

Romanoslavica vol. XLVI, nr. 3

**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. 3

**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
și la simpozionul „Centenare, centenare...”, București, 10 decembrie 2009**

**Editura Universității din București
2010**

Romanoslavica vol. XLVI, nr. 3

Referenți științifici: prof.dr. Constantin Geambașu
prof.dr. Antoaneta Olteanu

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. 3

MENTALITĂȚI

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

Romanoslavica vol. XLVI, nr. 3

**INFORMAȚII DIN SURSE DIPLOMATICE SUEDEZE PRIVIND ECOUL
ÎN RUSIA AL DECLANȘĂRII INSURECȚIEI POLONEZE
DIN NOIEMBRIE 1830**

Veniamin CIOBANU

Pour faciliter la connaissance des circonstances dans lesquelles ont été rédigés les rapports diplomatiques que font l'objet de ce démarche historique, l'éditeur a entrepris une courte revue des événements qui ont précédé le déclenchement de l'insurrection de Varsovie de novembre 1830.

Les rapports en discussion, qui ont été tirés par l'éditeur des Archives Nationales de Suède ont leur valeur, en tant que sources documentaires pour les recherches de l'histoire de l'insurrection polonaise de novembre 1830. Parce que ils offrent des informations relatives à l'impact de son déclenchement sur les Russes, donnent des détails sur les premiers événement de Varsovie, et en même temps offrent les considérations personnelles de leur auteur sur celles-ci.

Mots clés: l'insurrection de Varsovie de novembre 1830, sources documentaires, l'impact sur les Russes

După cum se știe, Congresul de la Viena, din anii 1814-1815, a produs o radicală modificare a hărții politice a Europei. Astfel, între deciziile inserate în Actul final se număra și cea a constituirii Regatului Poloniei (numit, din această cauză, și Regatul Congresului), cu capitala la Varșovia. Constituirea acestuia fusese hotărâtă, de fapt, prin tratatele încheiate de Rusia cu Austria și Prusia, la 3 mai 1815, care declarau că Regatul Poloniei era unit, pentru totdeauna, cu Imperiul Rusiei, al cărui suveran era țarul Alexandru I. Ca urmare, Congresul de la Viena a operat o nouă împărțire a teritoriilor poloneze, cea de-a patra, în urma căreia i-au fost cedate Rusiei teritoriile centrale ale Poloniei. Ceea ce constituia o noutate în istoria evoluției problemei poloneze, de vreme ce, până atunci, Rusia își însușise doar provinciile ei orientale care, în cea mai mare parte, nu erau, din punct de vedere etnic, provincii poloneze¹.

¹ Alexander Gieysztor ș.a., *Histoire de Pologne*, Edition Scientifique de Pologne, Varșovia, 1972, p.464.

Actul final al Congresului a menționat însă și faptul că noul Regat Polon urma să primească o Constituție. Deși existența ei era garantată, în acest mod, de către marele puteri ale Europei, în schimb, elaborarea acesteia depindea, în exclusivitate, de bunăvoința țarului Alexandru I. Așa că textul inițial, redactat de Adam Jerzy Czartoryski a fost modificat personal de către țar, care i-a imprimat un caracter preponderent aristocratic¹.

Proclamată, solemn, la Varșovia, în luna noiembrie 1815, aplicarea ei depindea, în mare măsură, de cei ce erau investiți cu cele mai înalte demnități în stat. Din punct de vedere formal, demnitatea cea mai importantă era cea de *namestnik*, adică de guvernator, care prezida Consiliul Administrativ, adică guvernul Regatului. În pofida așteptărilor generale, cel preferat de către țar pentru această funcție nu a fost Adam Jerzy Czartoryski, ci un personaj lipsit de ambiții politice, adică generalul Zajaczek, “un ancien jacobin qui n’était plus qu’un vieux fonctionnaire servile”². În intenția de a-și asigura controlul deplin asupra guvernului, țarul l-a numit pe fratele său, marele duce Konstantin, la comanda supremă a armatei poloneze, funcție care îl plasa deasupra acestuia. În plus, un senator rus, Nicolae Novosiltsov, a fost plasat în Consiliul Administrativ, în calitate de „comisar imperial”, cu misiunea de a exercita un control neoficial asupra guvernului. Ca urmare, „le sort du Royaume se trouvait donc, en dépit de la loi, entre les mains de deux hommes qui regardaient d’un oeil défavorable, et même hostile, les promesses de liberté faite au Polonais” de către țarul Alexandru I³.

În primii ani ai existenței, Regatul Poloniei s-a bucurat de un regim mai liberal și de o evidentă dezvoltare economică, deoarece Alexandru I vroia să lase impresia unui monarh constituțional, instalând, în anul 1818, Dieta care urma să voteze impozitele și legile țării, precum și de protector al culturii, admitând înființarea, în anul 1818, a Universității din Varșovia, precum și al dezvoltării economice, înființând Banca Poloniei⁴.

Totodată, țarul a lăsat să se înțeleagă că era posibil ca vechile provincii orientale ale Republicii Nobiliare Polone, anexate de Rusia în urma celor trei împărțiri succesive din secolul al XVIII-lea, să fi fost încorporate în Regatul Poloniei⁵. Totuși regimul politic al noului stat polonez s-a dovedit a fi „efemer”. Deoarece, așa cum s-a remarcat, „la seul idée d’une union personnel entre l’immense Russie, au gouvernement despotique, et le petit Royaume constitutionnel polonais était contre nature”⁶. În plus, la începutul deceniului trei al secolului al XVIII-lea, se remarcă tot mai evident tendințele reacționare în statele Sfintei Alianțe. Ca urmare, pericolul declanșării unei revoluții în

¹ *Idem*, p. 465.

² *Ibidem*, p. 457.

³ *Ibidem*.

⁴ *L’histoire du monde de 1789 à 1918. Afrique, Amerique, Europe, Extrem Orient, Oceanie*, Préface de Theodor Zeldin, Paris, 2004, p. 165.

⁵ Gieysztor, *op.cit.*, p. 473.

⁶ *Idem*.

Europa, precum și situația existentă în Rusia l-au determinat pe Alexandru I să restrângă libertățile acordate polonezilor. Convinș că amintita constituție nu era altceva decât „un don gratuit”, el nu s-a mai simțit obligat să-i respecte prevederile¹. Apoi, ca o consecință directă a acelei decizii, dieta nu a mai fost convocată, poliția și-a intensificat măsurile represive împotriva societăților secrete republicane și a celor ale studenților revoluționari, iar presa liberă a fost suprimată și s-a introdus cenzura, încă din anul 1819².

Această politică a fost însușită și aplicată în continuare și de Nicolae I, care a preluat tronul Rusiei, în anul 1825, în împrejurările cunoscute. La rândul său, marele duce Constantin exercita o veritabilă tiranie asupra armatei poloneze, care friza demența. La paradele militare, care durau zile întregi și constituiau adevărate suplicii pentru cei obligați să participe la ele, se adăugau diverse forme de atentare la demnitatea umană, ceea ce a provocat numeroase sinucideri printre ofițeri. În pofida tuturor măsurilor represive întreprinse de poliție, a sporit totuși activitatea conspirativă, în anul 1828 apărând noi organizații secrete în Varșovia³. La acestea aveau mai ales intelectualii, înlăturați de la viața politică, studenții și ofițerii. Una dintre acestea a fost constituită la Școala de Aspiranți de Infanterie din Varșovia, care fusese înființată de marele duce Konstantin, încă în anul 1815⁴. Șeful lor era sublocotenentul Piotr Wysocki, care avea relații cu cercurile literare și cu studenții din Varșovia⁵. Nemulțumirile aspiranților erau îndreptate, înainte de toate, împotriva marelui duce Konstantin și a ofițerilor superiori din anturajul său.

Activitatea conspiratorilor nu a scăpat vigilenței poliției secrete. Informat despre aceasta, în primăvara anului 1830, țarul Nicolae I a ordonat arestarea tuturor membrilor conspirației⁶. Măsura a fost luată în condițiile în care, după anul 1828, situația internațională devenise nefavorabilă pentru Rusia, ceea ce l-a obligat pe Nicolae I să simuleze că avea mai multă considerație față de polonezi, venind, chiar, la Varșovia, în anul 1829, pentru a fi încoronat ca rege al Poloniei. În realitate, el era decis să se folosească de prima ocazie pentru a restrânge independența Regatului, pericol ce a fost sesizat de patrioții polonezi. Iar ocazia a părut că i-o oferise izbucnirea revoluției din Paris, din luna iulie 1830, precum și a celei de independență din Belgia, profilându-se, astfel, posibilitatea izbucnirii unui noi război în Europa, perspectivă în care Nicolae I a căutat

¹ *Ibidem*.

² *L'histoire du monde*, p. 165; Gieysztor, *op.cit.*, p. 273.

³ Józef Andrzej Gierowski, *Historia Polski 1764-1864*, Varșovia, 1985, PWN, p. 181.

⁴ *Ibidem*; „ces jeunes représentants de l'intelligentsia, peivés de la perspective de devenir officiers, devaient se soumettre au caporalisme abrutissant des parades sans fin organisées sur Place de Saxe; aussi brûlaient-ils de déclancher l'insurrection” (Gieysztor, *op. cit.*, p. 483).

⁵ „Sans nourir aucune ambition politique, ni formuler de programme radical, il était simplement prêt, en cas de besoin, a donner le signal du combat, persuadé que la nation le suivrait” (*ibidem*); vezi și Gierowski, *op.cit.*, p. 181.

⁶ Gierowski, *op.cit.*, p. 132.

sprijinul Prusiei și al Austriei pentru a interveni împotriva revoluțiilor din Occident¹. În planurile sale, la această intervenție trebuia să participe și armata poloneză, care ar fi lăsat, astfel, Polonia sub ocupația armatei ruse, ceea ce ar fi creat țarului condițiile mult așteptate pentru abolirea constituției poloneze. Sesizând pericolul, conjurații au decis să declanșeze lupta înainte ca armata poloneză să fi părăsit țara. Astfel că, în seara zilei de 29 noiembrie 1830, un grup de conjurați în civil a atacat palatul Belvedere, unde se afla reședința marelui duce Konstantin. În același timp, elevii Școlii Aspiranților de Infanterie au atacat cazărmile cavaleriei ruse, situate în apropierea parcului Łazienki, iar ofițerii conjurați au chemat la arme regimentele poloneze din garnizoana Varșovia. Deși acțiunile lor îndreptate împotriva marelui duce Konstantin au eșuat, acesta reușind să se salveze, iar generalii polonezi au refuzat categoric să răspundă apelului insurgenților², evenimentele în discuție au constituit semnalul declanșării unei puternice insurecții care a reținut atenția întregii Europe.

Cercetările pe care le-am întreprins recent în Sveriges Riksarkiv din Stockholm, fondul *Kabinettet/ UD Huvudarkivet, E2D, 700, Petersburg, Juli.-dec. 1830*, mi-au oferit prilejul să constat că evenimentele din Polonia au reținut atenția și a cercurilor conducătoare suedeze. Iar unul dintre cei care le-au ținut la curent cu cele ce se petrecea acolo, dar, în același timp, și cu reacția cercurilor conducătoare rusești și nu numai, la vestea declanșării insurecției în Varșovia a fost N.Fr. Palmstjerna, trimisul extraordinar al Suediei la Petersburg. Rapoartele sale, adresate în lunile noiembrie și decembrie 1830 contelui Gustaf Wetterstedt, ministru de Stat și al Afacerilor Străine al Suediei, surprind nu numai reacția rușilor, ci conțin și propriile sale considerente pe marginea evenimentelor în discuție. Fără a intra în detalii, privind conținutul acestora, din dorința de a lăsa cititorilor posibilitatea de a aprecia valoarea lor științifică, ținem să remarcăm doar faptul că, după părerea noastră, documentele pe care le introducem acum în circuitul științific pot contribui la multiplicarea posibilităților de cercetare și aprofundare a istoriei insurecției poloneze, declanșată în luna noiembrie 1830.

Documentele din acest fond nu sunt paginate. În transcrierea textelor am respectat, întru totul, ortografia, sintaxa și limba în care au fost redactate originalele sau copiile.

¹ Gieysztor, *op.cit.*, p. 484; „the attitude of Nicolas I toward the liberal revolutions of 1830 above all seemed to place Russia in opposition to the principles of liberty, humanity, and progress. The Tsar threatened to send his armies to Paris for the propose of reversing the verdict gained over the revolutionarz barricades. His readiness to intervene in order to crush the Belgian revolt against the Dutch king gave added stature to Nicolas as an enemy of the rights of man” (Oskar J. Hammer, *Free Europe versus Russia, 1830-1854*, în „America Slavic and East European Review”, Vol. 11, No. 1 (Feb. 1952), p. 27).

² Gieysztor, *op.cit.*, p. 484; vezi, în acest sens, și *L'Histoire du monde*, p. 165; Gierowski, *op.cit.*, pp., 182-183.

Anexe

1

Petersburg, 26 noiembrie/ 8 decembrie 1830

N. Fr. Palmstjerna, trimis extraordinar al Suediei la Petersburg, către contele Gustaf Wetterstedt, ministru de stat și al Afacerilor Străine al Suediei

Informații parvenite la Petersburg despre izbucnirea insurecției la Varșovia, prin atacarea de către un grup de insurgenți a palatului Belvedere, reședința marelui duce Konstantin, urmată de o ridicare în masă a populației Varșoviei; trecerea de partea insurgenților a unor unități militare poloneze, din garnizoana Varșoviei; la acea dată, nu erau cunoscuți încă cine erau șefii insurgenților, nici mijloacele de care s-au folosit, precum și nici scopul insurecției; măsurile întreprinse de țarul Nicolae I, constând în trimiterea în Polonia a unor importante forțe militare; discursul țarului, ținut în fața ofițerilor din garnizoana Petersburgului și reacția auditoriului.

S^t Pétersbourg le 8 Dec[embre]/26 Nov[embre] 1830

Monsieur le Comte,

Les derniers ordres de Votre Excellence, en date du 26 Novembre, me son parvenus ce matin; mon dernier très humble rapport est du 4 Decembre/ 22 Novembre.

Il est possible, sans doute, que les malheureuses nouvelles de Varsovie soyent arrivées à Votre Excellence par la voie de Berlin, lorsque Lui parviendra ce très humble rapport ; – d'après les chances ordinaires cela *doit* (sic !) même avoir été le cas.

Mais comme Ses dernières Dépêches me prouvent que dans la présente saison on ne peut calculer sur la régularité des communications, à 10 à 12 jours près, mon devoir exige de faire à Votre Excellence, sans le moindre délai, un rapport sur des faits de cette importance et arrivées dans les Etats de l'Auguste Souverain¹, auprès duquel j'ai l'honneur d'être accrédité. D'ailleurs il est possible qu'il y ait des variantes, et je pourrai en tout cas ajouter quelle est l'impression produite et quelles sont les mesures prises ici. J'envoie, par conséquent, une Estafette, la poste par Grissleshamn n'étant expédiée que dans 3 jours.

¹ Țarul Nicolae I Pavlovici (1825-1855).

Je commencerai par rélater ce qui m'a été raconté de sources respectables mais non-officielles, sauf à amender ce récit en cas que je parvienne à voir pour un instant Monsieur Vice Chancelier¹.

L'Empereur a reçu hier au soir un rapport en date du 19 Nov[embre]/ 1 Dec[embre] et ce matin un second rapport, daté de la veille. Ce dernier est de Varsovie ; celui du 1 Dec[embre] n. st. a été expédié d'un village voisin, qui se nomme, dit-on Wyrzby.

Ils portent, qu'une revolte très sérieuse a éclaté à Varsovie. La vie de Monseigneur le Grand Duc Constantin a été dans le plus grand danger. On m'assure qu'encore la plupart des détails ne sont pas tout connus ; voici ceux qui le sont.

Quelques signes précurseurs, tels que souvent ils précèdent les révoltes, avaient été observés, depuis quelques jours, lorsque le 29/17 Novembre, vers le soir, une tourbe d'assassins, composée de Sous Officiers Polonais, d'Etudiants et Gens en frac, se précipita soudain dans le Palais de Bellevue, habité par M^{se} le Grand Duc, qui n'avait jamais de garde chez Lui. Ils massacrèrent le Général Gendre, plusieurs domestiques de Son Altesse Impériale et enfin le Maître de Police, qui fut tué² à côté de ce Prince. On ne sait par quel miracle Monseigneur a Lui-même pu échapper.

Simultanément avec cette attaque, il éclata dans Varsovie un soulèvement général du bas peuple. Les Régiments de la Garnison, qui avaient leurs rendez-Vous, ayant reçu l'ordre de prendre les armes, il y eut des Régiments de ligne Polonais, notamment le 4^{me} et un Régiment de Chasseurs qui passèrent dans les rangs révolutionnaires. Il est superflu de dire que toute la Garde Russe est restée fidèle. Il en a été de même de tout la *Garde* (sic !) Polonaise, qui s'est parfaitement bien conduite, excepté l'Artillerie.

Un rencontre a eu lieu entre le 4^{me} de ligne et le Régiment des Gardes de Wolhynie, qui s'étant fait jour, est parvenu à sa place d'armes.

Il paraît que d'autres hostilités s'en sont suivies dans le courant de la journée du 30/18, mais que les détails sur ces événements sont encore très incomplets. L'on sait seulement que l'Arsenal a été pillé et que plusieurs Officiers de marque ont été victimes parmi lesquels se trouvent les Généraux de Hauche et Comte Stanislas /Stasch/ Potocki et le Colonel Sass.

Le 1 Dec[embre]/ 19 Nov[embre] Monseigneur le Grand Duc Constantin Se trouvait dans le susdit village avec toute l'Infanterie des deux Gardes, la Cavalerie des deux Nations et l'Artillerie de la Garde Russe.

Jusqu'à présent l'on ignore entièrement quels sont les Chefs de cette conspiration, les moyens dont ils ont usé pour la préparer et le but qu'ils proclament. Quant à la source primitive, sans posséder, à cet égard, des données spéciales d'une nature plus positive, personne ne s'y méprendre. On est ...³ pour connaître ces artisans de pillage, de meurtre et de rébellion, toujours prêts à mettre la poudre, puis le feu, partout où ils sentent un creux.

Sur le champ et dès les nouvelles d'hier soir, l'Empereur donna aux Corps suivants l'ordre de se diriger sur la Pologne, savoir : le 1^{er} Corps d'Infanterie, le Corps de Lithuanie, les Grenadiers, le 2^{me} de Cavalerie de Réserve.

¹ Charles Robert Nesselrode ; om de stat rus.

² Informația s-a dovedit a fi fost inexactă, motiv pentru care a fost corectată într-un raport ulterior.

³ Ilizibil.

Aujourd'hui, après la Parade, à l'heure, l'Empereur appela autour de Lui tous les Officiers présens, sans distinction de grade. On m'assure que Sa Majesté Impériale leur parla à peu près dans les termes suivans : „Vous avez remarqué, Messieurs, que je Vous ai fait part de toutes les nouvelles qui nous parviennent depuis quelque tems. Je viens d'en recevoir, qui m'annoncent qu'un grand malheur est arrivé à Varsovie. Mon Frère, le Grand Duc Tzezarewitch, n'a échappé à la mort que par la protection Divine”. Ensuite Sa Majesté fit à ces Militaires à peu près le même récit que Votre Excellence vient de parcourir, en leur nommant aussi les Corps, qui déjà ont l'ordre de marcher sur la Pologne. Sa Majesté ajouta : „Si cela devient nécessaire, eh bien! marchons tous”.

À ces paroles un enthousiasme vif et général éclata par un hourrah unanime et réitéré. Tous ces Officiers (il y en avait peut-être 400) se pressèrent autour de l'Empereur, qui était à cheval. Chacun voulait approcher de Sa Majesté pour Lui baisser les mains et jusqu'aux pieds. Même la première de ces marques de respect étant depuis 30 ans abolie en Russie, on ne se trompera pas sur la nature de l'élan spontané qui inspira ces guerriers. Cette scène qui a beaucoup ému l'Empereur, se prolonga (sic !) un quart d'heure avant que tous ne fussent parvenus à approcher leur Souverain chérie.

Je suis avec un profond respect,

Monsieur le Compte de Votre Excellence
le très humble et très obéissant serviteur
N. Fr. Palmstjerna

./ Ci-joint une très humble Apostille¹.

S. E. M^s le C^{te} de Wetterstedt etc.etc.etc.

Sveriges Riksarkivet, Kabinettet/ UD Huvudarkivet, E2D, 700, *Petersburg*, Juli-dec. 1830 ;
original în limba franceză.

2

Petersburg, 29 noiembrie/ 11 decembrie 1830

N. Fr. Palmstjerna către contele Gustaf Wetterstedt

Din ordinul țarului, știrile privind izbucnirea insurecției poloneze au fost făcute publice, prin intermediul unei gazete rusești; nu se cunoșteau, încă, cauzele și ramificația insurecției; tentativele unor membri ai guvernului Regatului Poloniei de a pune capăt insurecției; dezvăluirea de către insurgenți a unuia dintre obiectivele insurecției, anume reconstituirea vechiului stat polonez; măsuri organizatorice, cu caracter militar, ordonate de țar; persistența incertitu-

¹ Nu am găsit această piesă.

dinilor privind cauzele insurecției; opinii, potrivit cărora era de preferat ca insurecția să fi fost provocată de nemulțumirile acumulate contra marelui duce Constantin, decât de motive politice; părerea sa în legătură cu această dilemă; informații despre identitatea atentatorilor la viața marelui duce Constantin care s-au dovedit a fi fost elevi militari, motivați de severitatea disciplinei impuse de marele duce.

S^t Pétersbourg le 11 Dec[embre]/29 Nov[embre] 1830

Monsieur le Comte

Les derniers ordres de Votre Excellence sont du 26 Novembre ; mon dernier très humble rapport fut expédié par Estafette le 8 Dec[embre]/ 26 Nov[embre] dans la nuit.

Dès le lendemain, par ordre de l'Empereur les désastreuses nouvelles, que j'ai eûs l'honneur de transmettre alors, furent portés à la connaissance du public par une feuille Russe ; avant-hier parut la première des 2 feuille supplémentaire du Journal de S^t Pétersbourg, que Votre Excellence trouvera ci-jointes¹.

Parmi les personnes qu'a cause des circonstances extraordinaires, dans lesquelles il s'est vu placé, le Gouvernement du Royaume de Pologne s'est adjoints à Varsovie, en les appelant, au nom de l'Empereur, on nomme les Princes Radziwill et Czartoryski, le Comte Sobolewski et le Général Pac. Il paraît au reste que des obstacles s'opposent à une communication régulière entre Son Altesse Impériale² et ce Gouvernement.

Les Généraux Massacrés l'ont été dans leurs maisons, excepté Monsieur le Général Haucke, entr'autres, était père d'une très nombreuse famille.

Des lettres anonymes, dont l'une reçue il y a quelque tems et une autre le matin même, avaient averti Son Altesse Impériale ; mais indépendamment du peu de confiance que méritent à l'ordinaire les avis semblables, qui aurait rêvé de pareilles horreurs ?

Les dernières nouvelles, reçues ce matin, sont contenues dans la seconde feuille supplémentaire³. Elles ne vont que jusqu'au 2 Dec[embre]/ 20 Nov[embre] ; la position de Monseigneur le Grand Duc était au de là de la Vistule, les communications sont un peu retardées. Il faut avouer qu'à tout prendre ces dernières nouvelles sont plutôt rassurantes ; cependant elles nous laissent toujours à peu près dans la même ignorance sur les ressorts, sur l'objet précis et sur les ramifications possibles d'une révolte, qui s'annonce par l'emploi effronté des moyens les plus infâmes et les plus atroces.

On me raconte, en ce moment, et d'assez bon part, les détails complémentaires qui suivent :

Le Prince Drucki-Lubecki, Ministre des Finances, doit avoir harangué le peuple durant 3 heures, pour calmer les esprits. Le succès n'a point répondu à ses efforts ; au contraire, sa vie a été en danger et lui, ainsi que le Comte Sobolewski sont écartés du Gouvernement. Le Prince Adam Czartoryski paraît être celui qui le dirige et dont l'influence salutaire sur le peuple contribue essentiellement à maintenir un peu d'ordre, dans l'attente des secours qui admettront

¹ Nu am reținut această piesă.

² Marele duce Constantin.

³ A „Journal de St. Pétersbourg”.

des mesures plus efficaces. Des placards, énonciatifs des prétendus griefs nationaux, ont été affichés ; on dit qu'ils roulent principalement sur les voeu de reconstruire la Pologne dans ses anciennes dimensions, au moins par l'incorporation des Gouvernemens joint à l'Empire de Russie. Enfin M[on]s[ei]g[neur] le Grand Duc s'attendait à une Députation pour le 3 Dec[embre]/21 Nov[embre].

Le Corps des Grénadiers, dont les Divisions Colonisées font partie, ne marche pas immédiatement sur la Pologne ; il est destiné à être échelonné dans les Gouvenemens, dégarnis par le mouvement du 1^{er} Corps d'Infanterie vers les frontieres. Quant au Corps de Lithuanie, il paraît certain que le Général Baron de Rosen n'a pas attendu les ordres d'ici pour se mettre en mouvement et que déjà il est en pleine marche pour entrer dans le Royaume. Le Général ayant demandé un renfort d'Officiers Russes, 8 Régimens de la Garde ont fourni chacun 3 Officiers, qui vont être expédiés demain.

Plusieurs Généraux sont partis ou partent sans délai pour différentes destinations. L'Aide de Camp Général Khrapowitski pour Wilna et l'Aide de Camp Général Potemkine pour Gitomere ; le 1^{er} prendra le Commandement général en Lithuanie et le 2^d dans la Volhynie et Podolie. L'Aide de Camp Général Comte Orloff et le Général Bibikoff, aide de Camp de M[on]s[ei]g[neur] Le Grand Duc Michel, vont auprès du Grand Duc Constantin à Varsovie. Le Général Depreradovitsch, dit-on, pour l'Armée. L'Aide de Camp Général de Neichardt va comme Chef d'Etat Major auprès du Général Rosen (...)

Sveriges Riksarkivet, Kabinettet/ UD Huvudarkivet, E2D, 700, *Petersburg*, Juli-dec.1830 ; original în limba franceză.

*

Apostille de Mr. le Baron de Palmstjerna en date de St. Petersbourg le 11 Decembre/29 Novembre 1830.

Rien ne nous indique encore, d'une manière assez positive, si la rébellion de Pologne est produite par des causes purement politiques, ou bien occasionnée, toujours à l'aide de ces causes, par des griefs personnels contre le Grand Duc. Il y a encore des gens qui espèrent, que des motifs de ce dernier genre y sont pour beaucoup, ce qui rendrait le cas moins grave. Il y a même quelque tems qu'il a circulé des bruits, et on en répand maintenant d'autres, qui, s'ils étaient tous fondés, pourraient rendre cette opinion assez plausible en d'autres tems ; mais dans la présente époque je ne puis y accéder. Que de pareil griefs pu servir à enrôler des complices, à accélérer l'explosion : chose possible, probable si l'on veut ; mais avant que cela ne me soit démontré, personne ne me fera croire que ce ne soit point là une affaire de nature politique savamment ourdie et d'une tendance plus sérieuse. D'ailleurs si elle ne l'était pas le premier jour, après tout ce qui est arrivé dès lors (sic !), elle n'aura pas manqué de prendre ce caractère le lendemain même.

Les sous-officiers, comme on me les avait nommés, qui ont attenté aux jours de Monseigneur étaient, comme nous le voyons, des port-enseignes, c'est-à-dire des jeunes gentilshommes de 18 à 25 ans, que l'on élève pour le grade d'officier. La sévérité de la discipline doit avoir motivé la haine sanguinaire de ces jeunes furibondes contre le Grand Duc.

On prétend que, dans le premier moment, l'Empereur doit avoir dit au Comte Grabowsky, qu'il n'avait qu'à dissoudre la Chancellerie Polonaise établie ici ; garder les employés, qui voudraient renouveler leur serment, et laisser aux autres la pleine et entière liberté d'aller où il leur plairait, à Varsovie ou partout ailleurs (...).

Sveriges Riksarkivet, Kabinettet/UD Huvudarkivet, E2D, 700, Petersburg, Juli.-dec.1830 ; copie în limba franceză.

3

Petersburg, 8/20decembrie 1830

[N.Fr. Palmstjerna către contele Gustaf Wetterstedt]

Informații detaliate privind gravele abuzuri comise de marele duce Konstantin, care au contribuit la declanșarea insurecției poloneze; atitudinea adoptată de marele duce, după declanșarea acesteia; starea de spirit antirusă a armatei poloneze, staționate în Lituania, precum și a populației poloneze din provinciile anexate la Rusia; stare de agitație în rândul tinerilor ofițeri de gardă contra marelui duce Mihail; o descriere a acestuia din urmă; starea de spirit antipolonă a rușilor și de „frondă” în rândul populației Petersburgului; opinia sa asupra consecințelor pentru poziția internațională a Rusiei, în cazul în care s-ar fi declanșat și aici tulburări; implicațiile insurecției poloneze asupra raporturilor ruso-franceze.

Depêche de S^t Petersbourg du 20/8 Decembre 1830

Il y a des notions, que, surtout dans les présentes circonstances, le regret, que j'éprouve, de les posséder, ne saurait me dispenser de mander, mais que je n'oserais confier à la poste directe, même chiffrées. D'abord, il est quasi impossible d'également bien les vérifier toutes, et puis, plus elles seraient fondées, et moins on aimerait, qu'elles fussent connues, à l'étranger.

J'ai déjà eû l'honneur de marquer, que, s'il est impossible, de méconnaître dans la révolution de Pologne les instigations étrangères, et de nier, qu'elle ait un caractère grave, un but outre, il n'en est pas moins douteux, que sans les mécontentemens personnels contre le Grand Duc Constantin, les élémens, qui existaient, eussent suffi pour la faire éclater, surtout dans un moment si mal choisi. Les anecdotes, que l'on ne raconte qu'à présent, sont incroyables. Les emportemens et les vexations disciplinaires ont fait beaucoup, en indisposant les officiers et la troupe, et en aigrissant les esprits des élèves militaires ; on parle aussi d'arrestations, qui ont fait disparaître les gens pour un mot indiscret. L'attitude de S.A. Impériale vis à vis du Gouvernement et de l'Empereur était fautive, dictée en parti par la mauvaise humeur, et essentiellement préjudiciable ; les ménagemens ne pouvant s'éviter, l'Empereur a dû en être embarrassé. Les personnes, qui ont vû ceci à Varsovie même, et quand l'Empereur y était, ne venaient pas de leur surprise. Ce n'est pas tout : voici des particularités, qu'on m'a garanties, elles serviront d'exemple.

Deux fonctionnaires d'un certain rang avaient reçu des décorations à la recommandation du Grand Duc lui-même. S'étant présentés chez l'Empereur pour remercier, ils furent aperçus de Monseigneur, qui leur ayant demandé la raison de leur venue, et l'ayant apprise, les accabla de grossières injures, et les fit déguerpir de l'antichambre.

D'autres étant venus avec des pétitions, ont vu Monseigneur leur arracher le papier de la main. En voyant interdire ainsi l'accès d'un Monarque, dans les intentions généreuses duquel on avait placé son espoir, le désespoir s'empara des esprits, et nous voyons les conséquences.

Rien n'explique encore la conduite du Grand Duc après la catastrophe. Il n'existe pas encore un seul rapport en règle sur un événement de cette importance ; le Grand Duc n'a expédié que deux ou trois estafettes, et pas un seul Courrier ; avant-hier (sic !) l'Empereur disait Lui-même, qu'il manquait de nouvelles directes depuis neuf jours. Que dire après tout cela ? C'est la fatalité qui visiblement domine. Si la force des armes Russes soit telle, que selon toutes les apparences humaines les Polonais seront victimes de leur mutinerie et des intrigues de la propagande, il devient néanmoins très important, de connaître dans cette conjoncture l'esprit, qui règne dans le corps de Lithuanie, ainsi que parmi la population des provinces Polonaises de l'Empire.

On assure, que le General Rosen n'est pas du tout sûr de sa troupe, ni des Officiers, ni des soldats. Il ne craint pas une défection totale, mais la désertion en grand. A l'époque où l'Empereur Alexandre formait le Grand projet d'incorporer les susdites provinces au Royaume (projet, que jamais il n'a abandonné tout à fait) les soldats, qui y étaient nés, furent aussi transportés dans le corps de Lithuanie, dont par conséquent une partie se compose de Polonais. Cependant, depuis le présent règne, on y a envoyé des recrues Russes, et il paraît, qu'ici on croit pouvoir se servir de ce beau corps en prenant quelques précautions.

Depuis long temps, il y a eu des gens, qui éventuellement craignaient plus pour les Gouvernements Polonais de l'Empire, que pour le Royaume même, attendu que ce dernier avait des institutions, qui pouvaient consoler de l'ancienne indépendance, source d'agitations perpétuelles. Depuis peu on prétend, que les informations particulières ne s'accordent nullement avec le premier rapport du General Khrapowitzky sur la disposition singulière des esprits dans la Lithuanie. On va jusqu'à avancer, qu'elle n'est guères meilleure dans la Russie Blanche. Dans tout cela il pourrait y avoir beaucoup de craintes exagérées ; mais en ce moment-ci les événements sont tels, qu'on ne peut répondre de rien.

Quant à la Podolie, la famille de Potocky la possède en grande partie ; elle semble attachée à la Cour. J'ignore quelles sont les dispositions de la noblesse en Volhynie, mais dans les deux provinces, la majorité du bas peuple est de religion Grecque. Il est vrai, qu'il est très abruti, et que sans beaucoup consulter la politique, il serait facilement émeuté, pour un premier moment, par l'eau de vie.

Toujours y aurait-il partout dans ces provinces trop de troupes Russes, pour qu'il s'y organise une révolte formelle, qui, dans aucun cas, ne pourrait devenir tout de suite générale. Mais ce serait déjà fort mauvais de devoir prendre pour base d'opérations un pays mal disposé, et qu'il faudrait contenir par la force.

Les Autrichiens paraissent tranquilles pour la Galicie, plus qu'on ne l'était naguères à Berlin pour le pays de Posen. La plupart des troupes, qu'il ont au Nord des Carpathes, sont à la vérité Polonaises, mais il y a beaucoup d'Officiers Allemands, et en général ils ont travaillé à germaniser insensiblement la province.

Quant à la Russie, puis que malheureusement nous vivons dans des tems, où il faut soumettre toute chose au contrôle, et au doute, je crois pouvoir répéter assurément ce que déjà j'ai eû l'honneur de dire, savoir, qu'on ne paraît nullement fondé à nourrir des craintes sérieuses sur la tranquillité de l'Empereur. Néanmoins il est de mon devoir de ne point soustraire à la connaissance de V.E. les mauvais symptômes, auxquels l'époque seule, dans laquelle ils apparaissent, pourrait prêter une espèce d'importance.

Il y a des personnes, qui croient, qu'en 1826. l'on n'est point parvenu jusqu'à la vraie source du mal, et qu'il en reste de plus profondes racines. Sans précisément partager cette opinion, je ne puis garantir, qu'il ne soit resté quelques levains. Les punitions, malgré leur clémence comparative, et les enquêtes mêmes, ont dû faire des mécontents ; d'ailleurs il y a eû de tout tems des frondeurs en Russie, et quoiqu'on fasse, une partie de la jeunesse n'est point assez garantie par son éducation contre les illusions à la mode, et les mauvais principes.

Simultanément avec l'histoire des vitres cassés à laquelle il fut assimiler celle des lanternes brisées à Cronstadt par un Officier polisson, on doit avoir découvert un scandale plus grave, quoique moins public, dont se sont rendus coupables trois ou quatre jeunes gens ; les uns disent, que c'étaient les mêmes, qui avaient cassé les vitres. On prétend, qu'ils ont insulté le buste de l'Empereur, en énonçant entre eux les dispositions et les sentimens les plus repréhensibles. Cette affaire a été tenue trop secrète, pour qu'elle ne soit bien connue, mais il est certain, qu'outre les individus, nommés dans la Gazette, un Comte Boutourlin a été à Czarskoye Zelo, et l'on prétend que, reconnu coupable, il a été puni.

Ce qu'il y a de plus notoire, ce sont les plaintes, que surtout, depuis longtems, l'on entend de la part de beaucoup d'Officiers de la Garde, contre le Grand Duc Michel.

Le fond du caractère de ce Prince est l'honneur et la generosité. Il ne garde guères rancune et sa bien faisance est telle, que nombre d'officiers existe ici par ses dons. A ses qualités du coeur S.A.I. joint de l'esprit et de l'instruction : mais dans son humeur il y a des choses qui rappellent le Grand Duc Constantin. Les habitudes miliaries et les idées de discipline le rendent exigent dans le service ; mais, surtout, S.A. n'est point maitre d'une vivacité, qui alors l'emporte au delà des bornes, que la prudence devrait tracer de nos jours. Même les chefs des Regimens ne sont sûrs, de ne devoir entendre devant la troupe des reproches sans mesures, ni choisis de termes ; de pareilles choses arrivent dans les instituts ; bref, on se plaint amèrement et presque hautement. Il est remarquable, que ces termes ne sont jamais employés envers les Officiers Finlandais, et rarement envers les Livoniens, mais les Russes, peut-être, ne les en ressentent que plus.

Malgré que tout cela soit très intempestif, je n'ai pas le moindre doute, que l'attachement pour la personne de l'Empereur et le Grand Duc ne soit constant, et que la Garde ne fasse son devoir à toute épreuve. D'ailleurs les Russes sont en ce moment outrés contre la trahison des Polonais, et contre l'ingratitude, dont ils payent les bienfaits reels, que le Royaume a reçûs depuis 1815, en partie aux dépens de l'Empire.

Si dans la populace de la Capitale, où elle est toujours plus ou moins gâtée, et où le contact des différentes classes entre elles et avec les étrangers, n'est jamais sans effet, il y a en ce moment des mauvais sujets, qui raisonnent, ou des esclaves mécontents de leur sort, comme certainement on l'observe maintenant plus que naguère ; celà ne tire pas *encore* à conséquence. Ce qui, d'ailleurs, tranquillise sur les suites possibles de la fronderie de certaines cliques, c'est qu'en general l'Empereur est très aimé du peuple, sentiment commun à la partie saine de toutes

les classes, et qui dans beaucoup d'individus va jusque à l'enthousiasme. Les griefs réels, qui existent, ne peuvent atteindre la personne du Monarque, et son caractère offre pour la tranquillité de l'empire la plus forte garantie, que la Russie ait jamais eue. Il fixe l'orage d'un oeil calme, et sans hésiter, il prend les mesures propres à la dompter. En cas que par un de ces hasards, dont personne ne peut répondre, il survient la moindre chose, l'effet sur l'opinion dans l'étranger serait extrêmement fâcheux.

L'affaire Polonaise donne une nouvelle face à la question de la guerre avec la France ; mais elle est trop neuve, pour que je puisse hasarder encore, de calculer l'influence Européenne. Je ne crois pas, qu'il augmente ici le nombre des partisans de la guerre ; comme tels des personnes à même d'être bien informées, ont désigné toujours le Maréchal Diebitsch, et depuis quelque tems le Comte de Czernisheff ; plus, quelques officiers liés de vûes et d'intérêts avec ces chefs. On dit encore généralement (comme déjà j'ai eû l'honneur de l'indiquer), que le langage de l'Empereur a été dans le sens de ces conseillers ; mais, je le repète „*la question ne peut se décider ici*” (sic !).

Le détour, que je fais faire à ce rapport, prouve à V.E., combien je crains, que le contenu ne perçe. La malveillance pourrait s'en prévaloir, pour me faire le plus grand tort, et je n'ai pas besoin d'observer, que c'est pour le service du Roi, que je cherche à l'éviter.

Sveriges Riksarkivet, Kabinettet/ UD Huvudarkivet, E2D, 700, *Petersburg*, Juli-dec. 1830; copie în limba franceză.

4

Petersburg, 25/13 decembrie 1830

N. Fr. Palmstjerna către contele Gustaf Wetterstedt

Măsurile luate de guvernul austriac menite să împiedice trecerea polonezilor, supuși austrieci, de partea insurgenților din Regatul Poloniei

S^t Pétersbourg, le 13/25 Dec[embre] 1830

Quant aux mesures prises les Gouvernemens d'Autriche et de Prusse, Votre Excellence en sera déjà informée ; ce n'est qu'en passant, ainsi que je crois devoir marquer, que l'Autriche a augmenté jusqu'à 33,000 hommes le Corps qu'Elle avait dans la Gallicie, a établie à Teschen un Corps d'Observation de 20,000 hommes. Dans le Grand Duché de Posen, la menace de confisquer les terres des Gentillomes qui revolteraient ou qui passeraient dans le Royaume pour participer aux troubles et de distribuer ces terres parmi leurs paysans – cette mesure, dis-je, paraît contenir les esprits turbulens (...).

Romanoslavica vol. XLVI, nr. 3

Sveriges Riksarkivet, Kabinettet/ UD Huvudarkivet, E2D, 700, *Petersburg*, Juli.-dec.1830 ; original în limba franceza.

5

Petersburg, 6/18 decembrie 1830

Trecerea fățișă a lui Adam Jerzy Czartoryski de partea insurgenților polonezi; potrivit opiniei sale, insurecția urma să dobândească un caracter național și, ca urmare, va fi necesar un război, pentru a putea fi înfrântă.

Apostille N° 2 de Bⁿ de Palmstjerna en date de St. Petersburg le 18/6 Décembre 1830

(...) Déjà l'on parait convencû, que le Prince Adam Czartoryski, et beaucoup d'autres personnes de marque, que 'on croyait au moins neutres et actifs seulement pour le maintien provisoire de l'ordre local, donnent tout de bon dans l'insurrection ; déjà des agents doivent avoir été envoyés en Galicie ; bref, je m'attends à apprendre, de manière à ne pouvoir en douter, que la révolte prendra un caractère national ; déjà même cela parait presque certain. Dès lors il faut une guerre en forme pour la dompter (...).

Sveriges Riksarkivet, Kabinettet/ UD Huvudarkivet, E2D, 700, *Petersbourg*, Juli-dec. 1830 ; copie în limba franceză.

6

Petersburg, 20 decembrie 1830/ 1 ianuarie 1831

N. Fr. Palmstierna catre contele Gustaf Weterstedt

Stare de spirit antipolonă în Rusia.

