunismului ce se vrea răspândit în lumea întreagă, promițător pentru lumea politică. „Fetusul-x” pare a fi o reiterare a figurii mankurtului, ambele ființe reprezentând „unelte docile” în mâna stăpânului, lipsite de memoria propriului trecut legat de originea lor. Însuși Filofei se consideră un fost „fetus-x”:

Căci, de fapt, și eu eram un fetus-x, chiar dacă născut natural, dar exact așa, fără origine, fără rude, intransigent, impasibil, ca să nu spun nemilos în acțiunile mele, cu faima de specialist aspru în ocupația mea, un om care nu-și irosea abilitățile și timpul pentru nimic altceva, în afara activității concentrate într-o anumită direcție³.

¹ *Ibidem*.

² *Idem*, p. 758.

³ *Idem*, p. 773.

În pofida severității cu care se descrie, Andrei are conștiința celor înfăptuite, îndoiala cu care a acceptat propunerea de a implanta embrioni în pânțele unor deținute trezindu-i raportarea la anumite raționamente încetățenite în gândirea și memoria umanității:

În suflet se furișau îndoielile: dar dacă aceasta este o conspirație împotriva fundamentelor umanității, obținute prin suferință în lungul lanț al generațiilor, al umanității, care a trăit o viață fie ea și groaznică și absurdă, dar constant, din neam în neam, tânjind după desăvârșire, nădăjduind la o minune în atingerea ideilor utopice, pornind de la aspirațiile strămoșilor, care credeau cu statornicie că dacă ei nu au avut noroc, atunci copiii, nepoții vor dobândi fericirea căutată...¹

În contrapondere cu mentalitatea încetățenită din timpurile primordiale, „fetușii-x urmau să oprească mișcarea acelei roți istorice, să hotărască sfârșitul Paternității și Maternității, să hotărască sfârșitul la tot ce însemna continuarea experienței de generații pentru toți și pentru fiecare din lumea largă...”² Deși își detestă propriul trecut și nu îl poate accepta, Andrei realizează că, de această dată, este vorba de trecutul unei umanități, trecut împotriva căruia el trebuie să lupte, pentru a-i schimba regulile firești după care acționează. Convingându-se în cele din urmă că în viitor noțiunile de „mamă” și „tată” vor ieși din uz, iar viața se va produce artificial, doar în incubatoare, Andrei acceptă punerea în practică a planurilor de viitor la adresa umanității. „Trezirea la realitate” se produce cu ajutorul Runei, o deținută care refuză plăsmuirea artificială de copii, riscându-și viața și pierzând-o. Prin intermediul acesteia, Andrei își testează fărâma de Bine pe care o mai are, având convingerea că Runa i-a fost trimisă de providență pentru a-l salva pe el.

Complexul copilului abandonat, neîmpăcarea cu amintirile, cu trecutul său trist, îl determină pe Andrei Krîlțov să trăiască cu impresia că nu are loc pe pământ, și să își continue cercetările în cosmos, unde se va autointitula monahul Filofei. Cu toate acestea, el nu se poate sustrage memoriei sale, trecutului său, care există în continuare în ființa și conștiința sa, așa cum el însuși mărturisește în finalul confesiunii sale scrise: „Trecutul meu nu-mi dă pace, mă urmărește”³. Mai mult decât atât, Filfoei ajunge să se căiască și să fie conștient de efectele pe termen lung ale experimentelor sale în societate. Pentru prima dată în viață, abia în ultimul ceas, monahul cosmic pare preocupat de viitorul „fetușilor-x” creați de el, mai precis de viitorul societății, în care își găsesc locul aceste creaturi artificiale: „Aș putea spune că niciodată nu am luat asupra mea răspunderea pentru viitorul lor, ci doar am rezolvat problemele științifice ale nașterii lor”⁴. Filfoei se teme ca, odată ajunși la vârsta maturității, „fetușii-x” să nu ajungă să

¹ *Ibidem*.

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*, p. 792.

⁴ *Ibidem*, p. 793.

aibă aceeași reacție negativă referitoare la originea lor, reacție ce ar putea pune în pericol umanitatea, așa cum era pe cale să o facă el: „Oare cu vremea nu li se va trezi fetușilor-x dorința irezistibilă de a se răzbuna pe omenire, de a termina cu întreaga lume...?!”¹ Filofei realizează totodată monstruozitatea faptei sale și, nu în ultimul rând, lașitatea sa, de a fi departe, în cosmos, în timp ce „fetușii-x” trăiesc pe pământ.

Ca o constantă a operei aitmatoviene, raportul dintre bine și rău, asociat cu raportul dintre trecut și prezent, revine în romanul *Stigmatul Casandrei*, fiind lesne de remarcat că autorul își împarte, și de această dată, personajele în personaje pozitive și negative. Noțiunile de bine și de rău, aflate la antipodi, sunt totuși complementare, deoarece în lipsa uneia cealaltă nu ar putea fi definită.

Viitorologul Robert Bork vorbește despre pericolul ignorării relației dintre bine și rău și mai ales a forței răului, noțiuni ce nu ar trebui să dispară din conștiința și memoria oamenilor, căci

Problema este că ne gândim prea puțin la raportul dintre bine și rău, unindu-le în aceeași legătură, ne gândim prea puțin la aceea că răul reprezintă forța predominantă, că răul distruge, ucide în noi în mod neîncetat menirea noastră originară, distruge resursele noastre universale, nu-i permite rațiunii să ridice capul pentru a descoperi alte mijloace de existență, când omul ar putea deveni, din punct de vedere calitativ, diferit de cum este acum².

Viitorologul este de părere că „responsabilitatea omenirii în fața posterității astăzi capătă un alt caracter, probabil aceasta este noua spirală a evoluției”³. Însă ceea ce va constata el ulterior acestei afirmații va fi reacția opusă a omenirii, care nu este pregătită să accepte această treaptă a evoluției propusă de Filofei, tradițiile spirituale moștenite de la generațiile anterioare primând în fața unui viitor improbabil, al cărui cult are o mult mai restrânsă răspândire și nu asigură garanții. Delimitând net trecutul împovărat de viitorul promițător, Robert Bork asistă la sosirea umanității la răscruce de drumuri, ea fiind nevoită să aleagă direcția de urmat de acum înainte: „S-a iscat o dilemă: ori vom trăi ca înainte, în atmosfera autoamăgirii generale, așa cum am trăit mereu, ori vom ști, pătrunzând sensul cauzelor creșterii numărului de casandro-embrioni, să prevenim inevitabila prăbușire apocaliptică. Iată ce alegere se află în fața umanității”⁴.

În scrisoarea adresată Papei de la Roma, monahul Filofei vorbește tocmai despre sămânța răului imposibil de înlăturat, care dăinuie în timp, reeditându-se și insinuându-se sub diferite aspecte în viața omului: „Sângele și puterea – iată acel humus din care semințele răului răsar veșnic... Răul este înlocuit de rău, lăsând semințele pentru

¹ *Ibidem*.

² *Ibidem*, p. 663.

³ *Ibidem*, p. 664.

⁴ *Ibidem*, p. 714.

următorul rău...”¹ Răul apare, așadar, oriunde și oricând, trăgându-și seva dintr-un izvor inepuizabil ce se hrănește cu propria ființă, deci tot cu rău. În acest context, personajul retras în cosmos contestă necesitatea întoarcerii în trecut, acolo unde nu pot fi identificate modele de viață, acolo unde manifestarea răului a lăsat urme adânci care încă se resimt în prezent: „Așa că merită să mergem în hățișul trecutului cu făclia, luminând chipurile morților, când în memoria multora încă mai este vie epoca, în stare să ne spună multe în acest sens, – epoca lui Stalinhitler sau, invers, a lui Hitlerstalin?”² Rănile adânci provocate de aceste două figuri istorice în rândul omenirii sunt greu de acceptat de Filofei și poate tocmai dorința de a nu se repeta vreodată momente similare cu cele pricinuite de aceștia, îl conduc spre soluția învingerii răului: aceea de a nu-l crea, de a-i nu da posibilitatea de a se dezvolta și de a se manifesta în și prin omul viitorului predispus și capabil de atrocități de genul celor comise de cele două nume rămase în memoria lumii ca un gust amar.

Ideea graniței imperceptibile uneori între vis și realitate este reluată în acest roman, ea fiind prezentă și în scrierile anterioare ale autorului, de exemplu, în nuvela *Ogarul cenușiu de la malul mării*. În romanul *Stigmatul Casandrei*, visul, ca mijloc de amintire și de corelare cu viața reală apare la Robert Bork, care, stând pe balcon, privește luna, aceasta declanșându-i amintirea despre visul cu Luna, la care vroia să ajungă un coleg de-al său de la catedră. Robert realizează că visul acesta nu a fost întâmplător, date fiind discuțiile aprinse în jurul temei cosmosului și a controlului venit de acolo prin monahul Filofei.

Apare încă o dată ideea că „toți suntem în aceeași luntre” și că destinul fiecăruia poate influența destinul unei națiuni, al unei zone geografice și de ce nu, a întregii omeniri. Fiecare este responsabil pentru felul în care alege să își trăiască propria viață, însă fiecare trebuie să nu uite că aceasta se răsfrânge asupra celor din jur. Esența gândirii „planetare” la care face referire Aitmatov constă în aceea ca

fiecare om să se gândească la celălalt și la oamenii altor țări ca la sine însuși, să îl tulbure și să îl bucure durerea și fericirea, necazurile și sărbătorile altora, să îl preocupe neîncetat problemele: cum să trăiască în această lume, ce să facă pentru a transforma această lume într-un loc mai bun? Și să conjuge aceste intenții ale sale cu dorințele celorlalți oameni, să îi atragă în fapta nobilă a construirii unei lumi noi³.

„Totul îi privește pe toți” – este de părere scriitorul kirghiz: „Când omul depășește sfera Pământului, se consideră că nu doar el, ca individ, a pășit în Cosmos, ci întreaga umanitate împreună cu el”⁴. Finalul tragic din *O zi mai lungă decât veacul*, soldat cu moartea cosmonauților, susținătorii conviețuirii cu alte civilizații extraterestre,

¹ *Idem*, p. 616.

² *Idem*, p. 617.

³ *Apud Saidi Umirov, Писатель планетарного мышления, în Ковчег...*, p. 332.

⁴ C. Aitmatov, *Всё касается всех*, în „Voprosi literatury”, 1980, nr. 12, p. 13.

vine în asentimentul convingerii exprimate de Aitmatov în cadrul primului forum de la Issâk-Kul, având ca scop analizarea situației culturii din lumea întreagă, dar și a problemelor cu care se confruntă umanitatea, în general:

Nu există un al doilea glob pământesc, unde o parte din populația Pământului s-ar putea refugia de conflicte și opresiuni. Așa ceva nu a fost dat. A învăța să trăim comunicând pe o planetă mică – aceasta este singura alternativă a omenirii în ziua de astăzi și în toate timpurile viitoare¹.

Acest precept, de a învăța să trăim cu binele și răul laolaltă, pe aceeași planetă, se desprinde și din romanul *Stigmatul Casandrei*.

¹ С. Айтматов, *Как человеку жить на свете?* (Выступление на открытии Иссык-Кульского форума, октябрь 1986 г.), în *Ковчег...*, p. 585.

**DOTYK SACRUM. PRÓBA UPORZĄDKOWANIA MOTYWÓW
RELIGIJNYCH W POWOJENNEJ TWÓRCZOŚCI
POETYCKIEJ CZESŁAWA MIŁOSZA**

Izabella ZAJĄCZKOWSKA

Czesław Miłosz always defended himself from calling him a religious poet, but his works clearly show that the importance of religious problems in his poetic works played a bigger and bigger role in his creativity. Everything began from a praise to the world, good and beautiful nature. Later nature became seen in sacred categories and the vision of the beyond and human clearly had a biblical character. In addition, the theory of apokatastasis and the deliberation about manichaeism and gnosticism, which shouldn't be treated as creed declarations were added to that. An interesting vision of God present, but invisible to the world appeared in Miłosz's poems.

As time passed, the poems of the Noblist became more and more religious and got closer to catholicism. In the same time, antinomies and contradiction, which always characterized the creativity of the poet are present.

Key-words: God, nature, religious, apokatastasis

Czesław Miłosz bronił się przed nazywaniem go poetą religijnym. Lektura wierszy Noblisty pozwala jednak stwierdzić, że sfera sacrum zawsze była obecna w Jego twórczości, choć dopiero pod koniec życia pojawiły się wyraźne deklaracje wyznaniowe i zbliżenie do katolicyzmu. Wcześniej „dotykał” na różne sposoby tej problematyki. Raz odwoływał się do religijności tradycyjnej, wyniesionej ze szkoły, innym razem powoływał się na lektury gnostyckie, manichejskie i ezoteryczne. Należy również pamiętać, że był tłumaczem wielu ksiąg biblijnych, w tym genialnego przekładu *Księgi Psalmów* i, że często nawiązywał do Biblii zarówno w sferze tematów jak i stylistyki.

Przez wiele lat Miłosz nie chciał ujawniać swoich poglądów religijnych, a nawet specjalnie wodził czytelnika na manowce. Wprowadzał do poezji wiele sprzecznych sądów i opinii, stosował metodę przemilczeń. Mówił wieloma głosami, zakładał różne maski, przekręcał, przeinaczał, nie zgadzał się sam ze sobą, ale... ciągle

ewoluował. Miłosz późny jest prawie wyznawczym katolikiem. Z czego to wynikało? Zapewne z silnego poczucia winy i grzechu, z nieczystego sumienia. Może też z poczucia osamotnienia, opuszczenia przez przyjaciół, wyobcowania emigranta?

Odwołując się częściowo do artykułu J. Dąbali, *Sacrum w poezji Cz. Miłosza*, proponujemy podział twórczości Noblisty na 5 okresów. Pierwszy to lata 1930-39. W tym czasie pojawiają się w poezji nawiązania religijne ale nie możemy chyba jeszcze mówić o „dotyku sacrum”, raczej mamy do czynienia z otwarciem się na problematykę egzystencjalną. Drugi okres to czas wojny, lata 1939-45. Poeta pisze o wierze, pokorze, przeczuciu istnienia Boga, ale brak jakichkolwiek konfesyjnych wyznań. I nagle pojawia się poemat *Świat* – pierwszy „dotyk sacrum”, w którym dobra i piękna natura prowadzi do Boga, ale tylko w sferze marzeń o świecie, jaki być powinien, nie jaki jest.

Trzeci okres obejmuje lata 1945-62 i może śmiało być nazwany czasem zbliżania się do Absolutu i to na wielu płaszczyznach. Poeta próbuje przeniknąć tajemnicę istnienia, zaczyna poszukiwać śladów Boga w naturze, nawiązuje do religijnego systemu wartości i posługuje się quasi – modlitwami.

Czwarty okres trwający od 1962 do 1980 r. obfituje w motywy sakralne. Bóg jest wciąż nieokreślony ale pojawiają się refleksje eschatologiczne, motyw apokatastasis, coraz częściej poeta wyraża wdzięczność Bogu, tęskni do Niego, chwali dzieło stworzenia, układa poetyckie modlitwy i pragnie doskonalić się wewnątrz.

W ostatnim, piątym okresie trwającym do końca życia możemy zaobserwować wszystkie wspomniane wcześniej motywy i wiele nowych, np. liczne określenia osobowego Boga, rozważania na temat wiary, religii, teologii, żarliwe modlitwy, bezpośrednie wyznania miłości do Jedyne i wierności katolicyzmowi.

Każdy z tych okresów jest, jak wspomnieliśmy, pełen sprzeczności i napięć wewnętrznych. Niech więc nie dziwi nas, że wiara sąsiaduje ze zwątpieniem, pochwała dzieła stworzenia z uzalaniem się nad okropnościami tego świata, Bóg Objawiony z Absolutem wymyślonym przez ludzi.

O religijnych aspektach poezji Cz. Miłosza pisano niezbyt często. W roku 1937 J. Czechowicz na łamach czasopisma „Pion” zamieścił artykuł omawiający drugi przedwojenny tomik wierszy – *Trzy zimy*, w którym dostrzegł szereg elementów chrześcijańskich kształtujących wyobraźnię młodego twórcy¹. Opinia ta była raczej hipotezą wstępną, propozycją badawczą, niż kategorycznym stwierdzeniem faktu. Krytyk napisał o Nim: „poeta bardziej chrześcijański niż to sam podejrzewa (choć może po protestancku nie po katolicku)”².

Po wojnie długo nikt nie próbował ustosunkować się do tej opinii (twórczość Miłosza była znana wąskiemu kręgowi odbiorców, a klimat polityczny nie sprzyjał pisaniu na ten temat). Właściwie dopiero w latach osiemdziesiątych pojawiły się artykuły sytuujące twórczość poety w kontekście przeżyć religijnych.

1 J. Czechowicz, *Uczeń marzenia*, „Pion”, 1937, nr 3 s. 3.

2 Jw. s. 3.

Należą do nich: szkic I. Sławińskiej, *Odniesienia religijne w twórczości Miłosza*¹, T. Witkowskiego, *Poezja i mistyka (o religijnych inspiracjach wierszy Cz. Miłosza)*², T. Życińskiego, *W poszukiwaniu Absolutu*, J. Błońskiego, *Epifanie Miłosza* i artykuły K. Dybciaka³. Później ukazały się opracowania: ks. J. Frankowskiego, *Biblijne przekłady Miłosza*⁴, J. Dąbali, *Sacrum w poezji Miłosza*⁵, ks. J. Boleckiego, *Sztuka u Boga*⁶, J. Błońskiego, *Jeszcze o poezji i świętości*⁷ i książki – Ks. J. Szymika, *Problem teologicznego wymiaru dzieła literackiego Czesława Miłosza*⁸ i Ł. Tischnera, *Sekrety manichejskich trucizn. Miłosz wobec zła*⁹.

Prof. Sławińska próbując znaleźć przyczyny słabego zainteresowania krytyki tym tematem pisze, że brak w twórczości Noblisty „wyznaniowych i apologetycznych wierszy” Zjawisko to tłumaczy takimi cechami jego poezji, jak: „respekt dla tajemnicy i wrodzona dyskrecja, powściągliwość i niechęć do poezji konfesyjnej i dekoratywnej”¹⁰.

I. Księga Natury – wdzięczność, pochwała świata, pięknej i dobrej przyrody.

Każda rzecz odsyła do innych ale jest wyraźna i na
swoim miejscu.
Każda godzina światła i mroku jest dla mnie cudem.

W. Whitman, *Cudzy*, tłum. Cz. Miłosz, NZ 45

Obecność w świecie cudów, a więc zjawisk, które wykraczają poza możliwości ludzkiego działania i rozumienia, potwierdza otwarcie podmiotu lirycznego na sferę zagadnień duchowych. „Każda rzecz odsyła do innych” – istnieje więc najpierw rzecz, jakiś element natury (człowiek, kwiaty, drzewo), który ważny i znaczący sam w sobie

1 I. Sławińska, *Odniesienia religijne w twórczości Miłosza*, „Spotkania”, 1981, nr 15.

2 Jw. s. 6.

3 K. Dybciak, *Odyseusz naszego czasu*, „Tygodnik Powszechny”, 1980, nr 45; tenże, *Poezje-pokolenia-światopoglądy. Miłosz i Herbert*, w: *Polska liryka religijna*, red. S. Sawicki, P. Nowaczyński, Lublin 1983.

4 Ks. J. Frankowski, *Biblijne przekłady Miłosza*, „Więź”, 1984, nr 1.

5 J. Dąbala, *Sacrum w poezji Cz. Miłosza*, „Więź”, 1992, nr 7.

6 Ks. J. Bolecki, *Sztuka u Boga*, „Tygodnik Powszechny”, 1998, nr 8.

7 J. Błoński, *Jeszcze o poezji i świętości* w: *Poznanie Miłosza 2*, cz. 1, pod red. A. Fiuta, WL 2000.

8 Ks. J. Szymik, *Problem teologicznego wymiaru dzieła literackiego Czesława Miłosza*, Katowice, 1996.

9 Ł. Tischner, *Sekrety manichejskich trucizn. Miłosz wobec zła*, Kraków, 2001.

10 I. Sławińska, jw., s. 16.

oznacza również „coś innego”. Tak pisze Whitman a Miłosz-prozaik, obserwując zabawy lwów morskich, mówi: „Wbrew sobie nie mogę się zadowolić stwierdzeniem, że to po prostu jest, zapytuję: co to znaczy?”¹

M. Scheler i K. Jaspers twierdzili, że Boga nie można doświadczyć w Nim samym, lecz tylko w jakimś bycie skończonym². Bohater wierszy Cz. Miłosza doświadcza i odczytuje Jego znaki w naturze, stąd propozycja, by wątki religijne interpretować poprzez topos Księgi, co pozwala jednocześnie umieścić poezję autora „To” w szerszym kręgu hermeneutycznym, sięgającym aż do czasów św. Augustyna, św. Bonawentury i św. Franciszka z Asyżu³.