S^t Petersburg, le 1 Janvier/ 20 Dec[embre] 1830

L'esprit public en Russie se prononce à tout occasion dans le sens le plus désirable. C'est ainsi, que par exemple, qu'ici au théâtre, lors de la représentation d'une pièce Russe (Youri Miroslavsky) qui fournit des allusions applicables à la présente conjoncture vis-à-vis de la Pologne, le public les a saisies avec un enthousiasme vif et spontané (...).

Sveriges Riksarkivet, Kabinettet/ UD Huvudarkivet, E2D, 700, *Petersburg*, Juli/dec.1830 ; original în limba franceză.

DEZVĂLUIREA ADEVĂRULUI ÎN PROBLEMA MASACRELOR DE LA KATYŃ

Ion CONSTANTIN

The Katyn massacres were one of the 20th century's most tragic experiences, the result of which was that a large part of the Polish elite was destroyed as dictated by the March 5, 1940 decision of the USSR leadership, at head with Stalin. The road to truth about Katyn was extremely difficult, as the Soviet authorities, the secret services and the institutions they controlled did their best to wipe away all traces of the crimes and preclude the identification of those who had ordered and performed the assassinations. They concealed, destroyed and faked evidence, denying any clues and facts. Because for a long time, it was not possible in that country to further try to establish the truth, the Polish exiles took over the task. Only after the collapse of the USSR the archives of the former Soviet Union could be actually accessed and the first investigations be made into the crimes of Katyn. Twenty years after the fall of Communism, many aspects related to the destinies of the Poles killed in the spring of 1940 are still obscure.

Key words: Katyn, war crimes

Exemplu al crimelor comise de către regimul sovietic, masacrele de la Katyń reprezintă una dintre cele mai tragice experiențe ale secolului al XX-lea, în urma căreia o mare parte a elitei națiunii poloneze a fost distrusă. Acest episod, de un dramatism ieșit din comun, din istoria poporului polonez, are ample semnificații pentru lumea contemporană. Katyń a rămas întipărit în conștiința umanității cu aceleași litere cu care s-au întipărit Auschwitz, Maidanek, Dachau.

Cunoașterea adevărului despre masacrele de la Katyń este cu atât mai necesară, cu cât, vreme îndelungată, ele au constituit obiectul unei sistematice mistificări din partea statului sovietic, începând încă din momentul luării a mii de prizonieri polonezi, în toamna anului 1939. Când, în aprilie 1943, germanii au făcut public faptul că în pădurea de la Katyń au fost descoperite scheletele a mii de ofițeri polonezi, a început o lungă și diabolică șaradă a minciunilor.

În același moment a început însă și lupta pentru ca lumea întreagă să afle că autoritățile sovietice și N.K.V.D.-ul sunt autorii monstruoaselor masacre de la Katyń.

Acestea nu au constituit o acțiune criminală izolată, ci au fost cea mai mare verigă într-un lanț întreg de manifestări ale conducerii staliniste în chestiunea poloneză.

Drumul spre adevăr în problema Katyń a fost unul extrem de dificil, în condițiile în care autoritățile Uniunii Sovietice, serviciile speciale și instituțiile controlate de acestea au acționat în sensul ștergerii oricăror urme ale crimelor și al împiedicării descoperirii celor care au ordonat și executat asasinatele. Au ascuns, au distrus și au falsificat dovezi, au negat orice indicii și fapte. În relațiile cu Polonia, dar și cu reprezentanții coaliției anti-germane, organele de stat sovietice au mers până la șantaj și minciună, pentru ca problema Katyń-ului să nu ajungă să fie discutată în forurile internaționale.

Guvernul polonez care acționa în exil a fost acuzat de Uniunea Sovietică de colaborare cu Al Treilea Reich. Ca urmare a demersurilor sovietice s-a ajuns la ruperea relațiilor diplomatice, și așa tensionate, între Uniunea Sovietică și Republica Polonă, precum și la eliminarea acesteia ca stat suveran din rândul statelor aliate.

Nu trebuie omise aici nici cinismul și ipocrizia Aliaților, care cunoșteau din rapoartele serviciilor secrete împrejurările în care s-au comis crimele, contribuind astfel și ei la ascunderea lor în fața opiniei publice internaționale.

În această situație, Uniunea Sovietică a continuat (din fericire, fără succes) și după război acțiunile de a impune, inclusiv în fața Tribunalului Internațional de la Nürnberg, versiunea mincinoasă asupra faptelor. Actul de acuzare împotriva conducătorilor celui de-Al Treilea Reich, citit la 16 octombrie 1946, cuprindea, urmare a concluziei procurorului sovietic, acuzația de asasinare a 11.000 de ofițeri ai Republicii Poloneze în pădurea de la Katyń. În cele din urmă, Tribunalul a adoptat o tactică de „abandon tacit” a problemei, astfel că masacrele de la Katyń nu se regăsesc în sentința finală.

În Polonia de după război, Katyń-ul a fost un subiect interzis, orice referire la acesta fiind considerată un atac la adresa sistemului socialist și a alianței cu Uniunea Sovietică. Deși dispărut din istoria oficială poloneză, acest moment tragic nu a putut fi șters din memoria istorică și a conștiinței naționale poloneze.

În condițiile în care demersurile pentru stabilirea adevărului nu au mai fost posibile în țară, pentru o lungă perioadă de timp, această misiune a fost asumată de exilul polonez. Beneficiind de ample posibilități, comunitatea polonezilor din S.U.A. a reacționat energic încă de la primele dezvăluiri privind asasinarea militarilor și civililor polonezi în U.R.S.S. Au apărut apoi o serie de lucrări și studii – la care facem trimiteri în volumul de față – bazate pe analiza relatărilor și amintirilor adunate în arhivele Institutului „Hoover” de la Stanford și ale Institutului și Muzeului „Wladyslaw Sikorski” de la Londra. În 1951, Camera Reprezentanților a numit o comisie specială care să se ocupe de problema Katyń. Materialul doveditor a fost transmis mai departe Adunării Generale a O.N.U. cu scopul de a fi prezentat apoi Tribunalului Internațional de la Haga. De asemenea, Congresul l-a însărcinat pe președintele american să sprijine concluzia raportului, care stabilea vina de

necontestat a Uniunii Sovietice pentru masacrele de la Katyń.

Aceste încercări, care marchează drumul către adevăr, au fost boicotate sistematic, prin acțiuni potrivnice puse la cale de agenți ai autorităților sovietice comuniste aproape în întreaga lume. În perioada politicii sovietice de „glasnost” și „perestroika” s-au întreprins, la nivel oficial, mai multe încercări pentru clarificarea „petelor albe” din istoria relațiilor polono-sovietice. Un demers spectaculos în acest sens a fost numirea, în anii '80, a unei comisii mixte polono-sovietice de istorici, a cărei activitate însă s-a încheiat cu un eșec. În chestiunile principale privind Katyń-ul, mai ales în ceea ce privește momentul producerii crimelor și autorii lor, cele două părți au ajuns la rezultate diferite. Cauza acestui eșec a reprezentat-o, în primul rând, imposibilitatea deschiderii, la data respectivă, a arhivelor secrete sovietice care ar fi putut indica responsabilitatea sistemului sovietic pentru aceste crime. Comisia a fost dizolvată în 1990 și documentația rezultată din activitatea ei a fost trimisă la Arhiva Documentelor Recente de la Varșovia.

Cărțile și periodicele publicate clandestin în această perioadă acopereau o largă arie tematică privind îndeosebi starea națiunii din acel moment, dar, înainte de toate, atacau regimul comunist în punctul lui cel mai slab: legitimarea prin trecut. Prin intermediul opoziției democratice a început o bătălie hotărâtă pentru înlăturarea petelor albe din istoria contemporană a țării și reîntoarcerea la tradițiile marilor personalități și figuri politice din epoca interbelică a celei de-a II-a Republici Polone. Folosindu-se tipografiile din cadrul celui de-al „doilea circuit” au fost reedite numeroase lucrări științifice și memorii publicate de exilul polonez. Martirajul polonez în Răsărit din anii 1939-1945, asasinatelor de la Katyń dintre 3 aprilie și 9 mai 1940, istoria nefalsificată a Armatei Naționale (Armia Krajowa) îndeosebi în partea finală a războiului, răpirea liderilor mișcării clandestine împotriva ocupantului sovietic și procesul acestora de la Moscova, teroarea aparatului de securitate față de opoziția legală din anii 1945-1947, lupta de rezistență a partizanilor care se opuneau regimului comunist, istoria secretă a R.P. Polone din perioada ocupației (moartea lui Marcelli Nowotko) – toate acestea erau teme frecvent abordate în publicațiile clandestine apărute în anii '80. Dintre lucrările istorice apărute ilegal în perioada stării de război menționăm: *Nașterea sistemului puterii (Narodziny systemu władzy)* de Krystyna Kersten și *Istoria recentă a Poloniei 1918-1980 (Najnowsza historia Polski 1918-1980)* de Andrzej Albert (Wojciech Roszkowski).

Publicațiile apărute în clandestinitate în legătură cu episoadele tragice din istoria contemporană a poporului polonez n-au rămas fără urmări asupra politicii promovate de autoritățile regimului, forțând practic inițierea de demersuri oficiale pentru lămurirea unor aspecte dureroase ale relațiilor dintre Polonia și Uniunea Sovietică. În principal este vorba despre asasinatelor de la Katyń și din alte locuri comise de NKVD împotriva elitei militare și civile poloneze, în timpul celui de-al doilea război mondial. În noul context apărut după 1985, privind politica URSS de glasnost și

perestroika, Generalul Wojciech Jaruzelski a încercat să-l convingă pe liderul sovietic Mihail Gorbaciov să divulge secretul despre Katyń. În 1987 a fost numită o comisie a ambelor state, formată din istorici de încredere ai partidului, care trebuia să pregătească un raport și să selecteze unele documente, care ulterior urmau să fie publicate. În fruntea comisiei se aflau, din partea polonă, rectorul Academiei de Științe Sociale a C.C. al P.M.U.P., prof. Jarema Maciszewski, iar, din partea sovietică, directorul Institutului de Marxism-Leninism de pe lângă C.C. al P.C.U.S., prof. Ghiorghi Smirnov¹. În primii doi ani de activitate a comisiei nu s-a putut ajunge la o poziție comună în chestiunea Katyń-ului, în primul rând din cauza modului de a înțelege rostul comisiei de către autoritățile sovietice. Secția pentru relațiile cu țările socialiste a C.C. al P.C.U.S. s-a amestecat sistematic în activitatea comisiei, încercând să controleze și să-și impună punctul de vedere în legătură cu cercetarea de fond și concluziile acesteia.

În cursul vizitei în Polonia, din vara anului 1988, secretarul general al C.C. al P.C.U.S., Mihail Gorbaciov s-a întâlnit, la 14 iulie, cu intelectualii polonezi, la Palatul Regal din Varșovia. Din sală s-au exprimat opinii cu privire la necesitatea renunțării de către U.R.S.S. la poziția adoptată până atunci în legătură cu responsabilitatea pentru evenimentele întâmplate în anii 1939-1941 și, în primul rând, față de crimele de la Katyń. În declarațiile făcute cu acest prilej, Gorbaciov a evitat un răspuns tranșant în chestiune, dând totuși de înțeles că problema este mai complexă decât versiunea sovietică oficială de până atunci. Cenzura poloneză a avut grijă ca întrebările despre crimele de la Katyń – deși fuseseră auzite de întreaga țară, grație transmisiei în direct de către posturile de radio și televiziune – să nu apară în stenogramele publicate după întâlnire. Cu toate acestea, autoritățile nu au îndrăznit să-l cenzureze și pe Gorbaciov, ale cărui declarații apar în documentul oficial publicat ulterior. Textual, liderul sovietic a afirmat: „Acum, despre exterminarea ofițerilor polonezi la Katyń. Mulți oameni în Polonia sunt convinși că aceasta s-a întâmplat datorită lui Stalin și Beria. Acum se cercetează în mod minuțios istoria acestei tragedii. Pe baza rezultatelor acestor cercetări se va putea aprecia cât sunt de justificate aceste opinii sau altele”². Așa cum rezultă din amintirile lui Valentin Falin, consilier al lui Gorbaciov, părintele politicii de glasnost și perestroika, atunci când a dat asigurări – între alții, generalului Wojciech Jaruzelski – că nu s-a găsit nici un document care să pună într-o nouă lumină problema crimelor de la Katyń, a mințit cu premeditare. El cunoștea exact conținutul Pachetului nr. 1, fapt confirmat și de președintele K.G.B.-ului din acea vreme (1988), Vladimir Krucikov³. Aceasta nu l-a împiedicat pe Gorbaciov să dea asigurări cu privire la importanța

¹ Vezi pe larg Jarema Maciszewski, *Wydrzeć prawdę*, Varșovia, 1993; Ghiorghi L. Smirnov, *Uroki minuvšego*, Moscova, 1997. Apud Katyń. *Dokumenty zbrodni*, vol. 4: *Echa Katyńia kwiecień 1943 – marzec 2005*, Varșovia, Direcția Generală a Arhivelor Statului, 2006, p. 29.

² *Inteligencja wobec nowych problemów socjalizmu. Spotkanie Michaila Gorbaczowa z przedstawicielami polskiej inteligencji*, Varșovia, 1988, p. 89; Katyń. *Dokumenty zbrodni*, vol. 4, p.29.

³ Valentin Falin, *Politische Erinnerungen*, München, Editura Droemer Knauer, 1993, p. 414-415.

stabilirii adevărului despre crimele de la Katyn și cerința „grăbirii ritmului cercetărilor, a extragerii datelor celor mai profunde din surse credibile”¹.

În mai 1988, istoricii polonezi membri în comisia pentru cercetarea petelor albe: Jarema Maciszewski, Czesław Madajczyk, Ryszard Nazarewicz și Marian Wojciechowski au prezentat la acest forum expertize asupra raportului Comisiei Burdenko, dovedind lipsa de probitate și de fundamentare a celor mai multe dintre concluzii². Cu toate acestea, istoricii sovietici membri ai comisiei nu au obținut aprobarea C.C. al P.C.U.S., nici de a accepta, dar nici de a combate această „versiune canonică”. De fapt, chiar dacă ar fi fost de bună credință, cercetătorii sovietici nu puteau face mare lucru, atât timp cât ei înșiși nu aveau acces la o deplină documentare pe această temă. Interesante în această privință sunt relatările lui Aleksandr Iakovlev, membru al Biroului Politic al C.C.C. al P.C.U.S., care, la vremea respectivă, avea sarcina de a supraveghea lucrările comisiei mixte polono-sovietice. El arăta următoarele:

Au început căutări plicticoase care trenau. Partea polonă a comisiei mixte făcea presiuni asupra lui G. Smirnov, iar acesta mă suna pe mine și mă ruga să-l ajut în căutarea documentelor. De fiecare dată mă adresam la rândul meu lui Mihail Sergheevici (Gorbaciov), care, la rugămintile mele repetate răspundea, cu un singur cuvânt: „Căutați”. De mai multe ori, l-am întrebat pe șeful Secției Generale a C.C., Valeri Boldin, responsabil pentru arhivă, unde se pot găsi orice documente despre Katyn. Acesta m-a asigurat că asemenea lucruri la el [în arhivă] nu sunt. Când îmi vorbea, surâdea totuși cu subînțeles. Această situație a durat destul de mult timp. Deodată, toată această târăgănare a fost întreruptă. A venit la mine Serghei Stankievici și a spus că istoricul N.S. Lebedev, lucrând la o documentație referitoare la trupele de escortă, în mod neașteptat, a descoperit informații despre Katyn³.

Din documentele găsite de Natalia Lebedeva referitor la trupele de escortă ale N.K.V.D. rezulta fără dubiu că ordinul de escortare a prizonierilor de război a fost dat de Direcția pentru prizonieri de război din cadrul N.K.V.D. al U.R.S.S., a cărei arhivă se găsea într-una dintre cele mai secretizate colecții – Arhivele Speciale ale Departamentului General al Arhivelor de pe lângă Consiliul de Miniștri al U.R.S.S. În aceste arhive, în afara documentației Direcției pentru Prizonierii de Război, au fost păstrate arhive din Germania, Franța, Polonia, Belgia și din alte state, fiind capturate de Armata Roșie în timpul celei de-a doua mari conflagrații mondiale, ca „trofee de război”⁴.

¹ *Pieriestroika i socjalistyczna odnowa – wspólna przepustka w XXI wiek. Wizyta Michaila Gorbaczowa w Polsce w dniach 11-14 lipca 1988r.*, Varșovia, 1988, p. 87.

² *Katyn. Dokumenty zbrodni*, vol. 4, doc. 102, p. 459-472.

³ *Katyn. Plenniki neobjavlennoj vojny*, seria: *Rossija. XX vek. Dokumenty*, Moscova, 1997, p. 5-6, apud *Katyn. Dokumenty zbrodni*, vol. 4, p. 30.

⁴ *Katyn. Dokumenty zbrodni*, vol. 4, p. 30.

Despre materialele găsite, Lebedeva l-a informat pe istoricul Iuri Zoria și pe directorul Institutului de Slavistică și Balcanistică al Academiei de Științe al U.R.S.S., Vladimir Volkov, care a făcut apoi demersuri în scopul obținerii accesului la materialele de arhivă ale Direcției care se ocupa de problemele prizonierilor de război, pentru Valentina Parsadanova, membră a comisiei comune de istorici din Uniunea Sovietică și R.P. Polonă. Înainte de 1989, cei trei istorici au publicat în diverse reviste articole bazate pe noile documente de arhivă descoperite, dar accesul la acestea era posibil doar în baza unei aprobări de la cel mai înalt nivel al autorităților sovietice.

O schimbare calitativă de esență în domeniul documentării de bază pe tema Katyń-ului, chiar dacă având în principal un caracter indirect, s-a produs abia după publicarea, în 1989, a monografiei lui Czesław Madajczyk¹. Această lucrare a introdus în circuitul științific o serie de date importante extrase din documentele provenind din arhiva personală a Reichsführer-ului SS, Heinrich Himmler, a secției juridice a Ministerului Afacerilor Externe al celui de-Al Treilea Reich, documentele interne ale Foreign Office-ului referitoare la raportul lui Owen O'Malley, cât și din materialele legate de șederea la Katyń a secretarului general al Crucii Roșii Poloneze, Kazimierz Skarżyński. Ediția germană a lucrării menționate a fost îmbogățită cu unele materiale din arhivele postsovietice².

Un studiu retrospectiv cu privire la stadiul cunoașterii problematicei Katyń-ului, în perioada premergătoare deschiderii arhivelor din Rusia, a publicat Marek Tarczyński, în numărul inaugural al publicației „Zeszyty Katyńskie” (Caietele Katyń-ului), editate sub auspiciile Comitetului Istoric Independent pentru Cercetarea Crimelor de la Katyń³.

Chiar dacă demersurile întreprinse pentru lămurirea unor asemenea aspecte complexe, precum cea a masacrelor de la Katyń, nu au putut fi duse până la capăt, multe dintre acestea rămânând neelucidate și în ziua de azi, este neîndoielnic faptul că, încă din perioada „Solidarității”, au fost făcuți pași importanți în direcția aflării adevărului despre aceste evenimente tragice. Toate aceste aspecte reprezintă, în mod implicit, un exemplu elocvent al rolului pe care mișcarea culturală, în cadrul căreia publicațiile istoriografice clandestine au jucat un anumit rol, l-au avut în lupta împotriva totalitarismului de stânga de tip sovietic.

Abia după destrămarea U.R.S.S. a devenit real accesul la arhivele fostei Uniunii Sovietice și efectuarea primelor cercetări privind crimele de la Katyń. În primăvara lui 1990, în timpul întâlnirii dintre președinții U.R.S.S. și Poloniei, lui Wojciech Jaruzelski i-a fost înmănată o mică parte din aceste documente, așa-numitul „Pachet nr. 1”, care cuprindea lista prizonierilor din cele trei lagăre de la Koziolsk, Starobelsk și Ostaszków, împușcați în pădurea Katyń, la Harkov și Kalininsk.

¹ Czesław Madajczyk, *Dramat katyński*, Varșovia, 1989.

² Idem, *Das Drama von Katyn*, Berlin, Editura Dietz, 1991.

³ Marek Tarczyński, *Uwagi o stanie badań nad zbrodnią katyńską*, în „Zeszyty Katyńskie”, nr. 1: *Katyń: problemy i zagadki*, Varșovia, 1990, p. 45-69; *Katyń. Dokumenty zbrodni*, vol. 4, p. 28.

Începând cu anii '90, soarta ofițerilor polonezi omorâți de către N.K.V.D. și, în sens mai larg, a populației poloneze supuse represiunii în U.R.S.S., a reprezentat subiectul cercetărilor sistematice în arhivele rusești. Primele au fost efectuate de Comisia Militară Poloneză a Arhivelor, numită în 1992, care în câțiva ani de cercetări în arhivele rusești a studiat și a realizat copiile xerox a circa 165.000 de file de documente referitoare la desfășurarea campaniei polono-rusești din 1939 și la soarta prizonierilor de război polonezi în U.R.S.S. Copiile acestor documente se află în prezent în Arhiva Centrală Militară de la Varșovia, fiind editate în patru mari volume, în limbile polonă și rusă, de către Direcția Generală a Arhivelor de Stat din Republica Polonă, în colaborare cu Agenția Federală Rusă pentru Arhive, în anii 1995-2006. Așa cum rezultă din experiența specialiștilor care au efectuat investigații în arhivele fostei U.R.S.S., cercetarea destinului polonezilor supuși represiunii pe teritoriul fostei U.R.S.S. este împiedicată de o serie de factori, care decurg atât din caracterul fondurilor de arhive rămase de la organele de securitate sovietice, cât mai ales din restricțiile existente în ceea ce privește accesul în unele dintre acestea, care nu sunt nici până azi cunoscute și descrise în amănunt.

Pe lângă volumele de documente, în ultimii ani au fost publicate mai multe lucrări și studii de specialitate referitoare la masacrele de la Katyń, în primul rând în Republica Polonă, dar și în alte țări. Tema a fost abordată în diverse reuniuni științifice internaționale, inclusiv în România, așa cum am arătat mai înainte. Nu mai puțin, Katyń-ul a constituit subiectul unor remarcabile creații artistice, dintre care menționăm recentul film al celui mai mare regizor polonez din toate timpurile, Andrzej Wajda. Având în mod semnificativ premiera pe data de 17 septembrie 2007 – ziua în care Armata Roșie a atacat Polonia, în 1939 –, filmul realizat de Wajda începe cu o scenă memorabilă, ce exprimă perfect drama poloneză: un lung convoi de refugiați polonezi dezorientați merg înainte... De undeva, din mulțime, cineva strigă: „În spatele nostru sunt nemții”, iar de altundeva se aude: „În față se află sovieticii, care ne-au invadat!”. Oamenii, dezorientați, încearcă să aleagă încotro să meargă. Ideea este de-a dreptul genială, o metaforă a neputinței de a fi polonez în acele timpuri sălbatice.

Aș fi putut să fac un film politic – arăta Andrzej Wajda –, în care să arăt toate tratativele secrete pe subiectul Katyn, să arăt ce atitudine au avut marile puteri față de această tragedie. Un film despre cum, după război, polonezii au fost abandonați de Aliați și au fost mințiți o lungă perioadă de timp... Am făcut însă un altfel de film care arată același adevăr dureros, dar în care eroii nu sunt ofițeri și soldați, ci femeile acestora, care așteaptă, chinuitor, întoarcerea soților, fraților și a copiilor. Ele trăiesc așteptând, în fiecare zi, în fiecare minut, ani la rând, fără să abandoneze speranța că vor deschide într-o zi ușa și în prag va sta bărbatul pe care îl așteaptă atât de mult.

Întrebat de unii jurnaliști ruși de ce ofițerii și soldații polonezi n-au luptat mai mult, de ce n-au opus rezistență și s-au lăsat luați prizonieri și uciși..., regizorul a răspuns, cu o voce tristă, dar fermă: „Pentru că nici o minte civilizată nu și-ar fi putut

închipui ceea ce a urmat”.

Evoluțiile ulterioare din perioada post-comunistă au arătat fără tăgadă faptul că, în pofida imenselor dificultăți, adevărul trebuie să triumfe. El este acuzatorul întregului sistem comunist, a cărui construcție în U.R.S.S. și în Europa s-a făcut cu prețul a milioane de victime. Suferința popoarelor din Europa de Est în secolul al XX-lea.

În contextul împlinirii în acest an a 70 de ani de la marile masacrele de la Katyń, un subiect care a fost foarte mult timp un tabu, se cuvine comemorarea masacării a mii de polonezi, prizonieri de război, de către serviciile secrete sovietice. Numai în acest fel se poate realiza o condamnare publică a sistemelor totalitare care au afectat destinul umanității. primăvara anului 1940, ca urmare a luptei lor împotriva sistemelor totalitare trebuie cunoscută pentru a ajuta la constituirea unei memorii democratice.

**IDENTITET I ALTERITET U KNJIŽEVNOSTI RUMUNA
U VOJVODINI: NA PRIMERIMA ROMANA RADU FLORE¹**

Mirjana ĆORKOVIĆ

The central point of this paper is the concept of identity and alterity in Romanian literature in Voivodina (Serbia), based on the analysis of Radu Flora's novels. The article is based on I.M. Lotman's term *world view*, which supports interdisciplinary research of fictional texts. These texts are viewed as parts of culture they stem from. Both culture and identity are perceived as constructs that change over time. The notion of identity is determined by alterity, but it also mirrors itself in the Other.

The relation between Romanian ethnic minority and Serbian ethnic majority is examined based on concepts of center and periphery. This relation is analysed taking into consideration texts about cultural and educational policy, and the rise of the Yugoslav national idea, on the one hand, and life of Romanian ethnic minority in a new state (Kingdom of Serbs, Croats and Slovenes e.g. Kingdom of Yugoslavia) after 1918, on the other hand.

Radu Flora belongs to the first generation of Romanian writers in Voivodina (Serbia). In the examined novels he wrote about teachers and their actions that contributed to cultivation of cultural identity of Romanians in Voivodina in interwar period. As literature has a great role in remembering the collective past, Radu Flora's novels comprise lots of elements that constitute Romanian identity. As such, his novels serve as documents about his community, as well as a part of cultural memory of his society.

Keywords: identity, alterity, center, periphery, Romanian ethnic minority, Voivodina, Serbia, literature, cultural memory, text as a document, Radu Flora, novels

Uvod

Književnost Rumuna u Vojvodini jedna je od mnogobrojnih književnosti ovog regiona, u kom živi preko 26 različitih etničkih zajednica, različitih veroispovesti, i u kom se koristi 6 službenih jezika, među kojima je jedan i rumunski. Savremeno književno stvaralaštvo na rumunskom jezičkom izrazu nastaje posle II svetskog rata.

¹ Ovaj rad predstavlja modifikovani ekspoze magistarskog rada odbranjenog 2008. godine na Filološkom fakultetu Univerziteta u Beogradu pod naslovom *Slika sveta u romanima Radu Flore*.

Radu Flora pripada prvoj generaciji banatskih pisaca savremenog rumunskog književnog izraza. U okviru žanrovski raznolikog književno-stvaralačkog rada, svoj doprinos ostvario je kao pesnik, prozaista, dramski pisac, esejista, književni kritičar i istoričar. Debituje kao pesnik zbirkom *Drum prin noapte și prin zi* (1947), iza kojih slede *Poeme cu lumină* (1950), *Liniștea zorilor* (1976), *Piruet* (1981), *Unghi de cer* (1984), *Maree* (1986). Tokom gotovo pola veka stvaralaštva, pored više zbirki poezije, objavio je i jednu komediju u pet činova *Șkola verenika* (Școala logodnicilor, 1956, objavljena u listu „Lumina”), pripovetku *Amintiri din copilărie* i romane koji su predstavljali predmet analize ovog rada: *Crucea* ([*Krst*], objavljen kao feljton u toku 1951-52. godine u časopisu *Libertatea*), *Cînd vine primăvara* (*Kad dođe proleće*, 1970), *Capcana* ([*Zamka*], 1978), *Vîrtejul* ([*Vrtlog*], 1980), *Zidul* ([*Zid*], 1983), *Vizuina* ([*Jazbina*], objavljen posthumno 2002).

Brojni razlozi su nas naveli na opredeljenje za ovog pisca čiji romani su nam se učinili zanimljivim i paradigmatičnim u pogledu književne kritike i recepcije dela rumunske manjinske književnosti u Vojvodini. Iako je autor analiziranih romana, s jedne strane, pre svega bio lingvista, književni i kulturni život Rumuna u Vojvodini u drugoj polovini XX veka ne može se pravilno razumeti ako se ne uzme u obzir sveukupna književna, naučna i prosvetna aktivnost R. Flore¹, koji je viđen kao predvodnik intelektualne elite u svojoj zajednici. Radu Flora je živio između 1922. i 1989. godine, a već samo letimičan pogled na njegove aktivnosti govori da je u gotovo pet decenija stvaralaštva uvek bio usmeren na prezentovanje kulture Rumuna u Banatu, kako u inostranstvu, tako i u zemlji. S druge strane, činjenica da su Florini romani nastali u trenutku kada se uspostavljala književna paradigma na rumunskom jezičkom izrazu u Vojvodini, te da na neki način i sami predstavljaju uzor generacijama koje dolaze, bila je dodatan motiv pri opredeljivanju za analizu navedenih romana.

Strukturalno-semiotički pristup tekstu i teorije identiteta i alteriteta

Analizirani romani dosad nisu bili predmet kompleksnije analize; kada su se dela pojavila, pratila ih je oskudna književna kritika. S jedne strane, književni centri u Rumuniji i Srbiji su u malobrojnim prikazima dobro prihvatili dela², iako bi se prema postojećim poetološkim merilima romanima mogle pripisati značajne primedbe. S druge strane, onovremena rumunska književna kritika savremene rumunske književnosti u Vojvodini bila je tek u povoju, pa su prikazi uglavnom lišeni estetske podloge i odgovarajuće književno-teorijske metodologije za tumačenje vrednosti romana. Imajući u vidu da su prvi banatski kritičari bili Florini savremenici, objektivno prosuđivanje

¹ Više o Radu Flori v. Ćorković 2007.

² Up. Vintilescu 1981a, Vintilescu 1981b, Savić 1982, Magdu 1985: 22, Dima 1987, Ungureanu 1990, Popa 1997, Magda 1993, Almăjan 2002.

romana je bilo još više otežano, pa takva razmatranja nisu smatrana relevantnima u ovom radu.

S obzirom na činjenicu da su se dosadašnji kritičari u svojoj analizi usredsređivali samo na fragmente, a ne na romane u celini, u svom tumačenju oslonili smo se na strukturalno-semiotičku teoriju Jurija Mihajloviča Lotmana, dominantnu u drugoj polovini XX veka u umetničkim istraživanjima. Pošli smo, naime, od Lotmanovog termina *slika sveta* (ili: *model sveta*), pod kojim se podrazumeva umetnikova ideja koja se materijalizuje kao njegov celoviti model ili slika fragmenta stvarnosti kroz složenu strukturu umetničkog dela. Imajući na umu da se tekst posmatra kao jedinstvena struktura unutar koje nema ničeg slučajnog i u kojoj „svi elementi umetničkog teksta nose značenje“ (Lotman 1976: 49), analizirali smo različite nivoe strukture, koji pružaju informacije bitne za razumevanje modela sveta koji se u tekstu reprodukuje.

Model sveta predstavljen u romanima bazira se na autorovom shvatanju strukture stvarnosti i njegovom modelu sveta koji se konstruiše od različitih antropoloških, psiholoških, socijalnih, istorijskih i drugih elemenata (Vianu 1968: 311). Isticanjem podjednake važnosti svih elemenata koji su uzajamno povezani u mreži odnosa, jasno je da u ovakvom poimanju „pojam teksta nije apsolutan. On je korelativan sa celim nizom drugih propratnih istorijsko-kulturnih i psiholoških struktura“¹ (Lotman 1976: 364).

Ključnu ulogu u formiranju utisaka o predmetu analize, dakle, čini razumevanje, budući da se raznolike kulture ne mogu procenjivati na osnovu iste skale vrednosti (Fabijeti 2002: 54). Kako bismo istražili u kojoj meri iskustvo života na margini / u manjini utiče na nastanak i manifestuje se u književnim tekstovima Rumuna u Vojvodini, u analizi navedenih dela smo metaforički primenili pojmove centra (većine) i periferije² (manjine), sagledavajući uzajamni odnos većine (centra) i manjine (periferije). Manjina se ne posmatra samo kao brojčano manja skupina, već manjinu konstituiše njen položaj u odnosu političke, kulturne i dr. moći između, konkretno, rumunske manjine u Vojvodini i većinskog, srpskog okruženja.

¹ Slične stavove nalazimo i kod nekolicine rumunskih naučnika koji skreću pažnju na problem tumačenja teksta, postavljajući temelje modernoj hermeneutici. To su pre svega Mircea Elijade (Mircea Eliade), Lučijan Blaga (Lucian Blaga), Konstantin Nojka (Constantin Noica), te Adrian Marino, da pomenemo samo neke. Navedene autore povezuje činjenica da u svojoj analizi polaze od teksta kao dokumenta, s tim što Elijade postavlja suštinski uslov za razumevanje vrednosti i poruka koje tekst kao dokument u sebi nosi: tekst se uvek tumači u svom originalnom, specifičnom kontekstu, izuzimajući bilo kakve druge perspektive ili tačke gledišta (Eliade cit. prema Marino 1980: 35), dok Marino navodi da je ključ svake interpretacije orijentisanje ka specifičnom pogledu na svet, *Weltanschauung*-u, koji razrađuje, artikuliše i vrednuje prvobitne situacije (Marino 1980: 59).

² U poslednje vreme i u Rumuniji i u Srbiji se sve češće sreću ovakva razmišljanja u analizi književnih tekstova (up. Ivanić 1998, Konstantinović 2004, Ungureanu 2005, Spiridon 2006), a kada je reč o književnosti Rumuna u Vojvodini v. i Ćorković 2006, Ćorković 2007.

Vojvodina se u ovom radu posmatra kao multietnička i multikulturalna sredina, u kojima vekovima koegzistiraju različiti narodi, jezici, religije, tradicije. Pojam kulture se u radu vidi kao rezultat nekog specifičnog istorijskog procesa, kao “celina pojmova i stavova koji su svojstveni određenoj društvenoj grupi u određenom istorijskom periodu” (Fabijeti 2002: 53). Pored naučnog znanja, u kulturu se, u tom slučaju, uključuje i “umetnost, religija, pravo i navike, običaji i način života prihvaćen u društvu” (Fabijeti 2002: 54).

Ovakvo koncipirana književna analiza u kojoj, „pogled na svet“ (savremenom terminologijom rečeno: identitet) autora, kao pojedinca i pripadnika određene zajednice, prožima tkivo teksta, komplementarna je sa savremenim konstruktivističkim teorijama identiteta i alteriteta, prema kojima identitet nije čoveku dat jednom za svagda, već je to kvalitet koji se konstruiše, i to kontekstualno – u zavisnosti od spleta okolnosti lociranih u datom geografskom i socijalnom prostoru, kao i u vremenu (Bugarski 2005: 70).

U naukama o čoveku pod identitetom (lat. *identitas*, od *idem* – isto) – obično se podrazumeva skup i kontinuitet suštinskih svojstava kojima se pojedinac ili zajednica definišu naspram drugih. To je osećanje pripadnosti određenom kolektivu – MI, odnosno svest o sopstvenoj ličnosti – JA . Na identitet jedne grupe utiče više elemenata od kojih se neki smatraju objektivnima (jezik, teritorija, religija, običaji), a drugi subjektivnima (verovanja, mitovi, legende, sećanja, simboli). Osnovna funkcija tih elemenata jeste da objedini članove skupine koju definiše, a njihova interakcija obezbeđuje osećanje pripadnosti i solidarnosti (Bugarski 2005: 67-69). Drugost, ili alteritet, posmatra se kao sastavni deo identiteta. U ovom radu, pri tom, pod alteritetom se ne podrazumeva samo slika o drugom kao etnički različitom. U nešto složenijem smislu, ovde je reč i o raslojavanju identiteta i doživljaju drugosti u okviru sopstvene zajednice.

U osnovi svakog identiteta je pamćenje. Stoga je koncept identiteta usko povezan sa teorijom kulture sećanja, koja pokušava da rekonstruiše uslove nastanka kolektivnih identiteta. Prvo pitanje koje treba postaviti je sledeće: šta je zapravo sadržaj kulturnog pamćenja? Kulturno pamćenje je „sve ono što ne smemo zaboraviti“ (Assmann 2005: 36). Identitet pojedinca ili zajednice obično se konstruiše oko reprezentativnih tragova prošlosti, onih koji u sećanju dobijaju najznačajnije mesto.

Teme, motivi, pa i sam razvoj određene kulture i književnosti, koje u nekom svom ritmu prate promene u društvu, uvek su povezani sa politikom i kulturnom politikom, te je stoga bilo neophodno videti kakve posledice je u životu rumunske manjine izazvalo promenjeno okruženje i svakodnevnica Rumuna u Vojvodini posle I svetskog rata, kao i politika Kraljevine SHS, odnosno Jugoslavije – kao centra, čija srž je bila ideja da se stvori osećanje jugoslovenskog nacionalnog identiteta koji bi spojio postojeće kulture i napravio novi nadnacionalni model jugoslovenske kulture. Pod nacijom se ovde, u duhu Benedikta Andersona, misli na imaginarnu zajednicu, na konstrukt koji se stvara i menja, na zamišljenu zajednicu ljudi koji se svi međusobno

nikada neće upoznati, ali koji na osnovu više promenljivih kriterijuma misle da pripadaju određenoj zajednici (Anderson 1990: 6-7). U svom inspirativnom delu o književnosti i kulturnoj politici u Jugoslaviji međuratnog perioda, Endru Vahtel zaključuje da se u osnovi zamisli nalazila ideja o jugoslovenskoj kulturi koja bi bila sinteza najboljeg iz svake od nacionalnih grupa koje su je sačinjavale, a koja se imala ostvariti, između ostalog, na sledeće načine: 1. putem jezičke politike, odnosno pokušaja intelektualne elite da stvori zajednički jezik, 2. putem prosvete, u okviru koje bi se posebna pažnja posvetila nastavi nacionalne istorije, geografije, jezika i književnosti, 3. nametanjem književnog kanona koji bi obuhvatao sve poželjne osobenosti jugoslovenstva (v. Vahtel 2001: 91-156).

Uprkos težnji da stvori jedinstvenu, jugoslovensku kulturu, u stvarnosti su raznovrsni kulturni modeli postojali uporedo. Najznačajniju odliku Vojvodine međuratnog perioda i dalje je činio heterogeni nacionalni karakter, ruralno društvo, tradicija, crkva i škola kao srž nacionalnog identiteta.

Rumunima u Vojvodini, međutim, nova stvarnost je donela i nove probleme u oblasti kulture i književnosti. Proklamovanje jednog “državnog jezika”, srpskohrvatskog/ hrvatskosrpskog, za rumunsku manjinu je imalo teške posledice, bez obzira na to što je položaj manjina u Kraljevini SHS bio regulisan specijalnom međunarodnom konvencijom, koja je, između ostalog garantovala da deca nacionalnih manjina mogu da pohađaju školu na maternjem jeziku¹ (Popi 1984: 295). S obzirom na to da su svi državni činovnici imali rok od godinu dana da savladaju jezik šire sredine, većina pripadnika rumunske intelektualne elite je izabrala da živi u Rumuniji, gde su u tom trenutku uslovi za rad bili bolji. Kao direktna posledica takve odluke, Rumuni u srpskom Banatu su ostali bez velikog broja sveštenika, bez lekara, advokata, ali pre svega, bez učitelja, intelektualne elite tog vremena koja se bavila očuvanjem i negovanjem kulture, koja je, uključujući prosvetnu i versku komponentu, odigrala ključnu ulogu u očuvanju nacionalne posebnosti (up. Dimić 1997, Mitu 1997).

Bilo je jasno da se prosveta i jezička politika pokazuju kao osnovno sredstvo u postizanju raznovrsnih ciljeva ne samo vlasti, već i manjine, kako u međuratnom, tako i u posleratnom periodu. Stoga je suština aktivnosti intelektualne elite bila, ipak, usmerena na pitanje obrazovanja na maternjem jeziku, za čije rešavanje su bile zainteresovane obe države, s obzirom da je formiranje prve intelektualne elite bilo neophodno za stvaranje uslova za nastanak savremene književnosti i modernog kulturnog modela na rumunskom jeziku. Pitanje obrazovanja² rešeno je sredinom

¹ Kraljevina Rumunija imala je iste obaveze prema Srbima u Rumuniji.

² Do kraja druge decenije XX veka rumunskih učitelja u srpskom Banatu, kao i srpskih u rumunskom Banatu, ostalo je isuviše malo da bi se moglo sprovesti rešenje do kog su došle Vlade 1927. godine o izvođenju nastave na maternjem jeziku. Činjenica je da se veliki broj budućih učitelja školovao u Rumuniji, ali odande se često nisu vraćali. Iako se iz tog razloga pri Gimnaziji i Učiteljskoj školi u Vršcu otvara rumunsko odeljenje (1927/28), bilo je potrebno premostiti prazninu dok deca koja su upisala tu školu ne završe školovanje. Zato je 1933. godine

tridesetih godina, ali tek posle II svetskog rata, kada su umesto ideje Kraljevine o „troimenom narodu” i novoj nadnacionalnoj jugoslovenskoj kulturi, u posleratnoj Jugoslaviji uvedeni termini „bratstvo i jedinstvo” i „narodi i narodnosti”, priznata je višejezičnost, kao i kulturne razlike i sve posebnosti koje su postojale među različitim nacionalnim grupama (Vahtel 2001: 160). Nacionalne manjine su na taj način dobile mogućnost realizacije svojih prava „u administraciji i u javnom životu, u školskom sistemu, u književnom i kulturnom izrazu, kao i u sredstvima javnog informisanja (dvojezičnost), slobodnu upotrebu jezika” (Flora 1981: 14).

Kada je reč o Vojvodini posle II svetskog rata, sve je vodilo ka stvaranju povoljnih uslova za razvoj radio emisija, TV programa, štampe, listova i časopisa na jezicima koji su postojali u ovom regionu. Posle II svetskog rata rumunska manjina, s jedne strane, uključuje se u proces integracije u dominantnu sredinu u onoj meri u kojoj to donosi društveno-ekonomski razvoj. Kako navodi Slavko Almažan, rumunska manjina je prihvatala „one forme društvenog i kulturnog ponašanja koje im omogućavaju da postoje u određenom istorijskom kontekstu” (Almažan 2002a: 17). Međutim, istovremeno se velika pažnja posvećuje i očuvanju, negovanju, kao i kreiranju sopstvenog identiteta. Ako pažljivo analiziramo aktivnosti kojima se posvetila rumunska manjinska zajednica, primećujemo da ona vidi mogućnost očuvanja svog identiteta kroz široku oblast kulture. U prilog naše teze govore i neka razmišljanja S. Almažana, koji se u više eseja bavio pitanjem identiteta rumunske manjine. Autor atikuliše stav da: „manjina je po pravilu onoliko velika kolika je njena kulturna i umetnička vrednost” (Almažan 2002a: 69).

Ako se rumunska manjina odlučila za oblast kulture, na koji način je bilo moguće negovati i dalje kreirati kulturni identitet? Kod Rumuna u Vojvodini, to je dvosmeran proces. S jedne strane, neguju se tradicionalne vrednosti, čuvaju se i prenose budućim generacijama. Jedan od upečatljivih primera koji se uklapaju u ovakvu viziju očuvanja identiteta jeste, na primer, i sakupljanje rumunskih folklornih pesama sa područja srpskog Banata¹. S druge strane, rumunska manjinska zajednica je okrenuta

potpisana Konvencija o uređenju manjinskih osnovnih škola u Banatu, kojom je obezbeđena razmena učitelja. Naime, shodno Ugovoru, sve dok u Jugoslaviji ne bude dovoljno učitelja rumunske nacionalnosti za rad u manjinskim školama, a u Rumuniji učitelja srpske nacionalnosti, svaka strana mogla je angažovati potreban broj učitelja iz druge države. Prvi takvi učitelji stižu iz Rumunije u srpski Banat 1935. godine, i za njih se vezuje naziv *kontraktualni učitelji* (Popi 1984: 295-314, italik MĆ).

¹ Budući da je tradicionalno, folklorno stvaralaštvo na prostoru Banata postojalo vekovima, i da svedoči o prošlosti zajednice na ovim prostorima, sakupljanje folklornih pesama je bio jedan od glavih zadataka Komisije za folklor pri Društvu za rumunski jezik, koje (Društvo) je predvodio upravo Radu Flora (Flora 1975: 8). Rezultat višegodišnjeg rada Komisije na terenu koji je obuhvatio gotovo sva rumunska naselja u srpskom Banatu jesu, između ostalog, i pomenute objavljene zbirke: *Foaie verde, spic de grîu* (Zrenjanin, 1979) i *Foaie verde, lămâiță* (Zrenjanin, 1982), kao i zbirka teorijskih eseja o rumunskom banatskom folkloru, *Folclor literar bănățean* (Panciova: 1975).

modernosti i progresu, i u tom smislu radi na kreiranju modernog kulturnog identiteta. A to je moguće ostvariti i kroz originalno književno stvaralaštvo rumunskog jezičkog izraza. Kao stvaralac u okviru jedne književnosti u nastanku, Radu Flora je, kao što smo već nagovestili, na izvestan način i sam predstavljao uzor. Čitajući njegove, inače estetski problematične tekstove, stiče se utisak da je pisac imao svest o značaju početaka, o stvaranju modela za buduće pisce, a možda i da je shvatio moć književnog teksta kao materijala za reinterpretiranje.

Identitet i alteritet: raslojavanje slike o sebi

Proza Radu Flore nastaje u uslovima kojima su Drugi deo neposrednog okruženja, pa se fenomen identiteta i alteriteta sa lakoćom ispoljava u njima. Analizirani tekstovi nastaju 70-ih i 80-ih godina XX veka. U kontekstu najsvetlijih trenutaka kojih želi da se seća i koji pokazuju egzistencijalne vrednosti proteklog vremena, kod pisca se rađa nostalgija za predratnim vremenima. Više od puke autobiografske reminiscencije, romani nude priču o običnim životima Rumuna u Vojvodini (Banatu) u XX veku, posredovanu nizom projektovanih slika u kojima povlašćeno mesto imaju učitelji, preko čijeg karaktera i aktivnosti se pokazuje suština identiteta pojedinca ili zajednice. Tema obrazovanja je opšte mesto u rumunskoj posleratnoj književnosti, čitava generacija književnih stvaralaca pisala je o tome.

Analizirani romani pokazuju da slikom o sebi dominira nacionalni diskurs, koji mora da se posmatra u kontekstu činjenice da su u to vreme Rumuni u srpskom delu Banata ostali „s ove strane granice“ i postali manjina odvojena od matice, te da je bilo neophodno razviti posebne strategije koje bi državnu granicu prevazišle na imaginarnom planu. A država, bilo srpska ili rumunska, sa svoje strane je itekako bila svesna uticaja učitelja na okolinu, kao i značaja obrazovnog sistema u formiranju pojedinca ili grupe. Zbog toga je i sama imala očekivanja po pitanju njihovog poziva. Za državu su učitelji bili važni jer je pored vaspitanja pojedinaca kroz obrazovanje država želela da se njeni građani poduče i važnosti odanosti državnim institucijama, kao i da se kroz školu prezentuje nacionalni identitet. Glavni zahtevi, regulisani državnim propisima, bili su da učitelji poseduju autoritet koji će učenicima odnegovati poslušnost i poštovanje, moralnost utemeljenu na zakonima vere, ljubav prema domovini koja se manifestuje ne samo pričama o junaštvu, nego i pokoravanju njenim zakonima i poštovanju državnih ustanova (v. Dimić 1997: 247). U tom smislu, učitelje iz Florinih romana nikako ne bismo mogli nazvati stručnjacima bez duha. Svoje konkretno stručno znanje oni su dopunjavali oduševljenjem i obuzetošću svojim predmetom, otelovljavajući nekakav spoj naučnika i sveštenika. Ovo zapažanje lepo ilustruje primer iz romana *Cînd vine primăvara* koji govori o obrazovnoj ekskurziji učenika 4. razreda. Međusobno se nadmećući, i srpski i rumunski učitelji su ekskurziju obilato koristili kao priliku za

„utvrđivanje gradiva“ iz nacionalne istorije i geografije:

Sad je došao red na gospodina profesora Bumbića. Okupio je sve putnike gore, na mostu. Ukratko im je skicirao istoriju poslednjih srpskih despota, kao i istoriju zidanja tvrđave. Govorio je sa mnogo žara – što je bilo neobično za njegovu flegmatičnu i povučenu narav. Gotovo uzbuđeno. (...)

Gospodin Bumbić se približio bračnom paru Plešojanu, pokazujući im tvrđavu.

– Vidite? Vedeți?

Gospodin Žan učini nezainteresovan pokret, govoreći svojoj ženi:

– Kaži mu, molim te, da i mi imamo takve tvrđave. I to popriličan broj.

Gospođa Sofija je prevela.

– Takve? Din astea? začudi se gospodin Bumbić.

– Pojasni mu, draga, šta znači tvrđava Bran. I ona u Trgovištu. Pa onda erdeljski dvorci i tvrđave. U Hunedoari, u Deva...¹

Država je svojim zakonima apelovala na moralnu stranu prosvetljavanja. Poznato je da putem škole veliki broj ljudi u isto vreme može da nauči kojoj etničkoj grupi pripada i koje su njene kulturne odlike, te je zadatak učitelja bio da se u tu svrhu aktiviraju mitovi, legende, da se upotrebljava prošlost i nacionalno pamćenje. Studije iz raznih disciplina pokazuju da je cilj ovakvih aktivnosti postizanje odanosti i svest o pripadnosti putem nacionalne identifikacije, pa ne čudi da je ovaj motiv prisutan i u pišćevim romanima. U tom smislu, simpatična sećanja glavnog junaka na detinjstvo i internatske dane u međuratnom periodu jasno pokazuju da učitelji sadržaj časa nisu prepuštali slučaju:

Bio je čas fizike. Sa gospodinom profesorom Pavelom Sebešanom. Takođe iz predela Ardeala. On je bio kontraktualni profesor, koga je poslala rumunska Vlada, kao skoro svi naši profesori. (...) Gospodin Sebešanu nam je pričao anegdote. A imao je redak dar za pripovedanje. Njegov omiljeni domen: heroji Erdelja: Doža, Horijs, Kloška i Krišan, Janko de Hunedoara, Avram Janku, Vasile Lukač. Napajao nas je, istina, nešto rede, i anegdotama iz života velikih fizičara: Arhimeda, Njutna, Papina, Tesle. Međutim, ove (anegdote, *op. aut.*) su mu služile pre kao rezerva. A nije ih ni izgovarao sa tolikim žarom kao one prve. Događaj sa Horijsom, Kloškom i Krišanom nam je ispričao toliko puta i, povrh svega, ponavljao je i u drugim razredima – da su mu učenici

¹ „Acum a ajuns rîndul domnului profesor Bumbici. I-a astrîns pe toți excursioniștii sus, pe puncte. Le-a schițat, pe scurt, istoria ultimilor despoți sîrbi și aceea a zidirii cetății. Vorbea – ceva neobișnuit pentru firea flegmatică și reținută – cu multă aprindere. Aproape extatic. (...) – Vedeți? Vidite? Domnul Jan făcu un gest de indiferență, spunîndu-i nevastăii-si: – Spune-i, te rog, că avem și noi astfel de cetăți. Și încă destule. Doamna Sofia a tradus. – Takve? Din astea? se minună domnul Bumbici. – Lămurește-l dragă, ce este cetatea de la Bran. Cea de la Tîrgoviște. Apoi castelele și fortărețele din Ardeal. La Hunedoara, la Deva...“ (*Cînd vine primăvara*, str. 272-273).

dali nadimak Kloška. (...) Anegdote je prosipao i dok bi objašnjavao novu lekciju, u pauzi između dva ispitivanja i u toku nečijeg odgovaranja¹.

Ljudi odvajkada žive u zajednicama, stoga ovakve legende i mitovi inspirišu snažne kolektivne emocije u nesigurnim vremenima, u periodu transformacije, i doprinose osećanju pripadnosti i solidarnosti unutar jedne grupe. Evociranje ove daleke, slavne istorije, drugačije u odnosu na istoriju drugih uporedljivih etničkih grupa, nastoji da ukaže na razlike koje postoje od davnina, kao i da je ta "drugost" opstala do danas. U tom smislu, vrednosti porekla i korena ponovo su postajale važne. Budući da je u slučaju Rumuna u Banatu zaista postojao etnički, kulturni, jezički i verski kontinuitet sa centrima u Rumuniji (Temišvar, Arad, Brašov i dr.), u romanu se posebno naglašava kontinuitet u simboličkoj ravni. Tako profesorka francuskog jezika – „Lukrecija Bugaru, koja je zvučala kao poslanik rimskog Senata za vreme kolonizacije Dakije, negde za vreme cara Adrijana”, s razlogom prozvana gospođica Romana, jer „je bolje znala da pripoveda (...) anegdote iz života Gala, Šarlemana i vrljih rimskih predaka, naših predaka, kako je uvek naglašavala²“ tragajući za etničkim identitetom, seže još dalje u maglovitu prošlost nego profesor fizike:

Epohe su se mešale u rečima koje je izgovarala gospođica Romana. Ali dominantne su bile dve: rimsko-latinska i ova aktualna: rumunsko-banatska. Reč „nacionalni“ i „specifično nacionalni“ često su se ponavljale u malom govoru. Nacionalni ljudi, nacionalni Rumuni – nije se znalo, zapravo, ko je bio više „nacionalni“? – I postoji, molim vas, jedan nacionalni duh koji je neuništiv. Koliko god da se trudili jedni i drugi da ga ponište. (...) [Gospođica Romana] kao da je likovala. Izgledala je kao da je ispunila dužnost³.

¹ „Era ora de fizică. Cu domnul profesor Pavel Sebeșanu. De fel din părțile Ardealului. Acesta era profesor contractual, trimis de către guvernul român, ca mai toți profesorii noștri. (...) Domnul Sebeșanu ne povestea anectode. Și avea un dar rar al povestirii. Domeniul lui preferat: eroii Ardealului – Doja, Horia, Cloșca și Crișan, Iancu de Hunedoara, Avram Iancu, Vasile Lucaci. Ne îmbiba, ce-i drept, ceva mai rar, și cu anectode din viața marilor fizicieni: Arhimed, Newton, Papin, Tesla. Însă acestea îi serveau drept rezervă. Nici nu le spunea cu atâta înflăcăre ca pe primele. Întimplarea cu Horia, Cloșca și Crișan ne-o spunea de atâtea ori – și, pe deasupra, o repeta și în celelalte clase – că elevii l-au poreclit Cloșca. (...) Anecdotele le turna și în timpul explicării lecției noi, în pauza dintre două examinări sau chiar și în timpul răspunsului cuiva.“ (*Cînd vine primăvara*, str. 83-84).

² „Lucreția Bugaru, care părea un emisar al Senatului roman de prin vremea colonizării Daciei, undeva sub împăratul Hadrian“, (...) „știa mai cu seamă să povestească (...) anectode din viața galilor, a lui Charlemagne, și a virușilor străbuni romani, stramoșii noștri, cum sublinia mereu“ (*Cînd vine primăvara*, str. 83).

³ „Epocile se amestecau în cuvîntul rostit de domnișoara Romana. Dar dominante erau două: cea romano-latină și cea actuală, românesc-bănățeană. Cuvîntul „național” și „specific național” reveneau des în micul discurs. Naționali oamenii, naționali românii – nu știai, de fapt, care erau mai „naționali”?”

Jasno je da i gospođica Romana govori zapravo o nostalgичnom predanju o zajedničkom poreklu, a ne o stvarnoj krvnoj vezi; „o mitskoj, simboličkoj a ne realnoj istoriji“ (Bugarski 2002: 15). Naglašavanjem specifičnih kulturnih razlika ona samo jasnije ocrtava etničke granice zajednice koja ne želi da se asimiluje.

Tako i legende o osnivanju naselja, na primer, imaju svoje mesto u kolektivnom pamćenju zajednice koje naglašava i zajedničko poreklo i poseban etnički identitet zajednice. Zanimljiv primer nalazimo u romanu *Virtejul*. Radnja romana se odvija u izmišljenom selu Glogovac u Vojvodini, u kom izmešano živi pretežno nemačko stanovništvo, ali ima i Rumuna, Srba i Mađara. Svaka od ovih etničkih zajednica ima svoju priču o osnivanju sela, koja se prenosi s kolena na koleno, a kojom potvrđuje svoju trajnost na ovim prostorima. I dok rumunska priča kaže:

Ali Rumuni su bili tamo gde i sada prolazi glavni put. Ka gradu. U centralnom delu sela. A njihova legenda kaže da su oni bili prvi stanovnici sela. I otac Avram Mirča zna jednu legendu. Po kojoj su Rumuni sasvim sigurno bili prvo stanovništvo u selu. Autohtono. Zbog toga se njihova ulica i nalazi na glavnom putu¹,

prota Boža je, na primer, verovao da su „selo osnovali Srbi, koji su činili većinu u selu, pa su kasnije rumunizovani“ (Zidul, 388).

Ponekad su učitelji deci davali zadatke čiji cilj bi osim praktične vežbe iz jezika, istorije ili nekog drugog predmeta, mogao da se tumači i kao očuvanje tradicije koja daje uvid u zajedničke vrednosti i uverenja grupe: „Za posle praznika, svaki učenik trećeg razreda treba da zapiše jednu priču u svesku. Neku koju je čuo – ili će je čuti od svojih starijih.// Zadatak je bio lep. Lak. Ali i težak. Zato što deca dosad nisu radila tako nešto²“. Drugi primer govori o prenošenju narodnog običaja iz Rumunije, dakle iz matice, u srpski deo Banata, koji više nije blizu svog centra, a koji simbolički može da obezbedi kontinuitet sa stanovništvom u matici. Kako se navodi u romanu *Cînd vine primăvara* direktor škole je za 1. mart ušao u kantinu i

– Și există, vă rog, un spirit național care este indestructibil. Oricât s-ar trudi unii și alții să-l anihileze. (...) (Domnișoara Romana) părea că jubilează. Era ca și când și-ar fi împlinit o datorie” (*Cînd vine primăvara*, str. 241).

¹ „Dar românii erau pe acolo pe unde merge și acum drumul cel mare. Spre oraș. În partea centrală a satului. Și legenda lor spune că ei erau primii locuitori ai satului. Și părintele Avram Mircea are o legendă. După care românii ar fi fost, în mod sigur, populația primă în sat. Cea de baștină. De aceea se și află strada lor la drumul principal” (*Virtejul*, str. 161).

² „Pentru după vacanță, fiecare elev dintr-a III-a să scrie în caiet o poveste. Pe care a auzit-o – sau o va auzi – de la cei mai bătrâni ai săi. Sarcina era plăcută. Ușoară. Dar și grea. Căci copii nu mai făcuseră așa ceva” (*Virtejul*, str. 437).

Primetio je *marcišor*¹ na reverima pedagoga i nadzornika. I da možda mlađi dečaci ne bi bili iznenađeni ovim novim ukrasom, osetio se pozvanim da im objasni kako *marcišor* predstavlja drevni rumunski običaj, koji datira, po svemu sudeći, još od vremena naših predaka Dačana. U Rumuniji, tako, za 1. mart sve žene stavljaju muškarcima na grudi po jedan *marcišor*. Drugim rečima, to je narodni običaj. A ako je narodni, onda je i lep. Posle ručka na još nekoliko grudi se pojavio ukras *marcišor*².

Kada ovaj primer tumačimo u duhu navoda Erika Hobsboma da u novim kontekstima država ili različite društvene grupe traže nova sredstva koja bi obezbedila socijalnu koheziju i identitet, od kojih je jedno i *izmišljanje tradicije*, tj. izmišljanje novih javnih praznika, ceremonija, heroja, simbola (Hobsbom/Rejndžer 2002: 383), nalazimo lepu ilustraciju za jednu od inovacija kojoj su pribegli učitelji u navedenom Florinom romanu.

Pored stručnog i ličnog obrazovanja, cilj učitelja u Florinim romanima je bio da jasno odrede okvire kolektivnog identiteta. Ova ideja utiče na formiranje slike o sebi na takav način da se učitelji javljaju kao čuvari i nosioci tradicije, koji učenicima prenose novo znanje o sebi. Ilustrativan primer nalazimo i u romanu *Capcana*:

književni rumunski jezik koji se lepo govori, rumunska književnost sa svojim predstavnicima i rumunska kultura uopšte, bili su za (učenika) Bogdana Bužora i njegove kolege pravo otkriće. (...) toliko su se sada trudili profesori iz Rumunije da im pokažu da su oni Rumuni. Da je njihova otadžbina s one strane granice i da, što je najvažnije, rumunski narod ima slavnu istoriju³.

¹ Marcišor (rum. Mărțișor) – Kako navodi Jon Ginoju, naziv praznika potiče od deminutiva naziva meseca marta (na rumunskom: Martie). *Marcišor* je ukras ispleten od crveno-belih niti koje predstavljaju dane, nedelje i mesece u godini, simbolizujući zimu i jesen. Prema običaju, *marcišor* se poklanja 1. marta, na dan baba Dokje i drevnog početka agrarne godine. Ranije se poklanjao devojkama i ženama, a od 19. veka roditelji ga poklanjaju deci, dečacima i devojčicama. Verovalo se da će onaj ko nosi crveno-belu nit biti snažan i zdrav čitave godine. Ne zna se od kad datira ovaj običaj, ali se povezuje sa tradicijom karpatske Dokje, lunarne boginje. Ta činjenica, smatra Ginoju (Ghinoiu), potvrđuje da je reč o autohtonom, drevnom rumunskom običaju, koji su kasnije od Rumuna preuzeli i drugi narodi centralne i jugoistočne Evrope (Ghinoiu 1997: 119-120).

² „A observat mărțișoarele la reverele pedagogilor și superiorilor. Și, eventual, pentru ca băieții mai mici să nu fie surprinși de noutatea acestor podoabe, s-a simțit chemat să le explice pe cum că mărțișoarele constituie un străvechi obicei românesc, care datează, după toate cele, încă din vremea strămoșilor noștri daci. În România, de altfel, la 1 martie toate femeile pun pe pieptul bărbaților câte un mărțișor. Cu alte cuvinte, este un obicei național. Și dacă este național, este și frumos. După prînz apărură și mai multe pepturi decorate cu mărțișoare” (*Cînd vine primăvara*, str. 62).

³ „Limba română literară, frumos vorbită, literatura română cu reprezentanții ei și cultura românească în general, au fost pentru Bujor Bogdan și colegii lui o adevărată revelație. Cu cît se trudeau dascălii sîrbi la școala primară să le inspire copiilor sentimente sîrbești, cu atît mai mult

Činjenica da Rumuni u Banatu svoju tradiciju, nasleđe, predanja čuvaju i prenose putem postojećih institucija, takođe je značajan motiv u piščevim romanima. To jednostavno može da se ilustruje i primerom osnivanja školske biblioteke i izbora knjiga koje će činiti njen fond. Birali su se samo „veliki majstori” i njihovi veliki tekstovi koji su ušli u kolektivno nacionalno pamćenje, kao što su Kreanga, Ispiresku, Aleksandri, Eminesku, Košbuk. Kada učitelj udruži svoje knjige sa knjigama koje mu prepusti sveštenik iz parohijskog arhiva, učitelj zadovoljno zaključuje da „Eto, biblioteka je tu! 70 knjiga! Za početak nije mnogo. Ali ni malo!”¹.

Ako imamo na umu da se pripoveda o prelomnom trenutku u istoriji, kada tradicionalni svet zamenjuje moderni građanski i kada, makar formalno, verske centre zamenjuju kulturni i prosvetni, misija učitelja i sveštenika kao prosvetitelja čini se još značajnijom. Isto tako, potrebno je naglasiti da se u analiziranim romanima stvarnost sagledava kroz tačku gledišta učitelja, kao odraslih, zrelih ljudi. Kao takvi, oni ohrabrivanje u razvoju kulturnih specifičnosti vide kao vrstu patriotizma, u smislu ljubavi prema otadžbini, koja se nije kosila sa lojalnošću većinskoj zajednici.

S obzirom na to da su učitelji bili moralni uzor u selu, njihove aktivnosti preplitale su se sa crkvom i aktivnostima duhovnika², budući da su deca i posle I svetskog rata, kada su u srpskom delu Banata konfesionalne škole postale seoske, i dalje odgajivana u atmosferi duhovnosti. Brojni su primeri u romanima koji svedoče da su učitelji prirodno sarađivali sa sveštenicima, dogovarajući se oko sadržaja proslava, posebno kada je u pitanju verski kalendar. S jedne strane, ponekad su se školski značajni datumi praznovali pod okriljem crkve. U romanu *Zidul*, recimo, prilikom podele knjižica po završetku škole, držala se služba u crkvi. Prisustvovali su i učitelji i deca. Iz tačke gledišta pripovedača saznajemo da je služba bila pompezna, „i sa žitom. Na radost dece”³. U romanu *Capcana* nalazimo čak i eksplicitne komentare o značaju crve i škole u očuvanju i izgradnji nacionalnog identiteta Rumuna u Banatu. Kontraktualni učitelj iz Rumunije, Avram Pitak, svestan je te činjenice i pokušava u nju da ubedi i svog mladog

se străduiau acum profesorii din România să le demonstreze că ei sunt români. Că patria lor este dincolo de graniță și că, mai ales, poporul român are un trecut glorios“ (*Cînd vine primăvara*, str. 98).

¹ „Iată, biblioteka este aici! 70 de cărți! Pentru început nu este mult. Dar nici puțin” (*Vîrtejul*, str. 290-291).

² Preplitanje sfere crkve i škole vidljivo je još u vreme najstarijih škola u Banatu, koje se pominju se već krajem 17. i početkom 18. veka, a koje su bile verskog karaktera (Došenović 1996: 5). Prvi učitelji bili su crkvena lica, a najviši ciljevi obrazovanja – religioznost i moral. U drugoj polovini 19. veka i u Banatu dolazi do prodora liberalnih ideja na svim područjima političkog i društvenog života, pa je i u oblasti školstva načinjen odlučujući korak ka osamostaljenju škola i izdvajanju iz uticajne sfere pravoslavne crkve, u čijoj je nadležnosti ostala jedino nastava veronauke (Gavrilović 1996: 23).

³ „Și cu colivă. Bucuria copiilor” (*Zidul*, str. 215).

kolegu Mihaja Kampeanua. Objašnjavajući mu „da su seljaci dobro tradicionalisti. Vezani za crkvu. A intelektualca, posebno učitelja, vide jednako povezanog sa hrišćanskom tradicijom“¹. Pitak ukazuje kolegi da je zbog toga važno da učitelji sarađuju sa sveštenikom i da idu u crkvu, jer

crkva ima i drugu ulogu. Istorijску (...) Koju ne možemo da zanemarimo. (...) Crkva je očuvala naš narod. Tokom vekova. Možda bismo nestali kao narod da nas nije održala crkva. U tami srednjeg veka. (...) Ovde, u ovim posebnim uslovima života rumunskog stanovništva, ograničenim na mnoge načine, crkva je garancija. Njena podrška protiv ugnjetavanja².

Sa druge strane, ponekad su se crkveni praznici slavili u okviru škole, o čemu govori primer iz romana *Virtejul*, u kom su učitelj i sveštenik zajedno utvrdili program proslave Uskrsa, a učitelj je potom predložio i mesto održavanja: „Proslavu bismo održali u učionici. Staje najmanje 60-70 ljudi. I mala bina“³.

Idealan povod za okupljanje su upravo proslave, blagdani, svetkovine, praznici, posebno oni koji pripadaju crkvenom kalendaru. Proslave koje su se odvijale u okviru duhovnih svetkovina stanovništvo je dočekivalo sa velikim odobravanjem, i one su lako mogle da se iskoriste i kao medijum za učvršćivanje zajednice kao grupe ljudi koja deli iste kulturne vrednosti. Sličnu situaciju nalazimo i prilikom organizovanja rumunske proslave Božića, u izmišljenom selu Glogovac, u kom je stanovništvo bilo pretežno nemačke i srpske nacionalnosti:

Skromni program počeo je oko pet sati. (...) Tačke su se izvodile u Kampeanuovoj učionici. Klupe su služile kao mesta za publiku. Došlo je oko 15 roditelja. Ne više. Skoro sve muškarci. Prve redova klupa su izneli napolje. I učiteljev sto. Ostao je samo podijum. Koji je bio umesto scene. Odatle se recitovalo. Tu je pevao oktet oca Mirče. Spremili su i jedan duhoviti dijalog. Od Antona Pana. *Dva lažljivca*⁴.

¹ „Sătenii sînt de-a binelea tradiționaliști. Sînt legați de biserică. Pe intelectual, mai ales pe învățător, îl văd la fel atașat tradiției creștine” (*Capcana*, str. 108).

² „Biserica mai are și un alt rol. Istorice. (...) Și pe care nu putem să-l neglijăm. (...) Biserica ne-a păstrat ființa neamului. De-a lungul secolelor. Poate că pierem ca popor dacă nu ne menținea biserica. În întunericul secolelor evului de mijloc” (*Capcana*, str. 109-110).

³ „Serbarea am ține-o într-o clasă. Încap cel puțin 60-70 de oameni. Cu o bină mică” (*Virtejul*, str. 143).

⁴ „Modestul program a început pe la orele 5. (...) Punctele s-au desfășurat în clasa lui Cîmpeanu. Băncile serveau drept locuri pentru public. Au venit vreo 15 părinți. Nu mai mulți. Aproape toți bărbați. Primele rînduri de bănci au fost scoase afară. Și masa dascălului. A rămas doar podiul. Care ținea loc de scenă. De aici se recita. Și aci cînta octetul părintelui Mircea. Era și un dialog hazliu. Din Anton Pann. *Doi mincinoși*” (*Virtejul*, str. 297).

I motiv jezika sagledava se u proznom opusu Flore kroz prizmu učitelja. Naracija i unutrašnji monolog glavnog lika predstavljeni su na standardnoj varijanti rumunskog jezika. U srži umetničke strukture tekstova, sa standardnom varijantom rumunskog jezika prepliće se lokalni banatski dijalekat, koji pisac koristi najčešće u dijalozima sporednih likova¹. Profesionalne obaveze učitelja uključuju velik broj javnih aktivnosti: oni podučavaju decu u školi, predvode kulturne aktivnosti u selu, pišu članke za novine, komuniciraju sa predstavnicima vlasti. Njihova odgovornost je velika: u duhu Bahtina, upotreba standardne varijante rumunskog jezika, može se poistovetiti sa unošenjem reda u govornu raznolikost koja ih u stvarnosti okružuje (Bahtin 1989: 34). To lepo ilustruje sledeći primer:

Prva stvar je ipak bila da upozna svoje učenike. (...) I glavna stvar, njihovo poznavanje jezika. Posebno književnog. Dohvatio je dnevnik. I počeo je da proziva. Alfabetiski (...) Sva deca su odgovarala na dijalektu. Što je, u suštini, prirodna stvar. Književni izgovor, kod svih učenika, u svim razredima treba da mu bude osnovna briga u periodu koji sledi. I ne samo izgovor. Već i osnovni leksički fond².

Ovaj primer govori o svesti intelektualne elite međuratnog vremena da je jeziku, od svih elemenata identiteta, pripisan najveći značaj, ne samo zbog komunikacijske funkcije, već i simboličke: „jezik se, naime, nasleđuje od predaka i predaje potomcima kao neposredan dokaz krvne veze u koju se verovalo“ (Bugarski 2002: 39).

Čitajući tekstove pisane na standardnom obliku rumunskog, kod čitalaca ili istraživača formira se faktor očekivanja na osnovu kog stičemo uverenje o govornikovom poreklu. Svojom idejom o govoru sopstvene grupe, uspostavljaajući analogiju između jezika i društvene stvarnosti, Flora u analiziranim romanima utiče na rekonstrukciju lokalnog identiteta/ kreativno oblikovanje slike društva u kom i o kom

¹ Pored srpskog, u Vojvodini se mogu čuti i rumunski, nemački, mađarski, rusinski i mnogi drugi jezici. kada je reč o Rumunima, oni se identifikuju sa jezikom koji pripada posebnoj dijalekatskoj grupi banatskih govora u okviru dakorumunskih, koji obuhvataju: banatsko, muntensko, moldavsko, krišansko i maramureško narečje¹ (Flora 1969: 111-112). Rumunski pisci uglavnom stvaraju na standardnoj varijanti rumunskog jezika. Međutim, postoje i pisci koji su odabrali da pišu na srpskohtvatskom jeziku koji je bio *lingua franca* u celoj zemlji. Takav primer su, recimo, Vasko Popa i Florika Štefan.

² „Primul lucru era, totuși, acela de a-și cunoaște elevii. (...) Și lucru de căpetenie, cunoștințele lor de limbă. Mai ales de limbă literară. A apucat catalogul. Și a început apelul. În ordine alfabetică. (...) Toți copiii răspundeau în dialect. Ceea ce era, în fond, un lucru firesc. Pronunțarea literară, la toți elevii, din toate clasele, trebuia să-i fie preocuparea de bază în perioada care va urma. Și nu numai pronunțarea. Ci și un fond lexical elementar” (*Vîrtejul*, str. 139).

piše (up. Mitu 1997: 345). Mi stičemo utisak da su sagovornici, učitelj i sveštenik, poreklom iz Rumunije¹.

S druge strane, likovi u romanu mogu da se predstave na različite načine: pisac ih može neposredno opisati, drugi likovi mogu o njima govoriti, oni sami mogu govoriti o sebi (Uspenski 1979: 28). Jedna od uobičajenih tehnika karakterizacije likova zasniva se na frazeloškoj individualnosti, na upotrebi posebnog govora koji ističe obeležje posebnosti: etničke, regionalne, klasne, lične ili neke druge. Oblikujući na taj način čitaočevu i istraživačevu tačku gledišta, pisac nas smešta u lokalnu sredinu, u kojoj govor likova karakteriše jezik koji prirodno proizilazi iz te sredine. Lokalna leksika marker je društvene solidarnosti, svakodnevnih razgovora, neformalnog konteksta, bliska je svakidašnjim mislima i osećanjima ljudi (Kristal 1995: 24). Na taj način, čitaocima sa kojima pisac deli isti kulturni kôd, tekst će zvučati umentički istinito.

U romanu *Virtejul*, međutim, nalazimo primer kada se deca vraćaju iz škole u kojoj uče standardni rumunski jezik i pokušavaju svoje znanje da prenesu na roditelje koji se na dubljem, ljudskom planu identifikuju sa lokalnim rumunskim govorima, i evo kako oni reaguju:

Roditelji su teže usvajali ove reči. Čak su im izgledale i prilično čudno. Kao da dolaze iz drugog jezika. Nije se jednom desilo, i to u više kuća, da decu podsećaju na čuvenu anegdotu. Sa grabuljama: Pazi. Da ti ne skoče grabulje u nos. A onda da se setiš naših lepih banatskih reči².

Ovakvi primeri svedoče o činjenici da nečiji jezički identitet čine svi jezici koje govori. U slučaju učitelja iz romana, upotreba jednog (standardnog rumunskog) jezika u struci, može da se posmatra kao uticaj profesionalnog identiteta, s obzirom da su u svakodnevnom životu koristili lokalne banatske rumunske govore, srpski - kao jezik šire sredine, a ponekad i nemački, mađarski ili sl. Opaska roditelja da reči iz standardnog rumunskog zvuče drugačije, kao da su „iz drugog jezika” jasno potvrđuje polaznu premisu da identitet i alteritet u romanima Radu Flore ne mogu da se posmatraju kao suprotni polovi, te da drugi ne mora obavezno da bude neko ko govori mađarski, srpski ili nemački, već i neko ko govori rumunski, ali drugačije od *Nas*.

Baš o takvoj vrsti granice govori i Pjero Zanini u svojoj knjizi o značenjima granice, zaključujući da to ne mora uvek da bude jasna linija, međa koja *Nas* deli od Drugih, već ona može biti i duhovne prirode (Zanini 2002:20). U tom smislu,

¹ To, doduše, ne bi bilo nemoguće s obzirom na vreme zbivanja radnje, i uzimajući u obzir činjenicu da su sveštenici i učitelji često obrazovni u Rumuniji u to doba, iako to ovde nije slučaj, jer znamo da je učitelj Kampeanu poreklom iz srpskog dela Banata.

² „La părinți aceste vorbe prindeau mai greu. Ba li se păreau și cam ciudate. Ca venite dintr-o altă limbă. Nu o singură dată și nu într-o singură casă li se reamintea copiilor cunoscuta anecdotă. Cu grebla: Ia seama. Să nu-ți sară grebla-n nas. Și apoi să-ți aduci aminte de frumoasele noastre vorbe. Bănățene” (*Virtejul*, str. 220).

ilustrativan primer je upravo lik učitelja iz analiziranih romana. On potiče iz rumunske zajednice, iako deli sa njom brojne elemente na osnovu kojih se konstituiše identitet Rumuna u Vojvodini, međutim, postoji ipak nešto po čemu se on ipak razlikuje od svih ostalih.

Ono što lik učitelja čini Drugim u sopstvenoj zajednici 30-ih godina prošlog veka jeste znanje i obrazovanje po kome se izdvaja. Učitelj je drugačiji jer je čovek od teorije i mašte, među ljudima od prakse. On predstavlja moderni kulturni model, intelektualca koji je u osnovi prosvetitelj – budući da se njegove aktivnosti temelje na razumu, a modernista je u smislu stvaralaštva, inovacije, želje i truda da se svet vidi kao promenljiv. Tridesetih godina prošlog veka, verovanje učitelja da adekvatnim obrazovanjem može da se ostvari napredak u socijalnoj, ekonomskoj, političkoj ali i duhovnoj dimenziji života, bilo je realan nagoveštaj posleratnog modernog vremena.

Figura učitelja se u mnogo čemu razlikuje od svoje okoline. Kada u romanu *Capcana* novi učitelj stigne u selo, meštani znaju da je on „stranac“, već samo na osnovu njegove varoške odeće. Lik učitelja u romanima Flore trezveno doživljava svet oko sebe i sam je svestan da se stvarni svet razlikuje od njegovog unutrašnjeg sveta, kao i da on nema mnogo sebi sličnih ljudi u seoskoj sredini u kojoj radi, kao što to ilustruje citat iz romana *Capcana*: „Ovde u (selu, *prim. aut.*) Plopu je potpuno izolovan. Objektivno govoreći, drugačije nije ni moglo biti”. Svet u kome se najbolje snalaze ovi misaoni likovi jeste svet knjige. Kao takvi, oni teško nalaze adekvatnog sagovornika u ruralnoj sredini u kojoj očitavaju. Zbog toga često beže u svet mašte koja predstavlja svojevrsan način da se otkrije i neki drugi, novi svet, da se pobegne od skućene realnosti banatske provincije koja guši, pa tako glavni junak, učitelj, u romanu *Vrtežul* razmišlja, citiram: „Stvoriće svoj svet. Svet umetnosti. Muzike. I književnosti”¹. Kroz tačku gledišta sveznajućeg autora, koji računa da mu čitalac veruje da on zna kako se junak oseća i šta misli, saznajemo da učitelj iz romana *Zidul*:

Mnogo je čitao. Hrpe knjiga iz književnosti. (...) Čitajući, Kampeanu se osećao, u svakom slučaju, kao u drugom svetu. Odvojen od sveta na javi. U suštini, činilo mu se da onaj svet iz knjiga, iz književnosti, oseća istinski. Da *živi* u njemu. Bila je to neka vrsta posebne zamene. Identifikacije. Sa *onostranim*.

Navedeni primer svedoči da je lik učitelja sam sebe doživljavao kao drugačijeg, ali tako ga je videla i šira zajednica. Pored ličnih ideala, u lik učitelja pisac je neminovno uneo i sliku koja je u društvu postojala o njima. Brojne studije o pozivu učitelja iz različitih disciplina govore o tome da su upravo zbog profesije koju su obavljali oni imali poseban položaj u Srbiji u međuratnom periodu. Obrazovanost, znanje i talenti učitelja dali su njihovom društvenom statusu posebnu snagu. Kako navodi Stolić, s jedne strane, kao da se u svesti ljudi zadržala misao da su učitelji veoma

¹ „Aici la Plopu este complet izolat. Și altfel, obiectiv luînd, nici nu se putea“; „Își va crea o lume a sa. A artei. A muzicii. Și a literaturii“ (*Capcana*, str. 404).

blizu centra moći, blizu vlasti (up. Stolić 2001: 205-232), s obzirom na činjenicu da su posle položenog učiteljskog ispita u ne tako dalekom 19. veku na svoj položaj postavljani ličnim ukazom ministra obrazovanja. S druge strane, u društvu u kom su živeli i radili bili su veoma cenjeni i uživali su autoritet jer su svoje mesto u državnoj hijerarhiji obezbedili na osnovu zasluga, a ne po principu rođenja. Ovo se posebno odnosi na seoske učitelje. Dobru ilustraciju za ovakvo razumevanje autoritativnog kulturnog modela koji predstavlja, pružaju sledeći navodi iz romana *Zidul* (Zid): kada učitelj vodi raspravu sa tvrdoglavim roditeljem, diskusija se autoritativno završava rečenicom: [“Ja sam ovde učitelj!”]¹. Ovakva izjava roditelju oduzima svaki argument i on odlazi “poražen”. S obzirom na tako formiranu sliku o učiteljima u društvu, njihov uticaj je neminovno prevazilazio sferu škole, te vaspitanja i obrazovanja dece. Oni su bili prvi ljudi u selu, moralni uzor, intelektualna elita, te navedeni citat ukazuje da je okolina saglasna sa prestižnim statusom učitelja koji ga čini drugačijim u odnosu na zajednicu kojoj pripada. Ovakva narativna tematizacija figure učitelja, kao nekog ko se oseća stešnjeno u svetu iz kog potiče i u kom živi, ukazuje na relativnost slike o sebi i drugom, i potvrđuje da identitet mora da se posmatra kao kategorija koja nije data jednom za svagda, već se menja kontekstualno.

Zaključne napomene

Analiza romana Radu Flore ukazuje na slojevitost slike o sebi i drugom, te da se pojam identiteta i alteriteta menja zavisno od istorijskih i političkih prilika, ideologija i diskursa. Tek u slučaju da romane Radu Flore analiziramo kao dokument, piščevo raspisanost, obilje detelja i gotovo opsednutost istorijom, umesto mane može da se posmatra kao vrlina dela. Ako književne tekstove posmatramo na taj način, dolazimo do zanimljivih informacija o identitetu rumunske zajednice u Vojvodini.

S obzirom da kategorija identiteta nema trajna obeležja, književnost u značajnoj meri može da utiče na promenu identiteta. Pri tom, piščevo sećanje koje sačinjava književni tekst često evocira prošlost koja je drugačija od zvanične, i omogućava nam da uočimo drugačiju sliku o svetu ili drugačije elemente identiteta određene zajednice. Činjenica da su analizirani tekstovi dominantno obeleženi nacionalnim diskursom ukazuje da književnost može da se posmatra kao nov model kulturnog i nacionalnog angažovanja, u koji stanovnici ovog prostora unose svoju tradiciju, nasleđe i predanja, kojima iskazuju svest o sopstvenoj posebnosti.

Savremene književne teorije, stoga, s pravom ukazuju na mogućnost da „u pohranjivanju i akumuliranju kulturnih podataka, književni tekst i njegova intertekstualna dimenzija funkcionišu kao deo kulturnog pamćenja“ (Lachmann 2004: 165) i da se posmatraju kao nosioci obilja podataka o identitetu neke zajednice, koji

¹ „Eu sînt învățător aici!“ (*Zidul*, str. 292).

imaju moć da ponovo oblikuju stvarnost čiji model predstavljaju. Pripadnost naciji na taj način ima kreativnu ulogu, ona je pokretač društvenih i kulturnih promena.

Analizirani romani:

Radu Flora, *Cînd vine primăvara: roman*. Panciova: Libertatea, 1970.

Radu Flora, *Capcana: roman*. Panciova: Libertatea, 1978.

Radu Flora, *Vîrtejul: roman*. Panciova: Libertatea, 1980.

Radu Flora, *Zidul: roman*. Panciova: Libertatea, 1983.

Bibliografija:

Almăjan 2002: Slavco Almăjan. *Postfață, u: Vizuina: roman*. Novi Sad: S.L.R.