Tak jak odczytanie Biblii, Księgi-wzorca, wymaga pewnych umiejętności, znajomości kodu, tak tychże samych umiejętności żąda się od tego, kto próbuje odczytać Księgę natury, bowiem ta „jeżeli świat – jak Biblia – jest wyrazem woli Boskiej, posiada trzy zasadnicze cechy: konieczność, jasność, dostateczność”⁴, to znaczy panuje w niej hieratyczny ład, wszystko, co stworzone jest konieczne, nie ma bytów przypadkowych. Jest poza tym piękna, bo przecież jasność i dostateczność są w teorii sztuki średniowiecznej wyznacznikami piękna⁵. Odszukanie tych cech w przyrodzie prowadzi do odkrycia w niej znaków Bożych – poprzez ład i piękno następuje objawienie Absolutu. Trudno jednoznacznie orzec, czy wiersze z powojennego zbioru – *Światło dzienne* – możemy interpretować w kategoriach Księgi natury. Sam tytuł znaczący tyle co „jasność dnia”⁶ sugeruje taką możliwość, bowiem odczytywaniu znaków Boga w przyrodzie zawsze towarzyszył proces iluminacji⁷. Narrator i jednocześnie bohater mówi ekstatycznym głosem w zakończeniu *Trzech chórów*...: „O światło, o dzień,/ O słońce, dzień. Dzień wiosny” (P 127). W monologu nad grobem matki wspomina „czysty poranek nad wodą”, w wierszu *Mittelbergheim* swoje przyszłe losy tak odczytuje: „Mam iść górami w miękkim blasku dnia/ Nad wody, miasta, drogi, obyczaje” (P 202). Pomimo tej aury świetlistości nie możemy być pewni czy kreowany podmiot liryczny ujawnia przeżycia religijne, czy tylko zachwyca się światem.

Według św. Tomasza blask formy (*claritas*) był najważniejszym obok harmonii i doskonałości warunkiem piękna. Objawiał się on w malarstwie błyszczącą barwą i jasnymi kolorami. Gdy pod tym kątem spojrzymy na naturę przedstawioną przez Cz. Miłosza, okazuje się, że prawie cała wydaje z siebie blask, cała jest więc piękna. Jej

1 Cz. Miłosz, *Widzenia nad zatoką San Francisco*, s.17.

2 Pisze o tym I. M. Bocheński, *Ku filozoficznemu myśleniu*, tłum. B. Białecki, Warszawa, 1986.

3 O powstaniu toposu Księgi pisze D.C. Meleszyński, *Jedyna księga. Z dziejów toposu w literaturze dawnej*, „Pamiętnik Literacki”, 1982, z. 3, s. 3-29.

4 Jw. s. 14.

5 Zob. S. Świeżawski, *Wytwórczość a piękno*, „Znak”, 1951, nr 29, s.198.

6 E. Czarnecka, *Podróżny świata. Rozmowy z Czesławem Miłoszem*, [b.m.] 1984, s. 215.

7 Teorię iluminacji rozwija św. Augustyn. Zob. W. Tatarkiewicz, *Historia filozofii*, Warszawa, 1983, t.1, s. 196.

poszczególne istnienia błyszczą: krajobrazy są koloru dojrzałego z b o ż a, zatoka o świcie ma barwę roztopionej c y n y, wyspa wylania się z morza w barwach płynnej m i e d z i. Dobro od wieków było utożsamiane z pięknem. Natura jest więc nie tylko piękna, ale i dobra. Istnieje jednak jeden warunek, bez spełnienia którego nie można tych pojęć stosować wymiennie: „Tak – pisze poeta – dobro jest spokrewnione z bytem, a lustrem zła jest niebyt” (*Poznanie dobra i zła*). Natura może być nazwana dobrą dlatego, że jest bytem i samo jej istnienie implikuje dobro, co jest powodem wystarczającym, by człowiek afirmował całą rzeczywistość, by zgadzał się na tak, a nie inaczej urządzony świat: „Jedna pochmurna wyspa ze szczekaniem fok/ Albo sprazona pustynia i tego mam dosyć/ Żeby powiedzieć *yes, tak, si* (Czarodziejska góra, HP 14).

Drugi i trzeci warunek piękna – harmonia i doskonałość – objawiają się w *Odzie do ptaka*. Autor dostrzega „złożoność, która jest doskonała i piękna, bowiem nie ma w niej braku ani nadmiaru poszczególnych elementów”¹. Wszystko w jego ciele jest harmonijnie ze sobą złączone, podporządkowane jednemu celowi – wzlotowi w górę. Doskonałość kształtów objawia się patrzącemu w momencie przygotowywania się ptaka do lotu: „Kiedy stopa zwalnia uchwyt, wyciąga się ramię./ Chwieje się miejsce, gdzie byłeś, ty w linie kryształu/ Unosisz swoje ciepłe i bijące serce” (*Oda do ptaka* P 248).

Warto ten opis zestawić z opisem walki kogutów zamieszczonym przez św. Augustyna w dialogu *De ordine*: „Otóż i w tych dwóch kogutach, z nastrożonymi piórami, w ich gwałtownych skokach, zręcznych nad podziw manewrach i w każdym ruchu tych stworzeń pozbawionych rozumu nie mogliśmy dostrzec nic takiego, co nie było piękne, inny bowiem rozum rządził z góry całą tą walką”².

Mistyk z V w. przekonuje nas, że świat jest urządzony rozumnie, że wszystko w nim świadczy o istnieniu porządku, który utożsamiał z pięknem a przyroda jako zbiór elementów uporządkowanych miała być wzorem piękna, a tym samym śladem Boga. Prawdę tę odkrył św. Augustyn nie od razu. Poprzedziły ją lata poszukiwań, pozostawania pod wpływem sekt manichejskich, pogardy dla materii. W poezji Cz. Miłosza jest podobnie – być może pierwszym sygnałem łączącym refleksję nad przyrodą z ideą Boga jest życzenie zawarte w poemacie *Po ziemi naszej*: „Żal i wielkie pragnienie, żeby raz wyrazić/ jedno życie na inną, nie na własną, chwałę” (P 283). W innym fragmencie wspomnianego poematu pisze: „Wdzięczny za wschody i zachody słońca,/ gdziekolwiek jesteś, nie zdołasz być obcy” (P 283).

Wdzięczny – ale chciałoby się zapytać komu? Motyw wdzięczności i akceptacji świata narasta stopniowo w świadomości podmiotu lirycznego. W *Guciu zaczarowanym* zostaje wyrażony jedym zdaniem: „Od dzieciństwa do starości ekstaza o wschodzie słońca”. W *Dytyrambie*, który już tytułem sugeruje nastrój pieśni pochwalnej, skierowanej do Boga, podmiot liryczny wypowiada się w imieniu całego stworzenia:

1 Panuje więc jedność w różnorodności, która była zasadą piękna od najdawniejszych czasów, jak pisze S. Świeżawski, *Wytwórczość a piękno...*, s. 197.

2 Św. Augustyn, *Dialogi filozoficzne*, tłum. J. Modrzejewski, Warszawa, 1953, t. 1, s. 166.

„Tak wiele widzieliśmy na ziemi a malachitowe góry o zachodzie słońca spotykane są jak zawsze/ pieśnią i pokłonem” (P 320).

Poemat *Na trąbach i na cytrze* może być również traktowany jako wyraz podzięków za cały tajemniczy świat natury. Już pierwsze zdanie cyklu ujawnia postawę wdzięczności za dar życia: „Dar był nienazwany: żyliśmy i stało w górze gorące światło stworzone” (P 320).

Na nastrój dziękczynny i pochwalny wskazuje ponadto zawarta w tytule aluzja do psalmów Dawidowych. Odnajdujemy w nich motyw wyrażenia chwały Bogu poprzez grę na instrumentach muzycznych: „Chwalcie Go za potężne Jego czyny!/ Chwalcie Go za wielką jego potęgę!/ Chwalcie go dźwiękami rogu,/ chwalcie go na harfie i cytrze” (PŚ, Psalm 150).

Tytuł następnego tomu wierszy jest również znaczący. Wszak *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* jest częścią wersetu psalmu pochwalnego kończącego się słowami: „[...] niechaj świat Bogu chwałę opowiada”. Pochwała ładu i porządku występującego w przyrodzie, czego wyrazem ma być odwieczny cykl przemienności dni i nocy, zostaje złączona z wyrażeniem podzięków Bogu.

W kontekście tytułu zbioru wszystkie przejawy oczarowania przyrodą sytuują się w obrębie relacji natura-Bóg. Relacja ta staje się od tej pory coraz wyraźniejsza. Przybywa utworów, w których przyroda występuje jako znak innej, boskiej rzeczywistości: „Jarzące słońce na liściach, gorliwe buczenie trzmieli,/ Gdzieś z daleka, zza rzeki, sennie gaworzenie/ [...] Zanim otwarto pięć zmysłów, i wcześniej niżeli początek/ Czekwały gotowe, na wszystkich, którzy siebie nazwą: śmiertelni” (Godzina, P 347).

Każdy fenomen przyrody jest więc darem ofiarowanym ludziom przez Boga, bowiem tylko Bóg mógł być „wcześniej niżeli początek”. Św Augustyn twierdzi, że cała natura jest pełna cudów, dobra i jedynie przyzwyczajenie stępiło w nas zdolność ich dostrzegania. Miłosz pisze, że zadziwiające i cudowne są: „Zapach czombru, kolor jodły, szron, tańce żurawi”, za które parafrazą języka biblijnego wyraża dziękczynienie: „Oko nie widziało, ucho nie słyszało, a to było./ Struny nie wygają, język nie wypowie, a to będzie” (*Podziw*, HP 36).

Uczucie wdzięczności najsilniej zespala się z myślą o Bogu w *Zdaniach*: „Czuł wdzięczność, więc nie mógłby w Boga nie wierzyć” (*Do ut des*, HP 36), gdzie pada ostateczna odpowiedź na postawione wcześniej pytanie o to, kim jest adresat opisywanego uczucia. *Do ut des* – Daję [ci] abyś i ty dał [mnie] – znaczy więc, że Bóg celowo odsłania przed ludźmi uroki świata, by ci odczuwając wdzięczność mogli nie tylko go chwalić, ale i weń wierzyć. Dlatego zachwyt nad naturą nie może ograniczać się tylko do czystej kontemplacji, ale ma być nicią łączącą człowieka ze Stwórcą, drogą do prawdy i wiary, bowiem: „Kiedy ludzie przestaną wierzyć, że jest zło i dobro,/ Tylko piękno przywoła ich do siebie i ocali” (*Poznanie dobra i zła*), a tym pięknem jest właśnie: „Ten wrzask ptaków za oknem, kiedy witają ranek,/ I na podłodze jarzą się pręgi, tęczujące światła” (jw. 37).

Motyw wdzięczności pojawia się w *Nieobjętej ziemi* i w następnych zbiorach wielokrotnie. Narrator jednego z epigrafów prowadzi wewnętrzny dyskurs: „Czy kocham Boga? Czy ją? Czy siebie? Nie umiem rozróżnić i jestem z tego powodu zawstydzony, bo nie tylko trudno się do tego przyznać ale nawet pomyśleć. Moja pobożność jest być może wdzięcznością pogodnego ciała, za oddech, za rytm krwi, za wszystko” (NZ, 90).

Postawa wdzięczności nie jest czymś łatwym do osiągnięcia: „trzeba dać się oczarować pięknem świata, żeby poczuć wdzięczność w sobie dla Boga za wszelkie Stworzenie” tak, jak zrobił św. Franciszek¹. Bohatera wierszy Cz. Miłosza łączy z Biedaczną z Asyżu zdolność dostrzegania piękna i świętości w każdym bycie przyrody, w człowieku, w zwierzęciu, w porze dnia, i ujmowania wszystkiego w kategoriach daru.

DAR

Dzień taki szczęśliwy,
Mgła opadła wcześniej, pracowałem w ogrodzie.
Kolibry przystawały nad kwiatem kapryfolium.
Nie było na ziemi rzeczy, którą chciałbym mieć.
Nie znałem nikogo, komu warto byłoby zazdrościć.
Co przydarzyło się złego, zapomniałem.
Nie wstydzilem się myśleć, że byłem kim jestem.
Nie czułem w ciele żadnego bólu.
Prostując się widziałem niebieskie morze i żagle. (P 362)

Poranna praca w ogrodzie wywołuje w podmiocie lirycznym nastrój szczególnego wyciszenia i zadumy nad sobą. Zadumy tej nie możemy określić inaczej, jak tylko mianem religijnego przeżywania świata, bowiem jedynie w kontakcie z Bogiem człowiek uzyskuje stan pokory taki, że nie czuje chęci zawładnięcia innymi stworzeniami, dominacji nad światem i zdolny jest powiedzieć: „Nie było na świecie rzeczy, którą chciałbym mieć”. Religijne przeżycia podmiotu lirycznego ujawniają jeszcze jego zgodę na samego siebie, na bliźnich, na cały tak a nie inaczej urządzony świat. Zwyczajna praca w ogrodzie, mgła, ptaki, kwiaty i morze – cała przyroda – nabiera też nowego znaczenia jako dany do odczytania znak Bożej obecności, jako dar, bądź, jak to określiłaby duchowa przyjaciółka poety Simone Weil, jako symbol: „Tego zespołu cudowności dopełnia fakt, że pośród owych koniecznych związków tworzących ład świata, obecne są i boskie prawdy wyrażone symbolicznie”².

Wdzięczność, pochwała świata, pięknej i dobrej natury to pierwsze motywy religijne w poezji Noblisty. Występują szczególnie często w latach 1960-80, później

1 Zob. A. Żynek, *Przeżycie Boga przez św. Franciszka z Asyżu*, w: *W kierunku chrześcijańskiej kultury*, Warszawa, 1978, s. 245.

2 S. Weil, *Myśli*, tłum. A. Olędzka-Frybesowa, Warszawa, 1986, s. 101.

pojawiają się rzadziej i od czasu do czasu poddawane są weryfikacji. Autor zastanawia się, czy pochwały stworzenia były szczere, czy raczej wynikały z faktu, że nie chciał się skarżyć i, że niczym czeladnik „wyuczył” się wdzięczności, pomimo że jego życie było naznaczone wieloma cierpieniami i nieszczęściami (Czeladnik).

II. Widzenie przyrody w kategoriach sakralnych

Wraz z rosnącym poczuciem wdzięczności i zachwytem światem kształtuje się w podmiocie lirycznym widzenie natury w kategoriach sakralnych. Skoro przyroda jest znakiem Boga, jest tym samym uświęcona. Swierdzenie tego faktu zostało zawarte w entuzjastycznej apostrofie w wierszu *Rok*: „O słońce, o gwiazdy, mówiłem, święty, święty, święty byt nasz podniebny i dzień i wieczne obcowanie” (P 309).

Sakralnie jest traktowane przez podmiot liryczny następstwo dni i nocy, a pory roku, choć tylko we wspomnieniach z dzieciństwa, są silnie sprzężone z liturgią Kościoła katolickiego: „A tu i słoneczko znów/ przemarzłą ziemię ogrzewa,/ Przez ruń zieloną/ z palmami/ król wjeżdża do Jeruzalem” (*Nad miastami*, P 395).

Motywy akwaticzne nabrzmiewają znaczeniami analogicznymi do tych, jakie występują w Biblii. Morze to żywioł „nieszcześnie i kłamliwy/ O potrzebie zakreslania granic/ jego oddech jest głuchy” (*Grób matki*), zaś ocean zostaje określony mianem „śmierciorodnym” (*Na brzegu*). Olbrzymie masy wód są niebezpieczne niczym fale potopu lub wzburzonego morza.

Symbolika rzek znajduje się jakby na przeciwległym biegunie. Ich sakralizacja jest zjawiskiem bardziej powszechnym, wynikającym z faktu, że płynięcie wód oznacza powszechną możliwość i przemijanie czasu. Śmierć, włączenie się w materię kosmosu, utrata własnej indywidualności jest przedstawiona jako zanurzenie się w wodzie, jako regres do tego, co przedkształtne¹: „Zamykają się nad nami wody, chwilę trwa imię” (*Zima* NZ 38). Symbolika rzek implikuje oprócz śmierci – narodziny, regenerację całego organizmu, dlatego poeta w wierszu *Dużo śpię...* mówi: „Kiedy boli powracamy nad jakieś rzeki” (P 304).

Odnowienie odbywa się poprzez akt wejścia w wodę, która ma zdolności lecznicze, a od czasu przyjścia Chrystusa na ziemię także oczyszczające – odpuszczania win. Podmiot liryczny świadom owego sakralnego znaczenia wód sławi je i im się powierza: „Powoli krok za krokiem, wstępowałem w wasze wody/ I nurt mnie podejmował milcząco za kolana,/ Aż powierzyłem się i uniośł mnie i płynąłem” (*Rzeki*, HP 104).

Według Cz. Miłosza drzewa też współtworzą sakralny wymiar przyrody i to w dwojaki sposób: poprzez znaczenie, jakie nadała im biblijna historia stworzenia świata i dzieje upadku i narodzin pierwszych ludzi. Rajska jabłoń – drzewo poznania –

1 M. Eliade, *Sacrum, mit, historia*, tłum. A. Tatarkiewicz, Warszawa, 1970, s. 142.

symbolizuje zerwane przymierze ludzi z Bogiem i jego przyczyny, które tak zostały opisane w wierszu *W głęb drzewa*: „ale drzewo wiedzy oznacza człowieka, który mniema, że żyje z siebie a nie z Boga; wtedy miłość i mądrość, czyli miłość bliźniego i wiara, czyli dobro i prawda są w człowieku z niego samego a nie od Boga; a mniema tak, ponieważ na pozór myśli i pragnie, mówi i działa jak gdyby z samego siebie” (*W głęb drzewa*, NZ 34).

Porównanie człowieka do drzewa zasadza się też na odkryciu zewnętrznego podobieństwa. Gałęzie drzew przypominają splatające się ręce ludzkie, łono kobiety „to jak dla drzewa ciemne łono ziemi” (*W głęb drzewa*). Drzewo jest symbolem odradzającego się bez końca kosmosu, procesów narodzin i śmierci, stąd zapewne skojarzenie miejsca na ziemi, skąd bierze swój początek z łonem kobiety, włączającej się poprzez fakt przekazywania życia w kosmiczny cykl narodzin i śmierci, a przez to jakby bliższej naturze. Porównanie człowieka do drzewa przypomina również o ludzkiej ułomności. Pomimo że człowiek przewyższa przyrodę świadomością, jest jak drzewo, które tylko trwa i niczego nie postrzega, jest półślepcem skazanym na wieczne błądzenie: „A dziecko otwiera oczy i widzi pierwszy raz drzewo,/ I jak chodzące drzewa są dla nas ludzie” (jw.35).

Widok drzewa ma nam ciągle przypominać o nowym kalectwie, o tym, że nie wystarczy dobry wzrok, by widzieć wszystko jasno i wyraźnie, potrzebna jest szczególna łaska, jakiej udziela tylko Jezus. Uzdrawiony ślepiec z Ewangelii św. Marka mówi: „Widzę ludzi, bo dostrzegam ich niby drzewa” i dopiero gdy Chrystus po raz drugi nakłada na jego oczy swe ręce, zaczyna widzieć wszystko wyraźnie. Znaczenie drzew w budowaniu sakralnej wizji przyrody najmocniej zostało podkreślone w dwu wesetach: „Słusznie tedy co najbardziej upragnione zawiera się w jednym drzewie/ I mądrość szuka dotknięcia do jego szorstkiej kory” (jw.33).

Idee zawarte w tym stwierdzeniu rozwinięte zostały w późnej poezji i w esejach. Miłosz-prozaik odnajduje w drzewach właściwość, która poświadcza podział świata na trzy strefy: Piekło, Ziemię, Raj. Obserwując ich cykl wzrostu odczytuje mądrości nie mniej ważne od tych, które można znaleźć w wielkich dziełach:

Jeżeli składam cześć drzewom, nie jestem wyjątkiem, ludzie robili to od niepamiętnych czasów, a pęd pnia, od podziemia, gdzie przebywają korzenie, poprzez nasz średni wymiar, do nieba, gdzie kołyszą się liście, mówił zawsze jasno, że słuszny jest podział istnienia na trzy strefy. Drzewo zawsze pisało „Boską komedię” o wspinaniu się od piekieł do wysokich niebieskich kręgów, na długo przedtem nim Dante napisał swój poemat¹.

¹ Miłosz, *Widzenia...*, s. 15.

III. Wizja zaświatów i wizja człowieka

Symbolizowany przez drzewo podział świata na trzy strefy jest podstawowym wyznacznikiem sakralnej wizji przestrzeni. Koncepcja czasu i przestrzeni wiąże się ściśle w twórczości Miłosza-poety, autora *Widzeń nad Zatoką San Francisco* i *Ziemi Ulro* ze świadomością religijną.

Hierarchiczna budowa wszechświata podzielonego na Piekło, Ziemię, Raj od wieków wspierała uczucia religijne. Bóg miał swoją siedzibę w niebiosach, ku górze więc wznoszono ręce, zwracając się do Niego. Ziemia zaś jako strefa środkowa była stadium przejściowym, kóre decydowało o tym, czy przed człowiekiem otworzą się bramy Raju, czy piekielne otchłanie. Takie wyobrażenia świata ugruntowywały wiarę w Boga, dawały poczucie bezpieczeństwa i zadowolenia w kosmosie. „Niech nikt nie mówi – pisze Cz. Miłosz – że religia obywateli się bez tak prymitywnych kierunków orientacji. Nie dogmaty teologów, ale ludowe wyobrażenia o kosmosie stanowiły o jej wigorze”¹.