Almăjan 2002a: Slavco Almăjan. *Deliciosul destin minoritar*. Timișoara: Avgusta

Anderson 1990: Benedikt Anderson. *Nacija: zamišljena zajednica: razmatranja o porijeklu i širenju nacionalizma*. Zagreb: Školska knjiga

Assmann 2005: Jan Assmann, *Kulturno pamćenje: pismo, sjećanje i politički identitet u ranim visokim kulturama*. Zenica: Vrijeme

Bahtin 1989: Mihail Bahtin. *O romanu*. Beograd: Nolit

Bugarski 2002: Ranko Bugarski. *Nova lica jezika*. Beograd: Biblioteka XX vek

Bugarski 2005: Ranko Bugarski. *Jezik i kultura*. Beograd: Biblioteka XX vek

Ćorković 2006: Mirjana Ćorković, *Nostalgia în literatură și în viață: povestea despre învățatorii dintre cele două războaie mondiale = [Nostalgija u književnosti i u životu: priča o učiteljima u međuratnom periodu]*, u: *Tradiție: revistă de etnografie și folclor*, Anul XII, Nr. 29-30 (2006), str. 12-13

Ćorković 2007: Mirjana Ćorković, *Text în contextul graniței: romanele lui Radu Flora, u: Români majoritari – români minoritari: interferențe și coabitări lingvistice, literare și etnologice. Simpozion Internațional (19-21 septembrie 2007; Iași) = [Tekst u kontekstu granice: romani Radu Flore, u: Rumuni kao manjina, Rumuni kao većina: lingvističke, književne i etnološke interferencije i suživot. Međunarodni simpozijum (19-21. septembar 2007; Jaši)]*. Iași: Alfa, 2008, str. 519-529

Ćorković 2008: Mirjana Ćorković, *Slika sveta u romanima Radu Flore: magistarski rad (u rukopisu)*

Dima 1987: Dragoș Dima. *Radu Flora, romancier (între real și ficțiune, autor și personaj)*, u: *Și totuși viața-i...: omagiu lui Radu Flora la 65 de ani*. Panciova: Libertatea (Colecția revistei Lumina)

Dimić 1997: Lj. Dimić. *Kulturna politika u Kraljevini Jugoslaviji: 1918-1941. 2. deo, Škola i crkva*. Beograd, Stubovi kulture

Fabijeti 2002: Ugo Fabijeti. *Uvod u antropologiju: od globalnog do lokalnog*. Beograd: Clio

Flora 1969: Radu Flora. *Rumunski banatski govori u svetlu lingvističke geografije*.

Beograd: Filološki fakultet

Flora 1975: Radu Flora. *Floclor literar bănăţean: sinteze şi premise*. Panciova: Libertatea

Flora 1981: Radu Flora. *Zapisi: književnost i kultura Rumuna u SAP Vojvodini*. Zrenjanin: Gradska biblioteka «Žarko Zrenjanin»

Gavrilović 1996: Nikola Gavrilović. *Obrazovanje učitelja u austrijskim naslednim zemljama i vojnoj granici u prvoj polovini XIX veka*, u: *Obrazovanje učitelja u Vršcu: Nastanak i razvitak obrazovanja učitelja u XIX i XX veku (prilozi za monografiju)*. Vršac: Viša škola za obrazovanje vaspitača

Ghinoiu 1997: Ion Ghinoiu. *Obiceiuri populare de peste an: dicţionar*. Bucureşti: Fundaţia Culturală Română

Hobsbom/Rejndžer 2002: Erik Hobsbom, Terens Rejndžer. *Izmišljanje tradicije*. Beograd: Biblioteka XX vek

Ivanić 1998: Dušan Ivanić. *Granica kao izazov autobiografsko-memoarske proze krajiških Srba*, u: *Naučni sastanak slavista u Vukove dane: srpska autobiografska književnost*, 27/1. Beograd: MSC

Konstantinović 2004: Zoran Konstantinović. *Podunavlje: istorija jednog pojma i njegov kulturnoliterarni sadržaj*, u: *Književnost na jezicima manjina u Podunavlju*, Beograd: Institut za književnost

Kristal 1995: Dejvid Kristal. *Kembrička enciklopedija jezika*. Beograd: Nolit

Lachmann 2004: Renate Lachmann. *Cultural memory and the role of literature*, u: *European Review* (Academia Europea, United Kingdom), Vol. 12, No. 2, str. 165-178

Lotman 1976: Jurij M. Lotman. *Struktura umetničkog teksta*. Beograd: Nolit

Magda 1993: Iljana Magda. *Književnost za decu i školsku omladinu na rumunskom jeziku u R Srbiji: doktorska disertacija*. Beograd: Filološki fakultet (Rad u rukopisu)

Magdu 1985: Lia Magdu. *Câteva aspecte ale stilului în proza lui Radu Flora*, u: *Lumina*, XXXVIII, 4/1985.

Marino 1980: Adrian Marino. *Hermeneutica lui Mircea Eliade*. Cluj-Napoca: Dacia

Mitu 1997: Sorin Mitu. *Geneza identităţii naţionale la românii ardeleni*. Bucureşti: Humanitas

Popa 1997: Ştefan N. Popa. *O istorie a literaturii române din Voivodina*. Panciova: Libertatea

Popi 1984: Gligor Popi. *Jugoslovensko-rumunski odnosi: 1918-1941*, Novi Sad: Filozofski fakultet, Institut za istoriju

Savić 1982: Momčilo Savić. *Stilske funkcije konjugacionih sredstava u savremenoj srpskohrvatskoj i rumunskoj beletristici*, u: *Radovi V jugoslovensko-rumunskog simpozijuma: književno-kulturne veze i reciprociteti*. Beograd: Filološki fakultet

Spiridon 2006: Monica Spiridon. *Identity discourses on Borders in Eastern Europe*, u: *Comparative Literature*, Fall 2006, Vol. 58, Issue 4, str. 376-386

Stolić 2001: Ana Stolić. *Društveni identitet učiteljica u Srbiji 19. veka*, u: *Godišnjak za društvenu istoriju*, VIII/3, Beograd

Ungureanu 2005: Cornel Ungureanu. *Geografia literaturii române, azi. Vol. 4, Banatul*. Piteşti: Paralela 45

Uspenski 1979: Boris Uspenski. *Poetika kompozicije. Semiotika ikone*. Beograd: Nolit

Romanoslavica vol. XLVI, nr. 3

Vahtel 2001: Endru Vahtel. *Stvaranje nacije, razaranje nacije: književnost i kulturna politika u Jugoslaviji*. Beograd: Stubovi kulture.

Vianu 1968: Tudor Vianu. *Estetica*. București: Editura pentru Literatură

Vintilescu 1981a: Virgil Vintilescu. *Modalități ale construcției românești în „Capcană” și „Vîrtejul”*, u: *Lumina*, XXXV, 9/1981

Vintilescu 1981b: Virgil Vintilescu, *Tipologia umană în Capcana” și „Vîrtejul”*, u: *Lumina*, XXXV, 12/1981

Zanini 2002: Pjero Zanini. *Značenja granice: prirodna, istorijska i duhovna određenja*. Beograd: Clio

KUNDERA, EUROPENII ȘI EUROPA

Gabriela GEORGESCU

The present essay tries to picture the image of the modern European as seen by the Czech novelist Milan Kundera in six of his novels: *The Identity*, *Life Is Elsewhere*, *Immortality*, *The Unbearable Lightness of Being*, *The Book of Laughter and Forgetting* and *The Slowness*.

As critic Květoslav Chvatík writes, Kundera „didn't have to find the story of his life, it was it that found him”¹.

Kundera places Europe between two extreme points: the first one is War and the second one is Culture. The two are connected like “*the sky and the earth, they are its glory and its shame but they are inseparable. The end of one of them will be the end of the other one.*” Fear of death makes one feel alive and lacking it, one is no longer aware of this gift he possesses, no longer aware of himself. The “*forgetting of being*”, thus motivates the absence of truly valuable personalities and reflects the acute lack of a referential system of values in Modern Europe.

As a conclusion, Kundera's novels reveal Europe and Europeans as seen from the inside and from the outside, like a geometrical unfolding of a prism made of mirrors.

Key words: Kundera, Europe, European, decline, progress, novel, modern, values, kitsch, superficial, identity.

Romanul modern, ca specie literară fundamentală s-a reorientat spre om și spre relația sa cu societatea, iar dacă romancierul trăiește în Europa nu trebuie să ne mire că tema pe care o va aborda cel mai des este cea a „evoluției europeanului ca parte integrantă a propriei căutări a unei noi imagini a lumii”². La fel procedează și Kundera, care, în opinia lui Květoslav Chvatík “nu a fost nevoit să găsească tema vieții sale deoarece ea a fost cea care l-a ales pe el”³. Care este această temă? „Experiențele existențiale ale locuitorului din Europa Centrală cu evenimentele postbelice, cu zdruncinarea miturilor stângii europene”⁴. Nu toate personajele lui Kundera trăiesc în spațiul ceh sau cehoslovac, ci și în Franța sau în alte părți ale Europei de dincolo de

¹ Květoslav Chvatík, *Svět románů Milana Kundery*, Atlanta, Brno 2008, p. 18.

² *Idem*.

³ *Ibidem*, p. 13.

⁴ *Ibidem*, p. 14.

cortină, la fel cum nu sunt situate strict în perioada postbelică sau comunistă. Perspectiva imagologică asupra europeanului și a Europei reușește să fie prin urmare, destul de complexă. Și întrucât vorbim despre imagologie, deci despre imagine, despre Europa și implicit despre european, să începem prin a defini conceptele.

Pornind de la etimologia sa, *imago*, *-inis* (lat.) = imagine; și *logos* (gr.) = cuvânt, știință, conceptual de *imagologie* desemnează știința despre imagine. Imaginea cui? Și văzută de cine? Imaginea poate fi imaginea de sine sau autoimagine sau imaginea celuiilalt sau heteroimagine, o imagine văzută deci fie de subiect, fie dintr-o perspectivă exterioară. În *Nemurirea*, Kundera definește imagologia ca fiind „mai puternică decât realitatea care, de altfel, nu e mai e de mult pentru om ceea ce a fost pentru bunica mea care a trăit în Moravia (...) și avea, cum se spune, controlul personal asupra realității”. Și este cel puțin interesant faptul că superficialitatea și interesul omului pentru imagine, pentru părerea pe care o lasă, fie aceasta și falsă, asupra altcuiva, capacitatea și dorința sa de disimulare și de autoînșelare, toate atât de criticate, nu doar în viziunea lui Kundera, coincid cu apariția și dezvoltarea imagologiei ca știință socială și ca disciplină de studiu.

Ce este *Europa*? Legenda spune că Europa a fost fata lui Agenor, regale Feniciei pe care Zeus o răpește, îi promite că o va lua cu el în împărăția sa însă o abandonează a doua zi în zori. Afrodita o consolează spunându-i că numele său va rămâne veșnic și că din acel moment, pământul pe care o adusesse Zeus îi va purta numele. „Pe lângă Asia bătrână va fi Europa tânără”¹. Europa începe, prin urmare, prin a fi un continent opus Asiei, iar dacă a fi tânăr este mai bine decât a fi bătrân, atunci putem spune că Europa este în avantaj față de Asia. Cum s-a schimbat însă această perspectivă, și care este corelativul Europei contemporane? Cu greu am mai putea spune Asia, deoarece epoca drumurilor mătăsii este de mult apusă. Un element de referință ar fi Rusia. Deși, din punct de vedere geografic, Rusia se situează și ea parțial în Europa. Istoria însă a făcut ca ea să aibă mai mereu un rol aparte, și ca multe decizii să se ia în funcție de aceasta.

Milan Kundera definește Europa în glosarul alcătuit pentru *Arta romanului* astfel:

În evul mediu, unitatea europeană era reprezentată de religia comună. În Epoca modernă, religia a cedat locul culturii (creației culturale), care a ajuns să întruchipeze valorile prin care europenii se recunosc, se definesc pe ei înșiși și cu care se identifică. Acum, în timpurile noastre, cultura își cedează și ea la rândul ei locul. Dar cui și la ce? Ce sferă va aduce valorile supreme care să unească Europa? Tehnologia? Piața? Politica idealului democratic sau principiul toleranței? Dar dacă toleranța nu mai are o creativitate bogată sau o concepție puternică pe care să o apere, nu va deveni goală și inutilă? Sau putem considera abdicarea culturii ca pe un fel de mântuire care ar trebui să fie întâmpinată euforic? Nu știu. Eu cred doar că știu că cultura a cedat deja. Și astfel,

¹ Alexandru Mitru, *Legende Olimpului. Zeii*, Editura Vox, București, 1998, p. 109.

imaginea unității europene alunecă în trecut. Europeanul: cel care simte nostalgia după Europa¹.

Lumea de astăzi este însă mult mai mare decât lumea care „a fost o dată”, de aceea un singur termen de comparație nu mai este suficient. A apărut, descoperit chiar de europeni (prin european înțelegem locuitor al Europei, deci deocamdată definim europeanul din punct de vedere strict geografic), al doilea reper – America. America, cea care a fost o dată țara tuturor posibilităților, spre care s-au îndreptat speranțele a milioane de emigranți, care a împrumutat toate valorile europene de la cele materiale până la cele spirituale și care, ca orice bun elev, și-a întrecut profesorul, înregistrând un progres mult mai rapid decât Europa, este totuși America, pe care majoritatea europenilor o privesc acum cu dispreț, nu din invidie, ci chiar datorită renumitului „stil de viață american” care s-a dovedit a fi mai degrabă dăunător decât benefic. În condițiile în care roata s-a întors și, până nu de mult, Europa privea la America precum la „fratele cel mare”, considerând-o un model, decăderea Europei este doar o chestiune de timp.

America este decăzută spiritual nu doar din perspectiva celorlalți, ci și în propriii ochi. *Criza spiritului american (The Closing of the American Mind)* scrisă de Allan Bloom, semnală, încă din 1987, efectele acestei decăderi, pe care le pune pe seama utilitarismului și readucea în discuție necesitatea existenței conflictelor care să purifice spiritul omenesc. În 1987, Europa se afla încă sub tensiunea comunismului, era o bombă cu ceas, pe cale să explodeze. De aceea Europa se lupta încă pentru valori înalte precum libertate și egalitate; în această Europă a trăit și trăiește și Kundera și, pentru a o cunoaște mai bine, să o privim prin ochii săi sau, mai bine spus, prin condeiul său.

Începând să-l citești pe Kundera, te încearcă o serie de sentimente: te amuză, te oripilează, te frapează stilul direct, lipsa oricărei pudori lingvistice, lejeritatea cu care abordează subiecte tabu, ca, de exemplu, fanteziile sexuale; te derutează tehnica narativă, uneori într-atât încât te întrebi dacă nu e vorba de o greșeală de tipar sau dacă nu cumva ai luat o altă carte; în cele din urmă însă, te amuză sau te irită ironia și sarcasmul din spatele cuvintelor.

Fără îndoială, Kundera este un scriitor greu de acceptat, greu de „digerat” într-o asemenea măsură încât ai câteodată impresia că până și el e împotriva sa și poate tocmai de aceea cu atât mai greu de înțeles.

Pentru a-l cunoaște mai bine, am să prezint câteva date biografice: Milan Kundera s-a născut în Brno, în Cehoslovacia, la 1 aprilie 1929. Înclinațiile pentru literatură și le-a manifestat, ca, de altfel, mulți alții, încă din liceu, când a început să scrie poezii. Nu reușește să se eschiveze istoriei și se înscrie, în 1950, în partidul comunist. Primul roman *Žert* (Gluma) a fost publicat în 1967 în Cehoslovacia. Anul următor are loc invazia Cehoslovaciei, iar, la scurt timp după aceasta, cărțile sale sunt interzise pe teritoriul țării. De aceea următorul său roman, *Život je jindé* (Viața e în altă

¹ Milan Kundera, *The Art of the Novel*, Faber and Faber, Londra, 2005, p.128.

parte) este publicat la Paris, în 1973. În 1975 emigrează și se stabilește la Paris. Aici scrie *Cartea râsului și a uitării*, în 1979, în urma căreia i se retrage cetățenia cehă. În 1981 primește cetățenie franceză. Romanele ulterioare sunt scrise fie în franceză, fie în cehă.

Întreaga creație a lui Kundera stă, de altfel, sub semnul biografiei sale, ale cărei elemente intervin nu neapărat la modul direct, deși există pasaje în care naratorul vorbește la persoana întâi, cât mai ales indirect, folosindu-se de replicile personajelor sale pentru a exprima propriile idei, uneori contradictorii. Personajele devin astfel, fiecare pe rând, alter-ego-uri ale autorului.

Vom cunoaște, prin urmare, Europa prin prisma unui scriitor ceh care trăiește în Franța, a unui posibil informator al securității, după cum s-a afirmat în presa recentă, al unui aspru critic al comunismului, dar și al consecințelor unei prea mari libertăți, din perspectiva unui ceh care ține să se deosebească de conaționalii săi și să nu vadă în Rusia un dușman, o sursă a răului pe pământ, ci o țară în care „sentimentul” primează, a unui ceh care privește Rusia cu o notă admirativă și o opune Franței, țara lui adoptivă; prin urmare, vom vedea Europa dintr-un punct de vedere la fel de derutant ca și perspectiva narativă în opera lui Kundera, un autor prins, ca și Kafka, între două limbi, între două culturi, și care ne arată Europa atât dinăuntrul ei, cât și din afară.

În *Arta romanului*, Kundera vorbește despre conceptele de Europa/ europeanitate/ european din perspectiva lui Husserl, a lui Heidegger și a raționaliștilor. În concepția lui însă, Europa nu poate fi bună sau rea; el se îndepărtează astfel de Descartes și de Galileo, pe care îi consideră creatorii crizei europene. Conform lui Husserl, cu care Kundera se declara de acord, analiza separaționistă a acestora „a redus lumea la un obiect al investigației tehnice sau mecanice” și au pus *die Lebenswelt* în spatele liniei de orizont a științei unilaterale a Europei; avansul acestei științe a dus la o concepție din ce în ce mai neclară a omului față de lume și de sine însuși ca întreg, „aruncându-l în ceea ce Heidegger numește *uitarea ființei*”¹.

Pentru Kundera, Europa a devenit, ca și America pentru Bloom, o dezamăgire (dar nu una totală), aflându-se într-o stare permanentă de degradare și de voită uitare de sine. Uitarea este, de altfel, unul dintre elementele criticate intens de autor; nu este vorba despre uitarea involuntară, ci dimpotrivă, despre negarea voită a trecutului, a tradițiilor. Dacă moderniștii fac *tabula rasa* și se revoltă vehement împotriva valorilor trecutului, postmoderniștii și, printre ei și Kundera, resimt, dimpotrivă, nevoia unui fundament solid, a unui soclu de pe care să înalțe coloana propriei creații. Ștergerea din memorie a valorilor clasice ale trecutului echivalează cu demolarea bazelor pe care s-a clădit civilizația europeană, cu toate aspectele ei diferite și reprezintă unul dintre motivele principale ale instabilității ei de astăzi. Nu poți clădi o casă ridicând mai întâi acoperișul. Spuneam că, pentru Kundera, Europa nu este o dezamăgire totală, nu este doar decădere, ci un complex ambiguu format simultan din progres și declin. De unde vine salvarea

¹ Kundera, *op.cit.*, p.4.

Europei? Raționalitatea și omului și nevoia sa de a cerceta amănunțele lucrurilor banale care duc la acea uitare a ființei sunt sursele decăderii sale, iar raza de speranță vine din întoarcerea către sine, din investigarea ființei uitate care începe, conform lui Kundera, cu Cervantes. *Pasiunea pentru cunoaștere*, esența spiritualității europene în concepția lui Husserl a dus la introspecție, protejându-l pe european de periculoasa uitare a ființei.

La fel ca Novalis, în *Kristenheit oder Europa* (Creștinătatea sau Europa), Kundera exploatează trecutul și istoria continentului corelându-le cu prezentul; vorbește însă doar rareori despre viitor, ca și când, în condițiile realității contemporane, cu greu se poate întrevedea un viitor demn de pus în discuție.

Romanele sale reflectă, fiecare în parte, câteva tablouri ale Europei, unele negative, altele mai optimiste, care, adunate la un loc, formează concepția lui Kundera despre Europa. Din păcate, nu putem vorbi despre o imagine optimistă, ci, mai degrabă, realistă: Kundera prezintă o Europă imperfectă, ridicolă, decăzută, cu atât mai mult cu cât s-a prăbușit de la înălțimea unui *Temple des Ruhmes* (Templu al gloriei).

„Europa lui Kundera” poate fi împărțit diacronic: Europa perioadei comuniste și Europa contemporană, formându-se astfel un cuplu de elemente opuse în plan temporal, dar care, în plan ideologic, seamănă cu două mulțimi intersectate a căror intersecție cuprinde mai multe puncte decât am putea crede.

Ar fi fost greu pentru Kundera să vorbească despre comunism total detașat, cum, de altfel, este pentru oricine a trăit sub acest regim. Vorbește astfel, despre entuziasmul cu care a fost primită noua ideologie în Cehia, păstrând o oarecare notă de regret, chiar de dezamăgire sau autodezamăgire, la care se adaugă durerosul sentiment al neputinței, al autoînvinuirii, după cum am menționat mai sus, Kundera a fost el însuși membru de partid, dar și unul dintre „dezertori”, dintre acei intelectuali care, după Primăvara de la Praga, au părăsit Cehoslovacia. Le reproșează personajelor sale lipsa de luciditate față de realitatea istorico-politică, naivitatea și credulitatea: Jaromil, poetul din *Viața e în altă parte*, nu este vinovat atât pentru că este egoist până la narcisism, nerecunoscător și extrem de limitat, cât pentru încrederea oarbă pe care o are în regimul comunist, denunțându-și prietena (pe care, de altfel, pretinde că o iubește); aceasta va ieși în cele din urmă din închisoare, însă Jaromil este condamnat de autor la o moarte umilitoare.

Același reproș, dar mult mai puternic, este adus conaționalilor săi și din el rezonază o oarecare doză de autoreproș, de autodezamăgire, în *Insuportabila ușurătatea ființei*; aici condamnă naivitatea și entuziasmul cu care a fost adoptat regimul comunist atât în Cehoslovacia¹, cât și în Europa central-răsăriteană: „Cei care cred că regimurile comuniste din Europa Centrală sunt în exclusivitate opera unor criminali pun în umbră un adevăr fundamental: regimurile criminale n-au fost create de criminali, ci de entuziaști convinși că au descoperit singurul drum spre paradis. Își apărau acest drum

¹ Autorul nu folosește niciodată conceptul de Cehoslovacia, pe care îl consideră prea nou și lipsit de greutate istorică; pentru definirea acestei regiuni folosește termenul de Boemia, deși este incorect, din punct de vedere politico-geografic

cu vitejie, executând oameni, în virtutea acestei credințe, cu nemiluita. Cu timpul, a devenit clar ca bună ziua că paradisul nu există și, în consecință, entuziaștii erau niște asasini”. Împotriva acestor acuzații foștii comuniști se apără: „Nu știam! Am fost înșelați! Am crezut! În adâncul sufletului suntem nevinovați”, însă sentința vine prin vocea doctorului Tomáš: „Din cauza ignoranței voastre, această țară și-a pierdut pentru câteva secole libertatea și voi strigați în gura mare că vă simțiți nevinovați? Cum mai puteți privi în jurul vostru? Cum de nu sunteți înspăimântați de ceea ce vedeți? Or poate v-ați pierdut vederea? Dacă nu, ar trebui să vă scoateți ochii și să plecați din Theba!”, spune el făcând aluzie la legenda lui Oedip. Cuvintele apasă foarte greu pe conștiința oricui, să fie oare și un reproș al autorului față de sine? Personajul căruia îi atribuie vorbele pleacă din Cehoslovacia după invadarea Pragăi, dar se întoarce și suferă diverse umilințe din partea regimului: este dat afară de la spitalul unde lucra, deși era cel mai bun chirurg, este forțat să lucreze mai întâi ca medic generalist și apoi ca spălător de geamuri. Asemenea lui Kundera, nu are forța de a se opune vădit regimului, de a lupta împotriva lui, de aceea refuză semnarea manifestului pentru eliberarea intelectualilor din închisoare.

Revolta față de lipsa de reacție sau de luciditate, față de orbirea voită și de complicitatea în care s-au complăcut milioane de oameni nu se răsfrânge însă numai asupra poporului ceh sau a popoarelor ocupate. La fel de vinovată, dacă nu chiar mai vinovată, este Europa occidentală, care ar fi putut să se implice mai mult, dar care a ales să asiste cu indiferență la abuzul făcut de ruși:

Toate crimele anterioare ale imperiului rus s-au petrecut la adăpostul unei umbre discrete. Deportarea unei jumătăți de milion de lituanieni, asasinarea sutelor de mii de polonezi, lichidarea tătarilor din Crimeea, toate acestea au rămas în memorie fără probe, fotografii, cu alte cuvinte, ca un lucru nedemonstrabil ce va fi declarat mai devreme sau mai târziu drept o mistificare.

Invazia Cehoslovaciei în 1968 a fost dimpotrivă, fotografiată, filmată, iar documentele au fost depuse în arhivele din întreaga lume. Fotografii și cameramanii cehi și-au dat seama de ocazia ce li se oferea, de a face singurul lucru care se mai putea face, de a păstra, pentru viitorul îndepărtat, imaginea actului de violență.

Tomáš nu este singurul personaj prin prisma căruia proiectează societatea comunistă. Majoritatea personajelor kunderiene resimt puternic influența evenimentelor istorice. Am putea spune că excepția o reprezintă Chantal și Jean-Marc din romanul *Identitatea*, scris în franceză (*L'identité*). Acțiunea romanului se desfășoară în Paris, într-un cadru ferit de opresiunea URSS-ului sau a regimului comunist.

Spuneam mai sus că opinia lui Kundera se află permanent sub influența factorilor istorici, de altfel, el însuși afirmă că principala diferență între eroul de tip

vechi și eroul modern este că în timp ce primul „își alegea propria aventură”, celui de-al doilea ea „îi este impusă”¹.

La fel, personajele sale se confruntă mereu cu realitatea, înlesnind astfel realizarea unui tablou critic, uneori chiar ironic al regimului totalitar. Critică aspru limitarea libertății cetățenești, abuzurile față de intelectuali, îndepărtarea acestora din funcții (de exemplu, a doctorului Tomáš și a entomologului ceh Čechořípský din romanul *Lentoarea*), înțemnițarea lor, îi ironizează, ca și Ivan Kraus, pe informatori și pe funcționarii care se ocupau cu interogatoriile și care erau adesea mult inferiori din punct de vedere intelectual, celor interogați și, de aceea, mult mai periculoși. Lipsa libertății de gândire și de exprimare, precum și lipsa intimității sunt aspectele cel mai dur criticate și semnele decăderii. Alterarea spirituală a omului este anunțată, ca și la Kierkegaard, de vulgarizarea individului. Dacă acesta observa, în secolul al XIX-lea, că omul societății moderne a devenit public, oficial, caracterizându-se în primul rând printr-o „vorbărie nesfârșită care nu angajează la nimic”², un secol mai târziu Kundera deplânge și el aceeași lipsă voită de intimitate.

Astfel, în *Insuportabila ușurătate a ființei*, Kundera scrie: „Cel ce-și pierde intimitatea pierde totul”. Cu atât mai aspră vine critica asupra europenilor liberi care renunță la ea de bunăvoie: „iar cel ce renunță la ea de bunăvoie e un monstru”.

Renunțarea voită la intimitate, nevoia aproape patologică de atenție și de a se expune pe care o observăm zi de zi în jurul nostru, se manifestează în cărțile lui Kundera printr-o uimitoare superficialitate sexuală: prin consumarea actului sexual pe marginea unui bazin, în public, în *Lentoarea* sau prin diversele orgii la care fie asistă, fie participă personajele din *Cartea râsului și a uitării* sau pe care și le imaginează Chantal în *Identitatea* sau Xavier în *Viața e în altă parte*.

Dispariția intimității nu se referă exclusiv la relațiile sexuale, ci și la lipsa unei vieți private: în *Cartea râsului și a uitării*, Tamina trăiește sub groaza constantă că scrisorile dintre ea și soțul ei ar putea fi citite de o a treia persoană, ceea ce ar distruge pentru totdeauna frumusețea relației lor. Această frumusețe este dată de caracterul personal, intim al legăturilor dintre ei, legături care o dată expuse societății, o dată făcute publice se depersonalizează, iar acest proces devine unul de dezintegrare și, implicit, de distrugere. Frumosul la Kundera este personal, este subiectiv și se opune kitsch-ului, a cărui menire este să șocheze, să impresioneze, să arate bine pentru a fi admirat și pentru a trezi interesul publicului.

În *Insuportabila ușurătate a ființei* se dovedește caracterul distructiv al lipsei de intimitate; aceasta, ca o molimă, aduce moartea: „anii ce au urmat invaziei rusești au constituit o perioadă a înmormântărilor; niciodată nu mai atinseseră decese o asemenea frecvență”. Kundera amintește cazul lui Jan Procházka, ale cărui convorbiri fuseseră înregistrate și difuzate pe postul național de radio și care, la scurt timp după

¹ Kundera, *op.cit.*, p.10.

² *Apud* Jostein Gaarder, *Lumea Sofiei*, Editura Univers, București, 2006, p. 373.

aceasta, a murit. Tomáš și Tereza resimt și ei permanenta supraveghere la care sunt supuși.

Să nu înțelegem greșit, Kundera nu îi compătimește pe cehi, îi înțelege, dar nu îi scutește de critică și nici de ironie; în acest scop aș aminti tabloul deosebit de impresionant pe care îl evocă în *Cartea râsului și a uitării*, povestind execuția Miladei Horaková, spânzurată în același timp cu Zavis Kalandra, suprarrealistul ceh; reacția publicului a fost următoarea: „tinerii cehi dansau și știau că, în ajun, o femeie și un suprarrealist se legănaseră la capătul unei frânghii și dansau cu și mai multă frenezie, fiindcă dansul lor era manifestarea inocenței lor, care contrasta cu brio cu pata neagră vinovată a celor doi spânzurați, trădători ai poporului și ai speranței acestuia”.

Lipsa intimității generează automat lipsa individualității și, în ciuda faptului că „epoca modernă a hrănit un vis – ca civilizația europeană să trăiască în unitate și pace veșnică – planeta a devenit un tot indivizibil, dar războiul este cel care garantează mult dorita unitate a omenirii”¹, această unitate s-a dovedit a fi ceva copleșitor: „Nicio scăpare, nicăieri, pentru nimeni”².

Lăsând la o parte trecutul și revenind în prezent, Kundera analizează societatea europeană contemporană referindu-se printre altele la conceptele de identitate, eu, ideal, artă, timp și memorie.

Dacă „lumea întreagă e un infinit fără chipuri, o abstracțiune”, ne punem din nou întrebarea filosofică: cine suntem noi? Prin ce ne definim, prin ce ne asemănăm, dar mai ales prin ce ne deosebim unii de ceilalți? Kundera îi contrazice pe filosofi care „ne pot spune că n-are nici o importanță ce gândește lumea despre noi, că valabil e numai ceea ce suntem”, pentru că „filozofii nu înțeleg nimic”. Susține chiar contrariul: „omul nu-i nimic altceva decât propria sa imagine. (...) E o iluzie naivă credința că imaginea noastră e o simplă aparență, insesizabilă, indescritibilă, nebuloasă, în timp ce unica realitate prea ușor realizabilă și descriptibilă e imaginea noastră în ochii altora”. Astfel, autorul surprinde trista superficialitate în care se complăce Europa contemporană, lipsită de adevăratele valori, prețuind însă imagini false, întrucât „realitatea însăși”, spune naratorul în *Nemurirea*, „nu mai e de mult pentru om ceea ce a fost pentru bunica mea, care a trăit într-un sat din Moravia (se întâlnea zi de zi cu tot satul și știa, avea, cum se spune, controlul personal asupra realității, așa că nimeni nu putea să-i bage în cap că agricultura moravă înflorește, de vreme ce aceiași oameni n-au ce mânca)”.

Într-o lume superficială, imaginea capătă un rol mai important decât esența din sufletul omului. De aici și complicata luptă, de altfel, singura în care se mai implică omul modern, de a-și crea o imagine, pe cât de plăcută, pe-atât de falsă. Acest aspect este bine prezentat în romanul *Lentoarea*, când vorbește despre Berck și Duberques care, pentru a atrage simpatia publicului, invită bolnavii de SIDA la masă, Duberques mergând până acolo încât chiar îl sărută pe unul dintre aceștia sub privirile camerelor de

¹ Kundera, *op.cit.*, p. 11.

² *Idem*, p.9.

luat vederi – din nou nevoia de publicitate și de publicizare. Afirmând, prin Pontevin, că „oamenii politici de azi sunt un pic balerini și toți balerinii sunt în politică”, subliniază tocmai nevoia lor de a face spectacol, idee pe care o reia și o ilustrează mai bine prezentând cazul foametei din Somalia. Naratorul și soția lui, Vera, deschid televizorul unde se difuzează reportaje despre „o țară africană al cărei nume a fost deja uitat, (...) răvășită de războiul civil și de foamete”. Ceea ce îi frapează este faptul că sunt filmați doar copii muribunzi (din aceeași ipocrizie despre care vorbeam mai sus), ceea ce o face pe Vera să se întrebe ironic: „Oare în țara asta nu mor și bătrâni?”. Răspunsul naratorului vine cu atât mai sarcastic: „Nu, nu, cel mai interesant la foametea aceea, ceea ce a făcut-o unică printre atâtea care-au fost pe pământ, este că seceră doar copii. Nu am văzut niciun adult să sufere pe ecran, deși priveam actualitățile zilnic, anume pentru a avea confirmarea acestei situații fără precedent”.

E absolut normal, așadar, că nu adulții s-au revoltat împotriva acestei cruzimi a bătrânilor, ci copiii, care, cu toată spontaneitatea vârstei lor, au lansat celebra campanie „Copiii Europei trimit orez copiilor Somaliei”.

Europa ipocrită este o Europă lipsită de idealuri înalte, lipsită de elementul tragic care să o aducă cu picioarele pe pământ și să dea un sens vieții ei. Este o Europă care preferă să uite trecutul, pentru că uneori uitarea e o binecuvântare, în loc să învețe din el: „epoca noastră e obsedată de dorința de a uita și pentru a-și satisface dorința, se închină la demonul vitezei; grăbește pasul pentru a ne face să înțelegem că nu vrea să ne amintim de ea, că este obosită de ea însăși; că vrea să stingă flacăra firavă a memoriei”. Europa, fostul leagăn al civilizației, a obosit să tot fie un exemplu, este nepăsătoare față de ceea ce se întâmplă în prezent și nu o interesează viitorul. Nu o frământă nicio problemă profundă, resimțindu-se puternic absența unei tragedii; și, până la urmă, ce înseamnă tragedia și de ce am avea nevoie de ea? Kundera se întreabă același lucru și apoi își răspunde:

Care este condiția unei tragedii? Existența unor idealuri considerate a fi mai presus de viața omului. (...) Mediul tragediei poate fi încheiat doar prin revolta frivolității. Oamenii de azi nu mai cunosc simfonia a 9-a a lui Beethoven din sălile de concert, ci din cele patru măsuri ale „Odeii bucuriei” ce însoțesc anunțul pentru parfumul „Bella”. (...) Frivolitatea e o cură de slăbire radicală. Lucrurile își vor pierde nouăzeci la sută din semnificația lor și vor deveni ușoare”,

spune naratorul în *Nemurirea*. În forma sa cea mai radicală, tragedia înseamnă război, iar Kundera concluzionează apoi că oamenii nu mai sunt în stare să facă război; sunt oboșiți de luptă, de orice fel de provocare, fie ea și intelectuală, și preferă confortul păcii, cu toată lăncezeala mentală aferentă.

Concepția lui despre război este cel puțin interesantă. În general, războiul apare în antiteză cu actul creator, cu imaginația, ca un ucigaș al spiritului, al liniștii și al

rațiunii însăși. La Kundera însă, ca și în *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* a lui Camil Petrescu, războiul este dimpotrivă, un factor absolut necesar în menținerea echilibrului ființei și al lumii. Departate de a preamări războiul, Kundera face o încadrare a Europei două extreme: „Războiul și Cultura sunt cei doi poli ai Europei, cerul și pământul, gloria și rușinea ei, dar nu pot fi disociați. Când se va sfârși una, se va sfârși și cealaltă, și una nu se poate sfârși fără cealaltă. Faptul că în Europa nu avem război de 50 de ani e legat în chip misterios de împrejurarea că de 50 de ani nu mai am cunoștință de nici un Picasso” (*Nemurirea*). Autorul pune deci într-o strânsă legătură actul creator al omului cu activitatea sa emoțională, văzând în atitudinea flegmatică a europeanului contemporan, lipsa bucuriei de a trăi și punând valorile de astăzi într-un contrast dezarmant cu „arta europeană” caracterizată de „năzuința spre originalitate, dorință de schimbare” etc. E ca și când europeanul modern nu mai conștientizează faptul că trăiește, pentru că în lipsa unei amenințări periodice, în lipsa riscului de a-și pierde viața, ea nu mai semnifică nimic – temă asupra căreia se opresc și existențialiștii –, iar omul nu mai trăiește, ci ființează – nu simte bucuria de a trăi, ci, mai curând, trăiește pentru că este nevoit, pentru că nu are alternativă.

Din cauza lipsei de originalitate, Europa tinde spre kitsch, iar ceea ce vine să întregească imaginea grotescă a Europei de azi sunt scenele din viața de zi cu zi care transformă omenirea într-un „izvor nesecat de reflecții sarcastice”. Lipsită de pudoare, Europa șterge limitele între public și privat, între bun simț și prost gust. Ca dovadă, Kundera prezintă următorul tablou: o tânără

tocmai terminase de mâncat și împingând într-o parte paharul golit de Coca Cola își introduse adânc în fundul gurii degetul arătător; îl învârti acolo îndelung, dându-și totodată ochii peste cap. La masa alăturată, un bărbat aproape tolănit pe scaunul lui, urmărirea cu o privire fixă strada, și nu mai contenea să deschidă gura. Căscatul lui nu avea nici început nici sfârșit (...). Dar mai căscau și alți clienți, arătându-și dinții, plombele, coroanele și protezele, și nici unul nu ducea măcar o dată, mâna la gură. (...) Valul de urâtenie vizuală, olfactivă și gustativă o izbi în față cu atâta putere (Agnes își imagina și simțea cu intensitate gustul de hamburger gras stropit cu Coca Cola dulceagă) încât, dezgustată, se întoarse cu spatele.

Părăsind restaurantul, priveliștea se schimbă, însă senzația de dezgust rămâne aceeași:

în locul lor se ivi o femeie purtând niște pantaloni scurți și largi ce-i ajungeau până mai sus de genunchi, așa cum cerea moda la vremea respectivă. În această ținută, fundul ei părea mai lătareț și mai lăsat, iar pulpele dezgolite și albe ca brânza aduceau cu două ulcioare rustice, ornamentate cu un relief de varice albastre ca sineala și răsucite ca într-un ghem de pui de șerpi. (...) De la o vreme, în afara faptului că nu se mai omoară să fie frumoși când apar printre semenii lor, oamenii nu mai încearcă măcar să-și ascundă urâtenia”

– o dovadă clară a indifferenței și neglijenței față de propria viață.

Spuneam mai sus că este imposibil pentru Kundera să se desprindă de propriul destin și să ignore experiența sa de viață. De aceea imaginea europeanului este de obicei reprezentată de un francez. De altfel, acțiunea câtorva romane se petrece în Franța. Cu câteva excepții (Agnes din romanul *Nemurirea*), francezul și, prin el, europeanul, este prezentat într-o lumină foarte puțin favorabilă: în ciuda bunăstării materiale este limitat, incult, lipsit de aspirații, preocupat de imaginea sa (o imagine fără fond), dar indiferent la detaliile importante, cu alte cuvinte, el este o oglindă perfectă a societății în care trăiește. Să luăm drept exemplu discuția dintre savantul ceh Čechořipský și secretara, din romanul *Lentoarea*. Observăm mai întâi antiteza dintre „ceh” și „european”, ceea ce îi deosebește fiind contextul istoric și ideologic care a făcut ca, în comunism, datorită „închiderii” spirituale și a limitării libertăților să se păstreze și o decentă și o modestie aproape exemplară. Cehul nu poate fi european, de vreme ce a fost timp îndelungat sub dominația comunismului rusesc. Deducem astfel că, pentru Kundera, conceptul de Europa nu se referă la întregul continent geografic, ci are mai degrabă o delimitare istorico-politică, definind acele state libere care, după cel de-al doilea război mondial, au continuat să se dezvolte fără „ajutorul” comunist. Revenind la scena din *Nemurirea*, în vreme ce „ceilalți invitați umplu, gălăgioși barul din hol, el intră în sala goală cu chipul umbrat de o melancolie nici amară, nici nefericită, ci lucidă și aproape mândră” (în plan semantic se observă antiteza dintre „ceilalți” – străinii, europenii din vest – și „el” – cehul, izolat și foarte diferit).

Secretara îl întreabă cum se numește pentru a-l găsi pe lista cu invitați. Neînțelegând ce i se spune, caută un nume la întâmplare. Savantul îi vine în ajutor, găsindu-și singur numele: Čechořipský; încântată, domnișoara exclamă: „A, domnul Secoripi?” După ce o corectează și adaugă căciulița pe C și pe R, ceea ce i se pare secretarei „foarte complicat”, o întreabă dacă a auzit de Jan Hus. Drept urmare, „secretara aruncă o privire rapidă în lista de invitați”. Savantul își continuă explicația. Numele său este scris greșit și pe cartonaș, savantul fiind nevoit să adauge și aici accentele, „ca niște păsări în zbor” sau „ca niște porumbei cu aripile desfăcute (...) sau, dacă vreți, niște fluturi”; își corectează numele, „cu toată modestia, parcă și-ar cere iertare, apoi se îndepărtează fără o vorbă”.

Critica la adresa europeanului continuă apoi în discuția savantului cu Berck, acesta din urmă rostește cuvinte pline de laudă la adresa oamenilor de știință cehi care au înfruntat regimul comunist, dar confundă Praga cu Budapesta și afirmă cu toată admirația că „Budapesta e un oraș superb, viu și (...) întru totul european”. Corectat (capitala Cehoslovaciei nu era Budapesta, ci Praga), Berck se apără: „Vreau să spun Praga, dar vreau să spun și Cracovia, și Sofia, și Sankt-Petersburg, mă gândesc la toate orașele din est care au ieșit dintr-un uriaș lagăr de concentrare”. Savantul îl atenționează că Praga nu este „din est”, „este un oraș la fel de occidental ca Parisul”, îi vorbește apoi

de universitatea Carolină, prima din Sf. Imperiu Roman, și de Jan Hus. Berck insistă că Franța are o foarte mare simpatie pentru emigrația cehă din secolul al XIX-lea, iar, la obiecția savantului că o asemenea emigrație nu a existat, îl dă exemplu pe Mickiewicz. Savantul ceh încearcă să îi spună că acesta nu a fost ceh: „Mickiewicz nu a fost...”, însă Berck nu îl lasă să termine, ci îi răspunde mândru: „Știu, dragă confrate, știu, ca și dumneata, că Mickiewicz nu este entomolog. De altfel, rar se întâmplă ca poeții să fie entomologi. În ciuda acestui handicap, ei sunt mândria întregii umanități, din care, cu voia dumitale, fac parte și entomologii, inclusiv dumneata”.