Nauka skutecznie jednak obaliła hierarchiczne uporządkowanie przestrzeni (kolejne etapy sekularyzacji przestrzeni to odkrycia Galileusza, Kopernika, Newtona). Kosmos przestał być traktowany jako całość ograniczona „ścianami”, rozchwiał się i rozszerzył w nieskończoność. Poeta tak opisuje w nim swoją egzystencję: „Niebo było nade mną za duże, odbierające mi moją osobność miriadami gwiazd. I rozciągnięta nieskończoność wstecz i w przód linia czasu nicestwiła chwilę mego życia” (*Ksiądz Ch., po latach*, NZ 93).

Idea nieograniczonej przestrzeni i czasu przeczyła pojęciu Boga, który został jak gdyby pozbawiony swojej siedziby, nadawała całemu kosmosowi znamiona jednej z trzech dawniej wyobrażonych warstw, znamiona Piekła: „Stworzony wolnym, człowiek zmaterializował swoją tajemną istotę, a razem z nią Naturę, w najbardziej ogólnym sensie tego słowa. Ponieważ w swoim szaleństwie szukał, gdzie umieścić przestrzeń-pojemnik, której uczynił rzeczywistego bytu, ta przestrzeń w jego świętokradczej myśli rozciągnęła się w nieskończoność i utożsamiała się niejako z absolutem duchowym. A Piekło to właśnie to” (*Epigrafi*, NZ 85).

Jak owej zdesakralizowanej, piekielnej przestrzeni nadać od nowa atrybut świętości? Cz. Miłosz próbuje udzielić odpowiedzi na to pytanie odwołując się do dwóch źródeł: do nauki i do biblijnej wizji kosmosu. Z drugim rozwiązaniem mamy do czynienia w *Ogrodzie ziemskich rozkoszy*.

W odczytaniu symboliki natury pomaga zestawienie cyklu poetyckiego z tryptykiem namalowanym przez H. Boscha. Tytuł utworu Noblisty jest nawiązaniem do środkowego obrazu trzyczęściowej kompozycji, któremu na planie poetyckim odpowiada wiersz *Ziemia*. Dwa boczne malowidła „Raj” i „Piekło” są opisane w utworach tak samo zatytułowanych.

¹ Jw. s. 26.

Poetycka (i malarska) wizja przyrody w raju (*Raj*) jest zaskakująca, bowiem nie panuje tu zupełna harmonia: lew rozdziera jelenia, kot niesie w pysku mysz, smołówki z lepem czyhają na przelatujące ptactwo. Zamiast upadku i jako konsekwencji tego czynu wygnania pierwszych rodziców przez Boga obserwujemy liryczną scenę zaślubin Chrystusa – drugiego Adama – z Ewą. Oznacza to możliwość zmazania grzechu pierworodnego, odkupienia i zbawienia całej ludzkości przez Syna Bożego. Pierwsza kobieta zostaje nazwana w związku z ulegnięciem podszeptom szatana – uwodzicielką, ale także matką i Ecclesia. Określenie jej mianem Kościoła nasuwa refleksję o twierdzeniu zawartym w doktrynie chrześcijańskiej, że „Raj pierwotny tworzył jedność z tzw. Rajem Kościoła, w którym zbawiona i błogosławiona ludzkość prowadzi ten sam szczęśliwy żywot, który prowadzili Adam i Ewa przed upadkiem i wygnaniem z Raju Pierwotnego” (107).

Raj Kościoła ma miejsce na ziemi (*Ziemia*). Przyroda tego raju jest doskonała, nie ma tu żadnej ułomności, lecz szczęśliwe bytowanie wszystkich stworzeń przedstawione w konwencji ogrodu zapelnionego przez kochające się pary ludzkie. Formy materii niedoskonałe, nacechowane złem na skutek zerwania owocu z zakazanego drzewa, powróciły teraz do pierwotnej doskonałości. Jak to jednak możliwe, że owa pełnia miłości, doskonałości przyrody – raj zbawionych – ma miejsce na ziemi, na tej konkretnej, na której żyjemy ?

Odpowiedzi udziela poeta w jednym z wierszy zamykających tomik *Nieobjęta ziemia*: „W każdej rzeczy na ziemi światłość wiekuista/ Jak teraz tak i w dzień po mojej śmierci” (*Dziękczynny*, NZ 137).

Światłość wiekuista przerośnie znaczy tyle, co życie wieczne, zbawienie. Oczywiście staje się więc, że Cz. Miłosz rozpatruje losy całej natury w kategoriach eschatologicznych. Zbawienie dokonuje się już na Ziemi, stąd dostrzeganie w każdej rzeczy odbłasku Bożej chwały (wyrażające się między innymi poprzez wcześniej opisaną estetykę światła i budowanie wizji przyrody doskonałej, budzącej wdzięczność). W wierszu *Do Józefa Sadzika* potwierdza jeszcze raz wiarę w zbawienie rodzaju ludzkiego: „Niech triumfuje Świętych Obcowanie/ Oczyszczający Ogień, tu i wszędzie,/ I co dzień wspólne z martwych powstanie/ Ku Niemu, który jest i był i będzie”, a tym samym w nieśmiertelną duszę i w śmiertelne co prawda ciało, ale obdarzone mocą zmartwychwstania w chwili ponownego przyjścia na świat Chrystusa. Ciało ludzkie, oddane materii kosmosu przemienia się w ziarno, które choć musi na pewien czas obumrzeć – to jednak da początek nowemu życiu: „I forma pojedynczego ziarna wróci w chwale” (*Gdzie słońce wschodzi...*, P 413).

Wiara w zmartwychwstanie pozwala ze spokojem traktować śmierć i powrót do „lona ziemi”. Wracamy do tej, która nas zrodziła, mając jednak nadzieję, że ciało nasze nie zostanie jej oddane na zawsze. Ta nadzieja jest obca podmiotowi lirycznemu z wiersza Z. Herberta *Testament*, dla którego śmierć stanowi kres ludzkiej egzystencji, dlatego zanim nastąpi woli zapisać: „ziemi, którą kochałem za bardzo/ ciało moje

jałowe ziarno” (Z. Herbert, *Wiersze zebrane*, Warszawa, 1982, s.54).

Dla autora *Ziemi Ulro* ciało człowieka nie jest jałowym ziarnem, ale zgodnie z doktryną chrześcijańską tym, które kiedyś „wróci w chwale” i wraz z nieśmiertelną duszą, będzie trwać w wieczności.

IV. Apokatastasis

„Każda rzecz ma więc dla mnie podwójne trwanie./ I w czasie i kiedy czasu już nie będzie...” (P, 410). Stan opisany słowami „kiedy czasu już nie będzie” możemy traktować jako wieczność.¹ Cały kosmos więc, nie tylko człowiek, ma być zbawiony i trwać in perpetuum: „Należę jednak do tych, którzy wierzą w apokatastasis./ Słowo to przyobiecuje ruch odwrotny./ Nie ten co zastygł w katastasis./ I pojawia się w Aktach Apostolskich, 3, 21” (*Gdzie wschodzi...* P 410).

Tak sądzili też św. Grzegorz, Szkot Eriugena, W. Blake – myśliciele, u których Cz. Miłosz szuka duchowego powinowactwa. Oni właśnie (szczególnie dwóch pierwszych) tworząc emanującą koncepcję powstania świata głosili, że wszystko wywodzi się od Boga i do Boga powróci², w ten sposób dowartościowując i uświęcając cały byt. Autor *Ziemi Ulro* nawiązuje do nich szczególnie poprzez torię apokatastasis, czyli wiarę w przywrócenie stanu sprzed grzechu pierwotnego. Wiary tej, jak sam Cz. Miłosz sugeruje, nie należy utożsamiać z jego deklaracją wyznaniową³.

Przekonanie o zbawieniu całego kosmosu znajdujemy jednak i w pismach „prawowiernych”. Św. Paweł ściśle wiąże odkupienie ludzi z odkupieniem natury, uważa że wszechświat pośredniczy w zbawieniu człowieka: „Bo stworzenie z upragnieniem oczekuje objawienia się synów Bożych. Stworzenie bowiem zostało poddane marność – nie z własnej chęci, ale ze względu na Tego, który je poddał – w nadziei, że również i ono zostanie wyzwolone. [...] Wiemy bowiem, że całe stworzenie aż dotąd jęczy i wzdycha w bólach rodzenia” (*List do Rzymian*, P 19, 22).

Idea zbawienia kosmosu nie od początku była wyraźnie obecna w poezji Cz. Miłosza. Nawet w cytowanym już poemacie *Gdzie wschodzi...*, gdzie zawarte zostało przekonanie o możliwości odkupienia natury, padają równocześnie słowa poddające je w wątpliwość: „Lecieliśmy nad pasmem skalnośnieźnych gór/ I o dusze kondora rzucaliśmy kości./ – Czy ułaskawimy kondora?! – Nie ułaskawimy kondora./ Ginie, bo nigdy nie jadł z drzewa wiadomości” (*Gdzie wschodzi...*, P 366).

Bunt przeciwko niemożności odkupienia przyrody wyrażony zostanie kilka lat później przez kobietę, bohaterkę wiersza zamieszczonego w *Osobnym zeszycie*.

1 Zob. M. Heller, J. Życiński, *Wszechświat i filozofia*, Kraków, 1980.

2 Zob. W. Tatarkiewicz, *Historia filozofii...*, s. 217-218.

3 „Czyli apokatastasis nie oznacza dla mnie jakiejś formalnej wiary, bo to są rozmaite heretyckie pomysły. Raczej ma to znaczenie przywrócenia wszystkich momentów w ich formie oczyszczonej” (Czarnecka, *Podróżny...*, s. 183).

Powołana już do przebywania w królestwie umarłych, silnie identyfikująca się z całą naturą, ubolewa nad tym, że tylko człowiek może żyć po śmierci, podczas gdy reszta stworzenia ginie bez możliwości ocalenia. Jest to według niej przejaw niesprawiedliwości i dlatego przeciwstawia się takiemu porządkowi rzeczy: „zatrzymana teraz jestem w wielkiej ciszy ale słowa nie każdemu są potrzebne./ Ptaki, które zabiłeś, ryby na dnie twojej łódki/ W jakich słowach odpoczną i w jakim niebie?”

V. Manicheizm i gnostycyzm

Współczesne odczytanie Księgi natury przynosi nowe, nie mieszczące się w granicach starego toposu, doświadczenia. Obserwacja przyrody odsyła nie tylko do Boga-Stwórcy, ale również pozwala dostrzec działanie złych mocy w świecie. Z biegiem lat będzie wzrastało w poecie przekonanie, że zło istnieje realnie, że jest atrybutem materii: „przemoc zgadza się ze wszystkim tym, co wiemy o losach wszelkiej materii żywej [...]– powie w *Nieobjętej ziemi*, choć jednocześnie natura będzie stawała się dla niego coraz wyrazistszym znakiem Bożej obecności”.

Jak pogodzić te wcale nie pozornie, lecz realnie istniejące sprzeczności? Przede wszystkim musimy pamiętać o tym, że poeta nie jest filozofem, nie jest zobowiązany do tworzenia spójnego systemu myślowego. Spróbujmy opisać owe sprzeczności, zaczynając od uświadomienia sobie, czym są omawiane już niejednokrotnie przez krytyków manichejskie i gnostyczne skłonności Cz. Miłosza. Poeta mówi o sobie: „Zaiste wcześniej byłeś gnostyk, marcjonita./ Sekretny zjadacz trucizn manichejskich/ Z jasnej naszej ojczyzny strąceni na ziemię./ Jeńcy na zgubę cielesną wydani/ Archontowi Ciemności. Jego dom i prawo. I gołąb tu nad Bouffałową Górą./ Jest jego i ty sam” (*Oskarżyciel*, P 405).

W wyznaniu tym połączone zostały najważniejsze cechy doktryny gnostycyzmu i religii manichejskiej, które najkrócej można scharakteryzować jako przyjmowanie postawy dualistycznej wobec świata, uznawanie działania w nim dwu równorzędnych sił: dobra i zła; bogów światła i ciemności, mniemanie, że, jeśli nawet dobry Bóg stworzył świat, to obecnie znajduje się on we władzy Szatana, zaś źródłem wszelkiego zła jest materia, dlatego nie może być zależna od Boga¹. Manicheizm jako herezja narodził się z dążenia do czystości: „Złemu Bogu manichejczycy przeciwstawiali jasnego Boga, który miał dla nich twarz Chrystusa” – mówi Cz. Miłosz².

Wydaje się że obecności przeciwstawnych poglądów w twórczości autora *Ziemi Ulro* nie należy traktować jako oświadczeń wyznaniowych, lecz jako jedno ze stanowisk w wielołosowej twórczości i próbę włączenia się w odwieczny spór skoncentrowany wokół pytania: Unde malum?

1 Zob. W. Tatarkiewicz, dz. Cyt., s. 117.

2 E. Czarnecka, dz. Cyt., s. 58.

Konsekwentna postawa manichejska wymagałaby poza tym negatywnego stosunku do całej materii, a tym samym do małżeństwa, lekceważenie szeroko rozumianej doczesności, czego nie ma w poezji Miłosza.

Nie można lekceważyć „trucizn manichejskich”, ale też nie należy ich przeceniać, bo nie tworzą jakiegoś skończonego obrazu przekonań¹, choć pojawiają się w poezji do końca życia. Jeszcze w *Traktacie Teologicznym* i *Czeladniku* z 2002 r. przyznaje się poeta do manichejskiej skazy. Zagadki tych „trucizn” jednak do końca rozwiązać się nie da. Ciągłe będziemy zaskakiwani przejawami niespójności poetyckiego obrazu świata, ciągle będziemy dziwić się sąsiedztwu wyznań nie do pogodzenia, jak zaprzeczenie doskonałości stworzenia: „nie to nie przejdzie szlachetni teologowie” (*Teodycea*), totalne zanegowanie interwencji boskiej w stworzenie i dzieje świata – „Przyzwoity człowiek nie może wierzyć, że dobry Bóg chciał takiego świata” (*Przyzwoity...*) z pokorną modlitwą dziękczynną: „Obdarowałeś mnie Bożeczaro dzieju,/ Wdzięczny Tobie jestem za dobre i złe” (*Dziękczynny*, NZ 137).

VI. Wizja Boga / zasada istnienia, porządek/

Sięgając myślą w przeszłość zauważamy, że pogląd o Bogu objawiającym się w przyrodzie był już obecny w judaistycznej myśli przedchrześcijańskiej, w biblijnym opisie stworzenia, kiedy to „Duch Boży” unosił się nad wodami. W średniowieczu myśliciele chrześcijańscy: św. Augustyn, Bonawentura, Bernard z Clairvaux dawali wyraz przekonaniom o Bożej obecności przenikającej przyrodę. Współcześnie A.N. Whitehead, wielki filozof Boga, od zdumienia nad faktem, że wszechświat jest uporządkowanym zbiorem procesów, dochodzi do wniosku, iż „w przyrodzie przejawia się subtelny, niewidoczny Bóg”². „Niewidoczny Bóg” – trudno znaleźć bardziej adekwatne określenie dla nazwania statusu ontologicznego Absolutu w poezji Cz. Miłosza. Bóg, który stworzył świat j e s t, ale jakby chwilowo niewidoczny dla ludzi i, jak sądzą, nieobecny. Poprzez rozpoznanie stanu zaprzeczenia Absolutu dochodzimy do określenia jego cech, prawda o Bogu wyłania się na drodze negacji: „Widziałem n i e o b e c n o ś ć; mocarstwo p r z e c i w s p e ł n i e n i a; karę u t r a c o n e j na zawsze obietnicy./ Żaden orzeł – stwórca n i e s z y b o w a ł w powietrzu z którego wytracono piorun jego chwały” (*Jak było*, P 328, podkr. I.Z.).

Bóg wycofał się z uczestnictwa w dziejach ziemi, orzeł-stwórca (chodzi tu prawdopodobnie o Ducha św.) nie przenika już nadziemskich przestworzy, cała natura została pozostawiona sama sobie. Opiekuńcze duchy skryły się do podziemi, Bóg-ogrodnik nie dogląda latorośli cedru. Stan, jaki wytworzył się na skutek nieobecności Boga, można porównać tylko z chaosem i grozą Sądu Ostatecznego – „Tym razem był

1 Zob. Witkowski, *Poezja...*, s. 123.

2 Życiński, *W poszukiwaniu Absolutu*, „Przegląd Powszechny”, 1986, nr 11, s. 54.

to naprawdę koniec Starego i Nowego Testamentu” (*Jak było*). Bezzasadne stało się ludzkie istnienie, wszyscy chcieli jak najprędzej umrzeć, choć śmierć bez nadziei odkupienia – „Ale żaden z nich nie oznajmił narodzin dzieciątka-odkupiciela” – też straciła swój sens, włączając człowieka jak resztę materii w „koło Wiecznego Powrotu” natury. Dopiero po „wycofaniu” się Boga ze świata, okazało się, że on stanowił uzasadnienie wszelkiego istnienia. Jeszcze bardziej tragiczne skutki wywołało świadome osunięcie się Stwórcy od swego stworzenia przedstawione w wierszu „Oeconomia divina”. Nagle całemu światu zabrakło podstawy bytu, natura uległa rozpadowi: „Z drzew, polnych kamieni, nawet cytryn na stole/ Uciekła materialność i widmo ich/ Okazywało się pustką, dymem na kliszy” (P 349-350), pogrążyła się w zupełny chaos, wszystko zniknęło, dotychczasowy porządek zachwiał się do tego stopnia, że nie można było powiedzieć: gdzie? i kim się jest? – „Wszędzie było nigdzie i nigdzie wszędzie”.

Wizja rozpadającego się świata bez Boga nie jest pomysłem Cz. Miłosza. Wiele wieków wcześniej św. Augustyn doszedł do wniosku, że „Gdyby Bóg rzeczom stworzonym swą twórczą moc odjął, przepadłyby”¹. Poeta zaś pisze, że po odsunięciu się Boga od świata „za mało uzasadnione stały się „I twarz i włosy i biodra/ I jakiegokolwiek istnienie” (jw.) Tak też odczytała przesłanie utworu I. Sławińska. Bóg jest dla Noblisty tym, który przenika wszystko i udziela rzeczywistego istnienia światu. Istnienia i motywacji².

Sposób istnienia Boga u Miłosza bliski jest stanowisku panenteistycznemu, które przyjmuje Jego obecność w przyrodzie a jednocześnie głosi transcendencję wobec niej³. Pogląd ten określany również metaforycznie zwrotem „Bóg wszechobecny incognito” z jednej strony odżegnuje się od utożsamienia Stwórcy ze światem i pozwala wielbić naturę jako jego dzieło (nie jest więc panteizmem); z drugiej strony uznając transcendencję Absolutu zakłada możliwość Jego „wycofania się” z rządów nad kosmosem. Panenteizm (traktowany tu oczywiście jako propozycja filozoficznej interpretacji) pozwalałby ponadto wyjaśnić sens cierpienia w naturze, bowiem Bóg przenikający przyrodę współcierpi z całym stworzeniem⁴. Koncepcja panenteistyczna jest poza tym bliska odczuwaniu Boga opisanym w Biblii. Autorzy psalmów Dawidowych wychwalają Go poprzez dzieło stworzenia, podobnie, choć bardziej dyskretnie czyni to Cz. Miłosz: „Zachwyt porażał mnie i tylko zachwyt pamiętam/ Wschody słońca w nieobjęty listowiu,/ Kwiaty otwarte po nocy, trawy bezbrzeżne,/ Niebieski zarys gór dla krzyku hosanna” (*Przez galerie luster*, HP 70).

Autor *Pieska przydrożnego* wyznaje wiarę w Boga wbrew współczesnemu zwątpieniu, drwinie i oskarżeniom religii. Nie żąda od Boga żadnego znaku ni cudu – „Bo słowo Twoje z miejsca nie ruszy kamienia”. Ukryty sposób istnienia Absolutu

1 Tatarkiewicz, *Historia filozofii...*, s. 197.

2 Sławińska, *Odniesienia...*, s. 13.

3 Zob. Życiński, *W poszukiwaniu...*, s. 55.

4 Podobną koncepcję Boga odczytujemy w listach św. Pawła: „On jest przede wszystkim i wszystko w Nim ma swoje istnienie” (*List do Kolosan* 1, 17).

wzmacnia jeszcze przekonanie poety o wszechobecności Boga. Bóg nie musi dawać specjalnych znaków, by ludzie weń wierzyli, bowiem przenika cały świat. Jezus teologicznych pojęć jest zbyt odległy dla współczesnego człowieka. Poszukuje go więc w tym, co dane jest bezpośrednio, w przejawach materialnego świata. W centrum materii tkwi Bóg wszechobecny, choć niewidoczny. Gdy więc poeta sięga myślą wstecz, do czasów kiedy żył Chrystus, trudno jest mu wyobrazić się jedym z Jego uczniów ze względu na przywiązanie do cielesności i doczesności: „A ja na targach między amforami wina,/ W podcieniach, gdzie skwierczą na rożnach połacie smakowite” (*Ksiądz Ch., po latach*, NZ 84), tak ten sam zmysłowy kontakt z materią, każe mu wierzyć, że: „tętno niecierpliwej krwi/ Spełnia zamysły m i l c z ą c e g o B o g a” (jw.).

Od lat 90-tych mnożą się określenia Boga. Wciąż jest „nieobecnym”, „Ukrytym Bogiem”, „niepoznawalną Istotą”, „Najwyższym”, ale pojawiają się również nowe epitety osobowego Boga: „Pan Zastępów”, „Mocarz”, „Król”, „Jedyny”, „Niepojęty”, „Wiecznie Żywy” czy typowo starotestamentowy „Bóg surowy Sędzia”. W *Traktacie Teologicznym* przedstawiony jest Chrystus jako ten, który przybrawszy ciało ludzkie umarł, by nas oswobodzić od pychy czyli grzechu pierworodnego. W tomiku *Druga przestrzeń* Miłosz odrzuca wiarę w Objawienie i pisze o Bogu stworzonym przez ludzi, a także powątpiewa w istnienie Boskiego porządku: „Niemożliwe, żeby ludzie tak cierpieli,/ kiedy Bóg jest na niebie / i koło mnie” (*Wysokie tarasy*, 191 W. t. 5).

Coraz częściej jednak wznosi poeta w pierwszej osobie, nie nakładając żadnych masek, żarliwe modlitwy do Boga. Raz składa Mu sprawozdanie ze swego życia (*Sprawozdanie*), innym razem prosi o uchronienie od oschłości i niemocy (*Wysłuchaj*) lub oświadcza wprost: „Kochałem Pana Boga” (*Notatnik*). Wreszcie staje przed Bogiem z pokorą, ze świadomością grzechu i niedorzeczności żywota, jak w *Metamorfozach*:

Ale przed Tobą, Panie
Na nic moje staranie
O imię sprawiedliwego

Natura moja czarna,
Świadomość piekła warta,
i urażliwe ego (W t.5, s.267)

Podsumowanie

Reasumując rozważania, należy zwrócić uwagę na kilka zagadnień. Przy próbie odczytania Księgi natury jako znaku obecności Boga nieczęsto pojawiało się w trakcie interpretacji słowo „Bóg”, raczej pisano o wdzięczności, zachwycie, podziwie i

harmonii panującej w przyrodzie. W cyklu *Ogrod ziemskich* rozkoszy została przypomniana średniowieczna koncepcja kosmosu. Właśnie w czasach jej panowania zrodziła się myśl, że Bóg dał człowiekowi do odczytania dwie wzajemnie się uzupełniające księgi: natury i Pisma św. Przekonanie to utwierdziło pogląd o jedności naukowego i religijnego obrazu świata. Zarówno badanie przyrody jak i odczytywanie Biblii miały prowadzić do Boga.

Stosowanie kategorii księgi może się wydawać współcześnie czymś anachronicznym, bo przecież wiadomo, że już dawno drogi nauki i teologii rozeszły się.¹ Na tym większą uwagę zasługuje postawa Cz. Miłosza w tej kwestii. Widzenie Boga w naturze, która nie jest tak doskonała i skończona, jak sobie niegdyś wyobrażano, chwalenie Go za cykle wschodów i zachodów słońca, za ptaki, drzewa, świadczy albo o ignorancji osiągnąć współczesnej nauki albo... o jej doskonałej znajomości i odmiennym pojmowaniu Boga. Nowy obraz Absolutu to Bóg ukazany jako zasada wszelkiego istnienia i porządku / *Oeconomie divina* /, to Bóg panenteistów.

W pierwszych trzech powojennych zbiorach Cz. Miłosza w ogóle nie padają określenia związane z pojęciem Absolutu, w następnych Bóg coraz częściej przejawia się w naturze lub osobowo, powstają nawet wiersze, które moglibyśmy nazwać wyznaniowymi (*Do Józefa Sadzika*) i pojawiają się bezpośrednie zwroty do Boga (*Sprawozdanie, Wysłuchaj mnie, Panie*) a nawet rozważania teologiczne (*Traktat teologiczny*).

Czesław Miłosz od zawsze pytał „Dlaczego?”, „Unde Malum?”, zawsze miał poczucie, że istnieje „druga przestrzeń”, najbardziej ujawnione w tomiku o tym samym tytule. Pod koniec życia przekonywał czytelników, że powinni zachować wiarę w transcendencję, w sacrum. Sam był jednak człowiekiem wierzącym i wątpiącym zarazem, nie do końca pewnym, czy jest ten drugi świat, choć hymny na cześć Boga układał do ostatnich chwil.

1 Odkrycia Galileusza, Kopernika, Keplera, Newtona obalały stopniowo wizję Ziemi zawieszoną nieruchomo pomiędzy Piekłem a Niebem z wędrującym dookoła Słońcem.

**DZIENNIK W ŚCISŁYM ZNACZENIU TEGO WYRAZU BOLESŁAWA
MALINOWSKIEGO I DZIENNIK INDYJSKI MIRCEI ELIADEGO
– PRÓBA ANALIZY PORÓWNAWCZEJ**

Andrzej ZAWADZKI

The essay Malinowski's „*A Diary in the strict sense of the term*” and Eliade's “*The Indian Journal*”: *a comparative study* deals with a comparison of two journals, written by the famous Polish-British ethnographer and the Romanian philosopher of religion. The study covers mainly two domains: construction of both texts, and cultural identity of their authors. Malinowski's and Eliade's journals are heterogeneous texts, they are scientific notes and spiritual confessions at the same time and use many literary devices and novelistic conventions. Both authors are cultural hybrids, they are not able to identify completely neither with the dominating, white and European community, nor with the groups dominated politically and culturally, respectively the Trobriand Islanders and the Hindu people. According to the author, this fact is due to their Central-European origin, because both Polish and Romanian nations are situated in-between the West and the East and experienced a long political and cultural domination.

Key words: anthropology, Malinowski, Eliade, identity; journals

Mój referat, jak wskazuje na to już jego tytuł, ma charakter komparatystyczny. W swych analizach i interpretacjach nie odwołuję się jednak do tych koncepcji komparatystyki, które-niekiedy utożsamiane z tzw. szkołą francuską¹-wywodzą się jeszcze z tradycji humanistyki dziewiętnastowiecznej i zakładają, że właściwym celem badań porównawczych jest ustalenie wpływów i zależności między konkretnymi tekstami bądź też literaturami narodowymi oraz badanie historycznych kontaktów literackich czy kulturalnych między narodami. Inspiracją dla mnie są natomiast te rysujące się wyraźnie od lat sześćdziesiątych – koncepcje, które odchodzą od „wpływowologii” i badań faktograficznych² i za przedmiot analiz porównawczych przyjmują samo dzieło sztuki literackiej jako pewien fakt estetyczny (Wellek), czy też

¹ Zob. H. Remak, *Literatura porównawcza-jej definicja i funkcja*, w: *Antologia zagranicznej komparatystyki literackiej*, red. H. Janaszek-Ivanickova, Warszawa, 1997.

² Krytykę tych stanowisk można znaleźć min. u Remaka, op. cit. oraz Welleka w artykule „Kryzys literatury porównawczej”, w: „Pamiętnik Literacki”, 1968, z.3.

„formalne lub tematyczne kategorie takie jak gatunki, rodzaje, style, metrykę, motywy, obrazy, archetypy, toposy; badają też, z drugiej strony, klasy historyczne takie jak okresy, ruchy, szkoły, pokolenia” (Guillén)¹, inspirując się przy tym hermeneutyką i poetyką (Marino)² i takimi kategoriami jak proces historycznoliteracki (Durisin)³. Uwzględniam też najnowsze (pochodzące z lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych) stanowiska komparatystyczne, które, pod wpływem badań na wielokulturowością postulują odejście od perspektywy czysto estetycznej, immanentnej w badaniach literackich i domagają się szerokiego uwzględnienia kontekstów kulturowych, odwołując się przy tym min. do feminizmu, badań postkolonialnych i mniejszościowych (tzw. Bernheimer report). Ta pierwsza, „formalno-estetyczna” perspektywa pozwala porównywać teksty, między którymi nie można stwierdzić konkretnych, historycznie czy dokumentalnie potwierdzonych zależności czy wpływów; perspektywa druga, „kulturowa”, zwraca uwagę na ścisły związek tekstów literackich z procesami społecznymi, historycznymi i politycznymi.

Nie jest oczywiście rzeczą możliwą w tym miejscu odpowiedzieć sensownie na pytanie, jak, z tej perspektywy, kształtuje się możliwość porównawczych badań nad literaturą polską i rumuńską⁴. Zamiast tego chce zaproponować bardziej konkretny obszar, na którym badania te mogłyby, według mnie, przynieść interesujące rezultaty. Odwołując się do koncepcji Adriana Marino i wprowadzonego przez niego pojęcia hermeneutycznego przed-pojęcia (pre-concept), który jest „perspektywą, która określa ostrzeżenie i organizację faktów, punktem wyjścia procesu hermeneutycznego i, ostatecznie, wszelkiego poznania” i „gra istotną rolę we wszelkich możliwych paralelach, porównaniach, podobieństwach i analogiach”,⁵ przyjmuję tu dwa takie przed-pojęcia. Pierwsze z nich ma charakter formalny: jest to tradycja gatunkowa dziennika w różnych jego odmianach; drugie przed-pojęcie ma charakter kulturowy; jest to modernizm wschodnio-czy środkowoeuropejski, wraz z jego specyfiką i uwarunkowaniami. Tak zarysowany i zawężony punkt widzenia pozwala wyodrębnić interesujący i bogaty korpus tekstów, które można by określić, grosso modo, jako filozofujący dziennik intymny/filozofującą autobiografię w szerokim znaczeniu tego wyrazu, a na który składałyby się, min. utwory filozofów i filozofujących pisarzy, takie jak Elzenberga „Kłopot z istnieniem”, Konińskiego „Nox atra”, Gombrowicza „Dziennik”, Noiki „Jurnal filozofic” i „Jurnal de idei”, Ciorana „Cahiers”/ „Caiete”. Porównanie tych tekstów pozwoliłoby zrekonstruować, w kontekście porównawczym, tradycję

¹ Zob. C. Guillén, *Literature as system. Essays toward the theory of literary history*, Princeton, 1971, s. 50-51.

² Zob. A. Marino, *Comparatism și teoria literaturii*, Iași, 1998.

³ Zob. D. Durisin, *Koncepcja literatury światowej*, w: *Antologia zagranicznej komparatystyki literackiej*, op. cit.

⁴ Takie badania są zresztą prowadzone przez Martę Wykę w kontekście pokolenia 1910 w Polsce i Rumunii.

⁵ Marino, op.cit., s. 106, 109.

dziennika intymnego/ filozoficznego w obu literaturach; przybliżyć biografie nowoczesnego środkowoeuropejskiego intelektualisty; wreszcie, rzucić interesujące światło na środkowoeuropejski modernizm jako szeroki prąd nie tylko literacki, lecz także filozoficzny i kulturowy.

Do bliższej analizy wybrałem dwa dzienniki, mieszczące się, jak sądzę, we wspomnianej tradycji, choć raczej antropologiczne niż filozoficzne: *Dziennik w ścisłym znaczeniu tego wyrazu* Malinowskiego oraz *Dziennik indyjski* Eliadego¹. Zaczniemy od wypunktowania kilku najważniejszych różnic, które rzucają się w oczy już nawet przy pobieżnej lekturze obu interesujących nas tu utworów. Swoje dzienniki Malinowski zaczął spisywać bardzo wcześnie, bo już w roku 1908 (są to tzw. dzienniki kanaryjskie z podróży na wyspy kanaryjskie), kontynuował je w roku 1909 (dzienniki lipskie) i w latach 1911-1913 (dzienniki zakopiańskie). Interesujące mnie tu szczególnie zapiski dziennikowe wybitnego polsko-brytyjskiego antropologa pochodzą z lat 1914-1918 (zeszyt mailuski i zeszyt triobrandzki). Dziennik indyjski Eliadego jest więc późniejszy od dzienników Malinowskiego o ponad dziesięć lat, obejmuje bowiem okres od 1929 do 1931 roku. Te pierwsze mają w zasadzie charakter roboczych zapisków i nigdy nie były przez ich autora przeznaczone do druku; jak wiadomo, wydano je dopiero po jego śmierci, w r. 1968. Ten drugi jest, jak się zdaje, dziełem pisarza w pełni świadomego faktu, iż tworzy dzieło literackie. Eliade jako autor pochodzącej z roku 1935 przedmowy do *Dziennika indyjskiego* wyznaje zresztą, że znacznie swoje zapiski przerobił i skrócił, o czym zresztą świadczą wyraźnie partie tekstu umieszczone w nawiasach kwadratowych, o których funkcji będę wspominać obszerniej w dalszej części mojego wywodu.

Malinowski był anglomanem, uważał kulturę brytyjską za najdoskonalszą, studiował w Anglii i ostatecznie zaczął pisać po angielsku; jako uczony należy zresztą do historii antropologii angielskiej. Eliade, w okresie pisania *Dziennika indyjskiego* po angielsku mówił słabo i wielokrotnie zdradzał się z dużą niechęcią do Anglików jako władców Indii. Jest to nie tylko kwestia narodowych upodobań czy fobii; obaj badacze pracują na terenach administrowanych przez Anglików, ich kontakt z lokalnymi kulturami jest w pewien sposób zapośredniczony przez inną kulturę i cywilizację, do której nie należą.

Wyspy Triobrandu i zamieszkujące je plemiona były dla Malinowskiego przede wszystkim przedmiotem badań naukowych i poznania intelektualnego, podczas gdy dla Eliadego Indie-takie, jak ukazał je w *Dzienniku* – to miejsce wielkiego przeżycia duchowego, samorealizacji i samopoznania, a czas w nich spędzony jest czasem osobistego, nie tylko naukowego dojrzewania i fundamentalnych refleksji i decyzji egzystencjalnych. Stąd też dystans Eliadego do Indii i ich kultury, a także nawet do poszczególnych Hindusów jest nieporównywalnie mniejszy niż dystans Malinowskiego do Triobrandczyków; Rumuński religioznawca nie tylko poznaje Indie, ale wręcz

¹ *Dziennik w ścisłym znaczeniu tego wyrazu*, opr. G. Kubica, Kraków, 2001 (dalej w tekście – jako D z podaniem numeru strony); M. Eliade, *Dziennik indyjski*, przeł. I. Kania, Warszawa, 1999 (dalej w tekście jako DJ z numerem strony).

pograża się w nich zmysłowo, uczuciowo, duchowo (DJ 181). Stąd jego autoportret w *Dzienniku indyjskim* wydaje bogatszy i bardziej złożony, niż autoportret Malinowskiego jako autora *Dziennika w ścisłym znaczeniu tego wyrazu*.

Malinowski udał się na Wyspy Trobriandzkie w wieku lat trzydziestu, Eliade wyjechał do Indii mając lat dwadzieścia dwa. Obaj więc, prowadząc swe dzienniki byli ludźmi młodymi, w dużym jednak stopniu już ukształtowanymi intelektualnie i naukowo, a także stojącymi u progu wielkich międzynarodowych karier, zaś podróże na, odpowiednio, Wyspy Trioblanda oraz do Indii są momentami przełomowymi w karierze Malinowskiego oraz Eliadego.

Moje uwagi o *Dzienniku w ścisłym znaczeniu tego wyrazu* Malinowskiego oraz *Dzienniku indyjskim* Eliadego chciałbym skoncentrować wokół dwóch podstawowych zagadnień: tekstowego kształtu obu utworów oraz konstrukcji ich podmiotów, łącząc przy tym perspektywę tradycyjnej poetyki teoretycznej, która zajmuje się opisem min. narracji, gatunku, stylu, wizerunku podmiotu tekstowego, z perspektywą tzw. poetyki kulturowej, która posługuje się takimi pojęciami jak płeć, władza, reprezentacja, wzory tożsamościowe i bada szeroko pojęte konteksty kulturowe, społeczne i polityczne tekstów. Pisma antropologiczne, w tym dzienniki i pamiętniki antropologów wydają się szczególnie wdzięcznym terenem dla badań łączących obie te perspektywy. Są one bowiem nie tyle skończonymi, naukowymi opisami obcej rzeczywistości kulturowej, ile otwartymi zapisami spotkania z nią i poznawania jej, swoistymi eksperymentami, za pomocą których wypróbowuje się własne „ja”, świat, kulturę; jednocześnie, teksty te pozwalają badać, in statu nascendi, sposoby kształtowania i narratywizacji tego poznania za pomocą środków literackich. Nieprzypadkowo Malinowski określił swój dziennik jako „pracę przygotowawczą”, (D 479), a Eliade – jako „laboratorium, z którego wyjdą kiedyś ważne dzieła” (DI 89).

Dziennik w ścisłym znaczeniu tego wyrazu to przede wszystkim zapiski naukowca, dziennik antropologiczny, zaś *Dziennik indyjski* to dziennik intymny. Ta różnica determinuje w dużym stopniu kształt zapisków, punkt widzenia (w dużym uproszczeniu: raczej „zewnątrzny” u Malinowskiego, raczej „wewnętrzny” u Eliadego), konstrukcję podmiotu, wypowiadającego się w obu tekstach. Okazuje się jednak, że taka prosta opozycja jest, po bliższym przyjrzeniu się obu utworom, niemożliwa do utrzymania. Choć Malinowski nie nawiązuje wprost do tradycji „journal intime”, to jednak introspekcja, zapisy doznań, stanów ducha, nastrojów, uczuć, snów zajmują bardzo wiele miejsca w jego dzienniku i stanowią jego integralną część, tak samo istotną jak obserwacje etnograficzne¹. Eliade z kolei, choć otwiera swój dziennik stwierdzeniem, iż „Ta książka jest dziennikiem intymnym” (DI 5), to jednak nie zanurza się tylko

¹ Małgorzata Czermińska w szkicu „‘Punkt widzenia’ jako kategoria antropologiczna i narracyjna” (Teksty Drugie 2003, nr 2/3, s. 16), pisze: „Malinowski-antropolog z równą uwagą obserwuje mieszkańców wysp na Pacyfiku, jak siebie samego, żyjącego wśród nich. Przeprowadza odważną i bezlitosną autoanalizę, dającą się w polskim piśmiennictwie autobiograficznym porównać chyba tylko z tą, której dokonał w swych dziennikach Karol Irzykowski”.

we własnym życiu duchowym, lecz także daje liczne portrety psychologiczne osób, z którymi się zetknął¹, opisuje szeroko pojętą codzienność swoją i znajomych, konflikty, romanse, życie towarzyskie, nie stroni też od uwag dotyczących aktualnej sytuacji w Indiach. Choć bowiem wyznaje: „Nie znam się na polityce. Wokół mnie dzieją się rzeczy ciekawe, ale skłamałbym twierdząc, że budzą one moją ciekawość” (DI 84), to jednak stwierdza też, pisząc o planowanej książce na temat współczesnych Indii, że „Ten zeszyt stał się wybornym zapisem obserwacji politycznych i społecznych” (DI 79). Takim zresztą obserwacjom jest poświęcony spory i wyodrębniony z głównego tekstu fragment zatytułowany „Intermedium. Zapiski o rewolucji obywatelskiej. Kwiecień-maj 1930”. W *Dzienniku indyjskim* znajdowały się też zapiski etnograficzne, usunięte jednak później przez autora (DI 28).

Bardzo interesującą sprawą jest też kwestia „powieściowości” obu dzienników. Małgorzata Czermińska zauważyła, że w *Dzienniku w ścisłym znaczeniu tego wyrazu* można odnaleźć elementy czterech konwencji powieściowych: powieści psychologicznej, powieści rozwojowej, romansu oraz powieści podróżniczej², znany jest też wpływ Conrada na Malinowskiego, który zresztą, jak wiadomo z *Dziennika*, był namiętnym czytelnikiem powieści, zarówno ambitnych, jak i popularnych. Rola powieściowości jest jeszcze wyraźniejsza w *Dzienniku indyjskim*, gdzie ujawniona została już w tytule: „Powieść nie wprost”. „Będzie to powieść niedoskonała, schematyczna, niejasna, ale jednak reprezentująca tę smutną kategorię twórczości, którą jest powieściopisarstwo” (DI 7), pisze autor przedmowy do *Dziennika indyjskiego* i choć nie precyzuje, jakie konkretnie konwencje gatunkowe ma na myśli, to nie trudno jednak odnaleźć w tym utworze elementów romansu, powieści psychologicznej czy obyczajowej. Odwołanie się przez Eliadego do konwencji powieści nie ogranicza się jednak tylko do popularnych fabularnych schematów i posiada głębsze, niż u Malinowskiego uzasadnienie i dalej idące konsekwencje.

Po pierwsze, powieść ma zapewnić bezpośredniość doświadczenia, spontaniczność wyrazu stanów duszy i zapisu faktów (DI 6-7). Deklaracja ta brzmi dość podobnie do badawczego credo Malinowskiego, w którym twórca metody funkcjonalistycznej głosił, że przedmiotem badania powinien stać się „żywy człowiek, żywy język, żywe, pełnokrwiste fakty” (D 255). Tę bezpośredniość doświadczenia Malinowski i Eliade próbują jednak osiągnąć odmiennymi środkami. Ten pierwszy obficie wykorzystuje – zarówno w *Dzienniku*, jak i w monografiach terenowych – poetykę impresjonistyczną, próbując, za pomocą wyrafinowanych, malowniczych opisów pełnych efektów kolorystycznych i synestezyjnych oddać pełnię zmysłowego bogactwa egzotycznych wysp i stworzyć, jednocześnie, efekt „niewinnego oka” – nieskażonego żadną teorią czy metodologią niezapośredniczonego kontaktu z obcą rzeczywistością, zamkniętego w prawdzie ulotnej chwili, momentalnego wrażenia (D 375). Ten drugi, przeciwnie,

¹ W przedmowie wyznaje nawet: „wyrzuciłem niemało stron, na których mówiłem o sobie, zachowałem natomiast prawie wszystkie dotyczące innych ludzi” (DI 7).