Răspunsul nu se adresează însă savantului ceh, ci mai degrabă celor din jur, care izbucnesc în râs; din nou apare acea dorință de a impresiona despre care autorul vorbea și în *Nemurirea*, tot cu referire la francezi: „În privința asta, Napoleon era un francez adevărat: sutele de mii de oameni trimiși la moarte nu erau suficienți pentru satisfacția sa, ci voia, în plus, să-și câștige admirația scriitorilor”.

Aceluiași francez și, prin extrapolare, europeanului, i se reproșează naivitatea și credulitatea, aplicarea constantă a dictonului „Crede și nu cerceta”, precum și faptul că se mulțumește cu ceea ce i se oferă: „în clipa în care crainicul, comentând ultimul sondaj, îl informează că pentru majoritatea francezilor, Franța e campioana Europei în materie de securitate. (...) De atâta fericire deschide o sticlă de șampanie și nu va afla niciodată că, în aceeași zi, pe strada lui au fost comise vreo trei tâlhării și două omoruri”.

Am întâlnit și câteva referiri la poporul german și la ruși. Despre germani vorbește Brigitte în *Nemurirea*, spunând că au o limbă groaznic de grea, „illogică”, putând fi învățată de un copil, deoarece „copilul nu gândește”. De asemenea, profesorul ei de germană susține că Germania „nu are tradiția rațiunii și a clarității, e plină de nebuloase metafizice, de muzică wagneriană”, ceea ce arată doar „cât de absurdă a fost voința germană de a domina întreaga lume”.

Rusia este caracterizată în comparația cu Franța, de această dată în avantajul primei: „Rusia și Franța sunt doi poli ai Europei ce vor exercita unul asupra celuilalt o atracție veșnică: „Franța e o țară bătrână, obosită, unde n-au rămas din sentimente decât formele”, în timp ce Rusia „e țara Sentimentului”, spune Kundera și exemplifică spiritul rusesc prin prințul Mișkin, idiotul lui Dostoievski.

În concluzie, Kundera prezintă, în romanele sale, Europa decadentă, demistificată, dezmembrată, depășită de prezent, mai slabă și mai prefăcută ca oricând, Europa în care, după cum afirmă în *Occidentul furat sau tragedia Europei Centrale*, „existența națională stă sub semnul întrebării”.

Bibliografie:

- Bloom, Allan, *Criza spiritului american*, Humanitas, București, 2006
Chvatík, Květoslav, *Svět románu Milana Kundery*, Atlantis, Brno, 2008
Gaarder, Jostein, *Lumea Sofiei*, Ed. Univers, București, 2006
le Grand, Eva, *Kundera sau memoria dorinței*, Ed. Albatros, București, 2003
Hvizdava, Karel *Žurivy antilyrik Milan Kundera*, „Revue Ceske Republiky”, ročník 15, číslo 3/2008
Kundera, Milan, *Cartea râsului și a uitării*, Humanitas, București, 2005
Kundera, Milan, *Identitatea*, Humanitas, București, 2005
Kundera, Milan, *Insuportabila ușurătate a ființei*, Humanitas, București, 2005
Kundera, Milan, *Lentoarea*, Humanitas, București, 2004
Kundera, Milan, *Nemurirea*, Humanitas, București, 2002
Kundera, Milan, *The Art of the Novel*, Faber and Faber Publishing House, Londra, 2005
Kundera, Milan, *Viața e în altă parte*, Humanitas, București, 2007

**ELEMENTELE FOLCLORICE DIN POEZIA LUI MATJA BEČKOVIĆ
ÎNTRERĂŢIONAMENT POLITIC ŞI ASPIRAŢIE IDENTITARĂ**

Armand GUŢĂ

Matija Bećković (Матија Бећковић) was born on November 29, 1939 in Senta, in the Serbian province of Vojvodina to Serbian parents from Montenegro. He graduated from the Valjevo Gymnasium in Valjevo in 1958. It was during his gymnasium years in Valjevo that he published his first poem, in the journal „Mlada Kultura”. Furthermore, it was also in Valjevo that Bećković met Vera Pavladoljska, to whom the poem of the same name, published in 1960, was dedicated. This poem remains one of his most widely known and read poems. Bećković went on to marry Pavladoljska, and he remained married to her until her death. Upon graduating from the Valjevo gymnasium, he entered the University of Belgrade and graduating with a degree in Yugoslav and world literature. He became a corresponding member of the Serbian Academy of Sciences and Arts in 1983, becoming a full member in 1991. He is one of the most prominent Serbian poets of the 20th century. Bećković is a close friend of Serbian Prime Minister Vojislav Koštunica, and an active supporter of his Democratic Party of Serbia. He lives in Belgrade since 1960. On the Montenegrin independence referendum, 2006, Bećković did not vote since he lives in Serbia. However, he, as the most prominent figure in the block against Montenegrin independence, gave passionate speeches against separation. A distinguishing feature of Bećković's poetry is its regionalism. Distinctly Montenegrin archaic dialect and phraseology permeate his work. This aspect of his work is most often lost when one reads it in translation. Even so, other features that distinguish Bećković's poetry in the canon of South Slavic literature will not be lost on the foreign reader. Bećković's poetry often strikes the reader as profoundly rhetorical. By the same stroke, he avoids the danger of didacticism that often comes hand in hand with the resort to rhetoric. He does so by insisting on the entertaining aspect of his poetry, regardlessly of the subject matter, ranging from love, over politics, to theology. His poetic main works are: *Vera Pavladoljska*; *Metak Lutalica*; *Tako je govorio Matija*; *Dr. Janez Pačuka*; *O međuvremenu*; *Če: Tragedija koja traje* (Published in English as *Che: Permanent Tragedy*); *Reče mi jedan čovek*; *Međa Vuka Manitoğa*; *Lele i kuku*; *Dva sveta*; *Poeme*; *Služba Svetom Savi*; *O Njegošu*; *Kaža*; *Čiji si ti Mali?*; *Nadkokot*; *Služba*; *Sabrane pesme*; *Kosovo najskuplja srpska reč*; *Čeraćemo se još*; *Kad budem mlađi*.

Cuvinte cheie: identity, folklore, ethos, ethnos, emic, ethic, politics

Afirmarea crnogorcilor (muntenegrenilor) ca etnos în creuzetul balcanic s-a făcut destul de târziu, la începutul secolului al XIX-lea, deoarece până atunci ei erau subsumați în mod eronat culturii și eposului sârb. Sentimentele și particularitățile etnosului muntenegrean au evoluat concomitent cu apariția și dezvoltarea unei conștiințe naționale deosebite de cea sârbă. Primele și cele mai cunoscute creații populare ale eposului muntenegrean au fost culese și publicate de voievodului Njegoș I Petrović, sub numele de *Gorski Vijenac* (Coroana munților), în scopul de a ilustra enorma importanța a eposului eroic pentru muntenegreni. La rândul său, Voievodul Sima Popovic descria curtea prințului Nikola II Petrovic-Njegoș ca fiind „locul unde, la ședințele tronului, se întreceau prin cântece toți guslarii din țară, și unde cel mai adesea se cântau mai vechile și mai noile bătlăii [...], așa că nu trecea nici o seară, fără să se amintească despre bătlăia de la Kossovo, strigându-se sus și tare *viu este viitorul sârbesc*”¹, trebuie însă menționat faptul că există, în cadrul culegerii lui Njegoș I Petrović, numeroase poeme ce subliniază fără echivoc diferențele etnoculturale dintre muntenegreni și sârbi.

Această pseudoidentificare cu aspirațiile și conștiința etnică sârbă se făcea în contextul politic al sfârșitului de secol al XIX-lea, când Muntenegru, un stat mic și cu o populație de numai 250.000 de locuitori, avea nevoie de ajutorul și alianța sârbă, întrucât politica și aspirațiile celor două state sud-slave independente de doar câteva decenii coincideau. În eposul eroic muntenegrean, precum și în poemele de inspirație folclorico-istorică, cultului morții și al morților, în special, este omniprezent, în concordanță cu etnopsihologia muntenegreană și toate creațiile epice muntenegrene au la bază ideea eroismului și sacrificiului luptătorilor pentru libertate. Aceste teme au fost preluate și folosite de către diferiți poeți și după constituirea Regatului Sârbilor, Croaților și Slovenilor, în decembrie 1918, dar și după 1945, anul creării Iugoslaviei comunisto-titoiste, reluate apoi după 1991, în scopul decelării valorilor unui etnos diferit de cel sârb.

Printre poeții de expresie sârbă care au folosit folclorul și motivele folclorice ca sursă de inspirație s-a numărat și Matja Bečković de origine muntenegreană născut la Senta, în Banatul Sârbesc, în anul 1939, este considerat cel mai proeminent poet al secolului al XX-lea. Bun prieten al premierului Vojislav Koštunica, membru al Academiei Sârbe de Științe din 1991, dar și un activ susținător activ al Partidului Democrat Sârb, el este, în același timp, un adversar declarat al separatismului muntenegrean. A ținut nenumărate conferințe pasionale împotriva separării și, în 2006, nu a votat la referendumul care a rupt Uniunea Serbia-Muntenegru. Cunoscut mai ales ca poet de inspirație folclorică și critic literar, el se distinge prin utilizarea regionalismelor în exprimare prin intermediul unui vechi dialect muntenegrean, dar și printr-o frazeologie care pătrunde adânc opera sa. Chiar în traduceri caracteristicile stilului său

¹ Ljubomir Nenadović, *O Crnogorcima*, VII, Belgrad, 1922, p. 44.

se încadrează canonului sud-slav și poate fi receptat la adevărata sa valoare de către cititori. Însă, prin traduceri făcute poezii sale, se pierde adeseori esența ideilor sale. De cele mai multe ori poezia lui Bečković izbește prin retorica sa profundă, dar autorul evită pericolul didacticismului care, de cele mai multe ori, merge mână în mână cu retorica și face acest lucru pentru că insistă pe latura comică a poeziei, preferând subiecte despre dragoste și mai puțin, subiecte politice sau teologice.

Când abordează însă acest gen de subiecte istorice și politice, devine dur și ironic. O parte din aceste preluări, prelucrări și adaptări ale motivelor epice clasice muntenegrene au fost folosite de el în critica aspră a degenărării etnosului, precum în poemele: *Kostici*, *Smrt Pera Pušeljna* (Moartea lui Pero Pušeljna), *Sahranja Krstine Gavrilove* (Înmormântarea lui Krstine Gavrilov). Poemul *Kostici*, cuvântul *kost*, *koste* (os, oase) ne duce cu gândul la moarte în sens biologic și filosofic, în timp ce în primele două poeme descrie în mod explicit ritualurile cultului morților, performate în cadru obștesc, prin intermediul folclorului, în speță a bocetelor. Mult mai interesantă este abordarea automulțumirii și a autosuficienței muntenegrene, plastic și sarcastic înfățișată de Bečković, care s-a inspirat din eposul eroic muntenegrean în poemul *Fali mi ce nešto* (Îmi lipsește ceva), care este plin de ironii la adresa autoamăgirii muntenegrenilor de astăzi, incapabili să-și regăsească vechile valori spirituale și istorice:

Nikad Ibro Iovana nije prošao kroz naše kuce/ Niciodată Ibro Iovan nu a trecut prin (pe la) casa noastră
A da nikad nije rekao pomaga Bog ljudi,/ Și niciodată nu l-a rugat pe Domnul să ne-a ajute
Bazda ocaše reci: Dilija sokolo napoji mi konja,/ Fără să zică aceste cuvinte: Viteazule șoim adapă-mi calul
Ti čes to najveštije.../ Tu ești cel mai renumit..¹.

Mult mai relevante sunt versurile care prezintă înfumurarea și orgoliul nemărginit muntenegrean exprimate tranșant fără menajamente, chiar cinic, prin versurile:

Naša e koža, no nin konj,/ A noastră e pielea, dar calul e al lor,
Naša krmad, nijsu ko nina; no brzo ko pascad; vitka ko vuci,/ Pajiștea (Nutrețul) ca a noastră, nu e la nimeni; repede o pasc, apoi urlă ca lupi,

Acest tip de narcisism este specific muntenegrenilor și reprezintă, credem, granița valorilor care țin de proprietăți: case, arme, cai, frumusețe, putere, indicînd nevoia de comparație și poate chiar sentimentul inferiorității, generat de zona restrînsă în care ei acționează:

¹ Matja Bečković, *Dvije pjesme u Rece ce mi jedan čovek*, Belgrad, 1970, p. 40, 41.

Zučkalo se jedno našu i jednoga nikoga,/ Se zvonește că, unul de-al nostru și cu un
nimeni s-au bătut,
Kod njih e jednog bez oka,/ La ei, a rămas unu fără-un ochi,
A kod nas dvojica.../ Și la noi, fără amândoi...

Aceste expresii adesea folosite de bătrânii muntenegreni în scop ironic popular ilustrează foarte bine tiparul etnopsihologic regional, pentru că întâietatea la muntenegreni trebuie să fie arătată, să fie dovedită cu orice preț, chiar dacă rezultatele nu sunt în măsură să justifice sacrificiul. Narsicismul exacerbat este continuat prin intermediul analizei ironice asupra orgoliului nemăsurat al urmașilor muntenegrenilor, ca în versurile:

Niko Mašu Tutovu nije nasadio i kosijer,/ Niciodată Mašu Tutov nu a sădit și nu a
secerat nimic,
O nijegov dan, osim moga pradjeda,/ De ziua lui, în afară de străbunicul meu
A pradjed mi se rodjo u istom dan,/ Și străbunicul mi s-a născut în aceeași zi
Kad i sestic, Vojvode Mijaila/ Ca și sora Voievodului Mijaila...
Kad nam je gorela kuca,/ Când ne-a ars casa,
Plamen su vijedli u Fundinu,/ Flăcările se vedeau din Fundina
A Fundina ima i u mapi,/ Iar Fundina este și pe hartă¹.

Poetul Matja Bečković merge și mai departe cu critica acidă prin intermediul poemelor *Unuk Alekse Marinkova place nad Crnom Goru* (Nepotul lui Alekse Marinkov deplânge Crna Gora) și *Lelek i kuku* (Barza și stânca), în care ironizează idealul obsesiv popular al mitului eroului martir, a urmelor acestor personaje și valorilor morale, reprezentate prin modul specific de viață. Poetul se folosește de mitul homeric în reconstrucția imaginii poporului muntenegrean, folosind comparații, aluzii și figuri de stil, în speranța redării strălucirii imaginii eroice de odinioară, dar imaginea contemporană este o palidă umbră a ceea ce a fost cândva Muntenegrul. Versurile următoare subliniază starea deplorabilă în care se afla țara și națiunea după înglobarea ei în regatul Sârbilor, Croaților și Slovenilor:

Kaka Crna Gora, kaki jadi,/ Cum e Muntenegru, ce sărăcie
Crna je Gora bila, pa je nema,/ Negru era muntele și nu mai este
Crnogorsko ga bi, pa prodge,/ Muntenegru era, dar a trecut
Ko sve što prolazi/ Ca tot ceea ce trece;

Toate aceste versuri subliniază clar disoluția tribală muntenegreană și dispariția etnosului în masa culturală iugoslavă. După opinia lui Bečković, Aleksa, nepotul vlădicăi Danilo Njegoš I (dacă i-a fost într-adevăr nepot), cu un realism rațional și de

¹ Alexandar Drašković, *Istorisko-socioloske predpostavke nastanka herojski duh*, Titograd, 1989, p. 485.

bun simț constată decăderea valorilor muntenege. Nu se observă nicio disonanță în poemul acestui nepot, Aleksa, care deplânge soara muntenegeilor, aceasta fiind doar o părere personală despre vremurile apuse și evoluția rapidă a societății contemporane, care a eliminat complet toate valorile istorico-morale muntenege:

Crnogorci sinovi gore/ Muntenegeii fii munților:
Njesu živeli, no se rađjali,/ N-au trăit, dar s-au născut,
I to iz kamena,/ Și chiar din piatră,
A iz kamena se rađja,/ Și din piatră se naște
Ono sto je trvde od njega,/ Ceea ce este mai tare decât ea,

Sătul de nedreptățile vieții și de sărăcia care a înșeluncheat țara, nepotul Aleksa din exil completează cu versurile:

Dosta mi je bilo de se rode,/ Ne-am săturat să ne naștem
A bogatu svijet nije,/ N-avem o lume bogată
No oce i da zivi/ Nu vrem să și trăim;
A ko nema od šta de zivi,/ Când nu ai din ce să trăiești
Taj jedini zna šta je zivot/ Doar ei singuri știu ce e viața.

În continuare Aleksa, deplânge sfârșitul eroismului muntenegean prin versurile:

Šta je Crna Gora bez same sebe, / Ce ar fi Muntenegru, fără el însuși,
Bez bitaka nema ni junaka,/ Fără bătălii nu sunt nici eroi,
Bez junaka nema ni pjesma,/ Fără eroi, nu sunt nici cântece,
Nit slobode ima bez dušmana./ Nici libertate fără dușmani.
Nema lepše smrti no u boju,/ Nu există moarte mai frumoasă decât cea în luptă,
Nema Crna Gore bez Turaka./ Nu există Muntenegru fără turci,¹.

Dispariția valorilor morale și militare, a esenței vitejiei muntenege îl fac pe poet să declare laconic prin vocea nepotului Aleksa, subliniind încă odată adevărul că a trecut vremea eroilor și că tot ce avea cândva valoare militară și morală se află în morminte. Versurile dure ne conduc spre construirea unor concluzii fără echivoc:

Samo smo u smrti bili pravi,/ Doar în moarte am fost adevărați,
A u svemu drugome nevijesti./ Și în celelalte, mizerabili (inconștienți).
Grobovi, su crnogorske kuce,/ Mormintele sunt casele muntenegeilor,
Sve je vise porijeklom crnogoraca,/ Totul e mai mult ca niciodată de origine muntenegeană
Onjeg što vele: moj je djed došao iz Crngore,/ Ceea ce contează: bunicul meu a venit din Muntenegru
No, to njesu crnogorci,/ Ei nu sunt muntenegeeni

¹ *Op.cit.*, p. 486, 487.

To što skitice po svijetu./ Sunt vagabonzi prin lume
Što medju lupezima i trgovcima./ Care stau printre hoți și negustori
Pominiju ime crnogorski./ Amintesc prin nume de muntenegreni
Kunu se da su crnogorci./ Jură că sunt muntenegreni
A nikom im ne veruje./ Dar nimeni nu-i crede¹.

Paradoxul devine complet prin intermediul limbajului și al comportamentelor violente care oferă un alibi muntenegrenilor și trecutului lor glorios, deși este evident că aceste două lucruri sunt de ireconciliat după 1918. Bečković, preluând și exploatând filonul folcloric din numeroasele teme clasice din eposul muntenegrean, ne oferă o frescă vie a etnopsihologiei populare, deplângând în acest mod asimilarea morală și etnică.

Poetul este conștient de faptul că astăzi nu mai poate fi vorba de păstrarea vechii identități, deoarece toate calitățile și valorile clasice specifice eroilor muntenegreni au dispărut odată cu ultima dinastie. În poemul *Lelek mene* (Vai mie), Bečković, vorbește despre muntenegreanul care nu seamănă cu nimic, cu excepția lui însuși, și de aceea comportamentul său nu seamănă cu al niciunui slav (poate cu excepția sârbilor), în privința creațiilor și purtătorilor valorilor etnospirituale:

Umrla je stara Crna Gora./ A murit vechiul Muntenegru,
I bez nje se muce crnogorci./ Și fără el, se chinuie muntengrenii
Pomrjece no ce prije toga./ Vor fi murit pe rând, înainte ei
Sebe i niju mrtvu obrukati./ Pe sine și în el moartea se prăvălește.
Rodio se zadni crnogorac./ S-a născut ultimul muntenegrean,
S dva imena, a sad bez imena./ Cu două nume, dar acum fără nume,
Malog rasta od straha napredan./ Puțin crescut din teamă de progres,
Brije brke i ide u civilu./ Își bărbiereste mustățile și merge în civil,
Naijsrećni kad mu neko kažu:/ E cel mai fericit când cineva îi zice:
– Ko bi rekao da je crnogorac/ Cine ar fi zis că-i muntengrean;
Svakog možeš voditi doktoru.../ Poți să-i duci la psihiatru...².

Poetul exprimă plastic drama pierderii identității etnoculturale muntenegrene în uniunea numită, generic Iugoslavia, unde nimeni nu știe ce este cu certitudine, reluând trei versuri mai jos imaginea palidă a muntenegreanilor de astăzi, urmașii (nepoții) nedemni al eroilor războinici, faimoșii haiduci tăietori de capete de turci, care nu lăsau din mână sabia, pistolul și pumnalul atâta timp cât timp erau în viață. Poemul se încheie printr-o prezentare caricaturală dusă spre grotesc a tipului etnopsihologic actual muntenegrean:

¹ *Ibidem*, p. 488.

² *Ibidem*, p. 489.

Da nas ne bi, svijet ne bi znao/ De n-am fi fost noi, lumea n-ar fi știut
Da postoje gordi konobari./ Că există chelneri mândri,
Podvornici s haiduškim brcima./ Ușieri cu mustăți haiducești,
Prodajnici s crnom mrscu oci./ Vânători cu ochi negri dușmănoși
Prevjierice s koretnim kapama./ Escroci ce poartă bonetă,
Prelivode s dignutim glavama./ Șoferi cu capul ridicat,
Podrebnice zasavardacene./ Colaboratori supuși
Ponosnici postelioizdavci, [...] / Mândri schimbători de lenjerie,
Izdajnici u narodnoj nosne[...] / Trădători în costume populare,
Molecite se Bogu dvolicite./ Rugându-se fățarnici la Dumnezeu,
Lelekuci nešto sicariti/ Tânguindu-se înnebuniți¹.

Versurile lui Matja Beckovic exprimă tranșant asimilarea unui popor de către malaxorului etnopolitic iugoslav, însă ceea ce oferă poetul prin intermediul creațiilor sale este doar tristețea asimilării și aculturației și pe care, prin intermediul șarmului său nepieritor în receptarea realității și adeseori printr-o intonație ironică, știe cum să transforme cele mai dure critici exprimate printr-un sarcasm ucigător, în satiră. Uneori prezența satirei în poemele sale dispare la fel de brusc cum apare, funcția preponderentă a comicului care ne face să râdem, fiind totuși de neînlocuit, deoarece, printre criticile dure ale poetului, observăm un umor fin, disimulat însă prin intermediul apostrofărilor adresate celor care doresc să critice anormalul. Categoria morală și socială a răvrătitului este perfect redată în poemele: *Ono*, *Psoglav*, *Tankodušići*, *Ne znam ti nig*. Calificativul de inadapdat (răzvrătit) este complet înfățișat, cu întreaga sa aromă, apartenență și credință printr-o critică nimicitoare, la foc automat, care vorbește despre acele *bande de lași*. Unul dintre poemele care ne oferă aceste imagini este intitulat *Lako je drugijema* (Ușor le este altora), și se știe foarte bine, despre cine este vorba, inadaptații sunt neoameni ei alcătuiesc categoria celorlalți:

Bez imena, bez obraz, bez pameti./ Fără nume, fără onoare, fără memorie
Prazne glave, u praznove domu./ Capete goale, în case goale,
Ne vice jednom drugome, i pomaga Bog./ Nu-și strigă unul altuia să te ajute Dumnezeu,
A naša se i goveda bečnu./ A noastră-i bovină privire,
S toliko pameti, koliko oni imaju./ Cu atâtea amintiri câte au ei
Ne moje se biti ni nespretan./ Nu poate să fie neîndemânatic
Na nig, ni pasce ni laje./ La ei nici nu zvonesc, nici nu bârfesc
Ako mig ne mršneš, znaju da ig niesu primijetio/ Dacă o clipă nu-i urăști, știu că nu-i accepți².

Discriminarea cetățenilor iugoslavi crește odată cu nemulțumirile celor care alcătuit Iugoslavia, amplificând astfel negativismul înfățișat prin intermediul caracte-

¹ *Op.cit.*, p. 490, 491.

² *Ibidem*, p. 492.

rului celor etichetați, ca fiind inadaptați, făcându-i pe muntenegreni să se simtă vizați. Principala caracteristică a creației poetice a lui Bečković, adică stilul și critica acidă a versurilor sale crează o atmosferă înflăcărată și explozivă specifică jocurilor de artificii și credem că nu e necesar nici un comentariu în acest sens. Fiecare vers în parte oferă în sine adâncimi nebănuite, care sunt ramificate și răspândite în chiar însăși esența creației, oferindu-ne posibilități nesperate de asocieri, așa că putem fi ușor păcăliți de neobișnuita construcție poetică pluridimensională a autorului. La sfârșit credem că este necesar să arătăm că morala devenită normă obligatorie pentru fiecare cetățean, cu prioritate pentru muntenegreni, oameni de o corectitudine și demnitate deosebită, dar care însă trebuie să învețe cum să se distanțeze de critica și oprobiul celorlalți. Din păcate aceștia nu sunt puțini și, într-un mod nedrept și imoral, murdăresc imaginea pe care muntenegrenii au avut-o în mentalitatea europeană, ca un popor răzlețit printre stâncile Alpilor Dinarici și la întrecerea a două marii imperii, în permanent pericol de extincție, dar care s-au opus naturii și istoriei. Tolerarea acestor excese nu mai este de admis, deoarece se știe foarte bine că nu toți oamenii au capacitatea intelectuală de a înțelege afinitatea și unicitatea conștiinței de creație, aceeași experiență și valoare a talentului. De aceea credem că în angajamentul intelectual al unui poet doar conștiința etnică îl poate ajuta cu adevărat în vederea susținerii raționale și sistematice a conceptelor necesare procesului de creație, oferindu-i în același timp posibilitatea exprimării tranșante și de perspectivă. Bečković s-a achitat într-un mod strălucit de sarcina asumată, arătându-ne că se poate, dar și cum trebuie refăcut în spirit poetic adevărul. Pentru că poezia nu este accesibilă tuturor creatorilor și doar dacă acest spirit este suficient de puternic și inspirator, atunci, oricine poate scoate din el suficientă morală. Bečković nu a fost niciodată un admirator al iugoslavismului, nici naționalist, fiind în schimb prosârb, poate și pentru că a înțeles că extremele se anihilează reciproc. Știa foarte bine caracteristicile politici interne titoiste care se puteau defini prin sintagma *o Serbie slabă și o Iugoslavie puternică* și că o rezistență inteligentă este de preferat unei disidențe zgomotoase. Conștientiza foarte bine și importanța mizei politico-diplomatice a Uniunii Serbia-Muntenegru, în contextul evoluției evenimentelor politico-militare și diplomatice de după destrămarea Iugoslaviei. Trăind din 1960, la Belgrad și beneficiind între timp, datorită talentului său unic de cele mai înalte distincții academice sârbești și internaționale, Bečković, ca om politic, a adoptat o poziție prosârbă, în opoziție cu originea sa muntenegreană. Compromisul literar a făcut din opera lui Bečković o tribună activă a etnosului muntenegrean, întrucât, tocmai reacțiile apărute la stilul său acid l-au ajutat să-și continue netulburat țelurile care vizau renașterea spiritului combativ sud-slav în context literar. Etnosul ca argument suprem și etosul ca argument cultural sunt omniprezente în poemele sale, însă modul operării poetului cu aceste două concepte suscită unele întrebări. Credem că poetul nu a dorit să minimalizeze importanța unui concept în favoarea celui alt sau că a dorit din considerente politice să-și nege propria origine, credem doar că el a încercat să facă un compromis etnopolitic, disimulat prin intermediul creației sale poetice. În poemele sale

face din perspectiva eticului o analiză emică a eposului munte negrean, dar, de fapt, categoriile etice ale poetului sunt categoriile emice ale culturii căreia el îi aparține.

Bibliografie:

- Bečković, Matija, *Izabrane Pesme i Poeme*, Belgrad, Bigz, 1990
Drašković, Alexandar, *Istorisko-socioloske predpostavke nastanka herojski duh*, Titograd, 1989
Nenadović, Ljubomir, *O Crnogorcima*, VII, Belgrad, 1922
Petković, Novica, *Twentieth century literature, Essays on Modern Serbian Bards*, Ralph Bogert, Toronto, University of Toronto Press, 2006

GHEORGHE ASACHI ȘI CĂLĂTORIA SA ÎN RUSIA (1830)

Radu MÂRZA

Gheorghe Asachi (1788-1869) is one of the best-known Romanian men of culture from the first half of the nineteenth century. He is known for his literary and journalistic activity as well as his contribution to the organization of the Romanian higher education system. However, his political activity is less known. Asachi was one of the artisans and leading figures of the Organic Regulations regime, introduced in Moldavia by the Russian occupation regime beginning with 1830. In 1830 he traveled to Sankt Petersburg in his capacity as secretary of the committee that drafted the Organic Regulation for Moldavia. Following this trip, he published a travel diary entitled *Estract din jurnalul unui călători moldovean* [Excerpt from the Diary of a Moldavian Traveler] in the „Albina românească” newspaper (1830).

The present article discusses this diary and argues that Asachi presents Russia as a model of development and civilization and as an alternative to the traditional cultural models that were prevalent in the Romanian society at the time (the French and German models). One should connect Asachi's image of Russia to the propagandistic effort of the Russian authorities to improve the image of the country in the Romanian Principalities.

Key words: Gheorghe Asachi, modernisation, Russia, travelers, cultural models, neologisms in Romanian

Scăparea noastră vine de la Nord. Totul ne leagă de Rusia; ea e mama noastră¹.

Comparativ cu primele decenii postbelice, cercetările românești cu privire la legăturile culturale și istorice ale spațiului nostru cu Rusia s-au redus în ultima perioadă, dar pot fi menționate preocupări pentru legăturile lui Dimitrie Cantemir cu Rusia, intervenția rusă în revoluția de la 1848 din Principate etc. Există însă numeroase capitole din raporturile româno-ruse care nu au fost studiate și analizate până în prezent, un asemenea exemplu fiind și cel pe care îl propune cercetarea de față. Gheorghe Asachi

¹ Apud Gheorghe Adamescu, *Epoca regulamentară din punct de vedere politic și cultural*, în *Literatura și arta română*, III, 1898-1899, p. 388.

(1788-1869) a fost una dintre figurile reprezentative ale jumătății de secol al XIX-lea în Principate și este cunoscut pentru activitatea sa literară și publicistică, pentru contribuția la organizarea sistemului universitar românesc. Activitatea sa politică, de care se leagă călătoria în Rusia din anul 1830, este mai puțin cunoscută, mai ales implicarea în organizarea regimului regulamentar din Principate, în deceniul al patrulea al secolului al XIX-lea.

Regulamentele Organice, adoptate în luna mai 1831 în Țara Românească, respectiv octombrie 1831 în Moldova, sunt legi organice promulgate în Principate de către autoritățile țariste și, timp de două decenii, au îndeplinit funcțiile unor constituții; ele au stat la baza regimului politic pe care istoriografia îl desemnează drept *regim regulamentar*. Direct și indirect, Gheorghe Asachi a fost implicat în instaurarea acestui regim, l-a reprezentat și i-a fost fidel până la sfârșit. Călătoria sa în Rusia din anul 1830 reprezintă un moment preliminar instaurării regimului; în calitate de secretar, al părții moldovenești, a comisiei însărcinate cu redactarea regulamentului (iulie 1829 – aprilie 1830), Asachi a călătorit în Rusia, participând la lucrările comisiei desfășurate la Sankt-Petersburg în perioada mai-noiembrie 1830.

În continuare, voi face câteva referiri privind biografia și cariera lui Gheorghe Asachi. Din datele parcimonioase privitoare la familie și la primele decenii de viață, rezultă că în ultimii ani ai secolului al XVIII-lea tatăl său era preot militar în trupele moldovene care se aflau sub comandă rusească, că a locuit la Herța, Hotin, Lvov și Iași și s-a mișcat atât în zona de influență austriacă (Bucovina), cât și în cea rusească, revenind de câteva ori alături de trupele rusești în Moldova. Gheorghe Asachi se naște în 1788 la Herța, dar, în urma cedării de către austrieci a Hotinului către Imperiul Otoman, tatăl său fiind indezirabil pentru turci, familia se mută la Lvov. Astfel că Asachi își face studiile în acest oraș (1796-1804), la un colegiu și apoi la universitate, unde studiază timp de trei ani filosofia, fără să-și finalizeze studiile. La 1805, pleacă la Viena, unde face studii de matematică și astronomie, studii întrerupte de războaiele napoleoniene. Intenționa să revină în Moldova, unde obținuse titlul de locotenent în corpul inginerilor armatei ruse din Moldova, dar se pare că nu a mai ajuns aici. Între 1808 și 1812 se află la Roma. În 1812, în contextul atacului lansat de Napoleon împotriva Rusiei, află la Viena de intenția împăratului Franței de a reface vechea Dacie și de aceea revine în Moldova¹.

Din acel moment își începe cariera publică. Editorul *Operele* sale, N.A. Ursu, scria despre el că, la momentul respectiv, „era românul cu cel mai larg orizont științific și literar, nu numai din Moldova, ci și din celelalte provincii românești”²; în perioada de până la restaurarea domniilor pământene se face remarcant prin diferite activități

¹ N.A. Ursu în Gheorghe Asachi, *Opere*, vol. I. Ediție critică și prefață de N.A. Ursu. București, Ed. Minerva, 1973, p.VIII-XII; Eugen Lovinescu, *Gh. Asachi. Viața și opera sa*. Ediție definitivă. București, Ed. Casa Școalelor, 1927, p. 11-36; George Sorescu, *Gh. Asachi*. București, Ed. Minerva, 1970, p. 5-57.

² Asachi, *op.cit.*, I, p. XII.

culturale, literare, în domeniul educației. În 1821, de teama represaliilor turcești, se refugiază alături de boierimea moldoveană dincolo de Prut, în Basarabia. La 1822, nou-întronatul domn pământean Ioniță Sandu Sturdza îl numește agent diplomatic la Viena, perioadă de timp în care cercetează cărți și documente de interes pentru istoria românească din bibliotecile și arhivele Vienei. Revenit în Moldova la 1827, activează ca funcționar în ministerul de externe și în domeniul școlar, iar după 1829 devine unul dintre cei mai influenți oameni politici, de cultură și litere ai epocii¹. Deși activează și după 1848, în preajma revoluției este un personaj deja marginalizat, perceput de către clasa politică liberală drept conservator și retrograd, drept un om al Vechiului Regim².

Revenind la călătoria în Rusia din anul 1830, aceasta i-a prilejuit lui Asachi o serie de „revelații culturale”, deși nu era la primul contact cu străinătatea; trăise într-un mediu multinațional în Bucovina și Galiția, cunoștea atât sistemul rusesc, cât și pe cel austriac de guvernare, petrecuse câțiva ani la Roma și la Viena. Cel mai direct ecou al acestei călătorii în Rusia îl reprezintă cunoscutul său *Estract din jurnalul unui călători moldovean*, pe care l-a publicat în paginile „Albinei românești” din același an 1830³. Pe acest jurnal se construiește analiza de mai jos.

Estract din jurnalul unui călători moldovean este o descriere foarte precisă, cu informații din domeniile cele mai variate, descriere pentru care credem că este posibil ca Asachi să se fi folosit de o scriere de călătorie contemporană, lucru care nu era neobișnuit în epocă. Scopul lucrării se vrea nu acela de preamărire a Rusiei, ci de a face cunoscute contemporanilor săi „bunele deprinderi și îmbunătățirile vieții soțiale”, precum și ca, după exemplul Rusiei, moldovenii să nu mai fie socotiți de străini drept locuitori ai Asiei⁴.

La trecerea Nistrului, frontiera istorică a Moldovei cu spațiul răsăritean, Asachi arată că fluviul nu mai poate fi asociat, ca în trecut, cu „sîngele strămoșilor noștri vărsat întru apărarea patriei. [...] Astăzi însă moldoromânul calcă cu încredere pe acest pământ, de unde-i răsare mîntuirea și scutirea”, mîntuire care vine din partea Rusiei⁵. Începând de aici, pe tot parcursul jurnalului Asachi construiește, așa cum se va vedea în continuare, imaginea unei Rusii moderne, progresiste, o Rusie care poate reprezenta un model și o sursă de inspirație pentru Moldova.

Din 1828, Principatele Române se aflau sub ocupație rusească, context în care autoritățile de ocupație făceau eforturi să prezinte noul regim drept unul modernizator și aducător de progres, iar Principatele ca fiind la început de drum pe calea modernizării.

¹ *Ibidem*, p. XII-XXV; Lovinescu, *op.cit.*, p. 36-47.

² Lovinescu, *op.cit.*, p. 47; Asachi, *op.cit.*, p. XXIV-XXV; Sorescu, *op.cit.*, p. 101-105.

³ *Estract din jurnalul unui călători moldovean* a fost republicat în Asachi, *op.cit.*, II, 1981, p. 333-375. Vezi și Gh. Ungureanu, *Figuri de arhiviști români. Gheorghe Asachi, 1788-1869*. București, Direcția Generală a Arhivelor Statului, 1969, p.15; Ștefan Cazimir, *Alfabetul de tranziție*. București, Ed. Cartea Românească, 1986, p. 83-84.

⁴ Asachi, *op.cit.*, II, p. 375.

⁵ *Idem*, p. 333-334.

Fără a pune aici în discuție caracterul regimului de ocupație și al celui regulamentar, trebuie arătat că opiniile contemporanilor variau de la entuziasmul adeptilor noului regim și până la scepticism și opoziție deschisă; aceste opinii se exprimau pe diferite paliere ale vieții publice, în viața politică, prin publicarea de cărți, articole, broșuri. Adepții regimului supralicitau rolul modernizator al Rusiei, comparând administrația generalului Kiseleff cu o „vârstă de aur” și cu „timpurile lor poetice”, iar pe Kiseleff însuși considerându-l drept „părinte și regenerador al Patriei române”¹. Alții se întrebau, așa cum avea să facă câteva decenii mai târziu istoricul literar Gheorghe Adamescu, dacă regimul regulamentar era „numai o facere de bine desinteresată” sau un program sistematic de cucerire? Autorul citat concluzionează că regimul instituit sub comanda generalului Kiseleff avea ca scop ca, într-o etapă ulterioară anexării Basarabiei (1812), „să infiltreze în spiritul poporului dragostea de Rusia, să deschidă drumul cuceririi pacifice”².

Nici chiar contemporanii cei mai critici nu au negat rosturile modernizatoare ale celor două Regulamente Organice și ale regimului al cărui bază au pus-o, însă s-a observat și subliniat controlul foarte strict pe care l-a instituit Rusia, fapt care a nemulțumit segmentele cele mai diverse ale societății moldo-muntene³.

Revenind la *Extract din jurnalul unui călători moldovean*, Gheorghe Asachi descrie în paginile acestuia, cu lux de amănunte, organizarea administrativă a Rusiei, relieful și clima regiunilor traversate, rețeaua de râuri, căile de comunicație, economia, sursele de venit ale locuitorilor, comerțul, așezările, populația și religiile acesteia. Sunt prezentate orașele traversate: Cameneț (azi Kamianets-Podilskyi), Jitomir (azi Zhytomyr), Movilăul (azi Mogilev/ Mahilyow), Țarskoe Selo (azi parte a orașului Pușkin), Kronstat (azi Kaliningrad) și mai ales Sankt-Petersburg. În palatul de vară al țarilor de la Țarskoe Selo, „toată grădina este presărată de monumenturi ce înfățișază strălucirea și slava Rosiei”⁴, iar Petersburgul este supranumit „Palmira nordului Evropei”⁵. Descrierea capitalei Imperiului Rusesc ocupă o parte importantă din economia jurnalului lui Asachi, orașul fiind în permanență pus în legătură cu întemeietorul său, țarul Petru

¹ Adamescu, *op.cit.*, p. 299-300.

² *Ibidem*, p. 300, 391. Vezi și Garabet Ibrăileanu, *Spiritul critic în cultura românească*. Ed. II. Iași, Viața Românească, 1922, p.72. O analiză asupra rolului jucat de Rusia în regimul regulamentar la Radu Mârza, *Rusia și Principatele Române în epoca regulamentară. O perspectivă culturală*, în „Annales Universitatis Apulensis. Series Historica” (Alba-Iulia), IX, 1, 2005, p. 83-91.

³ Filitti, *Principatele Române de la 1828 la 1834. Ocupația rusească și Regulamentul Organic*. București, Institutul de Arte Grafice „Bucovina”, 1934, p. 21-25; Neagu Djuvara, *Între Orient și Occident. Țările române la începutul epocii moderne (1800-1848)*. Traducere de Maria Carpov. București, Humanitas, 1995, p. 101-103; Gerhard Blottner, *Die antirussische Stimmung in der Donaufürstentümern 1830-1848 vornehmlich aus der Sicht zeitgenössischer österreichischer Quellen*, în *Südost-Forschungen*, 42, 1983, p. 224-228.

⁴ Asachi, *op.cit.*, II, 1981, p. 341.

⁵ *Idem*, p. 342.

cel Mare. Călătorul moldovean nu scapă nici o ocazie pentru a preamări figura țarului, căruia îi face portrete dintre cele mai elogioase, într-o grilă specifică Luminilor târzii și Romantismului:

Înalta genie, curajul și neobosita sîrguință acestui iroiu au născut la nordul Evropei, în curs de 36 ani a însuși domniei sale, atîte prefaceri, care s-ar fi putut aștepta numai de la trecerea veacurilor. [...] Creșterea publică a junimei fiind temelul reformei unei nații, aice de la Petru cel Mare s-au orînduit după o sistimă care, îmbunătățindu-se supt următoarele domnii, au născut minunata sporire în toate ramurile științelor, a măiestriilor și mănușturilor rosiene. [...] Petru cel Mare deopotrivă prețuia toate trebuințele statului, pre carele învioșea cu a sa pildă și energhie. Ferice de o nație carea, în epoha reformei sale, are un prințip însufletit de asemenea sentemente, sfîințind toate minutele vieței pentru binile patriei și făcînd toate pentru dînsa, și nimic numai pentru sine¹.