² Czermińska, op.cit., s. 16.

celowo eliminuje ze swych zapisków wszystko to, co malownicze i „indyjskie” (DI28), cały „koloryt egzotyczny” (DI 6), prawdopodobnie dlatego, by nie popaść w stereotypowy obraz Indii i skupić się na prawdzie psychologicznej. Choć więc elementy konwencji powieściowych grają w obu dziennikach istotną rolę, to jednak są to zupełnie inne powieści, zupełnie inne poetyki.

Owa bezpośredniość, czy też, jak pisze Eliade, „głód nagiego doświadczenia” (DI 151; D53) nie jest jednak w pełni osiągalna. Oba dzienniki mają charakter retrospektywny. „Piszę dziennik retrospektywny jako pracę przygotowawczą”, wyznaje Malinowski (D 479). To „spojrzenie w przeszłość” nie tylko służy antropologowi do tego, by spojrzeć z większego dystansu na własne życie, a dzięki temu pogłębić jego zrozumienie, lecz także do tego, by sformułować interesującą, utrzymaną w duchu nowoczesnego poznawczego relatywizmu myśl, że pisanie dziennika retrospektywnego uczy, iż nie istnieją fakty obiektywne ani historia jako niezależna nauka. Choć bowiem diarysta ma bezpośredni dostęp do opowiadanych wypadków, to jednak ich ostateczny tekstowy kształt zależy od przyjętego punktu widzenia i doświadczenia w pisaniu, czyli, jak można by dopowiedzieć – jest efektem przyjęcia określonej techniki narracyjnej.

Dziennik indyjski ma de facto dwóch narratorów. Jeden opowiada bieżące zdarzenia, drugi – do którego „należą” fragmenty tekstu umieszczone w kwadratowych nawiasach – z kilkuletniej perspektywy komentuje je, uzupełnia i próbuje nadawać im sens lub też niekiedy zmieniać go (DI 63), demistyfikując w ten sposób zapis pierwotny; dodaje informacje o dalszym ciągu pewnych wypadków i dalszych losach niektórych postaci; a także informuje czytelnika o dokonanych zmianach i przeróbkach, polegających najczęściej na wyrzucaniu dość obszernych, niekiedy, partii tekstu. W rezultacie, podmiot dziennika doświadcza czasowej różnicy i, w konsekwencji, braku tożsamości między sobą z teraźniejszości i sobą z przeszłości, a żywe doświadczenie siebie wymyka się mu: „Gdy na powrót siebie czytam, bawię się tekstem, rozmyślam nad nim i opatruję go notatkami, jakby to był tekst nieznanego mi autora” (DI 150).

Po drugie, określenie utworu – zwłaszcza w jego tytule! – zarówno jako dziennika intymnego i jednocześnie powieści sytuuje go gdzieś na kruchej granicy między prawdą a fikcją (oczywiście jako pewnymi konwencjami literackimi). Eliade zresztą często podejmował grę z konwencją dziennika, podważając jego niefikcjonalny charakter i wiarygodność diarystycznego zapisu, czego najlepszym przykładem jest „Fals journal de bord”, będący opisem podróży morskiej do Kairu, pierwszego etapu jego drogi do Indii.

I *Dziennik w pełnym znaczeniu tego wyrazu* i *Dziennik indyjski* to teksty hybrydyczne: dzienniki, powieści (lub ich załączki), zapiski, szkice, których przedmiotem jest życie wewnętrzne i obserwacje naukowe. Eliade wyraźnie uświadamiał sobie tę cechę, gdy określił swe zapiski jako „monstra”, co można odczytać jako aluzję do Montaigne’a – który określał swe *Próby* właśnie jako monstra i groteski – a poprzez niego do formy eseju: „Postanawiam zainaugurować nową serię zeszytów oprawnych w karton i ochrzczonych przeze mnie ‘monstrami’. Będę w nich notował wszystko, co mi

przyjdzie do głowy: myśli, problemy, a nawet informacje historyczne” (DI 90; 168); „Odtąd będę zapisywać przelotne, niezborne, fragmentaryczne stany mego ducha” (DI 140). Wspomnianą hybrydyczność wzmacnia jeszcze wielojęzyczność obu dzienników: jak wiadomo¹, Malinowski spisywał swe notatki w kilku językach, zaś *Dziennik indyjski* ma wersje rumuńską i francuską.

Także doświadczenia duchowe oraz kulturowe, przekazane na kartach dzienników Malinowskiego i Eliadego, jest dalekie od jednoznaczności i spójności. Uderzające podobieństwa można zauważyć zwłaszcza w obrazie życia wewnętrznego narratorów obu dzienników oraz w sferze ich doświadczeń erotycznych. Wręcz lejtmotywem obu dzienników jest nieustanna oscylacja między stanami, które można by nazwać, ogólnie, stanami koncentracji i rozproszenia. Malinowski doświadcza stanów radości egzystencji, wręcz ekstazy i stanów skrajnej depresji, potrzeby pełnego skupienia się na pracy naukowej i niechęci do badań i jakichkolwiek intelektualnych wysiłków; deklaruje potrzebę silnej osobowości i wyznaje jej rozkład. Eliademu towarzyszą nieustannie potrzeba stałości i zmienności; pokusa życia w wieczności, Absolucie i rozproszenia się w chaosie codzienności, czy wręcz „unurzania” się w najbardziej pospolitej materii życia; chęć skupienia się na pracy i pasja „włóczęgostwa”, swobodnego trwonienia czasu; stan dobra, uspokojenia, czystości (DI 78) i doznanie rozkładu osobowości.

Także sfera doświadczeń erotycznych, bardzo istotna w obu dziennikach, jest pełna napięcie i sprzeczności i oscyluje między miłością duchową a zmysłową. W „Dzienniku w pełnym tego słowa znaczeniu” można znaleźć zarówno utrzymane w bardzo podniosłym tonie wyznania „czystej” miłości do Elsie Mason, przyszłej żony Malinowskiego, jak i niekiedy wulgarne i niesmaczne wyznania przygodnych kontaktów seksualnych; w „Dzienniku indyjskim” rola kobiety „idealnej” przypada Majtrei Dasgupte Devi, córce profesora Surendranata Dasgupty, a potrzeby zmysłowe zaspokajają „mieszane”, Anglo-Hinduskie dziewczęta z pensjonatu przy Ripon Street (DI 168). Ten stosunek do kobiet ukazuje głębokie pęknięcie w podmiotach obu dzienników na sferę cielesną i duchową; niezdolność-widoczną zwłaszcza w przypadku Malinowskiego-do uwolnienia się od językowych i kulturowych stereotypów w przedstawianiu kobiety („anioł” i „zwierzę”); fascynację „innością” (której kobieta „egzotyczna” jest w jakimś sensie metonimią) w postaci bądź pokusy cielesnego wyzwolenia (Malinowski), bądź „mistycznego” zjednoczenia (Eliade) i lęk przed tą innością.

Nieuchronny splot pisania i kultury, tekstu i determinujących go społecznych stereotypów, widoczny w sferze genderowej, ujawnia się w pełnej formie w sferze kulturowej tożsamości podmiotów obu dzienników.

Otóż wydaje się, że zarówno w przypadku Malinowskiego, jak i Eliadego tożsamość ta ma charakter hybrydyczny, pograniczny (być może paralelny, w jakimś

¹ Zob. J. Clifford, *Kłopoty z kulturą: dwudziestowieczna etnografia, literatura i sztuka*, przeł. E. Dżurak, Warszawa, 2000.

stopniu, względem gatunkowej hybrydyczności ich tekstów) i nie pozwala się jednoznacznie wpisać w sieć opozycji dominujący-zdominowany, kolonizujący-skolonizowany. Malinowski, znany ze swej życzliwej postawy wobec krajowców, sprzeciwu wobec traktowania ich jako „umysłów prymitywnych” oraz gestów potępienia wobec mentalności kolonialnej, sam niekiedy określa Triobrandczyków jako „głupich czarnuchów”, drażni go to, że jeden z nich robi mu uwagę i „śmie mówić do niego w taki sposób” (D 631) oraz z satysfakcją utożsamia się z rolą „białego pana”, sahiba (D369), otoczonego czarnymi posługaczami. Eliade jednoznacznie krytykuje metody stosowane przez Anglików w celu tłumienia niepodległościowych dążeń Hindusów, a nawet cieszą go gesty pogardy wobec „białych”; jednocześnie, z hinduskim chłopcem na posyłki rozmawia jak „pan” (DI 175), a fakt bycia białym Europejczykiem i członkiem Calcutta Club daje mu poczucie wyższości wobec jego kochanki Ruth, która jest „Anglo Hinduską” (DI 168). Przykłady takich sprzeczności w „Dzienniku indyjskim” można by zresztą mnożyć.

Zapewne nie łatwo jest dać jednoznaczną odpowiedź na pytanie o przyczyny tej niejednoznacznej pozycji, którą w porządku władzy symbolicznej zajmują obaj autorzy, „subiektywnie” sympatyzujący ze zdominowanymi krajowcami, a „obiektywnie” skazani na przyjęcie roli dominującego Europejczyka. Być może jednak jej źródła należałoby upatrywać w ich środkowoeuropejskich korzeniach, czyli w pochodzeniu z obszaru, który sam jest marginalny w stosunku do europejskiego centrum i ze społeczności, które same doświadczyły kolonizacji. Ślady, odpowiednio, polskości i rumuńskości są w dziennikach Malinowskiego i Eliadego dobrze widoczne. U tego pierwszego na płaszczyźnie prywatnej (matka, przyjaciele, zwłaszcza Witkacy, polskie pejzaże, z którymi zestawiane są krajobrazy triobrandzkie), politycznej (niepokój o sytuację Polskę w czasie I Wojny Światowej) i kulturowej (obawa przed wyobcowaniem z polskości wskutek małżeństwa z Angielką). U tego drugiego-na płaszczyźnie prywatnej (wspomnienia i znajomi z Rumunii) oraz, szczególnie wyraźnie, kulturowej. Charakterystycznego przykładu kulturowej obcości, a jednocześnie także interesującą jej diagnozę dostarcza opis sytuacji, w której Eliade znalazł się jako arbiter w nieco groteskowym sporze pomiędzy protestantami a katolikami. Spór ten miał genezę dość banalną: znajomy Eliadego, Anglik i katolik, zakochał się w córce Anglika-protestanta, który nie godził się na małżeństwo powołując się na względy religijne. Autor „Dziennika indyjskiego”, jako prawosławny, miał pomóc znajomemu w „dyspucie teologicznej”. „Przyszedłem tu z zasobem pewnych pojęć ogólnych, może też z jakąś ‘prawdą’ - pisze narrator „Dziennika”. Ale ‘prawda’ nie ma się nijak do drobnych manii i wielkiego Ciała, jakie składają się na życie Moggerigde’a, Billa i wszystkich, o których się ocieram i którzy pozostają dla mnie obcymi, bo nie mogą przyjaść mnie na ciepłe łono swej zbiorowości, wykarmione krwią, językiem, tradycjami, przesadami. Ja, gość, intruz, wmieszałem się w konflikt, u którego podstaw bynajmniej nie leżą teksty z pozoru go determinujące, lecz cała swoiska dla tych ludzi przeszłość, zwyczaj

geograficzne i plemienne, w które nigdy nie będę mógł wnikać. Ta wizyta przyniosła mi nagłe objawienie mej samotności. Ta samotność nie wynika z mej duchowej niezgodności ze światem innych; jest ona wywołana przez moje ciało, przez moją tradycję, przez język, jakim mówiłem, zanim zacząłem mówić *ich* językiem. Nikt z nich nie może zapomnieć, że jestem czymś różnym od tego, na co ich plemię od biedy skłonne byłoby przystać” (DI 189). Fragment ten – mało „Eliadowski” – pokazuje mechanizm wytwarzania kulturowej obcości i „inności”. Nie jest ona rezultatem indywidualnej postawy wobec świata i innych, ani też nie kształtuje się wyłącznie na poziomie znaczeń symbolicznych (teksty, zwłaszcza święte), lecz wynika ze splotu czynników rasowych, językowych, społecznych reprezentacji (przesady), a nawet zapisana jest w – jakby się wyraził Bourdieu – cielesnym habitusie.

RECENZII

CÂNTECUL DE LEBĂDĂ DUPĂ 20 DE ANI... Voislava Stoianovic, *Додури и прожимања/Contacte și interferențe*. Timișoara, 2009, 273 p., ediție îngrijită de Stevan Bugarski

În cadrul relațiilor culturale, literare și lingvistice româno-sârbe s-a mai adăugat, recent, o pagină. În ediția Uniunii Sârbilor din România a apărut în memoria regretatei profesoare Voislava Stoianovici, lector dr. la Catedra de limbi și literaturi slave, de la a cărei trecere în neființă au trecut 20 de ani, un volum biobibliografic de studii și articole. Îngrijit de neobositul „cronicar” Stevan Bugarski, volumul comemorativ înmănunchiază cele mai importante lucrări răsfricate în periodice, care vin să încheie o viață dedicată pe altarul activității de dascăl și de cercetare.

Apresiasi cadru didactic al secției de filologie sârbocroată cu o ținută academică ireproșabilă, traducător de excepție din literatura sârbocroată și română, aducând mari servicii în plan cultural celor două culturi, fin critic și istoric literar, în special al literaturii de expresie sârbă din țara noastră, profesoara Voislava Stoianovici a fost o personalitate cunoscută în țară și în străinătate.

Născută la 18 aprilie 1934 la Belobreșca, județul Caraș-Severin, Voislava Stoianovici a urmat cursurile Liceului pedagogic sârb din Timișoara, (1948-1953). După un stagiul de profesor în satul natal și de ziaristică la săptămânalul „Pravda”, a frecventat secția de limba și literatura sârbocroată a Facultății de filologie din București, absolvită cu rezultate de excepție în 1960. Din 1962 își începe activitatea didactică universitară ca preparator, asistent, apoi lector la Catedra de limbi slave a aceleiași facultăți. Excelentă cunoscătoare a literaturii sârbe și croate, își susține în 1972 teza de doctorat *Romanul iugoslav contemporan*, care, din nefericire, nu a fost publicată.

A fost titulara cursului de literatură, epoca romantismului, în acest sens publicând cursul: *Istorija jugoslovenske književnosti. Epoha srpskog romantizma* (Istoria literaturilor iugoslave. Epoca romantismului sârb), București, 1973. Înalta competență științifică și didactică, pasiunea neobosită a vocației de dascăl, generozitatea spirituală s-au reflectat mereu în prelegerile sale de literatură de o deosebită ținută universitară, de care ne-am bucurat generații de studenți. A elaborat manuale școlare în colaborare cu profesorii Mirco Jivcovići și Milivoj Georgijević. Este, de asemenea, coautoare la *Dicționarul de termeni lingvistici*.

Vocația de dascăl s-a împletit în mod fericit cu cea de cercetător. Este autoarea a peste 50 de articole și studii cu tematică din literaturile iugoslave, a relațiilor literare româno-sârbe, a literaturilor slave contrastive, multe dintre acestea prezentate la diverse manifestări științifice la nivel național și internațional.

În volumul recenzat, intitulat inspirat *Додури и прожимања* (Contacte și interferențe) sunt adunate cele mai importante studii publicate în periodice de-a lungul vieții, structurate în patru capitole. Volumul debutează cu o succintă biografie și o listă exhaustivă de lucrări, precum și de un cuvânt înainte, drept argument al acestei întreprinderi dificile ale îngrijitorului. Primele două capitole, *Уметност узајамности* (Arta receptării reciproce), precum și *Чар и горчина превођења* (Vraja și amarul traducerii) vizează studii de traductologie, recenzii, prefețe, privind activitatea de traducere, de promovare a literaturilor iugoslave în spațiul cultural românesc.

Povestirile lui Ivo Andrić, romanele lui Mihailo Lalić și Borisav Pekić, nuvelele lui Ranko Marinković, excelentul roman al lui Meša Selimović, *Dervişul și moartea* (reeditat de curând) și atâtea alte creații de mai mică întindere, risipite prin reviste și almanahuri s-au înfățișat cititorului român prin strădania Voislavei Stoianovici. A fost, de asemenea, un interpret de înaltă marcă în limba sârbă în frumoase tălmăciri din opera lui Mihai Sadoveanu, Mircea Eliade ori Dumitru Radu Popescu. Traducerile sale din opere de referință ale literaturii sârbe și române poartă amprenta de netăgăduit a talentului și înaltului său profesionalism, contribuind substanțial la o mai bună receptare a literaturilor sârbă, croată și slovenă în România.

Un loc important în activitatea sa l-a reprezentat interesul pentru literatura etniei sârbe din România, pentru ierarhizarea și valorizarea acesteia, concretizată în cea mai substanțială antologie, *Trajanje* (Trăinicie), Valjevo, 1986, ce conține și un studiu amplu, de referință, despre evoluția culturii și literaturii sârbe postbelice din țara noastră. Această primă antologie publicată în Iugoslavia, judecățile de valoare extrem de fine și pertinente despre opere reprezentative din literatura de expresie sârbă din România au reprezentat o adevărată revelație pentru literatura sârbă din Iugoslavia, cu ecouri extrem de pozitive în critica de specialitate. Cel de-al treilea capitol, *Књижевност Срба у Румунији* (Literatura sârbilor din România) cuprinde referințe critice privind trăsăturile literaturii minorității sârbe din țara noastră.

Ultimul capitol, *Пропустљивост језика* (Permisivitatea limbajului), cuprinde o cercetare lingvistică privind influența limbii române asupra limbii literare sârbocroate din România.

Prin demnitatea și abnegația cu care s-a dedicat profesiei, prin entuziasmul și dragostea mentorului față de discipoli, dublate de spiritul de colegialitate și verticalitate, prin felul în care a știut să aprindă flacăra vie a dorinței de cunoaștere, profesoara Voislava Stoianovici, a rămas un model luminos, greu de egalat, o lecție de viață pentru generații de studenți, colegi și toți cei care îi păstrează o amintire vie.

Volumul de față, prin truda, abnegația și acribia îngrijitorului reprezintă *cântecul de lebdă după 20 de ani* a celei care a fost și va rămâne draga noastră profesoară, VOISLAVA STOIANOVICI.

Octavia Nedelcu

Constantin Geambașu, *TEXTE ȘI CONTEXTE. INCURSIUNI CRITICE ÎN LITERATURA POLONĂ*, Editura Universității București, 2009, 211p.

Semnalăm cu interes o nouă apariție editorială din spațiul interferențelor literare slave: volumul *Texte și contexte* (subintitulat: *Incursiuni critice în literatura polonă*, București, 2009), semnat de Constantin Geambașu, cuprinzând un număr de douăzeci de analize critice, inspirate în general din literatura și cultura polonă sau din zona de confluență a culturii române și poloneze,

demersul critic al autorului acoperind o vastă perioadă de timp și periodizări dintre cele mai variate, de la Renaștere până în prezent (vezi studiile consacrate scriitorilor polonezi din generația tânără – Wojciech Kuczok – sau afirmați după anul 1989 – Stefan Chwin și Andrzej Stasiuk).

Structura acestui volum se sprijină pe două componente esențiale, și anume: a) *studii consacrate autorilor clasici, canonici* (Jan Kochanowski, reprezentantul de frunte al Renașterii, făuritorul limbii polone ca limbă de cultură în spirit umanist; Adam Mickiewicz, scriitor cu care practic identificăm romantismul și mesianismul polonez; St. Wyspiański și Wł. Reymont, figuri marcante ale modernismului polonez) și b) *studii prilejuite de operele unor scriitori contemporani de anvergură* (Witold Gombrowicz, Czesław Miłosz, Wiesława Szymborska, Zbigniew Herbert, Stefan Chwin, Andrzej Stasiuk și Wojciech Kuczok).

Foarte interesantă ni se pare încercarea de la începutul volumului – o sinteză a receptării literaturii polone în România în notă diacronică, un portret deosebit de omogen al fenomenului literar polonez, dar și al mentalității, aspirațiilor și valorilor poporului polonez de-a lungul istoriei, ceea ce ne întărește convingerea că românii au privit mereu cu mult interes, ba chiar admirativ, spre polonezi. Studiul acesta completează seria de cercetări din domeniul receptării literaturii polone în spațiul românesc în care s-au mai remarcat prin contribuțiile lor Ion Chițimia, Olga Zaïcik, Ion Petrică, Stan Velea, pentru a enumera doar câteva nume.

Remarcăm cu mult interes câteva studii de valoare care sondează în profunzime fenomenul literar polonez, demersul critic evidențiind cu un foarte ascuțit spirit de observație caracteristicile operelor analizate: lamentațiile kochanowskiene care au prilejuit deconstruirea atelierului de creație al renescentistului polonez prin analiza structurii și motivelor ce se regăsesc în trene; *Pământul făgăduinței*, citit și interpretat ca roman antiurban, însoțit de succintele, dar foarte interesante *Valori imagologice* care vin să întregască tabloul critic al operei lui Reymont; cele trei studii prilejuite de opera lui Czesław Miłosz, cu accent preponderent pe volumele de eseuri *Ținutul Ulro* și *Privind dinspre golful San Francisco*; două excelente studii, solid argumentate, inspirate de creația lui Witold Gombrowicz; interpretarea universului înconjurător prin prisma memoriei afective și a limbajului sugestiv al lucrurilor, așa cum ne apare el în romanul *Doctor Haneman* al scriitorului Stefan Chwin; minunata lecție de antipedagogie și deconstruirea arhetipului familiei tradiționale în romanul *Mizeria* al lui Wojciech Kuczok ș.a. Tabloul modernismului polonez aduce în prim plan figura reprezentativă a dramaturgului și teatrologului St. Wyspiański, experimentator care a valorificat în creațiile sale miturile în încercarea de deconstruire a realității și recreării unei viziuni monumentale a societății poloneze în cheia unei poetici literare autentice și inovatoare, reflectată în toată grandoarea sa de drama *Nunta*.

Semnalăm cu deosebit interes preocuparea autorului pentru comentariul și analiza de tip imagologic, o disciplină relativ nouă în critica de la noi, dar cu un extraordinar potențial interpretativ inter- și multidisciplinar, având în vedere faptul că un asemenea discurs exegetic se concretizează în observații de natură psihologică, sociologică și culturală, formând imaginea de ansamblu a antropologiei culturale. Privite din această perspectivă, studiile din acest volum reconstituie de-a lungul veacurilor tabloul mentalității culturale și sociale poloneze, ba chiar americane și „limitrofe”. Un asemenea demers are ca rezultat recompunerea într-o altă ordine a imaginii despre sine și despre lume, după deconstruirea paradigmei lumii tradiționale, proces filtrat prin prisma memoriei colective și a conceptului identitar.

Reconsiderate din perspectivă imagologică, studiile reunite în acest volum pot fi considerate unitare, omogenitatea unor demersuri critice atât de variate la prima vedere, măcar și din perspectiva periodizării istorico-literare, fiind garantată de analiza de tip identitar.

Rezultat al viziunii interpretative proprii și al unei competente capacități de sinteză, *Texte și contexte* propune analizarea textului literar în contextul amplu al interculturalității, intertextualității, mitologizării și demitologizării universului înconjurător, valorificând conceptele de identitate, alteritate, modernitate și postmodernitate literară. Considerăm că volumul reprezintă o contribuție meritorie la studierea fenomenului literar și cultural polonez precum și la înțelegerea dinamicii acestui fenomen, constituind o poziție bibliografică importantă pentru activitatea studenților de la secțiile de limbi slave în general, dar și pentru cei interesați să pătrundă în spațiul cultural slav.

Cristina Godun

V.I. Tihomirova, *Pol'skaja proza o Vtoroj mirovoj vojne v sociokul'turnom kontekste 1989-2000*, Moskva, Institut Slavjanovedeniia RAN, 2004, 212 p.

Monografia prezintă pentru prima dată noile fenomene din proza poloneză care tratează tema războiului aflate în strânsă legătură cu noile particularități ale mediului sociocultural din țară, apărut după 1989. În prim plan sînt avute în vedere cele mai noi concepții de teorie literară ale unor autori din Polonia și Rusia, precum și probleme ale culturii polone de la hotarul dintre secolele al XX-lea – al XXI-lea, la care se adaugă și situația specifică a pătrunderii în circuitul literar a literaturii emigrației sau de tip „samizdat”. Nu în ultimul rînd sunt studiate așa-numită proză tînă și elementele esteticii postmoderniste care o caracterizează (1. *Novye podhody k literature*, p. 6-19; 2. *Problemy pol'skoj kul'tury rubeža XX-XXI vv.*, p. 20-37; 3. *Integracionnye processy v nacional'noj literature*, p. 38-51; 4. *Molodaja proza 90-h*, p. 52-61).

Partea cea mai însemnată a cărții o constituie însă varietățile literaturii marcate de război. Pe fondul celui de-al doilea război mondial s-a dezvoltat o bogată literatură alimentată de mișcarea de rezistență antifascistă, de viața de lagăr, în care se întîlnesc teme ale Holocaustului, ale spațiilor de graniță, orientarea „germană” ș.a. (5. *Temy i problematika prozy o vojne*, p. 62-143: „Sražajuščajasja Pol'sha”, *Lagernaja proza, Vpjna i nacional'nye sud'by – Voennaja Evropa glazami pol'skih emigrantov, Tema Holocaustului, Literatura o pol'skih „kresah”, Sud'by nemcev v Pol'she*), conturîndu-se astfel modul în care este reprezentată, în context european și internațional, literatura polonă consacrată războiului. Pe lângă fenomenele literare propriu-zise, un capitol aparte este consacrat abordărilor contemporane ale procesului literar din Polonia, inclusiv în ceea ce privește modificările de tematică ale manualelor de literatură pentru gimnaziu și liceu (6. *Koncepcija izučeniia poslevoennoj literatury*, p.144-159; 7. *Peresmotr učebnyh programm*, p. 160-171; 8. *Priznanie pol'skoj knigi o vojne v strane i za rubežom*, p.172-187).

Studiul pornește de la evidențierea unor particularități ale prozei polone de la sfârșitul anilor '80 care marchează foarte evident o rupere de tradiția anterioară: narațiunea nu mai este construită liniar, ci fragmentar, pe fondul unui amestec de tehnici narative variate, textul abundă de construcții metaforice, ironice, de elemente ale narațiunii și ficțiunii. În viziunea criticului literar Ryszard Nycz, schimbarea de perspectivă asupra faptului literar implică studierea împreună a stratului lingvistic și a celui literar, în ansamblul mai larg, al culturii în general¹.

Simpla trecere în revistă a sumarului cărții conturează în fapt liniile generale pe care le urmează literatura polonă actuală, o literatură a memoriei, îndreptată spre trecut, pe care-l interpretează, îl valorizează, din dorința de a suplini „petele albe” impuse fenomenului literar de cenzura politică.

Antoaneta Olteanu

¹ R. Nycz, *Polonistyka na rozdrodzu*, în *Teksty Drugie*, nr.2/2001, p.5-10.

Romanoslavica vol. XLVI, nr. 2

PERSONALIA

PROFESORUL GHEORGHE BARBĂ LA 80 DE ANI

Greu de crezut. Și totuși adevărat: profesorul GHEORGHE BARBĂ a împlinit optzeci de ani! De ce „greu de crezut”? Pentru că profesorul și-a păstrat toate atributele cu care ne-a obișnuit de-a lungul anilor; vigoarea, istețimea, într-un cuvânt – tinerețea, au devenit proverbiale când te referi la Gheorghe Barbă.

Ești copleșit de tinerețea sa, fizică și intelectuală: de fiecare dată afli că profesorul a mai scris un articol, un studiu, o prefată, a mai ținut o comunicare la un simpozion sau congres național sau internațional, despre Dostoievski, Pușkin, Soljenițin sau Cantemir. Aria de investigație nu are limite la Gh. Barbă.

Rusist de marcă, recunoscut în țară și străinătate, profesor stimat și iubit de generații întregi de studenți, Gheorghe Barbă ne copleșește prin vitalitatea sa, prin tinerețea sa, prin sufletul său mare și, nu în ultimul rând, prin erudiție.

Vreți să vă convingeți de tinerețea lui Gheorghe Barbă? Priviți-l plimbându-se prin Cișmigiu sau prin Parcul Casei Universitarilor; vreți să-i verificați loialitatea? Întrebați-i prietenii de peste o jumătate de veac, și ei copleșiți. În ceea ce mă privește, m-a onorat cu prietenia sa de peste șazeci de ani.

Priviți-i și familia, ideală: soție, fiică, nepoți și strănepoți!

Am amintit de erudiție. Vreți cumva să aflați ceva inedit despre Șolohov, Pușkin, Dostoievski, Soljenițin, Marin Preda, Cantemir (Dimitrie și Antioh) sau despre oricare alt scriitor român sau străin? Nu-i deranjați pe „specialiști”, s-ar putea să fiți dezamăgiți; chiar și ei vă vor trimite la Barbă.

Să amintim și umorul ineputabil al lui Gh. Barbă. Ca folclorist, pot să afirm că avem de a face cu un extraordinar cunoscător al folclorului slav și romanic; predomină aici anecdota, clasică și mai ales contemporană.

Profesorul Gheorghe Barbă s-a născut la Ismail (Basarabia) la 14 noiembrie, 1929, într-o familie de învățători.

Războiul îl aruncă în Oltenia, unde, la Craiova, urmează cursurile Liceului „Frații Buzzești”. „Oltenizarea” lui cred că i-a fost benefică: simțul umorului și istețimea, fără să minimalizăm rolul ... genelor, aici le-a dobândit! Vin apoi studiile superioare la Universitatea din București, pe care le va absolvi în anul 1953. Urmează cariera universitară: asistent (1953), lector (1961), conferențiar (1990), profesor (1995). Domeniul: literatură rusă.

Paralel, desfășoară o activitate științifică remarcabilă: susține doctoratul (1971) cu lucrarea *Șolohov și universul literar românesc*; îi urmează studii notabile consacrate celor mai diverse subiecte din literatura universală, cu precădere din literatura rusă și română. Predomină relațiile literare româno-ruse, sfera preocupărilor sale cuprinzând aspecte ale fenomenului literar rus contemporan în context european, literatura rusă veche, epoca luminilor, literatura rusă modernă, etc. Studiile sale apar în reviste de prestigiu, în țară și străinătate: „Romanoslavica”, „Secolul 20”, „Luceafărul”, „România literară”, „Limbă și literatură”, „Analele Universității

București”, „Rumânskaia literatura”, „Kitej-grad”, etc.

Ecourile sunt și ele demne de luat în considerație, subliniind personalitatea autorului: „cercetări care merită să fie reținute” („Voprosi literaturî”), „prezentări la un înalt nivel științific” („Literaturnaia gazeta”), „valoarea deosebită a materialului faptic ce sporește interesul internațional al operei” („Russkaia literatura”), „un succes al științei comparatiste românești” (M. Croitoru, în „Steaua”), „studii substanțiale” (Dan Simonescu, în „Manuscriptum”); referiri la scrierile lui Gheorghe Barbă întâlnim și în alte publicații românești și străine (vezi *Dicționarul general al literaturii române*, Buc., 2004, *Studii de slavistică*, Universitatea „Al.I. Cuza”, „Russkaia literatura”, Sankt-Petersburg, etc.).

Și n-am spus încă nimic despre activitatea profesorului la Catedră. Timp de peste o jumătate de veac, profesorul Gheorghe Barbă a ținut cele mai diverse cursuri: Istoria literaturii ruse (Literatură veche, Literatura secolului al XIX-lea etc.), Introducere în filologie, Introducere în cercetarea științifică, etc. Talentul său de dascăl inconfundabil este recunoscut. Generații întregi de studenți stau mărturie. De profesorul Gheorghe Barbă își aduc aminte cu recunoștință și studenții din Linz (Austria), 1972-1976, când Gheorghe Barbă le-a predat în calitate de Visiting Professor.

În sfârșit, lista selectivă a scrierilor sale constituie încă o mărturie a activității neobosite a profesorului Gheorghe Barbă.

Îi urez la mulți ani, sănătate și, mai ales, „tinerețe fără bătrânețe”, așa cum mi-a urât și el mie la împlinirea vârstei de șaptezeci de ani!

Nicolae Roșianu

LUCRĂRI PUBLICATE

Abrevieri

AUB – Analele Universității din București
CMUB – Centrul de multiplicare al Universității din București
CRLR – Comunitatea Rușilor Lipoveni din România
EUB – Editura Universității din București
LMȘ – Limbi moderne în școală
Rsl – Romanoslavica
SLU – Studii de literatură universală
TUB – Tipografia Universității din București
VLS – Viața literară sovietică

I. VOLUME

- *Mihail Șolohov în universul literar românesc*, TUB, 1975, 416 p. (Ediția a II-a revăzută și adăugită, TUB, 1976, 417 p.)
- *Istoria literaturii ruse vechi. Sec. XI-XVII*, EUB, 1989, 248 p. (Ediția a II-a revăzută, EUB, 1993, 240 p.)
- *Prelegeri de literatură rusă și relații literare româno-ruse*, EUB, 1995, 356 p.
- *Antologie Epopeea istorică a Cantemireștilor (Destine legendare în pagini literare)*, Editura Universității din București, 2009, 215 p.
- *Sovremennaia sovietskaia proza* (antologie comentată), Ed. Didactică și pedagogică, București, 1978, 200 p. (în colaborare)
- *Istoria literaturii ruse. A.S. Pușkin în context cultural românesc* (în colab., volum coordonat de V. Șoptoreanu). Capitolul *Rezonanța creației lui Pușkin în viața literară românească din perioada interbelică*, TUB, 1984, p. 79-116
- *Cântec despre oastea lui Igor*, Ed. Kriterion, București, 2000, 420 p. (în colab.), în care s-a inclus și microromanul *Povestea cneazului Igor*, după motivele poemului medieval rus.

II. EDIȚII ÎNGRIJITE ȘI PREFĂȚATE

- *Prefața și Aparatul critic* la vol. *A.P. Cehov – Omul în carapace*, Ed. Tineretului (col. „Biblioteca școlarului”), București, 1962, p. 5-25; 305-316
- *Prefața și Tabel cronologic* la vol. *Pușkin – Dama de pică*, Ed. Pentru literatură (BPT, nr. 117), 1963, p. I-XXXVII
- *Tabel cronologic* la vol. *Pușkin – Evgheni Oneghin*, Ed. Pentru literatură (BPT, nr. 397), 1967, p. XXV-XXXVI (în trad. Lui Buzdugan, cu prefață de Perpessicius)

Romanoslavica vol. XLVI, nr. 2

- *Studiu introductiv și Tabel cronologic* la romanul lui A. Tolstoi, *Petru I*, Ed. Minerva (BPT, nr. 590), 1970, p. I-XLVIII
- Editarea a 3 volume ale *Buletinului cercurilor științifice studențești*, TUB, vol I, 1976, 110 p.; vol II, 1977, 127 p.; vol. III, 1978, 167 p. (îngrijite și prefăcute de Gheorghe Barbă și Dan Horia Mazilu)
- *Postfața* la romanul *Bătăușii* de Mihail Alexeev, Ed. Univers, 1999, p.336-396 (colecția „Romanul secolului”)

III. STUDII ȘI ARTICOLE (selectiv)

- *Șolohov în România*, „Veac nou”, 20 mai 1960, p.2
- *Date noi în domeniul istoriei literaturii ruse*, V.LS, 1960, № 4, 89-91
- *K. Simonov și romanul contemporan*, „Secolul 20”, 1961, № 5, p.160-161
- *„Inostrannaia literatura*, Idem, 1961, № 5, p.168-169
- *Sub cerul Nordului* de Maria Prilejaeva, „Veac nou”, 7 iulie 1961, p.8
- *150 de ani de la nașterea lui V.G. Bielinski*, V.LS, 1961, № 9, p.86-89
- *Prefața vieții* de V. Ajaev, „Secolul 20”, 1961, № 9, p. 155-156
- *„Rugul”* de K. Fedin, V.LS, 1962, № 3, p.94-97
- *Alexandr Ivanovici Herzen* (150 de ani de la naștere), „În slujba patriei”, 6 aprilie 1962, p.4
- *Un romancier al Uralului* (Evgheni Permeak), „Secolul 20”, 1962 № 9, p.196-200
- *„Amintirea pământului*, de Vl. Fomenko, Idem, 1962, № 10, p.195-198
- *Noi date despre Demian Bednii*, Idem, 1963, № 6-7, p.328-331
- *„Fuga”* de Aurel Mihale, „Pentru Patrie”, 1963, № 9, Anul XIV (189), p.25
- *Însemnări bibliografice*, „Secolul 20”, 1963, № 10, p.67-70 (Despre ecoul operei lui K. Fedin în România)
- *Opera lui K. Fedin în România*, SLU, VI, 1964, p.41-57
- *Comuniști români în „Pământ desțelenit”*, „Veac nou”, an XXI, nr. 21 (1052), 21 mai 1965, p.2
- Colaborare la vol. III și IV ale *Dicționarului enciclopedic român* (Colectivul de literatură universală), Editura politică, București, 1965, 1966
- *Славянская филология в Бухарестском Университете* (lucrare colectivă), „Romanoslavica”, XII, 1965, p.259-281
- *Отголоски творчества Шолохова в румынской междуваенной публицистике*, „Румынская литература”, 1967, № 2, p. 84-88
- *„Dostoievski despre libertate și timpul nostru de Akira Sasaki”* („Hitotsubashi Journal of arts & sciences”, vol. 3, no. 1, october 1963, Hitotsubashi University, Tokyo, p.1-13), Rsl, XV, 1967, p.294-295
- *Maxim Gorki și Mihail Șolohov*, AUB, Anul XVII, 1968, p. 373-389
- *„Romanul sovietic rus de L.F. Eršov*, 1967, SLU, vol. XII, 1969, p.183-188
- *Discuții despre poezia actuală în „Voprosi literaturii”*, Idem, XIII, 1969, p.189-197
- *Mihail Șolohov și literatura română* (Rezumatul tezei de doctorat), CMUB, 1971, 36 pag.
- *Primele pagini din proza șolohaviană în limba română*, AUB(Limbi slave),an.XXI,1972,p.53-67

- „Romanul științifico-fantastic rus de A.F. Britikov, Idem, An. XXI, p.167-169
- Motive românești în creația lui M. Șolohov, Idem (Literatura universală și comparată), an XXI, № 2, 1972, p.27-38
- Sadoveanu și Șolohov, Idem, an. XXI, № 2, 1972, p.163-167
- Cezar Petrescu despre creatorul „Donului liniștit”, Idem, an XXII, nr. 1, 1973, p. 41-51
- Prezențe literare rusești în România din perioada 1940-1944, în vol. Raporturi literare româno-slave, TUB, 1976, p.353-363
- Din istoria relațiilor literare româno-ruse (E.M. Dvoicenco-Markova la 75 de ani), în vol. Probleme de filologie rusă, TUB, 1976, p.169-187
- Mihai Sevastos – propagator al literaturii ruse, în vol. Raporturi literare româno-slave, TUB, 1976, p.353-363
- Отзвуки русской литературы в румынской печати 1940-1944 гг., Rsl, XIX, 1979, București, p.309-338
- A.S. Pușkin în România interbelică, în vol. Probleme de filologie rusă, TUB, 1980, p. 259-278
- Lev Tolstoi și Mihail Șolohov, Rsl, XX, 1981, București, p.215-221
- Творчество Михаила Шолохова и румынская литература, în antologia Литература и жизнь народа. Литературно-художественная критика в СРР, „Progress”, Moscova, 1981, p. 429-433
- Context și aspecte social-literare în răspândirea literaturii ruse în România interbelică, în vol. Din istoricul slavisticii românești, București, 1982, p.329-359
- Dumitru Balan, Aneta Dobre, Русская советская поэзия. Лирика (Антология), 2-oe издание, пересмотренное и дополненное, București, 496 p., „Novâi mir”, Moscova, 1983, nr.4, p.270
- F.M. Dostoievski în viziunea lui Marin Preda, „Limbă și literatură”, 1983, nr.3, p.363-372
- Rolul textului literar în lărgirea orizontului cultural al elevilor la orele de limba rusă, LMȘ, 1983, nr.2, p.98-102
- Proza lui Iuri Bondarev, Idem, 1984, nr.1, p. 111-119
- 100 de ani de la moartea lui I.S.Turgheniev, în Idem, 1984, nr.1, p.129-130
- Marin Preda și Lev Tolstoi, în „Limbă și literatură”, 1984, nr.3, p.365-376 (v. și „Kitej-grad”, nr.2, 2009, p. 8-10)
- Post-scriptum la o carte românească de călătorie din perioada interbelică despre Iugoslavia, în vol. Relații culturale, literare și lingvistice româno-iugoslave (Analele simpozionului VI), București (21-25 oct. 1982), 1984, p. 33-45
- Marin Preda și scriitorii ruși, în Rsl, XXII, București, 1984, p.61-85
- Personalia. Profesorul Mihai Novicov la 70 de ani, idem, XXII, București, 1984, p.397-412
- Elena Eftimiu la 80 de ani, idem, p. 773-789
- Neconcordanțe în terminologia științei literare în limbile rusă și română, LMȘ, 1984, nr.2, p.91-95
- Творчество и личность Льва Толстого в восприятии Марина Преды, în vol. Prelegeri de limbă și literatură rusă, București, 1985, p.340-359
- Semnificația prezențelor literare bulgare în ziarul „Timpul” din perioada 1940-1944, în AUB, Anul XXXIV, 1985, p.69-75 (Limbi și literaturi străine)
- Problemele realismului în moștenirea epistolară a lui I.S. Turgheniev, în Rsl, 1985, p.15-25
- Русская советская литература в Румынии междувоенного периода (1918-1944), în vol.