Petru cel Mare nu este doar întemeietorul Sankt-Petersburgului, ci este și întemeietorul imperiului rusesc modern, figură emblematică pe care promotorii imaginii Rusiei o asociază cu modernizarea. De altfel, este evident și din pasajul de mai sus, precum și din altele în care autorul se referă la țar, spre exemplu în *Înainte cuvîntarea* pe care Gheorghe Asachi o publică la traducerea *Istoriei Imperii Rosiene* a lui Ivan Kaidanov², că numele acestuia este asociat, conform grilei iluminist-romantice în care scrie Asachi, cu progresul accelerat („atîte prefaceri, care s-ar fi putut aștepta numai de la trecerea veacurilor”), cu educarea tineretului și reformarea nației, dezvoltarea științelor, meșteșugurilor și economiei în general. Nu în ultimul rînd, țarul este un despot luminat și dezinteresat prin excelență („sfîințind toate minutele vieței pentru binile patriei și făcînd toate pentru dînsa, și nimic numai pentru sine”).

Sunt frecvente referirile la relațiile comerciale ale Rusiei cu Moldova sau la schimburile comerciale care s-ar putea face între cele două țări. Nu lipsesc nici referințe la momente din istoria Moldovei, care se leagă de locurile pe care le traversează: trimiterea de către domnitorul moldovean Alexandru cel Bun a unui detașament de călăreți în sprijinul Poloniei care lupta împotriva cavalerilor teutoni, participarea lui Pătrașcu vodă la asediul Hotinului de la 1673. Obiecte de preț de proveniență moldovenească sunt semnalate în colecțiile Ermitajului, Asachi insistînd asupra necesității ca acestea să fie puse în valoare științifică: „Oare puține asemenea lucruri zac ascunse în măruntaiele Moldovei? De dorit este că acii ci le au sau le-ar afla de acum să le păstreze ca niște odoară neprețuite clironomite sau să le hărăzească academiei din Ieși spre a fi depuse în muzeul național”³.

¹ *Ibidem*, p. 342-343, 352, 373.

² Ivan Kaidanov, *Istoria imperii rosiene*. Tradusă de aga Gheorghe Asachi. Partea 1-2. Iași, Tipografia Albinei, 1832-1833, 436+xxiii p. *Înainte cuvîntarea* a fost republicată în Gh. Asachi, *Scrieri literare*. Vol. II. Ediție îngrijită, cu prefață, note și glosar de N.A. Ursu. București, E.S.P.L.A., 1957, p. 327.

³ Idem, *Opere*, II, p. 349-350.

Rusia este privită cu ochii călătorului preocupat de problemele modernizării țării sale, care observă cu predilecție semnele noului și ale progresului în societatea rusă, în organizarea și guvernarea statului, viață economică, modernizare urbană, progresul tehnic și grija pentru arte. Statul are grijă de educarea cetățenilor săi:

Nu se aude de lotri sau măcar de furi, și călătoriul poate noaptea urma în calea sa, deși nu se vede nici o pază înarmată [...], însă guvernul întâmpină răul prin mijloacele morale, îngrijindu-se a da îndeobște lăcuitorilor o creștere evanghelică și a îndămna chipul viețuirii fieștecăruia, a căruia lipse cele mai adeseori aduce pe om la abaterea din datoriile sale¹.

De asemenea, Asachi se dovedește un mare admirator al progresului tehnic, fiind unul dintre primii români care descrie un vas propulsat prin puterea aburului, văzut în porturile de lângă Petersburg, la fel cum se entuziasmează la vederea flotei de război ruse:

Piroscaful sau focoscafa este un vas mare, pe carele în loc de vîsle îl mîină două roți de fier făcute în forma celor de moară. În fundul vasului se află cuptoriul și căldarea peste tot înfundată, în carea ne-ncetat ferbe apa, a căria aburi, neavînd altă răsufflare, iesă pin o țevie ce este îndreptată cătră mehanismul mașinei. Puterea aburilor pune în mișcare oarece roticele, care apoi împărtășesc umbletul lor la îmbele roate mari așezate la coastele vasului².

Estract din jurnalul unui călători moldovean nu este singura lucrare în care Asachi elogiază Rusia modernă. Aprecieri asemănătoare întâlnim în sus-menționata traducere a *Istoriei imperii rosiene* a lui Ivan Kaidanov, tradusă de Asachi. Actul în sine al traducerii și publicării cărții lui Kaidanov vorbește de la sine despre efortul literar și publicistic pe care Asachi îl face pentru promovarea imaginii Rusiei printre contemporanii săi. Și în pasajul de mai jos se face referire la ieșirea Rusiei dintre „sălbaticile margini”, despre scuturarea „giugului vîrvării”, despre „îmblînzirea asprei clime a nemărginitelor ei ținuturi”:

Între istoriile moderne (nouă), aceea a Rosiiei țîntește mai cu samă a noastră luare-aminte. O nație care, după a sa gheografică și politică stare, de curînd încă se păre menită a rămîne îngrădită între sălbaticie margini, deodată deșteptată de puternică ghenie, scuturînd giugul vîrvării, o videm aducînd în sînul ei măestrii și științe, prin care repede înaintîndu-să în civilizație, au cuprins unul din cele întîi posturi între puterile Evropii și îmblînzind însuși aspra climă a nemărginitelor sale țarmuri, le-au făcut primitoare culturii și adăpost muzilor³.

¹ *Ibidem*, p. 335-336.

² *Ibidem*, p. 370.

³ *Idem, Scrieri literare*, II, p. 327.

În descrierea călătoriei sale în Rusia din anul 1830, Asachi semnalează unele aspecte necunoscute cititorului moldovean. În nord „soarele, fără să apuie, luminează trei luni de-a rîndul, și asemenea atîta ține iarna o noapte”¹, iar în Tarskoe Selo a vizitat „orășelul chinizesc făcut chiar după moda Chinei, precum și menageria vitelor dumesnice de Cașemir și de India”². În cabinetul de istorie naturală de la Academia de Științe din Sankt-Petersburg a văzut „scheletrul [...] a unei fiară numite mamut, neam de elefant [...] urieș, stîns la vreo revoluție a pămîntului, despre care numai pe alocure se află oase în pămînt”³.

În finalul jurnalului, Asachi își exprimă dorința ca Moldova să nu mai fie asociată cu Orientul, ci cu Europa. Pasajul poate fi citit și altfel: Asachi propune Rusia ca model pentru Moldova, ca sistem de guvernământ, organizare a societății, spirit reformator, deschidere pentru progresul tehnic, al științelor și artelor. Cu alte cuvinte Rusia, descrisă cu atâtea amănunte în cuprinsul lucrării, are capacitatea – prin progresele pe care le-a înregistrat începînd cu epoca lui Petru cel Mare și prin calitatea sa de putere protectoare (și de ocupație) a Moldovei – să contribuie la modernizarea țării. Chiar dacă autorul nu spune acest lucru, Rusia este o alternativă la modelele culturale tradiționale pe care le frecventa societatea românească în primele decenii ale secolului al XIX-lea (modelul francez, eventual modelul german).

Efortul Rusiei de a oferi un model cultural alternativ societății românești poate fi observat și în alte câteva domenii, spre exemplu în învățămînt. În perioada ocupației rusești și apoi în timpul regimului regulamentar, s-a încercat – fără un succes notabil - crearea de catedre de limba rusă la liceele din principalele orașe ale Principatelor. Un relativ succes a avut și trimiterea de studenți moldoveni și munteni la marile universități din Rusia⁴.

La finalul analizei asupra jurnalului călătoriei lui Gheorghe Asachi în Rusia, merită pomenită publicația în care a apărut acesta în anul 1830. „Albina românească” este primul ziar în limba română și totodată primul ziar cu apariție regulată din Moldova, directorul ei fiind, încă de la înființare (1829), tocmai Gheorghe Asachi. Asemeni „Curierului românesc”, publicat în același an de Ion Heliade-Rădulescu la București, „Albina românească” a apărut cu aprobarea și sub supravegherea regimului. Cu alte cuvinte, Asachi își publică – deloc întâmplător – jurnalul călătoriei sale în Rusia

¹ *Idem, Opere*, II, p. 337.

² *Ibidem*, p. 341.

³ *Ibidem*, p. 353.

⁴ Mârza, *op.cit.*, p. 87-89. Vezi și Gh.I. Moisesescu, *Bursieri români la școalele teologice din Rusia, 1845-1856*, București, Editura Seminarului de istoria bisericii române de la Facultatea de Teologie, 1946, 100 p. (extras din „Biserica Ortodoxă Română”, LXIII, 1945, 11-12; LXIV, 1946, 7-9).

în organul de presă al regimului, adică tocmai în publicația care trebuia să popularizeze în rândul cititorilor din Moldova imaginea unei Rusii moderne și europene¹.

La finalul acestei analize, merită făcute câteva observații de natură lexicale. Gheorghe Asachi își publică jurnalul călătoriei în Rusia în anul 1830, într-o epocă în care limba română traversează un amplu proces de reformare și modernizare. Deja generația Școlii Ardelene remarcase sărăcia limbii române în privința cuvintelor care exprimă concepte sau obiecte specifice timpurilor moderne, precum și lipsa unor terminologii de specialitate (filosofia și matematica, domeniile tehnice sunt doar câteva exemple în acest sens). De la Samuil Micu și Petru Maior și până la Gheorghe Asachi, Ion Heliade-Rădulescu, Gheorghe Lazăr și alții, oamenii de literă ai vremii ofereau diverse soluții de îmbunătățire și adaptare a limbii române la nevoile timpurilor moderne, soluții realiste sau mai puțin realiste, soluții etimologizante, italianizante etc.

În decursul carierei sale, Asachi a pendulat între tendințele arhaizantă, analogistă și italianizantă și a susținut „fonetismul specific moldovenesc”². A susținut că soluția ieșirii din „confuzia limbilor” este întoarcerea la limba arhaizantă a vechilor cărți bisericești care, susținea el, era singura cunoscută de toate ramurile neamului românesc. A văzut reformarea limbii în stilul iluminiștilor, adică printr-o reconfigurare pe cale artificială, prin organizarea unui organism de decizie („giudeț Amfiction”) format din gramaticieni și cărturari din toate provinciile locuite de români. În privința neologismelor, paginile *Estractului din jurnalul unui călători moldovean* oferă o modalitate interesantă de promovare a noilor importuri lexicale, prin explicarea între paranteze a sensului noilor cuvinte:

statue (chipuri cioplite de marmură), *granat* (un fel de piatră stîncoasă roșie ori vînătă), *aleie* (drum între copaci), *institutori* (așezămînturi), *piață ovală* (rătundă lungăreață), *cariatide* (figuri de femei pe care razimă brîul casei sau altă povară), *barieră* (rogatcă), *elemente* (stihii), *Europa civilizată* (politică), *a transporta* (a aduce), *incognito* (teptil), *bulvar* (preumblare), *coloritul* (văpseaua peliței, lumina și umbrile), *formă eliptică* (rătundă lungăreață), *basreliev* (figuri săpate sau vărsate, dar mai mult ieșite afară decît cele de pe monetă), *centaur* (giumătate om și cal), *bazen* (havuz), *scultură* (săpătură), *trofei* (semne de biruință), *standart* (steag), *scheletru* (oasele cu tel prinse între ele), *alievi* (cireci) [= elevi], *expoziție* (înfătoșare), *obelisc* (stîlp patrumuchit ascuțit la vîrv), *mină* (baie), *experiment* (cercare), *medaile* (căvălării), *conversație* (vorba), *litire reliefe* (slove ieșite afară de pe fața hîrtiei), *relicvii* (moaște), *cornice* [= cornișă] (brîu de sus), „institutul [...] unde se fabrică uneltile omorîtoare, adică arsenalul nou sau armăria, care varsă și tunurile”, *promontoriu* (piscu), *sarcofage* (secrie), *apotecar* (spîter), *pompier* (tolumbagiu), *ecvipajii* (trăsuri), *ecluzii* (stavile), *piloți* (cei ce cîrmuiesc vasul).

În cealaltă lucrare menționată frecvent în paginile prezentui studiu, traducerea *Istoriei Imperii Rosiene* a lui Ivan Kaidanov, Asachi introduce un întreg *Vocabular [de]*

¹ Mârza, *op.cit.*, p. 89-90.

² Lovinescu, *op.cit.*, p. 149-156; Sorescu, *op.cit.*, p. 87-91.

oarecare cuvinte întrebuințate în această carte¹, care vorbește despre aceeași nevoie de explicare a neologismelor pe care traducătorul cărții le utilizează.

La finalul analizei călătoriei lui Gheorghe Asachi în Rusia (1830) se desprind câteva concluzii. În primul rând, *Estract din jurnalul unui călători moldovean* este una dintre primele relatări de călătorie scrise de un român în timpurile moderne, și ea nu poate să nu amintească de mult mai cunoscuta *Însemnare a călătoriei mele* a lui Dinicu Golescu, publicată de acesta la Buda în 1826 și relatând călătoriile sale din anii 1824-1826. O analiză comparată a textelor și contextelor în care cele două călătorii au avut loc este o sarcină pe care istoriografia literară românească ar trebui să o îndeplinească. Pe de altă parte, jurnalul călătoriei din 1830 este o excelentă oglindă a nivelului cultural al Rusiei în Principate, a imaginii pe care Rusia și-o construiește în Principate, prin intermediul unor oameni de talia lui Gheorghe Asachi. Nu în ultimul rând, așa cum arătam mai sus, jurnalul lui Asachi exprimă strădaniile de modernizare a societății românești (moldovenești), așa cum o înțelegea Asachi, adică prin contribuția Rusiei. Discursul pe care autorul jurnalului îl construiește pe marginea descrierii călătoriei din 1830 este nu doar un discurs cultural, ci și unul cu evidente trimiteri spre spațiul politic.

¹ Kaidanov, *op.cit.*, p. IV-XIV. Aici se explică necesitatea vocabularului; vezi și Gh. Asachi, *Scriseri literare*, II, p. 328.

**КИНО И ОБЩЕСТВО В СССР: «ИЗУЧЕНИЕ КИНОЗРИТЕЛЯ»
В СОВЕТСКОЙ КИНЕМАТОГРАФИИ 1920-Х ГОДОВ¹**

Стефано ПИСУ

Тема lucrării este analiza fenomenului de „studiu al spectatorului” în cinematografia din Uniunea Sovietică în anii '20. Acesta se inserează în domeniul interdisciplinar al cercetării istorice prin surse cinematografice și are două obiective principale. Pe de o parte să descrie metodele și scopurile „studiului spectatorului” în cinematografia sovietică a Noii Politici Economice (NEP), dar și premisele politico-culturale și socio-economice care l-au făcut posibil și dorit. Pe de altă parte, să individualizeze gustul și cererea publicului sovietic din anii '20 prin informațiile rezultate din practica de mai sus. Lucrarea se bazează pe documente ale RGALI (Arhiva statului rus de literatură și artă) și pe publicistica din acea perioadă despre raporturile dintre cinematografie și societate în URSS, ținând cont în același timp de istoriografia sovietică, rusă și internațională a acestui subiect.

Cuvinte cheie: cinematografia sovietică, studiul spectatorului, NEP, raporturile dintre cinematografie și societate

Советская кинематография 1920-х гг., более известных как годы НЭПа (новая экономическая политика), генерировала инновационный и передовой опыт не только в производстве фильмов, оставивших след в истории седьмого искусства, но и в организации кинодела и его взаимосвязи с обществом. Изучение кинозрителя в этом смысле является одной из областей, в которой развитие отношений между советской публикой и большим экраном 1920-х гг. проявилось в большей степени.

Вопрос о роли публики в советской кинематографии 1920-х гг. оставался темой, долго находившейся на периферии советской и зарубежной историографии седьмого искусства в СССР, в большей мере интересовавшейся авторами и эстетическими теориями той эпохи, выпущенными фильмами и отношениями между кино и политической властью.

¹ Стаття публікується при содействии Regione Autonoma della Sardegna в рамках программы „Master and Back” 2007/2008.

Историк советского кино Николай Лебедев во второй половине 1940-х гг. выявил среди публики времён НЭПа довольно значительные различия между «старым мелко-буржуазным зрителем» и новым «революционным», подчёркивая отличия последнего благодаря своим «новым» и «более прогрессивным» взглядам¹.

О небольшом внимании на первые в советском искусстве социологические исследования, проведённые в 1920-х гг., говорит и И. Носова в середине 1970-х гг.². Е. Фролова подчёркивает особое стремление во время НЭПа к знакомству с потребителями искусства – в данном случае театрального – и указывает на то, что оно явилось моделью для улучшения организации советской культуры и её потребления: «В 1920-х гг. в Институте истории искусств читался специальный курс „Изучение зрителей“. Сейчас таких дисциплин в театральных вузах нет. [...] Опыт прошлого помогает нам понять, насколько знания о зрителе нужны всем работникам театра»³.

Связи между кинопроизведением и зрителем в 1920-х гг. изучены в работе Ю.А. Белоусова в начале 1980-х гг.⁴. Основным тезисом автора является равновесие между запросами массовой публики, предложениями кинодеятелей и ожиданиями политической власти. Равновесие, достигнутое лишь в конце 1920-х – начале 1930-х гг., уже «вторым поколением» советских кинорботников там, где так называемый «исторический авангард» после успехов «эпическо-революционных» фильмов в середине двадцатых годов, значительно отдалилась от требований, впоследствии предъявленных зрителем⁵. Также Белоусов обращает внимание на различия между понятиями «старый» и «новый» зритель, предложенными Лебедевым, несмотря на отказ от крайности того же различия, уточняя, что новизна рабоче-крестьянского зрителя в большей степени определяется социально-политическими факторами, а не эстетическими вкусами. В действительности советские кинозрители воспитывались по крайней мере до середины 1920-х гг., в первую очередь, на коммерческих и заграничных фильмах⁶. Несмотря на это, и, используя данные различных методов «изучения кинозрителя», Белоусов в основном интересуется больше дебатами, имевшими место среди профессионалов вокруг зрителя и тем, как привлечь его внимание.

¹ Лебедев Н. Очерки истории кино СССР. Немое кино. М., 1947. С. 150-151.

² Носова И. Становление методов исследования аудитории в советской социологии искусства // Методологические проблемы современного искусствознания. Л., 1975. № 6. С. 187.

³ Фролова Е. Из опыта изучения зрителя в 1920-х гг. // Методологические проблемы современного искусствознания. С. 202.

⁴ Белоусов Ю.А. Проблема взаимоотношений художника и зрителя в советском кинематографе 20-х – 30-х годов. М., 1981.

⁵ Там же. С. 22-25.

⁶ Там же. С. 15-16.

Историки советского кино Майя Туровская и Джованни Буттафава сходятся во мнении, что коммерческие ленты, не только импортные, но и выпущенные в СССР, такие как «Медвежья Свадьба» (1925) Константина Эггерта и «Мисс Менд» (1926) Бориса Барнета и Фёдора Оцепа, имели больший успех, чем одновременно вышедший «Потёмкин»¹. Вопрос о лозунговом характере понимания «нового зрителя» в СССР времён НЭПа затрагивает и вышедшая в 2005 г. работа Г.М. Юсуповой, которая полагает, что «доминирующее значение всеобъемлющего, знакового для 1920-х гг. понятия «новый зритель» включало в себя идеализированное представление о «новом» пролетарском, рождённом революцией, сконструированном человеке. Ясно, что «новый зритель» был «моделью», идентификацией и проекцией самого творца и его понимания целей и задач искусства. Но в реальности 1920-х гг., когда существовали десятки кинематографов и театров, существовал и реальный зритель, частный выбор которого нередко не совпадал с умозрительным образом высококультурного зрителя, порождённым воображением мастеров революционного авангарда»².

Настоящая работа, с учётом полученных на сегодняшний день результатов исследований в этой области³, с одной стороны, предлагает описание методов и целесообразности проведения «изучения зрителя» в советской кинематографии 1920-х гг., а с другой, – поиск основных признаков кинематографического спроса со стороны публики во времена НЭПа с помощью данных, вытекающих из этой практики.

Происхождение «изучения кинозрителя» в СССР во времена НЭПа

В Советском Союзе 1920-х гг. было много факторов, которые влияли на формирование той почвы, на которой рождались и развивались вкусы и интересы кинозрителей. Основная картина предлагает нам, с одной стороны, формально национализированный⁴, и таким образом связанный с государством кинематогра-

¹ Turovskaya M. *I gusti del pubblico agli inizi degli anni trenta // Prima dei codici. Il cinema sovietico prima del realismo socialista 1929/1935*, Edizioni La Biennale di Venezia, Venezia, 1990, p.31-35; G. Buttafava, *Il cinema russo e sovietico*, (a cura di F. Malcovati), Biblioteca di Bianco & Nero, Roma, 2000, p.67-69.

² Юсупова Г.М. Советское зрелищное искусство 1920-х годов: проблема нового зрителя. М., 2005. С. 10.

³ См. также, с точки зрения семиотики, более ценную работу Цивьян Ю. Историческая рецепция кино. Кинематограф в России. 1896-1930. Рига, 1991.

⁴ Постановление Совета народных комиссаров о переходе фотографической и кинематографической торговли и промышленности в ведение Народного комиссариата просвещения, 27 августа 1919 г. // Сборник указаний и распоряжений РСФСР, 1919, № 44, с.433;

фический сектор¹, а с другой, – элементы конкуренции и капитализма, как свидетельствует опыт киностудии «Межрабпом-Русь», существовавшие, если не возрождённые на тот момент в СССР². Кроме этого, достаточно снисходительное отношение власти в 1920-х гг. к сфере культуры и искусства многое позволило как представителям авангардного направления, так и большей части деятелей кино, задействованных в создании более коммерческих фильмов, выявить свои творческие идеи, с учётом того, что идеи не являются открыто контрреволюционными.

В рамках этого сосуществования государственного и частного, типичного для НЭПа, руководители советской киноиндустрии прекрасно понимали не только социальные, гражданские и политические функции «седьмого искусства»³, но и его промышленный и прибыльный аспекты. В контексте смешанной экономики НЭПа особенно важно изучение кинозрителя. Действительно, в системе, где кинематографическое предложение являлось чрезвычайно разнообразным⁴, где потребитель занимал центральное место со своими желаниями и запросами, эта

„Известия”, 2 сентября 1919 г.; см. также сборник документов: Лебедев Н. (ред.). Ленин, Сталин, партия и кино. М.-Л., 1938. С. 11-12.

¹ О хронологии руководства кинесектором со стороны политической власти в рамках общего развития советского кинематографа см. Летопись российского кино 1863-1929. М., 2004.

² О киностудии «Межрабпом-Русь», преобразованной в 1928 г. в Межрабпомфильм, см. *Le studio Mejrabpom ou l'aventure du cinéma privé au pays des bolcheviks*, Réunion des Musées nationaux, Paris, 1996. О роли Франческо Мизиано, руководителя киностудии, см. G. Spagnoletti (a cura di), *Francesco Misiano o l'avventura del cinema privato nel paese dei bolscevichi*, Dino Audino Editore, Roma, 1997.

³ Воспитательная и образовательная мощь кинематографа занимала для советской власти такую же важную роль, как и пропаганда. Кинематографический сектор был отдан под начало Народного комиссариата просвещения, несмотря на то, что до середины 1920-х гг. не было достигнуто удовлетворительных результатов в обоих направлениях. Кроме этого, обе ветви, пропагандистская и культурно-педагогическая, сливаются в одно целое, поскольку политические обращения превращались в пустые из-за отсутствия у получателя (и часто у самого отправителя) фундаментальных инструментов для понимания (или для передачи) тех же обращений. Неслучайно Ленин непрестанно настаивал на необходимости на базовой грамотности, как на самой ближайшей задаче новой культуры. См. Werth N. *L'Histoire de l'Union Soviétique. De l'empire russe à l'Union Soviétique, 1900-1990*, PUF, Paris, 1990 (пер. на итал. *Storia della Russia nel Novecento. Dall'Impero russo alla Comunità degli Stati Indipendenti 1900-1991*, Il Mulino, Bologna, 2000, p.220-221).

⁴ Вторая половина 1920-х годов отличается высоким процентом производства фильмов, опять достигнутым лишь после смерти Сталина: в 1925 г. вышли 80 фильмов, в 1926 г. были выпущены 102 киноленты, 118 – в 1927 г., 124 – в 1928 г., 92 – в 1929 г., 126 – в 1930 г. Кроме того, надо учитывать и фильмы зарубежного производства, являвшиеся тогда значительной частью демонстрируемых в СССР фильмов. О данных по кинопроизводству в Советском Союзе см. Eisenschitz B. (sous la direction de), *Gels et dégels. Une autre histoire du cinéma soviétique 1926-1968*, Centres Pompidou, Paris, 2002, p.194-196.

исследовательская среда смогла бы быть более «рентабельной» как в построении консенсуса, так и в экономическо-коммерческих аспектах. С другой стороны, противостояние между частной инициативой и государственным вмешательством не было лишено контрастов, если даже в 1926 г., Франческо Мизиано, руководитель «Межрабпом-Руси», жаловался на то, что создание в конце 1924 г. Совкино¹, с последующей монопольной централизацией кинопроката со стороны государства, способствовало изъятию из касс киностудий наиболее важного источника доходов².

Интерес к социологическому направлению потребления культуры хотя и присутствовал частично в дореволюционной России, приобрёл больший вес только после 1917 г. и, по мнению И. Носовой: «лишь с рождением новой культурной ситуации можно говорить о массовости этой работы, опиравшейся на необыкновенный исследовательский энтузиазм её участников»³. Советский руководитель в годы Гражданской войны Я. Буров ставит в заслугу Ленина авторство идей о необходимом учёте зрителя и воздействия кино на него ещё в 1920 г. в отношении с деятельностью агит-поездов и пароходов⁴.

Первые проявления интереса в изучении массового зрителя в советском кинематографе, как кажется, восходят к 1922-1923 гг., несмотря на то, что этой проблемой занимался узкий круг лиц; это были киномеханики, проектирующие фильмы для больших аудиторий, в основном – в деревнях⁵. Первые попытки, тем не менее, явились моделью для использования некоторых форм, применявшихся в дальнейшем в более организованном и упорядоченном виде: среди которых практиковались анкетирование и фотосъёмка «эмоций публики», проводимых скрытно, во время кинопоказа, используя магниевую вспышку⁶.

Уже с 1924-1925 гг. собранным материалом заинтересовался Главполитпросвет⁷ и сами киностудии, которые стали понимать его потенциальные

¹ Об обществе «Совкино» см. Варонова О.В. Советское кино: к истории организации кинодела в России (1925-1930). М., 1998.

² Мизиано Ф. Межрабпом-Русь // С. Сырцов А. Курс (ред.). Советское кино на подъёме, кинопечат. М., 1926. С.81-82. В 1928 г. киностудия была вынуждена отказаться от частного капитала общества «Русь» и переименована «Межрабпомфильм».

³ Носова И. Указ. соч. С. 188.

⁴ Иосифян С.А. Опыт конкретно-социологического исследования кинозрителя // Кино и зритель. Сб. ст.. М., 1967. С. 5.

⁵ Северо-Кавказский краевой совет ОДСК, материалы 1-ой Северо-Кавказской краевой конференции ОДСК. 3-4 декабря 1927 г., Ростов-на-Дону, 1928. С. 23.

⁶ Относительно представителей других видов искусства И. Носова утверждает, что пионерами в этой новой области являлись «практики театров, музеев, библиотек, концертных залов – те для кого знание аудитории искусства было залогом плодотворности художественных поисков». Носова И. Указ. соч. С. 188.

⁷ Главполитпросвет (Главный политико-просветительный комитет Республики) был образован 12 октября 1920 г. и включён в состав возглавляемого Анатолием Луначарским

преимущества и экспериментировать различные формы изучения зрителя, внося таким образом свой вклад в развитие знаний, опыта и всё более необходимой категории специалистов новой области изучения¹. Первые систематические исследования киноаудитории относятся к середине второго десятилетия и свидетельствуют о её разнообразии в связи с большим процентом зарубежных картин в советском прокате. В своей работе 1968 г. Л. Коган писал, что «нэрманы, коммерсанты, мещане восхищались пошлыми зарубежными лентами, которые закономерно отвергались рабочей аудиторией, особенно рабочей молодёжью»². Также АРПК (Ассоциация работников революционной кинематографии) пытался всерьёз заняться этим делом, но из-за плохо организованной деятельности это не дало эффективного результата³.

Впоследствии изучением зрителя занялись отдельные кинотеатры и специальные комиссии, созданные в Главполитпросвете: Коллегия Наркомпроса, от которой зависел Главполитпросвет, в январе 1927 г. приняла резолюцию, в которой указывалось на необходимость в рамках кинодеятельности в деревне, «наладить фотомагнietные съёмки кино-аудитории в момент демонстрации картин, а также производить заполнение небольших анкет самими зрителями, наблюдение за аудиторией во время демонстрации фильмов, последующие беседы с аудиторией, группой и отдельными лицами»⁴. В этом же направлении двигались УМЗП (Управление московскими зрелищными предприятиями) Московского отдела народного образования), Театрально-исследовательская мастерская и целая серия отдельных организаций⁵.

ОДСК и изучение кинозрителя

ОДСК (Общество друзей советского кино) было создано как добровольная массовая общественная организация 24 июля 1925 г. Тогда же был принят устав, и

Наркомпроса РСФСР (Народный комиссариат просвещения) в качестве Главного управления. Главполитпросвет осуществлял руководство политпросветительной и агитационно-пропагандистской работой в стране. О Главполитпросвете см. Крупская Н.К., О культурно-просветительной работе. // Избр. статьи и речи. М., 1965; Fitzpatrick S. *The Commissariat of enlightenment: Soviet organization of education and the arts under Lunacharsky, October 1917-1921*, Cambridge, University press, Cambridge 1970 (пер. на итал. *Rivoluzione e cultura in Russia*, Editori Riuniti, Roma, 1976, p.269-280).

¹ См. Северо-Кавказский краевой совет ОДСК. Указ. соч. С. 23.

² Коган Л. (ред.). Кино и зритель. Опыт социологического исследования. М., 1968. С.14

³ Скородумов Л. Зритель и кино // Пролетарское кино. 1932, № 19-20. С. 51.

⁴ Резол. утвержд. Коллег. НКП 27/1-27 г. № 6/271 // Главполитпросвет. Художественный отдел. Основные вопросы кино-работ. М., 1927. С. 24.

⁵ См. Северо-Кавказский краевой совет ОДСК. Указ. соч. С. 23.

был назначен на должность председателя Феликс Дзержинский. В первой статье учредительного акта говорилось об основных целях: «а) Всемерное содействие строительству советского кино как орудия просвещения масс, пропаганды идей коммунизма и советского строительства; б) борьба против проникновения в кино явной и замаскированной пропаганды буржуазной или мелкобуржуазной идеологии; в) приближение кино к рабочим и крестьянским массам»¹.

Ассоциация, численность членов которой в период 1926-1930 гг. возросла с 50.000 до 110.000 членов², встала таким образом на программный уровень как посредническая структура между седьмым искусством и советским обществом. В действительности, ОДСК должно было бы исполнять роль моста между советским кино, в тот момент находящимся в полном расцвете, и публикой, с целью достижения зрелости на гражданском и политическом уровне «новым зрителем» – рабоче-крестьянским, вышедшим из революции, и недопущения на большой экран «буржуазного» влияния, главенствующего на тот момент³.

Ассоциация была активной в отношениях между кино и советским обществом: в особенности в поддержке развития киносети, в первую очередь, в деревне, и в распространении кружков кино- и фотолюбителей⁴. В июле 1927 г. Центральный совет ассоциации принял решение об упорядочении разрозненных данных по изучению зрителя, которые предварительно были собраны различными местными ячейками⁵. Сектор изучения кинозрителя ОДСК был включён в состав агитационного-пропагандистского отдела, одного из трёх, зависящих от правления ассоциации. В соответствии с положением, принятым в 1928 г. об органах Центрального совета и его управлении, сектор по изучению зрителя «организует и руководит работой общества в области выяснения необходимых для развития кино-производства данных об интересах и требованиях кинозрителя, контролирует у себя соответствующие материалы и передаёт их заинтересованным кино-организациям»⁶.

В первую очередь, эта ветвь ОДСК занималась созданием форм опросов, предназначенных для сбора информации, относящейся ко вкусам и предпочтениям публики и сообщать о результатах на киностудии. Деятельность по сбору

¹ Устав общества друзей советского кино // Успенский Б. ОДСК. Организация и работа ячеек и кружков. М., 1926. С. 67-68.

² См. РГАЛИ (Российский государственный архив литературы и искусства). Ф. 2495. Оп. 1. Д. 1. Л. 22; Наумов И.К. Пути и задачи ОДСКФ. М., -Л., 1931. С. 18.

³ О недостаточном внимании к кино со стороны политической власти в первом пятилетии советской кинематографии, см. Орлов И. Grimасы НЭПа в историко-революционном кино 1920-х годов // История страны – История кино. М., 2004. С. 83-84.

⁴ Архивный фонд ОДСК хранится в РГАЛИ. Ф. 2495. Оп. 1. Д. 1-13.

⁵ См. Северо-Кавказский краевой совет ОДСК. Указ. соч. С. 23.

⁶ РГАЛИ. Ф. 2495. Оп. 1. Д. 3. Л. 28.

данных и их обработке не являлась исключительно статистической, но предполагала активное использование результатов, направляя их на улучшение кинематографического предложения, или, по крайней мере, калибрируя их в соответствии с ожиданиями, высказанными публикой.

Другой функцией, которая возлагалась на сектор по изучению кинозрителя было поддержать «развитие в широких рабоче-крестьянских массах правильного понимания задач советской кинематографии, здоровых кино-художественных вкусов и чёткой марксистской мысли»¹. Также анализ зрителей не сводился к простому выводу, основанному на интересах и предпочтениях, а одновременно предлагал ввести в практику меры, предложенные руководящей верхушкой.

Среди методов, применявшихся для достижения вышеозначенных целей, в том же положении указывалось «проведение просмотров, киносудов над картиной или её героями, специальных кино-диспутов и бесед, а также проведение анкетных лабораторных и психо-физических обследований кино-зрительской массы»². Материал для обработки, таким образом, мог поступать из различных источников, получаемых как в процессе кинопоказов самого фильма, так и впоследствии, в случае, если предвиделась дискуссия по окончании киносеанса. Как уже указывалось, ОДСК первоначально заинтересовалось изучением зрителя на местном уровне, через организации, расположенные в глубинке³, без эффективного руководства из центра: именно поэтому в первом уставе ассоциации от июля 1925 г. не имеется упоминания об этом специфическом аспекте деятельности, в то время как в набросках устава 1928 г., определялось какие права будет иметь ОДСК: «Изучать, в целях передачи кино-предприятиям результатов изучения кинозрительских интересов путём организации массовых просмотров кино-фильмов, с их обсуждением путём проведения соответствующих анкет, организации кино-судов над фильмами и т.д. (на фабриках, заводах, в деревнях, среди красноармейцев и краснофлотцев»⁴.

Реализация задачи ОДСК по изучению зрителя первоначально столкнулась с проблемами, связанными с переходом от слов к делу, о чём говорится в одном из отчётов о деятельности ассоциации, датированном началом 1928 г., то есть после внесения Центральным советом этого мероприятия в список своих задач: «Нужно сказать, что это область – одна из наиболее трудных, нами не разработанных отраслей работы ОДСК. Выработка форм и методов этой работы – одна из основных задач, без разрешения которой полное выявление запросов и требова-

¹ Там же.

² Там же.

³ Несмотря на организационные трудности, интерес к изучению кинозрителя продолжался и впоследствии, как свидетельствует план работы ячейки ОДСК при театре им. Калинина города Гомель (Беларусь) на период апрель-июль 1929. См. Там же. Д. 1. Л. 64.

⁴ Там же. Д. 3. Л. 17.

ний нашего зрителя, а отсюда идеологического влияния его на нашу кинопродукцию невозможно»¹.

Факт, что положение предусматривало «идеологическое влияние» со стороны зрителя, будучи одновременно объектом и субъектом анализа, подтверждает смысл значения публики и внимания, которое советское кино второй половины 1920-х гг. желало ей уделять с целью создания фильмов, способных удовлетворить предпочтения и не разочаровать зрителей в их ожиданиях.

Изучение зрителя приобрело ещё больший вес на бесконечных пространствах страны – объектах для капиллярного распространения кинематографа, определённого как «кинофикация» – с целями как образования², так и политического просвещения³. В этой связи, в одном из выпусков «заочных курсов» для киномехаников, составленных ОДСК и направленных для организацию кинодеятельности в деревне, особо указывалось на то, чтобы диспуты после фильмов не были формальными: «Кто не понимает того, что в спорах по поводу того или иного нашего советского фильма, отражается вся та классовая борьба, происходящая в данном районе, тот вообще не знает, как подойти к политпросветработе и совершенно оторван от политической жизни деревни»⁴.

На заседании, созванном по случаю третьей годовщины ОДСК 16 ноября 1928 г., заместитель председателя правления Центрального совета Никаноров, в своём выступлении ещё раз подтвердил идею чрезвычайной пользы изучения зрителя для оптимизации работы по производству кинолент:

Если мы будем проводить анкеты, собирать материалы по поводу того, как относится рабоче-крестьянский зритель к той или иной картине в целом, к отдельным частям, если после систематизации этот материал будем передавать

¹ Там же. Д. 1. Л. 27.

² Вопрос о базовом образовании являлся в СССР одним из наиболее сложных. Существуют различные взгляды относительно успешности кампании по борьбе с безграмотностью: Верт, хотя и с признанием попыток, сделанных в этом направлении со стороны Красной армии и таких организаций, как «Долой неграмотность», утверждает, что цель была достигнута только частично. См. Werth N. Op.cit. P. 219-220. По мнению Бартлетта, борьба против безграмотности в СССР явилась одним из главнейших успехов советской власти, несмотря на то, что из этого не следовало автоматически соответствующее повышение политического сознания населения. См. Bartlett R. A History of Russia, Palgrave Macmillan, Basingstoke, 2006 (пер. на итал. *Storia della Russia*, Mondadori, Milano, 2007, p.231).

³ С начала 1925 г. по конец 1929 г число кино-установок в деревне возросло от 100 до 1185 единиц; в то же время число передвижек возросло от 389 до 4634 единицы. В общем рост советской киносети во второй половине 1920-х гг. был стремительным: общие данные о кино-установках и передвижках в городе и деревне говорят об увеличении с 1397 единиц в марте 1925 г. до 10415 единиц в октябре 1929 г. См. РГАЛИ. Ф. 645. Оп. 1. Д. 89. Л. 1.

⁴ Заочные кино-курсы. Отделение кино-механиков, лекция 12, урок 24, 1928. С. 35.

производству, то естественно, что режиссёры, операторы, художники по этому материалу смогут учесть ошибки и достижения [...] и в дальнейшей своей работе не допускать сделанных ошибок и стремиться к тому высокому качеству работы, которое отметил зритель¹.

Никаноров подчёркивал важность роли кинозрителя в развитии советского кино не только как наблюдателя, но и как активный участник, изъявляя свои пожелания и предпочтения, что являлось признаком системы, которая таким образом показывала свой социальный и коллективный характер. Он же добавил, что интерактивные формы изучения зрителя, такие как кинопроцессы и диспуты по фильмам, имели «громадный культурно-политический смысл» и что «зритель – особенно в деревне – сможет, при продуманном подходе, получать те основы полит-грамоты, которые другим путём, другими способами ему иногда преподаны быть не могут»².

Такие инициативы, как изучение кинозрителя, выявляют попытки власти, которая их разрешала и продвигала через опыт организаций, таких как ОДСК, направлять внимание публики в двойном русле: социально-воспитательном и политпросветительском, в то же время придавая огромное значение ожиданиям зрителя. В этом случае такая система интересовалась пониманием настроений кинематографического потребителя, являющегося частью советского общества, более чем навязыванием определённой модели. Постоянный поиск общего кода, способного удовлетворить различные полюсы кинематографического пространства (специалистов, потребителей и политической власти)³ является одним из ключей для понимания смысла таких феноменов, как изучение кинозрителя, которые советское руководство, как кажется, должно было учитывать в 1930-е гг. на пути к «социалистическому реализму», как единственному методу художественного творчества также в «седьмом искусстве»⁴.

Возвращаясь к важности для специалистов принятия во внимание настроений кинозрителя для улучшения производства, огромное значение имеет утверждение Константина Юкова, на одной из лекций заочных кинокурсов, организованных ОДСК и предназначенных для будущих сценаристов: «Нужно хорошо знать не только кино, не только его теорию – нужно не только уметь

¹ РГАЛИ, Ф. 2495. Оп. 1. Д. 7. Л. 4.

² Там же. Л. 5.

³ План работы сектора по изучению кинозрителя ОДСК на июнь 1929 г. не случайно предусматривал организацию совместно с АРПК дебатов на тему «Имеется ли общий язык у авторов и зрителей кино-произведений?». // Там же. Д. 1. Л. 68.

⁴ О понятии «социалистического реализма» и его развитии в искусстве и культуре СССР см. Aucouturier M. *Le réalisme socialiste*, PUF, Paris, 1998; Yermolaev H. *Soviet literary theories 1917-1934*. University of California Press, Berkeley-Los Angeles, 1963; Robin R. *Le réalisme socialiste: une esthétique impossible*, Payot, Paris, 1986.

писать сценарий, но надо знать тех, кто смотрит кино, тех, для кого предназначается картина, для кого сценарист пишет план будущей постановки»¹.

Кроме анкет, по мнению Юкова, наилучшими методами по изучению кинозрителя являлись: запись его реакций во время показа и, в первую очередь, организация диспутов по конкретному фильму с группами зрителей в рабочих и крестьянских кружках: это был именно тот метод, который позволял получить прямой контакт с потребителем киноработ, живую услышать его комментарии, критики и похвалы, делая из этого определённые выводы².

Несмотря на горячий призыв учитывать пожелания зрителя, Юков указал, что это не должно являться для сценаристов «определённым законом», чтобы «мы могли бы вести за собою, а не плестись у него в хвосте»³. Это уточнение было необходимо для предотвращения возможности негативного влияния «ортодоксальных» вкусов на молодого, возможно политически малограмотного, специалиста: «Особенно это относится к обывательской части зрителя. Изучая слабые стороны этого зрителя, нужно не подражать его стремлениям, а подавать ему кино-картину таким образом, чтобы перевоспитать его в духе нашей пролетарской культуры»⁴.