Научные традиции и новые направления в преподавании русского языка и литературы. Шестой международный конгресс преподавателей русского языка и литературы. Сборник тезисов, București, 1986, p.10-11

- *Pagini de literatură bulgară în cotidianul „Timpul” în contextul anilor 1940-1944*, în vol. *Raporturi lingvistice, literare și culturale româno-bulgare*, București, 1986, p.15-25
- *Semnificația epilogului în structura romanului clasic rus*, în vol. *XI de Filologie rusă*, București, 1986, p.255-264
- *Faptul literar și literatura faptului*, în AUB (Limbi și literaturi străine), an XXXV, 1986, p.34-39
- *Достоевский в творческой судьбе Марина Пределы*, în „Румынская литература”, 1987, nr.3, p. 83-91 (v. și „Luceafărul”, nr.32, 17 sept. 2003, p. 12, 13)
- *Судьба первого румынского перевода из „Тихого Дома”*, idem, 1987, nr.9, p. 84-96
- *La izvoarele scrierii retorice ruse*, AUB (Limbi și literaturi străine), an XXXVI, 1984, p. 41-45
- *Эпilog в структуре славянского романа XIX-XX веков*, în Rsl, XXV, 1987, p.93-106 (volum de referate și comunicări la al X-lea Congres Internațional al slaviștilor, Sofia, 14-22 sept. 1988)
- *Слово о полку Игореве – памятник древнерусской литературы*, în vol. III, *Prelegeri de limbă și literatură rusă*, București, 1988, p.219-253
- *Отклики русской литературы в румынском пространстве 1940-1944 гг.*, „Румынская литература”, 1988, nr.8, p. 71-88
- *Литературное творчество В.М. Шукишина (1929-1974)*, LMȘ, 1988, nr.2, p. 159-170
- *Лев Толстой в оценке Марина Пределы*, „Вестник Московского Университета”, seria 9, Filologie, 1989, nr.2, p. 63-68
- *Iuri Kojevnikov – un destin marcat de Eminescu*, AUB (Limbi și literaturi străine), anul XXXVIII, 1989, p.30-38
- *Роль русского литературного текста в расширении общекультурного кругозора студентов*, vol.2, *Тезисы докладов и сообщений на VII международном конгрессе преподавателей русского языка и литературы – Русский язык и литература в общении народов мира: проблемы функционирования и преподавания*, Moscova, „Russkij jazyk”, 1990, p. 130-131. (v. și *Filologie rusă*, București, 1991, p. 365-375)
- *Iuri Kojevnikov la 70 de ani. Un prodigios interpret al literaturii române în spațiul rusesc*, „Luceafărul”, nr.39 (138), 14 octombrie 1992, p.14
- *Eminescu și coincidențele din octombrie*, „Vremea, anul II, nr.121, 12 februarie 1993, p.3
- *Русские-липоване в переписке И.С. Аксакова за 1848 год*, Rsl, XXXI, EUB, 1994, p. 89-105 (*Rușii lipoveni în corespondența lui I.S. Aksakov pe anul 1848*, în vol. *Cultura rușilor lipoveni în context național și internațional, Primul seminar internațional, Tulcea, 1-4 octombrie 1993. Culegere de comunicări științifice*, București, „Ararat”, 1996, p. 13-30)
- *Mihai Novicov (1914-1992)*, Rsl, XXXI, EUB, 1994, p. 121-126
- *Soljenițin – răscritoare mărturie a secolului*, „Zorile”, anul V, nr.5, 1994, p.7, 16
- *„Слово о полку Игореве” в контексте румынской культуры*, în vol. XIV de *Filologie rusă*, EUB, 1994, p. 321-330
- *Fenomenul Soljenițin*, „România literară”, anul XXVII, 17-23 august 1994, p.21
- *К вопросу о писательской манере А. Солженицина*, în vol. *Русский язык и литература в современном диалоге культур (Тезисы докладов), VIII международный конгресс МАПРЯЛ*, Regensburg, 1994, p. 97

- *Basarabia văzută la 1848 de I.S. Aksakov*, „Românul”, an. V, nr.44 (238), 7-13 nov. 1994, p. 3, 5 (v. și Rsl, XXXII, 1994, p. 189-212)
- *Soljenițin – un destin inconfundabil*, Rsl, XXXII, 1994, p. 231-248
- *Figuri din trecutul rusisticii românești: Vasile Peltechi*, idem, XXXII, 1994, p. 109-120 (colab. cu S. Wolf)
- *Cuvânt despre Soljenițin*, „Luceafărul”, nr.5 (208), serie nouă, 7 februarie 1996, p. 12, 13
- *Бессарабия, увиденная И.С. Аксаковым в 1848 году*, „Эхо Кищинева”, nr.26(75), 12 iulie 1996, p.6
- *Un roman despre Jurilovca și locuitorii ei*, „Luceafărul”, serie nouă, nr.31 (284), 28 august 1996, p. 21 (v. și „Zorile”, nr.76 1996, p.6, 16, cât și comunicarea *По следам одного романа о Журиловке*, în vol. *Cultura rușilor lipoveni în context național și internațional*, Ed. Kriterion, București, 1998, p. 11-18
- *Soljenițin – martor incomod al secolului*, în vol. *Studii de slavistică*, VII, Editura Universității „Al.I. Cuza”, Iași, 1996, p.65-72
- *Serghei Esenin – prozator*, în vol. *Serghei Esenin. Centenar (1895-1995)*, EUB, p. 185-198
- *Ștefan Berechet – contribuția sa la dezvoltarea slavisticii românești*, Rsl, XXXIV, EUB, 1996, p. 37-54 (în colab. cu S. Wolf)
- *Dostoievski sau anticiparea istoriei*, „Luceafărul”, nr.26, (363), 8 iulie 1998, p. 12, 13
- *De la Gogol la Dostoievski sau „Troica Rusie” încotro?*, în vol. XV-XVI, *Filologie rusă*, EUB, 1998, p. 29-35 (v. și „Tribuna”, Cluj-Napoca, an X, nr. 32-52, 5 aug. – 31 dec. 1998, p. 3)
- *Dumitru Balan, Poezia rusă din secolul XX*, 1997, 530 p, *Filologie rusă*, EUB, 1998, p. 317, 318
- *Анатолий Федорович Брутиков (1926-1998)*, idem, p. 345, 346
- *Necrolog Ecaterina Fodor (1926-1998)*, „Zorile”, nr.11 (76), 1998, p. 5 (în colab. cu Svetlana Marchelov) (v. și vol. XVII de *Filologie rusă*, EUB, 1999, p. 404-405)
- *Pușkin în viziunea lui Dostoievski*, „Luceafărul”, în numerele 26(426), 7 iulie, p. 22; 27(427) 16 iulie, p. 17; 28(428), 21 iulie 1999, p. 17; v. și vol. XVIII de „Filologie rusă”, 2000 (*A.S. Pușkin 200*), EUB, p. 18-30; „Kitej-grad”, ian.-febr. 2008, p.14-16.
- *Pușkin și Dostoievski – tangențe intertextuale*, „Academica”, anul IX, 7-8 (103-104), mai-iunie 1999, p. 32, 33 (v. și *Probleme de filologie slavă*, vol. VII, Timișoara, 1999, p. 57-61)
- *Regal cinematografic Șukșin*, „Zorile”, nr.1(90), 2000, p. 10
- *Феодору Кирилэ исполнилось 60 лет*, în vol. XVII de „Filologie rusă”, EUB, 1999, p. 401-403 (v. și „Zorile”, nr.4, 2000, p.7; Rsl, vol. XXXVI, EUB, 2000, p. 324-331)
- *In memoriam – Alexandru Calais (1928-2000)*, „Zorile”, nr.8(109), 2001, p.9
- *Ал. Пападопол – Калимах. Вклад в развитие румынской русистики*, Rsl, XXXVII, EUB, 2000, p. 193-198 (în colab. cu Axinia Crasovschi)
- *Manuscrisele nu ard*, „Luceafărul”, 2001, nr.32(524), 19 sept., p.20,21; №33(525), 26 sept., p.20-22
- *Савва Морозов и Максим Горький (К странной версии о кончине известного русского мецената)*, în vol. *Культура русских старообрядцев в национальном и международном контексте*, 3, București, Ed. Kriterion, 2001, p. 57-71 (Rezumat în limba română)
- *Trei ani fără Nelu Stan*, „Zorile”, nr.4(117) 2002, p. 9
- *Слово о России*, idem, nr.12 (124) 2002, p. 10
- *Antioh Cantemir – creator și erou de literatură*, idem, nr.6 (119) 2002, p. 10

- *Старообрядческая Вангя в народном эпосе* („Соловецкое стояние”, 1668-1676), idem, nr.7-8 (120-121), 2000, p. 10
- *Fațeta dostoevskiană a lui Gorki*, „Luceafărul”, nr. 43 și 44 (581 și 582) din 4 și 11 decembrie 2002, p. 16 și 17 (v.și Suplimentul literar „Biblioteca Kitej-grad” al revistei omonime, nr.3, 16 p; idem Rsl, XXXIX, 2004, p. 7-21)
- *Antioh Cantemir în chip de erou literar*, în vol. *Universală*, Universitatea română de științe și arte „Gheorghe Cristea”, Ed. ERA, București, 2002, p. 185-189 (v. și „Luceafărul”, nr.2, 4 iunie 2003, p. 12)
- *Из неопценных страниц прошлого*, în Suplimentul literar al publicației „Zorile”, nr. 6/2003, p. 12-14 (Despre *Кантемир князь Антиох* în *Опыт исторического словаря о российских писателях* (1972) de N.I.Novikov (1744-1818))
- *Identitatea națională în viziunea lui A. Soljenițin*, „Luceafărul”, nr.37(621), 22 oct. 2003, p.13-15
- *Dumitru Balan la 70 de ani* în vol *Dumitru Balan. Culturologie rusă. Sub semnul versului* (1950-2002). Ed. Fundației „Paul Polidor”, Buc., 2003, 89-98
- *Вы, старообрядцы, имейте в лице Солженицына самого крупного, самого талантливого защитника* (Interviu acordat de Gheorghe Barbă rev. „Kitej-grad”, nr.11-12,nov.-dec.2003, p.32)
- *Soljenițin și chestiunea rusă*, „Arhiva totalitarismului” (Academia Română), nr.3-4, 2003, p.8-16
- *The national identity in Solzhenitsyn's vision*, II, nr3, December 2003, p. 67-75
- *Алёна – имя русское*, „Zorile”, nr. 5(141), 2004, p. 9
- *Timpul s-a grăbit neîndurător*, idem, nr.9 (145), 2004, p.13
- *O carte excepțională* (Angara Nyiri-Fedotova, *Scriptorii ruși. Eseuri biografice* – I, Editura Bizantină, Buc., 400 pag.), idem, nr.2 (150), 2005, p. 12
- *Шолохов в румынском пространстве*, idem, 2005, p.10, 11
- *Prințesa Cantemir (Portret de epocă și corespondență inedită)* „Luceafărul”, nr. 26, 6 iulie 2005, p. 12, 13 (v. și „Zorile”, nr. 7-8, 2005, p. 12, 13)
- *Profesorul Nicolae Roșianu la 70 de ani*, *Filologie rusă*, XXI, EUB, 2005, p. 173-178
- *A Russian Writer influenced by Eminescu*, „Universală”, IV, nr.5-7, June-December 2005, p.71/77
- *Pornind de la un roman istoric...*, „Luceafărul”, nr. 26 (750), 5 iulie 2006, p. 12-14 (în colab. cu S. Wolf)
- *Из вооруженного сопротивления старообрядцев во второй половине XVII века*, în vol. *Культура русских-липован в национальном и международном контексте*, 4, București, Editura CRLR, 2006, p.60-67
- *Mihail Sinelnikov la 60 de ani*, „Luceafărul”, nr.47-48 (770-771), 27 decembrie 2006, p. 29 (v. și *Filologie rusă*, XXIII, 2007, p. 293-295)
- *Gânduri și frânturi de amintiri despre Andriușa*, în vol. *Raza de soare deasupra Carcaliului*, București, Ed. CRLR, 2007, p. 317-320
- *„Luceafărul” în doliu*, „Luceafărul”, nr. 45 (788), 12 decembrie 2007, p.9 (La moartea scriitorului Marius Tupan la 5 dec., directorul revistei).
- *De la Gogol la Dostoevski cu gândul la destinele Rusiei*, „Kitej-grad”, nr.7(116), iulie2008, p.4,5
- *Poezie ca memorie și destin*, „Zorile”, nr. 8 (191), 2008, p.5
- *Ora jertfirii (Ion Druță la 80 de ani)*, idem, nr. 9 (192), 2008, p. 14 (Articol reprodus și în vol.

Românii uitați în imperiul răului de Mihai Prepeliță, Editura Printech, 2008, p. 49-52

- Ion Druță, Maria Cantemir, *ultima dragoste a lui Petru cel Mare (Epopee în unsprezece tablouri, cu epilog)*, „Zorile”, nr. 6 (201), 2009, p. 15
- *Из истории румынской русистики* (în colab. cu S. Wolf), *Filologie rusă*, vol. XXV, EUB, 2009, p.139-145

IV. PREZENTĂRI ȘI TRADUCERI

- În anii 1960-1962 au fost publicate în revista „Viața literară sovietică” (ce apărea sub egida Academiei RPR) circa 70 de recenzii, note și prezentări cu privire la noutățile literare și de filologie rusă, semnate cu inițialele „Gh. B.”
- Oleg Karmaza, *Din Lenin rămâne tot mai puțin*, articol tradus din „Komsomolskaia pravda” (4.IX.1993) și publicat în „Adevărul literar și artistic”, anul IV, nr. 190, 31 octombrie 1993, p. 15 (semnat Gh. B. Jora)
- Valeri Ronșin, *Cum am scurtat-o pe mama*, „România literară”, 1995, nr. 7, 1-7 martie, p. 22 (Traducere din cea mai nouă proză rusă)
- Elena Șciapova, contesă de Carli, *Nil nisi bine*, „Luceafărul”, nr. 2 (255), 17 ianuarie 1996, p. 20, 21 (Prezentare și traducere) (Din literatura diasporei ruse)
- Idem, *Fratele orb* (fragment din romanul *Nil nisi bine*), idem, nr. 28 (281), 17 iulie 1996, p. 20 (Traducere)
- Ilya Rudiak, *Bigamul*, idem, nr. 15 (268), 17 aprilie 1996, p. 20 (Prezentare și traducere).
- *Ultima mare iubire a lui Ivan Bunin*, idem, nr.8(261), 28 februarie 1996, p. 21 (Prezentare și traducere)
- Alexandr Iakovlev, *Prichindeii și O fetiță atât de chibzuită*, idem, nr.19 (272), 15 mai 1996, p. 20, 21 (Prezentare și traducere) (Povestirea rusă la sfârșitul secolului XX)
- Victor Astafiev *la 75 de ani* (prezentare) și traducerea schițelor *Arză-le-ar focul de cizmulițe! și Mont Blanc*, idem, nr.35(435), 13 octombrie 1999, p. 20, 21
- *Soljenișin ademenit de Clio*, idem, numerele 15(553) și 16(554) din 24 aprilie și 1 mai 2002, p. 12, 13 (Prezentare și traducere)
- Vladimir Soloviov (n. 1951) – *etnolog și narator*. Redăm povestirile *Stalinismul și Dublura*, idem, nr. 4 (588), 5 februarie 2003, p. 16, 17 (Prezentare și traducere)
- Konstantin Batiuşkov, *O seară la Cantemir (povestire)*, în vol. XIX, *Filologie rusă*, p. 30-49 (v. și „Luceafărul”, nr. 21, 4 iunie 2003, p. 13; nr. 22, 11 iunie 2003, p. 16, 17) (Prezentare și traducere)
- Povestirea *Prințul Antioh Cantemir la Paris (Tradiție istorică)*, publicată în *Calendar pentru români pe anul 1852 la Iași*, „Kitej-grad”, nr. 7(56), iulie 2003, p. 6, 7, 14 (v. și *Filologie rusă*, XX, EUB, 2004, p. 5-18) (Transcrierea textului din alfabet chirilic în cel latin și elaborarea notelor explicative de Ileana Barbă).
- Valentin Savvici Pikul’, „Ocotitoarea” – *nume slăvit*, „Luceafărul”, nr. 2, 19 ianuarie 2005, p. 12-14 (Prezentare și traducere). V. și „Kitej-grad”, nr.7-8 (128-129), iulie-august, 2009, p.10-13
- Ion Druță, *Ultima iubire a lui Petru cel Mare (Epopee în zece tablouri cu epilog)*, „Luceafărul”, nr.47-48 (723-724), 28 decembrie 2005, p. 20-25 (I-IV); „Kitej-grad”, nr.9-10, sept.-oct. 2007, p. 30-33 (I-II). Și tot în „Kitej-grad”, nr. 11-12, nov.-dec., 2008, p. 28-29, a fost

publicat al șaselea tablou al piesei, sub titlul *Petru cel Mare* (Dramă) (Prezentare și traducere)

- Poezia lui Evgheni Evtușenko, *Moștenitorii lui Stalin*, „Luceafărul”, nr.27, 12 iulie 2006, p. 23 (traducere)
- *Pete întunecate pe fundalul luminos*, prefața lui David Markiș și un fragment din romanul său, *Evreul lui Petru cel Mare sau cronica din viața oamenilor trecători (1689-1738)*, capitolul 7, intitulat *Confuzia de pe Prut. 1711*, idem, nr.30-31, 2 august 2006, p. 26-28 (Prezentare și traducere)
- Prezentare la eseu lui Ion Druță *Casa pentru Badea Mior*, idem, nr. 40(763), 8 noiembrie 2006, p. 16-18; nr. 41(764), 15 noiembrie 2006, p. 17-18
- Daniil Granin, *Serile cu Petru cel Mare (Comunicările și mărturișirile domnului M.)*, fragment extras din începutul capitolului final al romanului, idem, nr. 4, 31 ianuarie 2007, p. 13-15 (v. și „Kitej-grad”, nr. 6, 2009, p. 16, 17) (Prezentare și traducere) (Petru cel Mare și Cantemireștii)
- *Soljenitin necunoscut* (ca poet), aducând la cunoștința publicului nostru un grupaj de poezii ale autorului, idem, nr.30-31, 1 august 2007, p. 30, 31 (Prezentare de Gh. Barbă, traducere de Passionaria Stoicescu și Gh. Barbă) (v. și „Kitej-grad”, nr.9-10, sept.-oct. 2007, p. 6, 7)
- Iuri Bondarev, *Miniaturi (Cinicul, Cine sunt ei? De unde sunt?, „Nimic” și „Pustiu”)*, „Luceafărul”, nr. 38, 24 octombrie 2007, p. 16, 17
- *Viaceslav Samoșkin* cu un grupaj de opt poezii din volumul de versuri *Spre SMOG/ dinspre SMOG* în traducere de Ion Covaci, „România literară”, 11 iulie 2008, an. XL, p. 28 (Prezentare de Gh. Barbă).

V. REFERINȚE

- S. Wolf, *Tematici bogate la presesiuni științifice*, an V, nr. 86, 28 aprilie 1958, p. 3
- E. Dvoicenco-Markova, *Rumânskie slavisti i ih sbornik „Romanoslavica”*, în „Voprosi literatury”, 1964, № 12, p. 241
- F. Angheli, *Neuviadaemaia țenosti*, „Literaturnaia gazeta”, 1976, nr.10, 10 martie 1976, p.15
- Mircea Croitoru, *Confluențe*, „Steaua”, 1978, Nr. 2, p. 49
- L.P. Ivanova, A.F. Britikov, *Novie trudi rumânskih rusistov*, „Russkaia literatura”, 1977, nr. 4, p. 193-200
- A.F. Britikov, *Rumânskie ucebnie posobia po russkoi literature*, idem, 1981, nr. 3, p. 185-192
- Dan Simonescu, *N. Iorga – Eufrosina Dvoicenco. Fascinația modelului (acte și documente)*, „Manuscriptum”, an. XI, 1980, nr. 2, p. 174-178
- Antologie de M.V. Fridman, *Literatura i jizn' naroda. Literaturno-hudojestvennaia kritika v SRR*, Moscova, 1981, p. 25, 425
- S. Wolf, *Profesorul Ghoerghe Barbă la 65 de ani*, Rsl, XXXIII, EUB, 1995, p. 221-230.
- Sorina Bălănescu, *Două cursuri de istorie a literaturii ruse vechi*, „Studii de slavistică”, vol. VIII, Editura Universității „Al.I. Cuza”, Iași, 1998, p. 281-283.
- M.V. Fridman, *G. Barbă, L. Cotorcea, A. Crasovschi, Cântecul despre oastea lui Igor*, București, 2000, 420 p, „Slavianovedenie”, Moscova, 2002, p. 105-107.
- *Dicționarul general al literaturii române*, apărut sub egida Academiei Române, Editura Univers Enciclopedic (A/B), Buc., 2004, p. 356.

Romanoslavica vol. XLVI, nr. 2

IN MEMORIAM

ZLATCA IUFFU (1915-2009)

S-a stins din viață, pe data de 11 iunie 2009, lector universitar doctor Zlatca Iuffu, colegă dragă și dascăl deosebit, care a pregătit generații de elevi și studenți cu multă dăruire și profesionalism.

Zlatca Iuffu s-a născut la Sofia, pe 9 decembrie 1915, într-o familie de aromâni (români macedoneni), iar în anul 1939 a absolvit Facultatea de Slavistică a Universității „Kliment Ohridski”. În anul 1948, după închiderea Liceului de Limbă Română din capitala bulgară, a venit cu toată familia în România. În același an și-a început cariera de profesor la Școala Pedagogică Bulgară din București, unde a predat limba și literatura bulgară. O perioadă a deținut și funcția de director al acestei școli.

În 1956 a fost numită lector la Universitatea din București, Facultatea de Limbi Străine, Catedra de slavistică, Secția de limbă și literatură bulgară, unde a desfășurat o bogată activitate didactică și științifică până la pensionare, în 1973.

Ca profesor de limba și literatura bulgară a elaborat manualele școlare pentru clasele I-VIII, necesare procesului de învățământ cu predare în limba minorității bulgare din România. Până în ultimii ani din viață a colaborat cu Editura Didactică și Pedagogică pentru revizuirea, actualizarea și reeditarea acestor manuale, care se folosesc și azi în școlile bulgare din Duceștii-Vechi și Vinga (județul Timiș).

Pentru cei interesați de învățarea limbii bulgare a publicat (în colaborare cu Laura Fotiade) un *Curs practic de limbă bulgară. Partea I*, ed. I, T.U.B., 1972. Pentru a face accesibile și cunoscute studenților operele scriitorilor bulgari, a elaborat, în calitate de coautor, o amplă *Antologie de texte din literatura bulgară*, București, E.D.P., 1962, 860 p. De asemenea, trebuie semnalat faptul că lector univ.dr. Zlatca Iuffu a fost titulara cursurilor de literatură bulgară veche și folclor.

Pasionată de cercetarea științifică, ce îi dezvăluia lucruri deosebite – după cum ea însăși mărturisea –, a abordat domenii filologice diferite publicând studii, articole în revistele de specialitate din România și Bulgaria. S-a ocupat de cercetarea graiurilor bulgărești de pe teritoriul României, din localitățile Valea Dragului, Chiajna și Duceștii-Vechi. De asemenea, a dus mai departe munca începută de soțul său, Ioan Iuffu, și anume studiul manuscriselor slavo-române din mănăstirile Dragomirna, Sucevița, Moldovița și ale celor aflate la Biblioteca Națională din Sofia.

Raporturile literare româno-bulgare au fost prezentate în lucrări precum: *Difuzarea literaturii bulgare în România, Realitățile din România reflectate în operele scriitorilor bulgari Liuben Karavelov, Ivan Vazov și Zahari Stoiانov*. Din ultimul a publicat în „Luceafărul bulgar” scrisoarea intitulată *Fie binecuvântat pământul sfânt al României!*, ce a avut un puternic ecou în rândul cititorilor.

A adus o contribuție deosebită în cercetarea folclorului bulgar din România, concretizată în studii ca *Obiceiuri de primăvară în satele Valea Dragului și Chiajna, Motivul „sora*

otrăvitoare” în folclorul sud-est european, Cântece de cătănie în folclorul bulgarilor din Banat și altele. Corolarul acestor preocupări științifice îl reprezintă teza de doctorat, cu titlul Cântece populare bulgărești din comunele Chiajna și Valea Dragului, susținută în 1973 și publicată la Editura Academiei Bulgare din Sofia în anul 1991.

Zlatca Iuffu a fost și o bună traducătoare din română în bulgară. Mărturie a acestei activități sunt versiunile în limba bulgară ale scrierilor *Povestiri* de Alexandru Mitru, *Abu Hassan* de I.L. Caragiale, *Capra cu trei iezi* de Ion Creangă și, cea care a înregistrat un mare succes în rândul cititorilor bulgari, *Elevul Dima dintr-a șaptea*, de M. Drumeș.

Zlatca Iuffu a condus colectivul de limbă și literatură bulgară cu mult tact și înțelepciune. A știut întotdeauna să aprecieze și să încurajeze munca studenților și a colegilor mai tineri. Pentru fiecare dintre noi găsea cele mai potrivite cuvinte, aplana cu înțelepciune conflictele și știa să discute cu calm și blândețe. În preajma ei te încărcai cu bunătate, seriozitate și generozitate.

Profesoara Zlatca Iuffu, Doamna bulgaristicii românești, și-a transformat numele în renume. A fost o colegă cu suflet de aur. Nu o vom uita!

Maria Osman-Zavera

Romanoslavica vol. XLVI, nr. 2

CRONICI

Konferencja naukowa „Constantin Noica i filozofia rumuńska XX wieku”

W dniach 24-25 listopada 2009 roku odbyła się na Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie międzynarodowa konferencja naukowa „Constantin Noica i filozofia rumuńska XX wieku”, zorganizowana przez Wydział Polonistyki oraz Instytut Filologii Romańskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego, w setną rocznicę urodzin filozofa. W konferencji wzięli udział badacze z Polski (reprezentujący ośrodki naukowe w Krakowie, Poznaniu i Katowicach), Rumunii, Austrii i Francji.

Tematyka konferencji była bardzo zróżnicowana: przedstawione referaty- wygłaszane w językach polskim i rumuńskim oraz dostępne w streszczeniach w obu wersjach językowych- dotyczyły najważniejszych aspektów filozofii Noiki, roli języka w jego koncepcjach, politycznych kontekstów jego myślenia, a nawet jego- stosunkowo najmniej znanej- twórczości literackiej. Osobną grupę referatów stanowiły wystąpienia o charakterze komparatystycznym, zestawiające Noikę i innych wybitnych przedstawicieli jego pokolenia z wybranymi myślicielami i pisarzami polskimi.

W otwierającym sesję referacie *Noica o duchu rumuńskim: VIII rozdział „Sześciu chorób ducha współczesnego”* wybitny tłumacz, Ireneusz Kania (autor przekładów na język polski *Sześciu chorób ducha współczesnego* Noiki oraz *Dziennika z Paltinisu* Gabriela Liiceanu) zastanawiał się, dlaczego Noica nie chciał, by w polskim przekładzie *Şase maladii ale spiritului contemporan* znalazł się ostatni rozdział tej książki, zatytułowany *Cumpătul vremii şi spiritul românesc*. Nie szukając definitywnej odpowiedzi na to pytanie, autor referatu skupił się na omówieniu swoistej „gnozy językowej” Noiki – roli, jaką filozof przypisywał rodzimemu językowi w swej wizji historiozoficznej.

Rola języka w filozofowaniu Noiki była także przedmiotem wystąpienia ucznia Noiki, profesora George Purdea z Wiednia (*Noica o inwencyjności języka rumuńskiego*), który w interesujący sposób ukazał splot filologii i filozofii w myśli autora *Cuvânt împreună despre rostirea filozofică românească*, analizując szczegółowo uwagi Noiki dotyczące takich pojęć, jak „Sinea”, „Sinele” oraz „petrecere” i podkreślając ich filozoficzny potencjał.

Profesor Zdzisław Hryhorowicz z Poznania (*Legion Michała Archaniola w publicystyce Constantina Noiki*) przedstawił i omówił dwanaście artykułów Noiki opublikowanych w 1940 roku w czasopismach „Buna Vestire” oraz „Vremea”, w których jest widoczna wyraźna fascynacja młodego filozofa nacjonalistyczną ideologią Legionu Michała Archaniola i jego wiara w misję Legionu w dziele odrodzenia ducha rumuńskiego.

Dr Emilia Ivancu (*Trzy poematy pod znakiem oddalenia. Constantin Noica, Sanda Stolojan: poetyka przyjaźni*), lektorka języka rumuńskiego na Uniwersytecie Adama Mickiewicza w Poznaniu pokazała mniej znaną twarz filozofa z Paltinisu jako poety i epistolografa, w świetle jego interesującej, bardzo osobistej korespondencji z poetką i tłumaczką Sandą Stolojan. Analizy tej głębokiej wymiany duchowej i intelektualnej autorka wystąpienia dokonała w nawiązaniu do filozofii dialogu Martina Bubera.

Dr Valentin Cioveie z Uniwersytetu w Bukareszcie, w referacie *Patologia filozoficzna i duchowa* podjął temat choroby, patologii duchowej w jej wymiarach filozoficznym oraz duchowym, analizowanym na gruncie myśli prawosławnej. Referent porównał obraz i diagnozę patologii filozoficznej i duchowej w dziełach Constantina Noiki, jego syna Razvana Noiki oraz Michała Sory.

Dr Jakub Momro z Uniwersytetu Jagiellońskiego (*Historia, histeria, nihilizm. Noica, Cioran, Beckett*) przedstawił interpretacje dzieła Samuela Becketta, dokonane przez dwóch wybitnych rumuńskich myślicieli, ukazując ich stosunek do nowoczesności, a szczególnie - do problematyki nihilizmu, hysterii, historii, alienacji, choroby.

Nicolas Cavaillès z Paryża (*Noica w/ku Logosowi albo jak było możliwe coś nowego*), także zestawiając częściowo Noikę z Cioranem, skupił się na analizie bogactwa semantycznego i myślowego słowa „intru”, odgrywającego bardzo ważną rolę w ontologii Noiki i zinterpretował je jako sposób mówienia o Absolucie, który jednak nie jest ufundowany na tradycyjnej filozoficznej koncepcji podstawy, fundamentu.

Dr Andrzej Zawadzki z Uniwersytetu Jagiellońskiego (*Constantin Noica i współczesna filozofia hermeneutyczna*) podjął próbę ukazania zbieżności myśli Noiki ze współczesną filozofią hermeneutyczną (min. Heideggerem, Gadamerem, Ricoeurem, Vattimo). Autor wyróżnił sześć obszarów problemowych: filozofowanie w języku, ontologię „słabą”, narracyjny wymiar bytu, prymat pytania nad odpowiedzią, interpretację dialektyki w duchu hermeneutycznym oraz projekt logiki hermeneutycznej, w których zbieżności te są szczególnie widoczne.

Profesor Marta Wyka z Uniwersytetu Jagiellońskiego, w referacie *Urodzeni w 1910 roku: razem czy osobno?* (*Cioran, Eliade, Miłosz*) pokazała „paralelne biografie” najważniejszych przedstawicieli pokolenia 1910 w Polsce i Rumunii, traktując je jako charakterystyczne dla losów i kondycji dwudziestowiecznych intelektualistów z Europy Środkowej.

Dr Dorota Sieroń-Galusek z Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach (*Noica i Giedroyć: dwie drogi zachowania ciągłości kultury*) porównała rolę, jaką odegrał paideiczny ideał Noiki ocalenia wartości kulturalnych w reżymie komunistycznym z działalnością Jerzego Giedroycia, redaktora wydawanego na emigracji, polskiego czasopisma „Kultura”, niezwykle ważnego dla życia kulturalnego Polski po II wojnie.

Podczas konferencji wygłoszono też referat *Dialog Noica-Pöggeler. Zapiski w tonie polemicznym*, nadesłany przez dr Laurę Pamfil, poświęcony analizie interpretacji, jakiej Noica poddał *Fenomenologię ducha* Hegla i porównaniu tej interpretacji z wykładnią Oto Poggelera w szerokim kontekście ważnych problemów filozofii XX wieku.

Andrzej Zawadzki

A treia Conferință internațională *Receptarea literaturii polone în lume*, Cieszyn 2009

În perioada 8-10 iunie 2009, Institutul de Literatură Polonă și Catedra de Limbă și Cultură Polonă ale Universității Sileziene din Katowice au organizat Conferința internațională consacrată receptării literaturii polone în lume. Conferința s-a desfășurat în orașul Cieszyn, concentrându-se asupra câtorva aspecte fundamentale: legătura dintre literatura polonă și alte literaturi europene (corespondențe, legături, influențe), literatura polonă în receptarea poloniștilor străini (modalități de interpretare a textelor literare canonice), literatura polonă în istorii literare străine, scrise pentru cititorii din țara respectivă, prezența literaturii polone în manuale și programe școlare în licee și universități, forme de receptare a literaturii polone în lume (traduceri, adaptări, inscenizări etc.).

La lucrările conferinței au participat numeroși poloniști atât din țări europene, cât și din China, Coreea și Japonia (conferința a avut loc la scurt timp după Congresul traducătorilor de la Cracovia, astfel încât o parte dintre participanții la congres s-au deplasat la Cieszyn).

Din partea României, în afară de subsemnatul (*Receptarea literaturii polone în România*), a participat lector dr. Cristina Godun, cu comunicarea *Receptarea lui W. Gombrowicz în România*.

Conferința s-a bucurat de succes datorită nivelului științific ridicat al comunicărilor prezentate, precum și dezbaterilor care au avut loc în urma fiecărei sesiuni.

Mulțumim și pe această cale organizatorilor prof. dr. Krzysztof Kłosiński, (președinte), dr. hab. Romuald Cudak, prof. dr. hab. Jolanta Tambor, dr. Barbara Morcinek, mgr. Maria Czempka-Wewióra (secretarul conferinței).

Constantin Geambașu

Despre autori

Anoca, Dagmar Maria – conf.dr. la Catedra de limbi și literaturi slave a Facultății de Limbi și Literaturi Străine a Universității din București, domenii de interes: cultură și literatură slovacă

Călin, Gheorghe – prof.dr. asociat la Catedra de limbi și literaturi slave a Facultății de Limbi și Literaturi Străine a Universității din București, domenii de interes: cultură și literatură slovacă

Dan, Mariana – prof.dr. la Catedra de limba și literatura română a Facultății de Filologie, Universitatea din Belgrad, Serbia, domenii de interes: critică, istorie și teorie literară, mit și antropologie, relații culturale româno-sârbe, imagologie, poezie

Franke, Natalia – critic de teatru

Ganceva, Bistra – doctor la Catedra de literatură bulgară a Facultății de Filologie la Universitatea din Plovdiv, lector de limba și literatura bulgară la Universitatea din București, domenii de interes: literatură bulgară (secolele al XIX-lea – al XX-lea).

Geambașu, Constantin – prof.dr. la Catedra de limbi și literaturi slave a Facultății de Limbi și Literaturi Străine a Universității din București, domenii de interes: literatură polonă contemporană, cultură polonă, literaturi slave comparate.

Godun, Cristina – lect.dr. la Catedra de limbi și literaturi slave a Facultății de Limbi și Literaturi Străine de la Universitatea din București, domenii de interes: literatură polonă

Kozicka, Dorota – lect.dr. la Facultatea de Filologie Polonă a Universității Jagiellone din Cracovia, Polonia; domenii de interes: literatură comparată

Marin, Florentina – preparator la Catedra de filologie rusă a Facultății de Limbi și Literaturi Străine de la Universitatea din București, domenii de interes: domeniul literaturii

Markova, Rosița – lect.univ.dr. la Facultatea de Filologie, Universitatea „Kliment Ohridski” din Sofia, Bulgaria, domenii de interes: literatură bulgară și română, istorie și teorie literară

Nedelcu, Octavia – conf.dr. la Catedra de limbi și literaturi slave a Facultății de Limbi și Literaturi Străine de la Universitatea din București, domenii de interes: literatură și cultură sârbă

Nițșor, Ciprian – masterand la Facultatea de Limbi și Literaturi Străine, Universitatea din București, „Studii de cultură rusă și comunicare în afaceri”; domenii de interes: literatură rusă, mentalități

Olteanu, Antoaneta – prof.dr. la Catedra de filologie rusă a Facultății de Limbi și Literaturi Străine de la Universitatea din București, domenii de interes: literatură rusă (perioada veche și modernă, literatura secolelor al XX-lea – al XXI-lea), istoria mentalităților, etnologie.

Osman-Zavera, Maria – lect.dr. pensionar la Catedra de limbi și literaturi slave a

Facultății de Limbi și Literaturi Străine a Universității din București, domenii de interes: contacte lingvistice româno-bulgare, limba slavă veche, limba bulgară contemporană, dialectologie bulgară

Pavlovičová, Kristína – drd. la Catedra de literatură slovacă, Facultatea de Filosofie a Universității „J.A. Comenius” din Bratislava, Slovacia; domenii de interes: literatură

Puiu, Cătălina – lect.dr. la Catedra de limbi și literaturi slave a Facultății de Limbi și Literaturi Străine de la Universitatea din București, domenii de interes: literatură bulgară contemporană

Roșianu, Nicolae – prof.dr. pensionar la Catedra de filologie rusă a Facultății de Limbi și Literaturi Străine de la Universitatea din București, domenii de interes: folclor

Șoptereanu, Virgil – prof. asociat dr. la Catedra de filologie rusă a Facultății de Limbi și Literaturi Străine de la Universitatea din București, domenii de interes: literatură rusă (secolele al XX-lea – al XXI-lea)

Stankov, Ivan – prof.dr. la catedra de filologie bulgară, Universitatea din Veliko-Târnovo, lector de limba și literatura bulgară la Universitatea din București, domenii de interes: literatură română și bulgară contemporană, literatură comparată

Stojanović, Milena – cercetător științific dr. la Institutul de Literatură și Artă din Belgrad, redactor la revista „Sveske” din Pancevo

Tetean, Diana – conf.dr. la Catedra de slavistică a Universității „Babeș-Bolyai” din Cluj-Napoca, domenii de interes: literatură rusă

Uliu, Adriana – conf.dr. pensionar la Catedra de Limbi moderne a Facultății de Litere de la Universitatea din Craiova, domenii de interes: literatură rusă

Vasile, Cristina – traducător, doctor în filologie, București, România; domenii de interes: literatură rusă

Zajączkowska, Izabella – profesor; domenii de interes: literatură

Zawadzki, Andrzej – lect.dr. la Catedra de antropologie culturală, Universitatea Jagellonă din Cracovia, domenii de interes: literatură polonă contemporană.

CUPRINS

LITERATURĂ

**„60 de ani de la înființarea Catedrei de limbi și literaturi slave
la Universitatea din București”, București, 2-3 octombrie 2009**

Gh. Călin, <i>Motive antice în sonetele lui Ján Kollár</i>	5
Mariana Dan, <i>Avangarda sârbească: între istorie și paradigmă</i>	9
Natalia Franke, „Kordian” Juliusza Słowackiego w świetle inscenizacji teatralnych...	25
Bistra Ganceva, „Вазовата» Румъния	33
Constantin Geambașu, <i>Drama „Kordian” de Juliusz Słowacki</i> (<i>structură și semnificație</i>).....	47
Cristina Godun, <i>Mituri poloneze în „Lilla Weneda” de Juliusz Słowacki</i>	55
Dorota Kozicka, <i>Z perspektywy podróży. polska proza niefikcjonalna po 1989 roku</i> ...	63
Florentina Marin, <i>Mutațiile omului modern în romanul Tatiane Tolstaia „Zâtul”</i>	75
Rosița Markova, <i>Неизвестен ръкопис на Лаура Баз-Фотиаде: „Любов и алчност</i> <i>в творчеството на Елин Пелин и Ливий Ребряну</i>	83
Octavia Nedelcu, <i>Confluente lirice: Marin Sorescu și Vasko Popa</i> (<i>Experiențe de tălmăcire: de la poet la poet</i>)	97
Ciprian Nițșor, <i>Relația dintre artă și Dumnezeu în concepția lui N.V. Gogol.</i> <i>Studiu de caz: nuvela „Portretul”</i>	107
Antoaneta Olteanu, <i>Neoopricinina sau antiutopa lui Sorokin („Ziua opricinicului”,</i> <i>2006; „Kremlinul de zahăr”, 2008)</i>	113
Kristína Pavlovičová, <i>Reflexie dobových napětí Uhorska v barokovej poézii</i>	123
Cătălina Puiu, <i>Gheorghe Gospodinov – un maestru al provocărilor</i>	147
Virgil Șoptoreanu, <i>Comicul și jocul în literatură</i>	153
Ivan Stankov, <i>Сън и реалност в късата проза от 60-те години</i> (<i>Думитру Цепеняг и Васил Попов</i>)	165
Milena Stojanović, <i>Žanrovski hibridizam u drama Borislava Mihajlovića Mihiza</i>	169
Diana Tetean, <i>Символ курга в творчестве В. Набокова</i>	187
Adriana Uliu, <i>Panaît Istrati și literatura rusă</i>	197
Cristina Vasile, <i>Romanul „Stigmatul Casandrei” de Cinghiz Aitmatov</i>	207
Izabella Zajączkowska, <i>Dotyk sacrum. Próba uporządkowania motywów</i>	

<i>religijnych w powojennej twórczości poetyckiej Czesława Miłosza</i>	223
Andrzej Zawadzki, „Dziennik w ścisłym znaczeniu tego wyrazu” Bolesława Malinowskiego i „Dziennik indyjski” Mircei Eliadego – próba analizy porównawczej	241

RECENZII

Octavia Nedelcu, <i>Cântecul de lebedă după 20 de ani... Voislava Stoianovic,</i> <i>Додури и прожимања/ Contacte și interferențe</i>	253
Cristina Godun, <i>Constantin Geambașu. Texte și contexte. Incursiuni critice</i> <i>în literatura polonă</i>	254
Antoaneta Olteanu, <i>V.I. Tihomirova, Pol'skaja proza o Vtoroj mirovoj vojne</i> <i>v sociokul'turnom kontekste 1989-2000</i>	256

PERSONALIA

Nicolae Roșianu, <i>Profesorul Gheorghe Barbă la 80 de ani</i>	261
--	-----

IN MEMORIAM

Maria Osman-Zavera, <i>Zlatca Iuffu (1915-2009)</i>	273
---	-----

CRONICI

Andrzej Zawadzki, <i>Konferencja naukowa „Constantin Noica i filozofia rumuńska</i> <i>XX wieku”</i>	277
Constantin Geambașu, <i>A treia Conferință internațională „Receptarea literaturii</i> <i>polone în lume”, Cieszyn, 2009</i>	279

Despre autori	281
----------------------------	-----