Таким образом, ещё раз, изучение кинозрителя выявляет своё назначение, не заключающееся исключительно в сборе и классификации входящих данных, но и в немедленном вмешательстве там, где необходимы разъяснения, уточнения или коррекция восприятия фильма со стороны публики. Такая практика была проведена в конце 1920-х гг. во имя «культурной революции»⁵, предполагавшей искоренение из советского общества «буржуазного наследия», имевшего место и в кинематографических предпочтениях зрителя: зрителя, диктующего законы свободного рынка, дозволенного НЭПом, стабилизируя, по мнению учёных, цитируемых в начале этой статьи, первенство развлекательных фильмов, национальных и зарубежных, над авангардом и политагитацией.

В конце 1920-х гг., в контексте «культурной революции», со всё увеличивающимся желанием властей воздействия на массы посредством инструментов обширнейшего радиуса влияния, таких как кино, не является случайным, что фигура такого значения, как Юков — член партии и специалист в данной области⁶, придавал фундаментальное значение непосредственному

¹ Юков К. Учитывайте запросы зрителя // Заочные кино-курсы, сценарное отделение. М., 1928. Лекция 2, урок 4. С. 8.

² Там же. С. 8-10.

³ Там же. С. 10.

⁴ Там же.

⁵ О «культурной революции» см. Fitzpatrick S. (ed.). Cultural revolution in Russia 1928-1931, Indiana University Press, Don Mils, 1978.

⁶ Вопрос об «изучении кинозрителя» обсуждался и на первом совещании коммунистической партии по кино в марте 1928 г.: в соответствующей резолюции говорилось о

диалогу с публикой. Диспут с обширной аудиторией являлся основным методом для проверки, через обсуждение фильмов, *modus pensandi* советского зрителя-гражданина, его подходу к вопросам, которыми интересовалось общество, и как следствие: у кого в руках находятся бразды правления. Иными словами, диспуты по фильмам, ещё в большей степени, если касались действительности или затрагивали идеологические моменты, в зародыше несли функцию определителя публичного духа в относительно нестабильном обществе, таком как советское во времена НЭПа. Кто продвигал и руководил такого рода инициативами своей целью имел не только регистрацию наклонностей кинозрителя, но и, если было необходимо, их коррекцию и заключение в «ортодоксальные» рамки: иначе говоря, как заявлено Юковым и указано в положении ОДСК, перевоспитать публику «в духе пролетарской культуры» и предложить поддержку для понимания «чёткой марксистской мысли»¹.

Постоянный диалог между кино и советским обществом, развивающийся через такие структуры, как ОДСК, созданных с целью не только пропаганды, но и воспитания и образования, предполагало всё большее сближение кинематографического медиума с населением, которое должно было превратиться в активную часть этого процесса. Изучение кинозрителя являлось одним из методов, используемых в поиске более тесного и выгодного контакта культуры с массами трудящихся². Вышеупомянутые заочные курсы для сценаристов и передвижных киномехаников, а также для «кино-организаторов», отвечали требованиям создания специальных кадров, способных поддержать процесс «кинофикации»,

необходимости «изучения запросов рабочих и крестьян, собирания и суммирования оценки кино-продукции, помогая кино-организациям тем самым давать продукцию по содержанию и по художественному оформлению близкую рабоче-крестьянскому зрителю и в то же время отвечающую задачам партии». См. Резолюции совещания. Общественность, печать и кино// Пути кино. Первое всесоюзное партийное совещание по кинематографии. М., 1929. С. 460.

¹ Указания Юкова о задачах сценариста, с одной стороны, учитывать пожелания зрителей и, с другой, направлять тенденции в определённо идеологические рамки, почти совпадают с ролью, которую, по мнению Белоусова, деятели кино должны сыграть после партсовещания по кино 1928 г. См. Белоусов Ю.А. Указ. соч. С. 3.

² Уолтер Бенджамин в своей известнейшей работе 1936 г. об отношениях между искусством и развитием техники в контексте массового общества указал на значимый рост доступности культуры не только в смысле её потребления, но и активного участия со стороны публики. По мнению философа, тот, кто обладал бы хотя бы мало-мальски сведущ в определённой области, мог бы иметь возможность легко проявлять свои способности и знания благодаря новым инструментам, таким, как кино. См. Benjamin W. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*// *Zeitschrift für Sozialforschung*. Paris, 1936 (пер. на итал. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino, 1966, p.35-36).

запущенный на всей советской территории¹. В похожем направлении, хотя и с меньшими профессиональными амбициями, продвигалось образование «сектора фото-кинолюбительства» в рамках «организационного отдела» Главного управления ОДСК: кружки фото- и кинолюбителей в местных ячейках организации преобразовывались в места, в которых, в некоторой степени, происходил переход, пусть и на дилетантском уровне, от кинозрителя к режиссёру и являлись тем моментом, когда зрители оказывались по другую сторону киноаппарата, переходя от понятия объекта к субъекту проекции. Концепция активного пролетарского зрителя, как составляющей части искусства, потребителем которого являлся, была сформулирована Юковым во время одного из собраний АРПК в феврале 1931 г.: Пролетарский зритель – не тот человек, который только смотрит картину. Это сознательный строитель социалистического общества, который хочет организованно участвовать в строительстве своего пролетарского искусства, который хочет и должен влиять на развитие этого пролетарского искусства. Мы имеем сейчас уже не пассивного зрителя, а активного участника строительства, который предъявляет к кино свои требования через общественные организации².

В этом случае можно говорить о попытке со стороны советской власти, начиная со второй половины 1920-х гг., не только проникнуть на всю советскую территорию с помощью кино, но также «кинофицировать» менталитет гражданина-кинозрителя. Сложный, даже утопичный для реализации проект, учитывая географические и численные размеры СССР, но который является свидетельством постоянного поиска возможностей распространения, перефразируя Дзигу Вертова, модели «человека с киноаппаратом», используя многочисленные инновационные инструменты, перечисленные выше³.

Вкусы советской киноаудитории во время НЭПа: московский опрос 1927 года

Советская публика 1920-х гг. характеризуется заметным разнообразием во вкусах и предпочтениях в отношении фильмов, предложение в которых менялось от произведений авангардного направления до коммерческих, от отечественных до импортных. Это подтверждается опросом, проведённым в московском кино-театре «Артес» весной 1927 г., данные которого систематизированы нами в

¹ См. Правление ЦС ОДСК. Проспект заочных кино-курсов. М., 1928. С. 2-3.

² Юков К. О массовой работе АРПК // АРПК: лицом к рабочему зрителю. М.-Л., 1931. С. 9.

³ Вовлечение масс в киноработу было, тем не менее, ограниченным: практика «типажа», т.е. использования непрофессиональных актёров, которой придерживались представители авангарда и особенно Эйзенштейн в 1920-х гг., была осуждена во время организованного ОДСК и АРПК кино-суда в июле 1928 года. См. Кино, № 29, 17 июля 1928 г. С. 1; Кино, № 32, 7 августа 1928 г. С. 4.

таблице, приведённой ниже, и позволяющей увидеть десять наиболее любимых фильмов в СССР.

Таблица № 1¹

Вопрос	Фильм	Автор	Производство	Год
Какие из просмотренных Вами фильмов за последнее время Вам больше всего понравились ?	Броненосец Потёмкин	С. Эйзенштейн	Госкино	1926
	Медвежья свадьба	К. Эггерт	Межрабпом-Русь	1925
	Сорок первый	Я. Протазанов	Межрабпом-Русь	1927
	Декабристы	А. Ивановский	Ленинградкино	1925
	The Thief of Bagdad	R. Walsh	USA	1924
	The Sea Hawk	F. Lloyd	USA	1924
	Процесс о 3.000.000	Я. Протазанов	Межрабпом-Русь	1926
	Коллежский регистратор	Ю. Желябужский	Межрабпом-Русь	1925
	Мать	В. Пудовкин	Межрабпом-Русь	1926
	The Mask of Zorro	F. Niblo	USA	1920

Казалось бы, фильм Эйзенштейна являлся наиболее любимым в те годы, по крайней мере, в Москве – месте проведения опроса. Факт, который противоречит утверждению Буттафава и Туrowsкой о преобладании в театральных кассах выручек от коммерческих фильмов над «Потёмкиным»², хотя всегда нужно учитывать городской характер публики, подвергнутой опросу, части публики, во вкусах более приближенной к новым авангардным произведениям, чего не было у крестьянской аудитории³.

¹ Таблица составлена на основе опросов, приведённых в работе: Трояновский А.В., Егизаров Р.И. Изучение кино-зрителя. М.-Л., 1928. С.31.

² Кассовому успеху фильма необязательно соответствует популярность у зрителей. Об этом см. Sorlin P. Sociologie du cinéma, Aubier, Paris, 1977 (пер. на итал. *Sociologia del cinema*, Garzanti, Milano, 1979, p. 48-49).

³ Анатолий Луначарский, народный комиссар просвещения и сценарист, подчёркивал, что на успех Потёмкина в СССР сильно повлияла высокая оценка этого фильма Эйзенштейна в Германии. См. Луначарский А.В. Советское кино на подъёме // Советское кино перед лицом общественности. М., 1928. С. 15.

Тем не менее, необходимо признать в классике кино помимо Эйзенштейна, наличие и ещё одного автора, относящегося к так называемым «новаторам», исходя из классификации, предложенной Лебедевым¹, то есть — Пудовкина с его «Матерью» (1926), занимающей только девятое место. Данные, которые в этом случае соответствуют выявленным ранее фактам неглавной роли кинематографа, двигающегося исключительно в направлении формального поиска, хотя в момент исследования множество кинолент, отнесённых к авангардным, не были ещё выпущены: это подтверждается, в первую очередь, наличием фильмов Константина Эггерта, Якоба Протазанова, Александра Ивановского, Юрия Желябужского, — режиссёров, в основном придерживающихся более традиционных стилистических формул, хотя и неравнодушных к новым тенденциям².

Картина завершается тремя американскими фильмами, среди которых двумя сыгранными актёром Дугласом Файрбэнксом, известным в СССР в 1920-е гг. вместе с женой и актрисой Мэри Пиккфорд³. Два американца, кроме этого, занимали соответственно, второе и третье места после Игоря Ильинского, в опроснике о наиболее любимых актёрах⁴.

Если, с одной стороны, необходимо подчеркнуть огромные различия в кинематографических предложениях, которыми советские зрители могли воспользоваться в двадцатые годы, то, с другой стороны, нужно выделить также разницу в реакции зрителя на такую богатую структуру предложений: данный аспект проясняет использование в те годы инструментов выявления и определения предпочтений зрителя, которыми являлись именно использующиеся в изучении кинозрителя. В рамках наличия разнообразных ориентаций, несомненно выделяется неподдающийся критике успех киностудии «Межрабпом-Русь», создавшей основной бастион «собственной» идеи в кинематографическом секторе: из десяти фильмов, указанных выше, половина была выпущена именно в стенах этой киностудии⁵.

В первенстве «Межрабпом-Руси» сомневался в 1932 г. на страницах «Пролетарского кино» Л. Скородумов, подвергший сильной критикой саму формулировку вопросов, заставлявших, по его мнению, опрошенных «мыслить по

¹ См. Лебедев Н. Очерки истории кино СССР. Немое кино. С. 95-104; 149-151.

² Там же. С. 98-99.

³ Два американца находились в 1926 г. в СССР и сыграли маленькую роль в фильме Сергея Комарова «Поцелуй Мэри Пикфорд», См. Buttafava G. Op. cit., p. 68.

⁴ Трояновский А.В., Егiazаров Р.И. Указ. соч. С. 38. Основанный и на интенсивности приобретения фотопортретов артистов метод по определению самых любимых актёров назван Скородумовым «наивным» и «кустарщиной». См. Скородумов Л. Указ. соч. С. 57.

⁵ Парадоксально, что свидетельствующий о триумфе «Межрабпом-Руси» опрос был опубликован именно в тот год, когда киностудия была лишена частного капитала, т. е. была сильно ограничена её самостоятельность.

формальной логике»: «методом таких-то анкет авторы и приходили к якобы практическим и чуть ли не производственным выводам. Так «на первом месте», по Трояновскому, стояли картины производства «Межрабпом-Русь», а «Совкино в этом отношении занимает одно из последних мест»¹. Действительно, фильм «Любовь втроём» государственной киностудии «Совкино» занимало первое место в списке менее любимых лент по московскому опросу марта 1927 года. Также в этом случае (см. таб. 2) следует отметить то же присутствующее и в вышеуказанной таблице разнообразие:

Таблица № 2²

Вопрос	Фильм	Автор	Производство	Год
Какие фильмы Вам не понравились?	Любовь втроём	А. Роом	Совкино	1927
	Проститутка ³	О. Фрелих	Белгоскино	1927
	Suds	J. Dillon	USA	1920
	Шестая часть мира	Д. Вертов	Госкино/Совкино	1926

И в этом выборочном значении присутствуют произведения не только коммерческого кино (как отечественного, так и заграничного), но и авангардного, в данном случае фильма Вертова. Что же касается «Совкино» и его предполагаемого первенства среди менее предпочитаемых фильмов⁴, то его критиковал известный киновед, а также сценарист Виктор Шкловский, подчёркивавший необходимость более тщательного внимания, уделяемого зрителю: «Крупное централизованное хозяйство может быть прогрессивным только тогда, когда оно основано не на повторение методов мелкого хозяйства.

¹ Скородумов Л. Указ. соч. С. 52.

² Таблица составлена на основе опросов, приведённых в работе: Трояновский А.В., Егизаров Р.И. Указ. соч. С. 32.

³ Фильм «Проститутка» вышел на экраны 15 марта 1927 г., после того, как Главрепертком (цензурный орган по зрелищным искусствам) обсудил вопрос о его выпуске на прокат. «Проститутку» запретили окончательно в марте 1931 г. из-за отсутствия классовой точки зрения. См. Eisenschitz B. (sous la direction de). Op. cit., p. 65-66.

⁴ Данные в таблице № 2 по опросу в московском кинотеатре «Артес» 1927 г. несколько противоречат тем, которые приведены Г.М. Юсуповой, говорящим о большом кассовом успехе фильмов «Проститутка» и «Любовь втроём». См. Юсупова Г.М. Указ соч. С. 20.

Монополия проката Совкино должна быть связана с исследованием зрителя, с определённой научной работой, с ясным представлением своего рынка»¹.

Разрозненный характер предпочтений, выявленных у публики, одновременно является причиной и эффектом множественности системы рынка советского кинематографа того времени², влияющий также на отношения между отечественным производством и импортным, которое значительно уменьшилось, начиная с конца второго и до начала третьего десятилетия, в связи с формированием и укреплением режима личной диктатуры Сталина. Опрос, проведённый в Москве в 1927 г., выявил то, что половина кинозрителей предпочитала советские фильмы, другая половина отдавала голос за иностранные, или, по крайней мере, ставило их в один ряд с отечественными³. Это равновесие подтверждает слова Туровской об успехе иностранных лент, в первую очередь – американских⁴, в СССР периода НЭПа, смягчая, однако, их интенсивность: вышеприведённые цифры указывают на практическое равенство, если не преимущество советских фильмов.

Общее определение «советская публика» в любом случае скрывало в своих недрах экстремальную фрагментацию: в связи с предыдущим вопросом о различных принятиях кинозрителем советского и заграничного кино, довольно часто распределение ответов основывалось на дискриминации (профессиональной, политической, анаграфической, сексуального характера и, даже от местоположения кинозала в черте города), будучи в контрасте с общими данными⁵. На необходимости учёта внутреннего различия советской аудитории настаивал в то время и Шкловский: «Мы ещё представляем себе зрителя не расчленённым, каким-то общим. Для нас неожиданно, когда очередь на Гарри Пиля у кино «Горн» приходится разгонять конной милицией, для нас неожиданно, когда крестьяне в Новосибирске приезжают в город и ночуют в нём для того, чтобы увидеть «Баб рязанских». Для нас неожиданна полная коммерческая

¹ Шкловский В. К вопросу об изучении зрителя // Советский экран, 1928, № 50. С. 6.

² О взаимном влиянии со стороны кино и публики на разнообразие кинематографического рынка во время НЭПа см. Рондели Л. Зритель отечественного кино вчера и сегодня // Экранизация истории: политика и поэтика. М., 2003. С. 143-146.

³ См. Трояновский А.В., Егиазаров Р.И. Указ. соч. С. 32.

⁴ В 1926 г. 46% импортных кинолент в СССР (127 фильмов) было американского происхождения. Кроме США в советском прокате были фильмы из Франции (23,5%, 65 фильмов), из Германии (17%, 47 фильмов), Италии (5,8%, 16 фильмов) и Дании – с 5,4% (15 фильмов). Оставшийся импорт происходил из Швеции и Норвегии с 1,5% (4 фильма), Латвии и Англии с 0,4% (по одному фильму). РГАЛИ. Ф. 2496. Оп.1. Д. 19. Л. 4. Документ цитируется по работе: Варонова О. В. Указ. соч. С. 76.

⁵ См. Трояновский А.В., Егиазаров Р.И. Указ. соч. С.33. Опасность неправильного подхода к составлению анкет, являющихся, таким образом, неспособных выявить настоящий состав публики и её потребностей, указана в работе: Рудой Я. Боевые вопросы политики кино. М., 1930. С. 36.

неудача «Матери» и «Конца Санкт-Петербурга» и полная удача восстановленной десятилетней «Пиковой дамы». Мы до сих пор не проверили, как реагирует на одну и ту же картину зритель разного района»¹.

Жанр позволяет нам вновь вернуться к вопросу о разнообразии и существенном равновесии в просмотре фильмов в Советском Союзе 1920-х гг., даже если в узнаваемых тенденциях, в особенности в случае преобладания «классических» жанров театрального происхождения (драматического или комедийного), что показывает нижеприведенная таблица:

Таблица № 3²

Какого рода картины Вы предпочитаете?	Драма	29,9%
	Комедия	21,5%
	Научная	19,7%
	Приключенческая	14,6%
	Хроника	14,3%

Две трети кинозрителей предпочитали драму: это говорит о наличии некой преемственности мелодраматических традиций дореволюционного периода, перешедших в тридцатые годы, когда в тематических годовых планах драматический жанр оставался на первом месте, несмотря на то, что чиновники в сфере кино пытались заключить его в рамки рождающегося «соцреализма». Любителей комедии было в пропорции один к пяти человекам, даже если мы говорим о комизме в поиске собственного «советского» тождества, которое было найдено лишь в последующем десятилетии³. Приключенческий жанр, распространённый в СССР благодаря импорту американских лент и который предпочитал более молодой зритель, находился, несмотря на это, на более низких позициях.

Удивляет однако успех несюжетных произведений (кинохроника и научно-популярные фильмы), которым отдали предпочтение 34% опрошенных. Это означает, что один из трёх кинозрителей предпочитал информационные и познавательные фильмы, а не только развлекательные, подтверждая и признавая таким образом советские традиции в документальном кино: традиции не только для тех, кто предлагал такой вид кино, но также для тех, кому оно предназначалось⁴. Деление на социальные классы повлияло на предпочтения в области

¹ Шкловский В. Указ. соч. С. 6.

² Таблица составлена на основе опросов, приведённых в работе: Трояновский А.В., Егизаров Р.И. Указ. соч. С. 36.

³ Имеется ввиду комедийные фильмы 1930-х гг. таких режиссеров, как Григорий Александров и Иван Пырьев.

⁴ На вопрос «Желательна ли демонстрация научно-культурных картин?» более 90% зрителей ответило положительно: 60,9% предполагало их в виде добавления, а 31% как

документального кино: любители такого рода произведений в большей степени относились к классу служащих, несколько преобладая над рабочим классом — идеальным потребителем такого рода работ, подтверждая в любом случае мысль Белоусова о советском зрителе — идеально «новом» по социальному происхождению, но «старом» и традиционном в жанровых предпочтениях.

Концепция советского кинозрителя, способного заинтересоваться кинематографическим продуктом в его различных проявлениях (экспериментальное и традиционное, отечественное и импортное, художественное и развлекательное и воспитательное), хотя и с узнаваемыми тенденциями, отражается в ответах, полученных на следующий вопрос: «смысл посещений кинотеатров?»; ответы на который приводятся в следующей таблице:

Таблица № 4¹

С какой целью Вы, обычно, идёте в кино?	Посмотреть худож. зрелище	28,3%
	Развлечься	25,4%
	Расширить свои познания	24,1%
	Чтобы отдохнуть	22,2%

Этот вопрос является довольно значимым в рамках опроса публики и потребления кинолент в СССР времён НЭПа, поскольку показывает основу, на которой строились отношения между потенциальным получателем и кинематографическим опытом, мотивациями и ожиданиями, подталкивающими советского гражданина облачиться в одежды советского кинозрителя. Существенное равновесие между четырьмя присутствующими опциями подтверждает ещё раз экстремально расчленённый характер советской публики тех лет, как уже было указано, в связи с определением наиболее любимых фильмов и самых предпочтительных жанров. Работа Трояновского и Егиазарова, данные которой были в настоящей статье приведены, представляет собой первый крупный вклад в разработку вопроса об изучении кинозрителя². Тем не менее, сами современники подвергали её серьёзной критике, о чём говорит много раз цитированная статья Скородумова. Кроме вышеуказанных обвинений в нечёткой и упрощённой постановке вопросов и возможных ответов, автор также отрицал чрезмерный эмпиризм в непосредственном наблюдении зрителей в зале и последующую

самостоятельная демонстрация. См. Трояновский А.В., Егиазаров Р.И. Указ. соч. С.37. Это подтверждает то значение, которое публика придавала нехудожественному кино.

¹ Таблица составлена на основе опросов, приведённых в работе: Трояновский А.В., Егиазаров Р.И. Указ. соч. С. 47.

² Проводились и другие исследования в те годы (в Самаре в 1927 г., в Нижнем Новгороде и Одессе в 1928 г., в Москве в 1930 г., в Воронеже в 1931 г.), но результаты не были опубликованы. См. Иосифян С.А. Указ. соч. С. 5.

запись их реакций (смех, плач, испуг, разговор и т.д.) на определённую диаграмму: «Пока анализом не будут вскрыты причины смеха и состав смеющейся группы, эффективность этих заметок – нуль»¹. По мнению Скородумова, изучение кинозрителя должно было бы пойти по двум главным направлениям: во-первых, было бы необходимо создание единственной научно-исследовательской группы²; кроме того, был бы нужен предварительный подбор однородной по социальному составу публики – т.н. «экспериментально организованного зрителя – которой будет показан определённый фильм и для которой будет составлена подходящая анкета»³.

В 1960-е гг., в связи с возобновлением социологического интереса к киноискусству⁴, С. Иосифян и Л. Коган подчёркивали первостепенное значение

¹ Скородумов Л. Указ. соч. С. 55.

² В связи с этим Л. Скородумов отрицал значение опыта таких добровольных непрофессиональных организаций, как ОДСК. См. Там же. С. 61. Из слов Скородумова понятно, что советскую культурно-художественную интеллигенцию затронул процесс централизации в 1932 г., начатый в связи с выходом постановления ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 г. «О перестройке литературно-художественных организаций». Этим решением ликвидировались все литературные и художественные группы, в том числе и мощная РАПП (Российская ассоциация пролетарских писателей) и объединялись все лояльно настроены к политической власти писатели в одном Союзе писателей. См. О перестройке литературно-художественных организаций // „Правда”, 24 апреля 1932 г.

³ Скородумов Л., Указ. соч. С. 54.

⁴ Социологические исследования в советском киноискусстве продолжались до начала 1930-х гг. См. К.-ва Е., Проблемы изучения кинозрителя // Советское кино, 1934, № 7, С. 77-78. Особое место занимал в те годы анализ детской аудитории. См. Гельмонт А. Изучение детского кинозрителя. М., 1933. Для анализа данной темы см. Noussinova N. Maintenant tu es des nôtres // Eisenschitz B. (sous la direction de), op.cit., p. 47-53. Впоследствии исследования киноаудитории прекратились, или по крайней мере, результаты не публиковались. Это объясняется в вышедшей несколько лет тому назад работе тем, что они могли бы представлять собой «опасным источником информации о реальных процессах в обществе, декларирувавшем коммунистическое строительство». Фохт-Бабушкин Ю.У. Искусство в жизни людей. Конкретно-социологические исследования искусства в России второй половины XX века. История и методология, СПб, 2001. В интересной работе В.Я. Нейгольдберга показывалось почти абсолютное отсутствие статистических данных о потреблении культуры в советском обществе 1930-е гг. См. Нейгольдберг В.Я. Функционирование искусства в зеркале статистики. 1920-е – 1930-е годы. СССР. М., 1993. С.14. О неслучайности одновременности прекращения таких исследований с периодом репрессий второй половины 1930-х гг., войны и позднего сталинизма говорилось ещё в 1960-е гг. См. Коган Л. (ред.), Указ. соч. С. 22. В те же 1960-е гг. в другой работе отмечалась, что восстановление таких исследований «свидетельствуют о дальнейшем развитии демократических институтов после XX съезда КПСС». Иосифян С.А. Указ. соч. С. 4. Об истории социологии искусства в СССР в послевоенный период см. Фохт-Бабушкин Ю.У. Указ. соч.

работы Трояновского и Егиазарова, указывая в то же время не только на её достоинства (одна из первых попыток сравнительного анализа разных методов, внимание и на нехудожественное кино и актуальность поставленных вопросов), но и на недостатки (недостаточная репрезентативность исследования, случайность публики, чрезмерный эмпиризм и отсутствие выводов и обобщений)¹.

Изучение кинозрителя в СССР в 1920-х гг. было одним из начинаний для сближения масс с большим экраном, для создания своего рода “*homo sovieticus cinephilus*”, именно благодаря вниманию со стороны того же кинематографа к публике. Кино считалось художественно-культурным инструментом, идеальным для воспитания и создания советского общества, как в буквальном, так и политическом смысле, благодаря своей способности внедряться: не только «вертикально» в отдельного кинозрителя, но и «горизонтально» на массы со своей отличной способностью к распространению. Великие надежды, возлагаемые на седьмое искусство, проявлялись в инициативах по организациям таких структур, как ОДСК, подчёркивая желание уменьшить дистанцию между публикой и фильмом, «коллективизировать» кинематографический опыт до придания нестатильности границе между теми, кто занимался кино и теми, кто выделял собственно свободное время для его посещения².

Изучение кинозрителя имело две основные цели: первая - первостепенно-коммерческого характера – была той, которая констатировала предпочтения публики таким образом, чтобы киностудии могли создавать кинематографические предложения, способные ответить на её запросы. В этом смысле подобная практика входила в систему конкуренции, разрешённой НЭПом, с экстремальным вниманием к пользователю, поддерживаемому той же системой.

Параллельно с коммерческим характером находился, принимая всё большее значение, идеологический, который в любом случае имел место даже раньше переворота конца десятилетия, также как и экономическая цель, которая не была полностью уничтожена. Изучение кинозрителя должно было быть одним из инструментов для удовлетворения вкусов публики до той грани, где вкусы входили в коллизию с принципами «культурной революции», такими как избавление от «буржуазного наследия» в публичных предпочтениях и перевоспитание зрителя-гражданина в соответствии с новыми ценностями рождённого после революции советского общества³. Коммерческая функция и функция

¹ См. Иосифян С.А. Указ. соч. С. 5; Коган Л. (ред.). Указ. соч. С. 17-20.

² Опыт ОДСК упоминает в 1960-х гг. И. Кокорев, как поучительный пример для широкого распространения кинематографической культуры в советском обществе, См. Кокорев И.Е. К вопросу воспитания кинозрителя // Кино и зритель. Сб. ст. С. 24.

³ Во введении просмотренного здесь сборника данных по изучению кинозрителя концепция о «перевоспитательном» использовании этой практики очевидна: «Зритель в своих запросах и вкусах ни в коей мере не может быть признан неподвижным. Каждая картина, а тем более ряд картин, просмотренных за определённый промежуток времени,

контроля над обществом связаны с двойной выгодой (экономической и идеологической), которую советская власть сперва требовала от кинематографа времён НЭПа, а в конце двадцатых годов ему навязала

Непрерывный рост вмешательства со стороны коммунистической партии в вопросы искусства, включая кино, имел, несмотря ни на что, определённые последствия, такие как истощение репертуара в качественных и количественных значениях. Пересечение трёх основных полюсов советской кинематографической системы – публики, политической власти и профессионалов – имела некоторый успех в социально-экономических и культурно-политических условиях времён НЭПа, будучи прерванной, в действительности, в момент утверждения сталинизма, переживая уменьшение предложений, несмотря на заявления политической власти. Кинематография времён НЭПа, с явным богатством, повторившимся впоследствии только в связи с десталинизацией смогла удовлетворить кинозрителя, о чём свидетельствуют данные, показанные выше. Это богатство постепенно уменьшалось в течении приблизительно двадцати пяти лет сталинского тоталитаризма, в соответствии с процессом, который привёл на длительное время к большому спаду продукции после Второй мировой войны.

определённым образом перевоспитывает зрителя. В связи с этим, в кино-политпросветработе открываются совершенно новые возможности. Установление этих возможностей, выявление запросов зрителя, как следствие овладения им в целях политического просвещения – вот первая задача». Трояновский А.В., Егиязаров Р.И. Указ. соч. С. 6.

FRAGMENTELE DE MEDICINĂ POPULARĂ DIN MANUSCRISELE SLAVONE DIN BANAT

Dușița RISTIN

Besides the presentation of the main language characteristics of the slavonic manuscript *Miscelaneul de la Praga* (of XIV-XVth century, Hodoș-Bodrog Monastery) that could be established, with more or less approximation, the period and the origin of the writer or the linguistic area where the work was copied, this manuscript could be analysed from its content point of view, as well. In this case, we would have an interdisciplinary approach of *lecebnic*, and the information about the folk medicine that we can find there could make a background for a presentation of the folk believes about illness and their remedies in the Medieval Age. That would be one of the common elements and the starting point for a comparative estimation of the folk medicine fragments of *Miscelaneul de la Praga* (The Slavonic Book of Prague) and *Sbornicul medical de la Variaș* (The Medical Book of Variaș, XVII-XIXth century). Much more than that, in both of them we can find magic and symbolic formula and practises of driving away the illness that have a direct relation with the magic medicine. So far, all these facts could be relevant for the magic thought and vision of the south-east European folk culture and tradition.

Key words: Slavonic manuscripts, Banat, folk medicine, Medieval Age.

Prezentarea conținutului bogat și variat al manuscrisului slavon miscelaneu de la Praga (cota IX F 10, secolele al XIV-lea – al XV-lea), cunoscut în studiile de specialitate sârbești și sub denumirea de *Sbornicul de la Hodoș* (*Hodoški zbornik*), și a prescripțiilor terapeutice din cuprinsul *Sbornicului medical de la Variaș* (*Varjaški medicinski zbornik*), de proveniență bănățeană, ne poate oferi o imagine a preocupărilor cărturarilor din sud-estul european din perioada feudalismului dezvoltat, preocupări care au stârnit adeseori interesul și deliciul literar al evului mediu și și-au păstrat viața și prospețimea și în epoci ulterioare.

În studiul pe care în 1879 slavistul croat Vatroslav Jagić l-a consacrat *Sbornicului de la Hodoș* și intitulat *Sredovječni liekovi, gatanja i vračanja* (*Leacuri, farmece și vrăjitorii din epoca medievală*), se pune problema prezenței aici a elementelor de cultură populară în fragmentele de mare circulație în Veacul de Mijloc,

precum *lecebnicul*, *gromovnicul* și *zodiacul* și care alcătuiesc cea mai mare parte a acestui manuscris. Apare astfel necesitatea de a stabili în ce măsură indicațiile terapeutice din aceste texte împotriva diverselor boli și nenorociri ale omului reprezintă o mărturie a credințelor populare despre boli și leacuri sau, dimpotrivă, sunt rezultatul strădaniei scriitorilor acelor vremuri de a aduna la un loc din diverse cărți, scrise înaintea lor și într-o altă limbă, informații despre leacuri și mijloacele de vindecare și care, prin intermediul acestor călugări, au pătruns abia ulterior în cunoșterea și practica populară¹.

La o primă privire a eforturilor omului din societățile arhaice de a se vindeca de răni și de a-și alina suferințele pricinuite de diferite boli care-i sleiau puterile se poate observa constituirea, cu timpul, a unui cod nescris de leacuri, un fel de tratat de terapeutică empirică², transmis „ca o moștenire prețioasă din negurile vremurilor, generațiilor care s-au perindat”. Păstrătorii acestor rețete erau mai ales preoții și, „la popoarele sălbatice”, vrăjitorii. Aceștia își însoțeau administrarea leacurilor cu invocații către divinitate sau cu descântece, acele „ocări” adresate duhurilor necurate, spre a le alunga din trupul omului³.

Valoarea acestor leacuri, a relatărilor despre influența astrelor asupra vieții omului, legăturile acestora cu medicina populară contemporană și cu astrologia pot fi evidențiate, conform aprecierilor lui Jagić, prin prezentarea și studierea aprofundată a acestor texte, lucruri care pot fi edificatoare în acest sens. Scris într-o slavonă de redacție sârbă cu multe elemente de vorbire populară⁴, acest sbornic cuprinde patru părți de scrieri cu caracter medical:

a. Din fiziologie:

1. Сказаніе о телѣсехъ чл(овѣ)чьскыхъ. И о съставѣхъ (Prezentare a corpului omenesc și a organelor) (f. 145a).

2. О скончавашѣихъ се чл(овѣ)къ. И како поминают се третины и деветины и мѣ-тины и въ коихъ д(ь)нехъ расттѣвакт се тѣло чл(овѣ)че, кромѣ ср(ь)дца. (Despre cei morți, cum se schimbă la trei, nouă și patruzeci de zile, și după câte zile are loc descompunerea corpului omenesc, în afară de inimă) (f. 147 b).

b. Din ginecologie:

1. Ѣ еже како ивмѣнѣнает се сѣме въ ложеснахъ женскихъ. И коихъ д(ь)нехъ оживлаетъ. И отъ коудъ третины и деветины и четирид(е)сеттины трореть оунырштимъ. По чславѣ яко д(ь)нь и м(ѣ)с(е)ць. (Despre schimbările

¹ Vatroslav Jagić, *Opisi i izvodi iz nekoliko južno-slovenskih rukopisa, XVI., Srednjovječni ljevovi, gatanja i vračanja*, în „Starine”, knj.X, Zagreb, 1879, p.81.

² I.-A. Candrea, *Folclor medical român comparat*, Iași, 1999, p.293.

³ Candrea, *op.cit.* p.294.

⁴ Jagić, *op.cit.*, p.81.

embrionului în organele femeiești la concepere. Cum se poate explica schimbarea celor morți la trei, nouă și patruzeci de zile, și în care zile din lună) (f. 146 a).

2. **Ѣ еже ѡт(ъ)коудѡ мужьскы пол(а) и женскы бывает(ъ)** (Despre cum se produce diferențierea de sex la fetus) (f. 146 b).

3. **Ѣ еже како познати отроче въ оутробѣ м(а)т(е)рины** (Despre cum se poate recunoaște sexul copilului din burta mamei) (f.148 b).

4. **Ѣ еж(е) родити женѣ скорѡ** (Despre femeia care va să nască în curând) (f. 149a).

5. **Ѣ женѣ неплоднѣ** (Despre femeia stearpă) (f. 149a).

6. **Ѣ еже не оумрети отрочетѣ въ оутробѣ** (Ca să nu moară copilul în burta mamei) (f.149).

c. Partea de farmacoterapie:

f. 151a – **Ѣт(ъ) грознице** (Împotriva frigurilor)

f. 151a – **Ѣт(ъ) зѡубѣ** (Împotriva durerilor de dinți)

f. 151a – **Ѣт(ъ) глѹхотѣ** (Împotriva asurzirii)

f. 151b – **Ѣт(ъ) бѣса** (Împotriva turbării)...

d. Partea de astrologie, care cuprinde următoarele scrieri:

1. **М(ѣ)с(е)цѡсловьць .ѿ. тым(ъ) м(ѣ)с(е)цем(ъ) въ немощных(ъ)** (Descânțece ale bolilor după calendar pentru cele 12 luni și zilele din săptămână) (f.149a)

2. **О рождѣствѣ Х(ри)с(то)вѣ** (Colindarul) (f.144a)

3. **Сказание ѡ громовници** (Gromovnicul) (f.177b)

4. **М(ѣ)с(е)ца сѣктѣмріе рождество прѣсвѣтие владичице наше Б(огороди)це** (În luna septembrie la nașterea Preasfintei noastre Maicii Domnului – un zodiac în funcție de anumite sărbători) (f.134a).

În ceea ce privește partea cu indicații terapeutice, s-a stabilit că aici este vorba despre o traducere și prelucrare a scrierii *Practica brevis* a medicului din Salerno, Joanes Platearius, din secolul al XII-lea¹. Aceste indicații coincid cu numeroase titluri din această lucrare, precum: rețeta nr. 2 Împotriva durerii de dinți (*De dolore dentium*), nr.4 Împotriva turbării (*De cane rabioso*), nr. 7 Împotriva tusei și nr. 62 a astmei (*De tussi et astmati*), nr.8 Împotriva durerilor de cap (*De dolore capitis*), nr. 10 Împotriva cancerului (*De canceris*), nr. 14 Împotriva mușcăturii de viespe și de șarpe (*De punctura vesparum et apium*), nr.16 Împotriva mirosului greu din gură (*De fetoris oris*), nr.43 Împotriva îngălbenirii pielii și a ochilor (*De icteria*), nr. 33 Împotriva dezinteriei (*De desinteria*), nr.71 Împotriva retenției de urină (*De retentione emissionem urine*), nr. 72

¹ Relja V. Katić, *Poreklo srpske srednjovekovne medicine*, Belgrad, 1981, p. 137.

Împotriva impotenței (*De impedimento conceptionis*), nr. 78 Împotriva gutei (*De artetice passi*), nr. 82 Împotriva urinării dese (*De involunteria emissionem urine*) etc.

Odată cu trecerea timpului, prin repetata copiere a sbornicelor cu această tematică, s-a constatat apariția unor rețete noi, și din această cauză conținutul acestora față de cele vechi se schimbă destul de mult. Așa este și cazul *Sbornicului medical de la Variaș* (sfârș. secolului al XVIII-lea – începutul secolului al XIX-lea), din Banat, din partea de nord a acestei zone, de pe Valea Mureșului, o arie geografică unde prezența mănăstirilor Hodoș-Bodrog (secolul al XV-lea) și Bezdin (secolul al XVI-lea) a avut multe reverberații în existența și viața spirituală a locuitorilor din această regiune. În acest sbornic, pe lângă recomandările de medicina empirică, se fac referiri și la domenii precum cel veterinar, de gospodărie, din agricultură, iar printre prescripțiile medicale există inserate, de asemenea, și câteva formule și practici magice. Scris pe unsprezece foi, fără foaia de început, care ar fi trebuit să conțină titlul și începutul textului cu rețetele de la 1 la 10, deoarece avem pe prima filă o parte din rețeta a 11-a, acest text cuprinde 63 de sfaturi, unde partea de farmacoterapie este cea mai dezvoltată. Sunt recomandări împotriva durerilor de cap, de urechi, de gât, de dinți, a vârsatului de vânt, a hepatitei, insuficienței renale, a calviției, despre cum se poate cineva dezvăța de băut, despre cum trebuie momit șarpele dacă a fost înghițit de om și altele¹.

Partea cu aplicație veterinară vorbește despre ce trebuie să se facă dacă este răios calul, pentru îngrășarea cailor, pentru oile bolnave, fără vlagă, sau în cazul insuficienței renale la om și la animale (o rețetă comună).

Pentru gospodărie se recomandă cum se poate scăpa de purici, de ploșnițe, de șobolani, cum se pescuiește peștele, cum trebuie curățată o pușcă, cum se pot scoate petele de pe haine, sau ce trebuie să se facă pentru ca vița de vie să fie roditoare.

Cea mai mare parte dintre recomandările din acest sbornic au un conținut medical exclusiv, însă există ici-colo și formule magice pentru deschiderea ușilor încuiate, pentru îngrășarea cailor, împotriva turbării, de exemplu: *Саторпаче, номоне, раротас, дизанте – три реченија записати на три залогаја и дати човеку или скоту бесному* (Satorare, potope, rarotas, dizante – trei cuvinte scrie-le pe trei înghițituri de pâine și dă-le omului sau fiarei turbate). Practicile magice sunt recomandate pentru găsirea lucrurilor furate, pentru purici, pentru ademenirea și fermecarea în dragoste. La o comparare a prescripțiilor medicale din *Sbornicul de la Variaș* cu *Sbornicul de la Hodoș*, se poate observa că unele dintre acestea coincid în mare parte, chiar dacă nu sunt întrutotul identice (nr. 13 Variaș, Împotriva bolilor de splină, cu 78 de la Hodoș, nr. 19 Variaș, Împotriva calculilor – nr. 74 Hodoș, nr. 20 Variaș, Împotriva turbării – nr. 4 Hodoș, nr. 21 Variaș, Împotriva durerilor de cap – 8 Hodoș, nr. 22 Variaș, Împotriva durerilor de urechi – nr. 3, 32, 33, 34, 35 Hodoș etc.). În pofida acestor asemănări, *Sbornicul de la Variaș* nu reprezintă totuși o copie a celui de

¹ Vezi Stevan Bugarski, *Varjaški medicinski zbornik*, în „Temišvarski zbornik”, Novi Sad, 2006, p.179-192.

la Hodoș, el poate fi încadrat în seria scrierilor de acest fel, în care scriptorul a avut libertatea de-a alege și selecta ce părți trebuie să prezinte. Rețetele noi de aici au o origine variată, ele provin în mare parte din medicina populară sau sunt luate din medicina europeană contemporană din acea vreme.

Dacă avem în vedere originea părților de patofiziologie, ginecologie și astrologie, de vindecare prin fărmece și vrăjitorii, se remarcă faptul că acestea sunt traduceri ale scrierilor bizantine de același tip care au apărut foarte devreme, sunt de sorginte precreștină și poartă amprenta lumii antice, cu precadere a astrologiei asiro-babiloniene și a altor religii (egiptene, romane, grecești și evreiești)¹. Prin urmare, și părțile de astrologie, precum și întrebuințarea lor pentru lecuire, pot și necesită o abordare complexă, din punct de vedere medical, istoric, filozofic, religios sau al mentalităților și sunt semnificative pentru o exemplificare a viziunii despre lume și viață a omului din evul mediu.

În ceea ce privește traducerile realizate în cea mai mare parte din slavonă în limba română a unor astfel de manuscrise ce conțineau tot felul de leacuri, s-a putut constata că acestea au început să circule la noi de pa la jumătatea veacului al XVIII-lea². Aceste manuscrise conțin și multe leacuri întrebuințate în mod curent de lecuitorii de la țară, dar nu se poate ști dacă au fost intercalate de copiiști sau dacă se găseau în modelele slavone de pe care au fost traduse. Cert este faptul că o rețetă, un mijloc de vindecare circulă și se transmite de la o babă la alta, dintr-o regiune la alta. În cultura populară românească însă, spre deosebire de cum s-au întâmplat lucrurile în Occident, „leacurile noastre băbești” nu sunt, în mare parte, împrumutate din manuscrise și nu sunt, cel puțin o mare parte dintre ele, împrumutate de la alt popor. Foarte multe dintre acestea sunt moșteniri străvechi, transmise de generațiile trecute lecuitoarelor noastre, odată cu practicile magice, indispensabile pentru obținerea unei vindecări a bolii³.

Scopul primordial al acestor scrieri cu caracter medical era de a-l ajuta și proteja pe om împotriva bolilor și a tot ceea ce la un moment dat sau în viitor i-ar fi putut pricinui nevoi și necazuri și l-ar fi putut face nefericit. Formulele și practicile magice de prezicere a destinului uman și a îmbolnăvirii au o legătură directă cu medicina magică și prezintă o polivalență simbolică în stare să consacre printre nenumăratele varietăți existente o modalitate a sacrului și a raportului omului cu acesta, într-un moment istoric determinat.

Delimitarea și definirea sacrului este posibilă aici prin existența unei cantități convenabile de sacralități, de fapte sacre (ritualuri, forme divine, obiecte sacre și venerate, simboluri, cosmologii, animale, plante sau locuri sacre). Fiecare categorie de documente (ritualuri, mituri, culte, superstiții, simboluri etc.) poate fi considerată o

¹ Katić, *op.cit.*, p. 58.

² Candrea, *op.cit.* p. 294.

³ *Idem.*

hierofanie¹ și este prețioasă în sine prin puterea sa de a se manifesta oricum și oriunde în lumea profană.

Structura și semnificația acestor categorii realizate cu ocazia ceremoniilor de vindecare sunt importante pentru înțelegerea medicinei „primitive” și tradiționale. La fel ca în cazul societăților arhaice, acestea includ un element de regenerare prin repetarea unui act arhetipal și abolirea timpului concret prin situarea într-un prezent atemporal. Un remediu nu devine eficient decât dacă originea sa e cunoscută și, în consecință, aplicarea lui devine contemporană cu momentul mitic al descoperirii lui, atât în vechiul Orient, cât și în toate tradițiile medicale „populare” din Europa sau din oricare alt loc². Din această cauză, într-un număr mare de incantații se amintește „istoria” bolii sau a demonului care a provocat-o, evocându-se în același timp momentul în care o divinitate sau un sfânt a reușit să supună răul, ca o primă apariție a gestului vindecător paradigmatic care asigură eficacitatea tratamentului. De pildă, într-o incantație asiriană împotriva durerilor de dinți se spune că „după ce Anu a făcut cerurile, cerurile au făcut pământul, pământul a făcut apele, apele au făcut canalele, canalele au făcut lacurile, lacurile au făcut Viermele”. Iar Viermele i-a întrebat plângând pe Șamaș și Ea ce i se va da de „distrus”, de mâncare, cerându-le acestora dinți omenești, în timp ce zeii îi oferă fructe. Acest fapt provoacă mânia zeilor, și Ea îl va zdrobi pe Vierme „cu mâna lui puternică”³.

Se constată, de asemenea, că și în aceste cazuri magia cuvântului (forța benefică a cuvântului rostit în sens creator), imitația și asemănarea (similia similibus curantur), simbolismul numerelor, culorilor, evocarea (sau rostirea numelui), influența corpurilor astrale sunt câteva dintre procedee de bază ale medicinei magice care se folosesc pentru lecuire, în timp ce terapia populară se bazează pe autosugestie și procedee naturiste, prin buruieni și plante de leac, sau pe alte procedee populare, fumigații, unguente minerale (sare, cărbune pisat etc.), dezinfectante.

Pe lângă părțile de medicină propriu-zisă (patofiziologie și ginecologie), *Sbornicul de la Hodoș* conține și interesante fragmente din domeniul medicinei tradiționale sacre și care se referă la rugăciuni apocrife de vindecare, formule și practici magice și scrieri referitoare la prezicerea bolilor și la urmările acestora (Gromovnic, Zodiac).

Rugăciunile apocrife de vindecare au de cele mai multe ori un conținut fantastic și se găsesc adeseori împreună cu alte scrieri apocrife ori fac parte chiar și din cărțile de ritual recunoscute de biserica oficială⁴. În *Sbornicul de la Hodoș*, acestea sunt inserate în cuprinsul părții cu indicații farmacoterapeutice și sunt prezentate la un loc cu practicile magice care le însoțesc în vindecarea de friguri (ГѢТ(Ь) ГРОЗНИЦЕ), împotriva mușcăturii de șarpe (М(О)Л[ИТВА] ВѢТ(Ь) ЗМІЕ) și împotriva sângerării din nas

¹ Mircea Eliade, *Tratat de istorie a religiilor*, Humanitas, București, 1992, p.47.

² Idem, *Mitul eternei reînnoarceri*, București, 1999, p. 84.

³ *Ibidem*.

⁴ Katić, *op.cit.*, p.35.

(М(о)л(итва) ѡт(ъ) крѣви носѣи). De asemenea, în partea de astrologie avem o rugăciune de același fel pentru cei care nu pot umbla (С) немощнем(ъ), въхрѣе къ немощи г(лаго)ли [сице]). Cea mai mare parte a rugăciunilor apocrife sunt traduceri din culegeri grecești¹, acestea trebuiau rostite, urmate fiind de împlinirea unor ritualuri. Pentru friguri, de exemplu, se recomandă:

Напиши прѣжде съ водом(ъ) светых(ъ) Богомилкини: Мѣсто львио рай
выст(ъ), тъкмо въдрѡузи се дрѣво крѣста, абѣ же прозевѣ грозд(ъ) живота
тебѣ спасе въ наше веселѣе слава тебѣ. Напиши же на танѣрѣ и оу водици
сеи сътвори апомиримѣ и ѡмы ѡбразѣ и шѣд(ъ) въ ребра Христова и
сътвори и ѡт(ъ) сѣих(ъ) и да испѣет(ъ) чл(овѣ)къ и исцѣлѣет(ъ) благодѣтїю
Христовою. (Scrie și apoi bea apă sfințită de la Bobotează și spune: Fosta un loc
frumos în rai, acolo se întindea lemnul crucii, unde se născu strugurele vieții din tine
Mântuitorule, pentru bucuria noastră, slavă Ție. Scrie asta pe o bucată (de hârtie), apoi
pune-o în apă sfințită și cu aceasta spală-i obrazul și trupul până la coastele lui Hristos,
și restul să bea omul și vindecăt va fi, cu ajutorul lui Hristos).

La mușcătura de șarpe se spune: И прочѣть над(ъ) водою чистою напои
болѣцаг(о). Ище лї є далече болны, а ты напои повѣдаваго немѡзрна и
неподвижна (Citește (această rugăciune) deasupra apei curate apoi să o dai bolnavului ca
s-o bea. Dacă bolnavul este departe, bea tu pentru cel care nu vorbește și nu se vede).

Formulele și practicile magice erau folosite și în scopuri preventive și în acest
caz acestea erau de obicei scrise sau desenate pe o bucată de hârtie sau de metal și
purtate cu sine. Dacă erau recomandate în scopuri profilactice, formulele magice erau
spuse sau scrise pe anumite părți ale corpului sau pe o hârtie care era pusă sub bolnav,
pe frunte sau pe partea de corp bolnavă. Aceste formule mai erau fie scrise pe hârtie și
scufundate în apă pe care bolnavul trebuia apoi să o bea, fie că se scriau pe pâine, pe
măr etc., pe care bolnavul trebuia să le mănânce la sfârșitul ritualului. În același timp,
formulele magice erau folosite și cu scopul de a-l feri pe om de trăsnete, de deochi sau
de tot răul care se putea abate asupra acestuia. Pentru a-l opri pe robul fugar, în
Sbornicul de la Hodoș se spune: Боуди поут(ъ) его тма и пльзенїи агт(е)лъ
Г(о)с(под)иъ пожет(ъ) его Михаилъ вежетъ те Рафаил(ъ) гонитъ те, Исаакъ свежоуѣтъ
те, скорѡ, скорѡ, скорѡ, скорѡ (Fie ca drumul pe care se va târî să-i fie întunecat,
îngerul Domnului să-l oprească, Mihail să te lege, Rafail să te gonească, Isac să te
prindă degrabă, degrabă).

¹ *Ibidem*, p.39.

În partea cu preziceri ale bolilor după calendar pentru cele 12 luni și zilele din săptămână avem o descriere a unei practici magico-religioase realizată cu ajutorul unor „Numere ale lui Iisus Hristos pentru aflarea vieții sau a morții” (Ис[оусъ] Х(ри)сто[с] число разумно животоу и смр(ь)ти), date într-un tabel alcătuit din opt părți menite să arate dacă bolnavul va mai avea zile de trăit sau i se va apropia sfârșitul:

Ище кто боудет(ь) боленъ, въпроси когда се разболеетъ въ кои д(ь)нь л(ь)ны и како ес(ть) име болецомъ: съчти име болецомъ и колико имат(ь) лѣна изъчти и раздѣли по.лѣ. елико прибѣдетъ мѣнникъ .лѣ. виждь число то где ес(ть). Ище ес(ть) вышники чести кр(ь)ста, живъ бѣдет(ь), аще л(и) въ нижники шестои кр(ь)ста, не боудеть живъ. (Dacă e cineva bolnav, întâi întreabă-l când s-a îmbolnăvit, în care zi de la schimbarea lunii și cum îl cheamă. Adună literele numelui celui bolnav și împarte numele lui la câte părți ale crugul lunii, apoi asta împarte la 30 și vei avea numărul corespunzător. Dacă numărul obținut se află în partea de sus a crucii (a tabelului), va trăi, dacă va fi în partea de mai jos a crucii, nu va mai trăi).

Credința populară în existența zilelor nesigure sau rele când omului i se poate întâmpla ceva rău (o boală, să moară etc.) și în care trebuie să se păzească poate fi exemplificată, de asemenea, în aceeași parte a *Sbornicului de la Hodoș*. Astfel, de pildă, dacă omul se îmbolnăvește în a treia zi din lună, se va însănătoși degrabă, în a șasea și a șaptea zi din lună, va suferi mult, dar nu va muri. Dacă se îmbolnăvește în a paisprezecea zi din an, n-o să moară, dacă va fi în a cincisprezecea zi, „cum îi va da Dumnezeu” etc.: Въ .гѣ. д(ь)нь лѣтно болит(ь) и въздравѣтъ; Въ .бѣ. аще разболитъ се, немоцноует(ь) до смрѣти нѣ не оумрет(ь); Въ .жѣ. аще разболитъ се, болит(ь) до смрѣти нѣ не оумрет(ь); Въ .дѣ. аще разболитъ се, не оумретъ; Въ .еѣ. аще разболитъ се, волю в(о)жѣа. Pe lângă acestea, au existat și zile și ani buni, în care omului nu i se putea întâmpla nici o nenorocire¹.

Foarte interesante sunt, de asemenea, și fragmentele din cuprinsul *Sbornicului de la Hodoș* cu scrieri pentru prezicerea bolilor și epidemiilor în funcție de timp, așa cum este cazul *Coledarului* (о рождѣстѣ Х(ри)с(то)вѣ), unde era luată în considerare ziua în care cădea Crăciunul. De pildă, dacă Nașterea lui Hristos va fi duminică, iarna e blândă, vara liniștită, secerișul cu ploi, toamna uscată, dar vor fi și multe necazuri, animalele vor muri, mierea va fi multă, va fi epidemie la copiii mici. Dacă Nașterea lui Hristos cade luna, prima jumătate a iernii ba fi blândă, iar a doua aspră. Vor fi vânturi puternice la seceriș, ploi multe, toamna cu vânt, dar bogată, însă cu multe morți subite etc.: Въ н(е)делю аще боудеть рождество Х(ри)с(то)во, зима добра, лѣто вѣдро,

¹ Relja V. Katić, *Medicinski spisi Hodoškog zbornika*, Belgrad, 1990, p. 28.

жетва дѣждевна, есень соуха, вѣтѣти мнози, скотѣ еза, меда мн(о)го, юни чѣды смърть(ь); Вѣ п(о)н(е)делникѣ аще вѣдет(ь) рождество Х(ри)с(то)во, зима добра до пол(ь), вѣт(ь) пол(ь) зла, жетва вѣтрѣна, дѣждеви мнози есень вѣтрѣна, вбилю мирѣ, смърть напрасна.

În continuare, *Gromovnicul* (Оказаніе в громовници), cuprinde preziceri despre sănătate și boli ce porneau de la prezența tunetelor sau a cutremurelor de pământ prezentate după lună și semnele zodiacale. De exemplu, dacă va tuna sub semnul racului,

vor fi vânturi puternice, vremea rea nu va dăuna fânului și grânelor și toate holdele cu orz și grâu vor fi roditoare. În părțile apusene vor fi războaie și va fi un cutremur mare, și va dăuna mai ales roadelor și linte va fi puțină. Și lucruri rele cu războaie vor veni din părțile nordice de la împărați. Când va fi cutremur vor fi războaie între țările puternice și că vor fi multe nevoi se spune: **ЯЩЕ ВѢ ЧИСЛО РАКОВО ПОГРѢМИТ(ь), ВѢТРИ ВЕЛИЦИ ВЪЗВѢЮ(ь), СѢННАА ЖИТА ЦѢЛА БОУДОУТЬ, ПШЕНИЦА И ЕЧМЕНЬ НА ГѢМНА ИСПЛНЕТ СЕ. НА ЗАПАДНЕИ СТРАНѢ МОЗОИ ОУРИНШТ СЕ, И ТРѢСКЪ ВЕЛИК(ь), И НАРОЧИТОУ ПЛОДОУ ВСКЪДЕНІЕ, И СОЧИВА ПО МАЛО. И ВЕЩЕ ВѢТ(ь) СЕВѢРНЫЕ СТРАНЫ ПАГѢВА, И Ц(А)РѢ НѢКОЕМѢ ПОГИБѢЛ(ь). ЯЩЕ Л(И) ТРОУС(ь) БОУДЕТ(ь) ВѢ ЗАВВЕНІЕ ВѢТ(ь) СЪМЫСЛѢНЫХ(ь), И СИЛНЫМ(ь) РАЗЛѢЧЕНІЕ КАЖЕТ(ь).**

După Zodiac, importantă era și luna cu sărbătorile religioase care se aniversau atunci. În *Sbornicul de Hodoș* se începe de exemplu, cu luna septembrie, când se aniversează Nașterea Maicii Domnului (м(ѣ)с(е)ца сѣтемриѣ рождество пресѣветіе владичице наше Богородице). Dacă se îmbolnăvește atunci copilul născut în zodia taurului, „ia cuibul de rândunică și pune-l într-o sită, ia lână albă și adaugă la asta mușegai de pe copaci, cu aceasta să-l ungi. Se va vindeca cu ajutorul preasfântei Fecioare, Maica Domnului”: **Ѣгда разболит се, ѡзми вѣт(ь) ластавично гнездо ѡрешето и вѣт(ь) вѣще ѡкради велѣ вѣнѣ и дрѣвенѣ гѣбѣ те мажи. Исцелетъ и раслѣжитъ пречистіе Богородице матере Г(о)с(под)не.**

Informațiile pe care le găsim în aceste culegeri de prescripții medicale referitoare la medicina empirică, practică și la cea populară ne oferă date nu numai pentru o cunoaștere a preocupărilor din evul mediu din domeniul patologiei, a credințelor populare despre boli și leacuri, acestea sunt relevante și pentru o înțelegere adecvată a vieții, obiceiurilor și culturii spirituale din acea perioadă istorică. Formulele și practicile magice, simbolice, de alungare a bolilor, au o legătură directă cu medicina magică și sunt edificatoare, de asemenea, într-o prezentare a gândirii și viziunii magice

din cultura populară. Avem astfel o completare a imaginii și felului în care erau înțelese lucrurile și faptele în Veacul de Mijloc, cu toată tulburarea sau liniștea sufletească a omului de atunci în fața vieții și a morții, cu credințele și îndoielile sale despre cer și pământ, despre bine și rău.

DETSKÝ PRÍJEMCA OPTIMÁLNEHO BIBLICKÉHO TEXTU

Kristína VAVERČÁKOVÁ

In this work we explore retelling/ transformation of the biblical text into genres of literature for children. The result should be a blueprint for optimal model 'retelling' the biblical text into a form readable by child recipient, i.e. pupil who mastered reading in his or her native language. For a reader it means, that his ability to read indicates with reading also ability to interpret.

Key words: Bible, retelling, literature for children, child recipient, interpretation, condensate of biblical text, allusion, quotation, secular, sacral, reduction/repetition of pretext

Biblia ako súhrn kníh je posvätnou knihou pre dve svetové náboženstvá. Ako seriózna svetová literatúra, bez ohľadu na prostredie viery, je dokladom ľudskej kultúry a je aj prostriedkom zjednocovania ľudstva. Indiferentní a neveriaci čitatelia v nej vidia znakovú sústavu tak ako veriaci čitatelia, keďže základnou črtou biblického textu je antropologicky komunikateľný kód. Ním sú, prirodzene, pre jednotlivé národné spoločenstvá ich domáce jazyky. Biblia sprevádza vývoj mnohých národných kultúr v Európe a je predovšetkým nositeľkou a rozvíjateľkou jazykového vedomia.

Možno súhlasiť s názorom, že európska kultúra je vybudovaná, aj keď nie výlučne a bezvýnimočne, na kresťanských základoch. Tradícia biblickej viery je tu však neodmysliteľná. Je to pomník kultivácie, konfrontácie medzi dobrom a zlom, výchovy k znášanlivosti a mieru, výchovy usilujúcej sa o dokonalosť. Tento ontogenetický aspekt treba skonkretizovať. Máme na mysli detského čitateľa, ktorý sa vo svojej prvej čitateľskej, ba i predčitateľskej fáze, stretá s Bibliou prostredníctvom upraveného komunikačného kódu. S rastom čitateľa, fyzickým aj psychickým, navrstvuje sa aj úroveň komunikácie, čomu má zodpovedať ponúknuté médium – lektúra, text.

V práci sa zaoberáme témou *detského príjemcu* optimálneho biblického textu, a to predovšetkým so zreteľom na jeho slovenskú verziu, najmä vďaka nespočetným prekladom z rozmanitých jazykov.

Ak máme vo fenomenologickom zmysle zadefinovať elementárne východisko našej práce, tak nám treba zostúpiť hlboko do biologického poňatia človeka v jeho

vývojových stupňoch. Pri vedomom percipovaní a osvojovaní kultúrnych vzorcov je tu najvýznamnejší detský vek. Na detský vek sa prirodzene, takmer inštinktívne, viaže detská percepcia.

Základnou štruktúrou, s ktorou pracujeme, je biologický a psychologický fond a jeho vzťah k tomu, čo možno nazvať globálnou ekológiou v čisto prvotnom, ale aj – a zároveň – aj v druhotnom, t.j. kulturologicky zadefinovanom zmysle (Porov. Sériot, P., s. 185 a n.).

Pre fenomén dieťaťa – bez ohľadu na kultúrne a národné prostredie – je príznačná tzv. *afinita*, podobnosť. To isté platí aj o dieťati ako percipientovi. Podobnosť všetkých detí, a tak aj všetkých detských čitateľov, sa triešti na zdedenú podobnosť (príbuznosť) a na získanú podobnosť (afinitu). Skutočnosť, že afinita nám umožňuje formovať čitateľské parametre, ako aj to, že biblický text, hoci jazykovo rozdielny, je vo svojom poslanstve, vo svojej vecnej a ideovej dimenzii identický, je vynikajúcim východiskom na budovanie otvorenej neizolovanej predstavy o optimálnom biblickom komunikáte.

Biblia predstavuje svojím vplyvom (ako istá literárna forma authority) istý kultúrny okruh. Tento okruh prekračuje geografickú oblasť uzavretú národnou kultúrou, pričom vstupuje na základe rovnakých kultúrnych prvkov do skupiny zadefinovateľnej skôr sociologicky (bližšie o tom porov. Jandourek, J., s. 175). Takto naša téma nadobúda rozmer daný nielen istou konkrétnou cirkvou či náboženstvom, pretože Biblia je kultúrnym vlastníctvom ešte širšej society.

Výsledkom spracovania témy by mal byť náčrt *optimálneho modelu „prerozprávania“* biblického textu do podoby čitateľnej detským príjemcom, t.j. žiakom, ktorý už ovláda čítanie v materinskom jazyku.

Biblický text, resp. jeho zredukovaný a čitateľsky uspôsobený kondenzát, je vo svojej podstate predmetom výskumu teológie, predovšetkým biblickej, ktorá v princípe vždy pracuje s archetypálnym textom. Jeho plná forma je jediným východiskom pre prekladaný ekvivalent. Ďalšia textologická práca, rozmanité posuny, redukcie, prispôbovanie percipientovi – to všetko sú postupy, v ktorých nadobúda vyššie kompetencie jazykoveda, predovšetkým štylistika, literárna veda, textológia i teória prekladu. Tu máme stále na mysli len jazykovú a literárnu formu. Jazyk, v ktorom sa detský biblický text tvorí, má k dispozícii bohatý inventár prostriedkov, ktoré môžu dieťaťu urobiť text príťažlivým, ale aj odpudivým, jednoduchým, ale aj zložitým, komunikačne prijateľným, alebo naopak, aj neprijateľným. Cieľový text teda nevyhnutne musí prejsť filtrom jazykových a textových stratégií.

Interdisciplinárnosť pri skúmaní detského biblického textu sa objavuje aj v dotyku s umenovedou. Dejiny výtvarného umenia a hudby v Európe, ale aj v iných svetadieloch, nemožno si predstaviť bez biblického archetypu ako zdroja inšpirácie na vznik ďalších diel v inom, ako literárnom druhu. Na rozhraní stoja dramatické diela, ktoré reflektuje tak literárna veda, ako aj teatrológia. Pokiaľ hovoríme o umeleckých

dielach inej ako literárnej formy, máme na mysli také štruktúry, ktoré vo svojich odkazových a formových zložkách Bibliu citujú alebo aludujú, čiže sú ešte nositeľmi identifikovateľných odkazov. Iná vec je *vzdialená inšpirácia*, pri ktorej sa umelecké dielo odklonilo od pôvodnej biblickej štruktúry natoľko, že už nie je jednoznačne identifikovateľný pretext.

Celkom osobitný metatextový odraz má Biblia v byzantskom kresťanskom umení, najmä v ikonách. V slovanských cirkvách východného rítu sa zachovala tradícia, že aj obraz je text, a tak sa píše, nie maľuje. Naznačuje sa tak silná vnútorná spätosť slova a obrazu, prostredníctvom ktorého svet viery prijíma posolstvá zo sveta transcendencie. Tomuto jedinečnému medzitextovému nadväzovaniu sa venuje J. Pavlovič v knihe *Slovo a ikona* (2004). Najmä v kapitole o tzv. prazdničnom jaruse sa ukazuje, ako dôsledne možno „prerozprávať“ biblický príbeh v „príbehu“ ikony.

Zdá sa, že neliterárne umelecké formy, ktoré sa vyvinuli z literárnej predlohy biblického textu, najmä v 20. storočí výrazne konkurujú literárnemu textu. Interdisciplinárnosť badať aj na teologickom pozadí, hoci ambíciou tejto práce je biblický text ako artefakt detskej (v rámci svetovej) literatúry.

Pravda, uvedomujeme si, že aj sami jazykovedci zaraďujú biblické texty medzi texty náboženského štýlu (porov. Mistrík, J., 1991, s.174) alebo náboženskej komunikačnej sféry (porov. Mlacek, J., 1998, s. 102). Tu nám je naporúdzi F. Míkova definícia štýlu (Miko, F., *Originál/Preklad*, s. 72-73), ktorá obsahuje pozoruhodné konštatovanie o jazykovom štýle, že je to „konfigurácia výrazových vlastností“ (Miko, F. c.d. s.75). Ďalej hovorí, že výrazovú vlastnosť indikujú štýlémy, pričom štýlomou môže byť tak jazykový, ako aj *tematický* prvok. V našom prípade teda môžeme náboženskú podstatu Biblie prirátať k tematickým zložkám, ktoré sú so zreteľom na formu (jazyk, jazykové stvárnenie) vlastne indiferentné, akoby nám nešlo o to, čo sa zobrazuje, ale skôr ako sa to zobrazuje (detský aspekt). Prirodzene, aj tu hrozia úskalía, veď samy izolované lexikálne jednotky sú inherentnými nositeľmi „biblickosti“ v slovnej zásobe spisovnej slovenčiny. Preto sa vo výkladových slovníkoch používa kvalifikátor „biblické (slovo)“. Tu možno iba konštatovať, že detský text Biblie by mal byť konfiguráciou, akousi výslednicou, utvorenou v napätí profánneho a sakrálneho. Podmienky na optimalizovanie takejto konfigurácie (pri tvorbe) a optimálnej interpretácie (pri recepcii) načrtol už začiatkom osemdesiatych rokov 20. storočia český teológ J. Smolík, ktorý si kladie základnú otázku, či je Biblia čítaná ekleziologicky, teda či je text zviazaný s ohlasovaním cirkvi, alebo nie. Druhý prípad (mimo cirkvi) nazýva „svetskou“, „nenáboženskou“ interpretáciou. (Čítanie samo je vždy zároveň interpretáciou určitého stupňa).

Vnútorné javy, pre ktoré treba vidieť prácu s biblickým textom, odкрýva literárna veda, ktorá nám poskytuje dva kľúčové výrazy: *medziliterárne spoločenstvo* a *medziliterárny centrizmus* (Ďurišin, D., 1993, s. 105-106). Tieto výrazy vniesol do slovenskej literárnej teórie a bohato ich rozvíjal prof. Dionýz Ďurišin v rámci tzv.

literárnych syntéz. Autor vidí vo svetových procesoch isté zrastanie, sceľovanie literatúr, ktoré prekračujú geografický a etnologický rámec a vstupujú do nadnárodných súvislostí. V tomto procese významnú úlohu zohrávajú *medzníkové udalosti*. Za takúto udalosť pokladá autor aj vstup misie Cyrila a Metoda na Veľkú Moravu a iniciovanie slovanského písomníctva (porov. c. d. s.107). Miešanie literatúr a ich konvergovanie sa jedinečným spôsobom premieta na problematiku Biblie.

Keďže detské biblické texty sú ako literatúra až sekundárnym produktom, zaoberajme sa najprv primárnym textom, t.j. kánonickou Bibliou. Biblia ako zbierka náboženských kníh si získala svoju autoritu najmä vďaka presadeniu a rozšíreniu kresťanstva. Až na konci 18. storočia sa Biblia začala pokladať za literárne dielo, a to vďaka tomu, že sa široko rozšíril jej kultúrny horizont.

Ako literatúra bola pre systém svetovej literatúry „objavená“ pomerne neskoro. Po počiatočnej „asimilácii“ Biblie ako literatúry nastúpil súbežne ďalší proces – a to čitateľská určenosť. Biblický text si na porozumenie vyžaduje komentára, poznámky, vysvetlivky, odkazy. Sprístupnenie biblického textu pre detského čitateľa si však vyžaduje aj špeciálny inventár stylistických prostriedkov. Na ich opis možno použiť exaktné metódy, ktorými napr. štrukturalistická jazykoveda zachytáva jazykové prostriedky (porov. Guiraud, P., Kuentz, P., s.192). Až odkrývaním výrazových kategórií, ktoré budujú štýl, možno odkryť, čo znamená žánrová forma detskej literatúry. Pre čitateľa to znamená, že jeho umenie čítať značí s čítaním aj interpretovať (Miko, F., 1994, s. 77). Interpretačné procesy teda prebiehajú spolu s procesmi recepcie a čítania. J. Kopál (1991, s.19) predkladá klasifikáciu úrovni čítania z hľadiska symbiózy citových a rozumových činností.

Celkom osobitnú interpretačnú a aplikačnú problematiku tu predstavuje typológia detského čitateľa Biblie, ako aj literárne pretváranie biblického textu s cieľom uviesť dieťa do sprostredkovanej komunikácie s biblickým textom.

Prirodzene, až keď jestvuje hotový preklad biblického prototextu v národnej kultúre, možno uvažovať o jeho variovaní so zreteľom na čitateľa. Dejiny prekladu Biblie sú akýmisi preddejinami „prepisu“ Biblie do detskej literatúry. Tieto prepisy sú u nás zatiaľ len v začiatkoch.

Pokiaľ ide o prepis Biblie do žánrov detskej literatúry, tu sa nám vidí vhodnejšie všímať si ho v nielen čisto domácom slovenskom jazykovom prostredí, ale pokiaľ možno aj v iných súvislostiach. Otázke sme sa venovali ešte pred prevratom za čias, keď väčšina slovanských národov prežívala ten istý údel vyplývajúci z dobovej politickej situácie (pozri Vaverčáková, K. 2000, s. 125-130).

V sedemdesiatych rokoch dvadsiateho storočia vznikla v Amerike zaujímavá myšlienka. Katolícky kňaz Joseph E. Krause, profesor na St. Thomas College, St. Paul v Minnesote a Dr. Samuel Terrien, profesor Union Theological Seminary v New Yorku spoluautorsky vytvorili anglický text prepisu pre vekovo bližšie nezadefinovaného detského čitateľa pod názvom *Ilustrovaná Biblia*. Text obsahuje vyše päťsto strán a je

rozdelení tematicky na Starý Zákon a Nový Zákon. Autorská stratégia pri tejto aktualizácii je dvojaká: autori redukovujú pôvodný text na úroveň citátu a zároveň jednotlivé mikrotexy „zošívajú“ spájacími komentármi, nevyhnutne potrebnými na ucelenosť textu v sémantickom zmysle. Autorské zásahy do textu sú minimálne, ide o pôvodný autentický text, ibaže zredukovaný a skĺbený tematicky do vybraných príbehov alebo portrétov či medailónov, na ktoré sa viaže biblický príbeh. Preto v názve knihy právom zostáva slovo Biblia. V dvojslovnom pomenovaní Ilustrovaná Biblia sa odkazuje na skutočnosť, že kniha je bohato ilustrovaná (meno ilustrátora sa neuvádza), ale zároveň sa naznačuje aj diferenciacia, odchýlka od bežnej Biblie, čo sa výraznejšie podčiarkuje v podnápise: Výber statí s farebnými obrázkami.

Aj v slovenskom prostredí vznikali biblické diela pre deti. Medzi nimi významné miesto zastáva preklad knihy autora Anne de Vries, nazvaný *Biblia pre deti*. Kniha vyšla v roku 1985 v Poľsku a je evidentne určená pre mladších čitateľov, nanajvýš na prvom stupni základných škôl. Súbežne so slovenskou mutáciou vyšiel aj český text.

Krátko po prevrate sa začali na Slovensku šíriť v hojnom počte detské biblické texty. V roku 1991 sme zaznamenali príchod jehovistického textu *Moja kniha biblických príbehov*. Pôvodný text vznikol v Brooklyne a v spomínanom roku mal už 76 jazykových mutácií. Kniha sa šírila bezplatne. Ilustrácie v nej predstavujú známy štýl jehovistických časopisov – ezoterická ilúzia sa v nich snúbi s gýčom. Príbehy sú stručné, koncipované príliš didakticky, sú akoby zovreté do vlastného sveta. Popri mene *Jehova* aj iné osobné biblické mená vyznievajú neústrojne. V tom istom roku vyšiel aj prvý biblický komiks *Nová Zmluva – Obrázková Biblia*.

Hneď v roku 1991 vyšla aj kniha so starozákonnými príbehmi pre deti od Jozefa Pavloviča pod názvom *Najkrajšie biblické príbehy 1* a o rok neskôr novozákonné *Najkrajšie biblické príbehy 2*. Obidve knižky ilustroval výtvarník Peter Pollág. Texty sú určené pre čitateľov od šesť rokov. Je to 24 a 21 príbehov, veľmi skondenzovaných, pokiaľ ide o pomer s pretextom. Prirodzene, mieru kondenzácie podnietil vek čitateľa.

V roku 1993 vyšla knižka *Moja najmilšia Biblia* vo vydavateľstve Junior. Výtvarné riešenie knižky je vybudované na náboženskom gýči. Je to preklad Viery Gründlerovej. Jazyková stránka je tu na nízkej úrovni, príbehy sú príliš historizujúce, chýba v nich vyvolávanie čitateľského zážitku.

Rozsahom bohatšie dvojzväzkové dielo Ondreja Sliackeho vyšlo v roku 1996 a v roku 1998. Text vybraných príbehov je primeraný, naratívny a čitateľsky príťažlivý. Keďže dielo prešlo odbornou jazykovou úpravou, aj jazykovokultúrna úroveň je vynikajúca. Dielo má názov *Biblia pre deti a mládež*, pričom každý zväzok je označený podtitulom *Čítanie zo Starého/Nového Zákona* s ilustráciami maliarky Ľuby Končekovej – Veselej. Krátko po vyjdení diela sa dostalo Sliackeho textu vysokého ocenenia v zasvätených recenziách a knižný náklad bol veľmi rýchlo rozobraný.

Roku 1998 vyšiel v slovenskej verzii preklad z nemčiny pre najmenších pod

názvom *Moje prvé Sväté písmo* (šesť starozákonných a deväť novozákonných príbehov). V knižke dominujú ilustrácie, text je minimalizovaný, určený na predčítanie pre percipientov v predčitateľskom veku.

Istú dekadenciu badať vo vydaní biblických príbehov z roku 2004, ktoré boli preložené z poľštiny pod názvom *Moja ilustrovaná Biblia*. V knihe sa uvádza meno autora textu aj ilustrácií, meno prekladateľa chýba. Text oplýva elementárnymi jazykovými chybami a nedostatkami najmä štylistického rázu, odhliadnuc od pravopisu. Rozprávačská stratégia sa ubera cestou náboženského klišé, odvitého najskôr zo starších biblických katechizmov. Kniha nie je príkladom kvalitnej detskej literatúry.

Najmä v českej kultúre má biblický text pre deti bohatú tradíciu. Spomínaná americká *Ilustrovaná Biblia* vyšla aj v českej mutácii, podobne práca Anne de Vriesa. Zaujímavý výťah biblických príbehov *Príběhy z Bible* – pre detského čitateľa vznikol v Českej biblickej spoločnosti.

Spoločnosť dlho nemala pre Bibliu normu literatúry. Spoločnosť totiž vždy má panujúcu normu, kánon či úzus, ktoré určujú, čo je literárne umenie (Ďurišin, 1970, s.74). Biblia teda ako literatúra bola pre systém svetovej literatúry „objavená“ pomerne neskoro. Pravda, biblický text nebolo treba objavovať vo fyzickom, ale v gnozeologickom zmysle. Až keď vstúpil do medziliterárneho procesu, začal sa uvedomovať ako súčasť svetovej literatúry. Po počiatkovej „asimilácii“ Biblie ako literatúry nastúpil súbežne ďalší proces – a to čitateľská určenosť. Percepcia postupne upúšťala od presvedčenia sveta viery, že Biblia je určená každému v každom veku. V náboženskom zmysle to, prirodzene, platí. Čitateľsky nie. Biblia nie je zrozumiteľná každému. Biblický text si na porozumenie vyžaduje komentára, poznámky, vysvetlivky, odkazy. Tým skôr detský čitateľ. Až do 20. storočia sa v kláštorňoch školách prísne dbalo, aby chovanci – žiaci nečítali kompletnú Bibliu. Biblia by totiž v daktorých erotických pasážach či pri brutálnych a drastických príbehoch mohla byť zdrojom morálnej deformácie. V 20. storočí sa začína robiť selekcia biblických textov so zámerom nie zatajiť daktoré časti, ale skôr budovať pozitívny prístup k tejto posvätnéj knihe. Sprístupnenie biblického textu pre detského čitateľa si však vyžaduje aj špeciálny inventár štylistických prostriedkov.

Interpretačné procesy prebiehajú spolu s procesmi recepcie a čítania. J. Kopál (1991, s.19) hovorí, že v klasifikácii úrovní čítania z hľadiska symbiózy citových a rozumových činností, v procese čítania vyvolávajú tri úrovňové typy: 1. úroveň sentimentálneho čítania, 2. úroveň racionálneho čítania, 3. úroveň sentimentálno-racionálneho čítania.

Na základe symbiózy citových a rozumových činností v recepcii vytypúva autor ďalšie tri úrovne čítania: 1. zážitkové čítanie, 2. analytické čítanie, 3. interpretačné čítanie.

Tieto úrovne predpokladajú čitateľskú kompetenciu, pričom treba hľadiť na dispozície pre príjem textu. Medzi nimi najvyššie stojí prítomnosť dospelého a detského

v texte (ibid. s. 25).

Nazdávame sa, že na biblický prepis ako útvar prózy pre deti možno aplikovať rovnaké kritériá ako na nenáboženskú literatúru. Pôvodná slovenská tvorba autorsky kreatívnych biblických textov pre deti patrí medzi najmladšiu, veď trvá len od r. 1989. Hoci sa v nej uplatňujú také isté tvorivé postupy ako pri iných druhoch a žánroch detskej prózy, predsa biblický prepis sa ocitá v nevýhode. Autori majú všetky potrebné kompetencie, ale chýbajú im pracovné skúsenosti s prototextom, s klasickou Bibliou. Pre celú poprevratovú literatúru je charakteristický pocit krízy (Stanislavová, 2001, s. 71), čo súvisí s dopadom politických zmien na kultúru. Detská náboženská próza, v ktorej z tematického hľadiska má popredné miesto próza odvítá z Biblie, nemá zatiaľ na Slovensku vybudovanú pevnú tradíciu. Stále tu môžeme hovoriť o dlhu spoločnosti najmladšej generácii. Vyrovnáť dlh mládeži znamená projektovať ju do budúcnosti nielen ako zapĺňanie bieleného miesta v detskej literatúre, ale aj ako projekt prosperity, pretože spoločenské hodnoty sa tvoria v deťoch a v mládeži, v ich morálnej pripravenosti na život a plnenie úloh v dospelosti.

Ako sme už uviedli, literatúru pre deti „modeluje“ v autorskej kreácii sám detský príjemca. Suma poznatkov o reáliách sveta, vrátane biblického, sa v detskom myslení ešte len ukladá, preto sprostredkúvacia literatúra by tu mala byť citlivá na schopnosť dieťaťa percipovať. Odkazy na svet, ktorý objektivizuje transcendentno, treba pre dieťa „filtrovať“ v akomsi detskom „stravovacom“ režime. Na druhej strane tu treba dbať na nezlučovanie nábožensky videného sveta (zodpovedajú mu biblické výrazy Božie kráľovstvo, nebo, nebeská vlasť, „to, čo je hore“ atď.) so svetom fantastickej fikcie (podrobnejšie o pojme Zítková, 2001, s.61). Pokiaľ ide o jazykovú formu, do starostlivosti o jej výraz vari viac ako inde v literatúre patrí zvuková organizácia. Prepojenie zvuku s látkovou skutočnosťou biblického rozprávania generujú jazykovú hru a estetickosť textu. Funkčné parametre zvuku vchádzajú do textovo-estetického semiózy (porov. Sabol, 2003, s. 39).

Prechod medzi pôvodným biblickým textom a medzi cieľovým detským relevantným textovým útvarom sa uskutočňuje prostredníctvom *deštrukcie textu*. Pokiaľ máme dosiahnuť biblický textový novotvar, musíme deštruovať prototext (porov. Gbúr, J., 1991, s. 213-214). Deštrukcia textu podlieha pravidlám textológie. Táto zmena môže nastať len deformáciou pôvodných prvkov celku biblického textu, pričom významová alebo výrazová deštrukcia prototextu sa môže dosiahnuť aj ponechaním, citovaním pôvodných prvkov prototextu v odlišnom kontexte (porov. Miko, F., Popovič, A., 1978, s. 355).

Biblický architext vstupuje do medzitextového nadväzovania ako pretext. V ňom sa začína kreatívny pohyb s jediným vektorom, zacieleným na posttext. Tento posttext má spĺňať parametre detskej literatúry, ako sme to už spomínali. Stručne možno zhrnúť spolu s F. Mikom, že posttext musí obsahovať detský aspekt výrazu, ktorý predstavuje rešpektovanie úrovne, zvláštnosti a záujmov detskej osobnosti v reči

k deťom a v detskej literatúre (porov. Popovič, A. a kol., 1983, s.99). Tento aspekt literatúry musí v sebe odrážať aj detský sebvýraz, ktorým je odraz úrovne a zvláštnosti detskej psychiky v detskej reči (ibid.). Ide teda spravidla o *prekódovanie* v rámci toho istého jazyka, pričom sa menia štylisticko-pragmatické kvality textu. Novovzniknutý posttext pre detského percipienta by si mal zachovať voči prototextu afirmatívny vzťah. Tu stojíme pred otázkou, či prerozprávanie biblického textu predstavuje adaptáciu alebo prerozprávanie. Keďže adaptácia prebieha často na úrovni formy umenia, nazdávame sa, že ňou bude skôr ilustrácia. Sám biblický text sa bude meniť len na úrovni žánru, a preto sa prikláňame k tomu, že tu ide o prerozprávanie. Detské prerozprávanie, so zreteľom na písanosť literatúry, aj prepis totiž obsahuje jednak reprodukčný vzťah prototextu a jednak je maximálne podobný prvovzoru. Cieľovým textom sa dosahuje len komunikatívnosť, myšlienkové zložky ostávajú zväčša nedotknuté (porov. Popovič, A. a kol., 1983, s.144). Pravda, ako uvádzajú autori A. Popovič a P. Liba, aj pri tomto striktnom prechode dochádza k rozdielnym výsledkom, autorský posttext totiž nadobúda jednu z dvoch foriem. Je to buď *redukcia*, „zostrih“ pretextu alebo *kreatívna reprodukcia* pretextu (alebo autorský posttext). V našom prípade pri prepise Biblie pôjde zrejme najčastejšie o druhý prípad, pri ktorom autor kreatívne reprodukuje pretext s uplatnením takej tendencie, aby oslovil detského príjemcu. V prvom prípade ide totiž len o mechanickú kvantitatívnu redukciu textu.

Formálne hranice prerozprávania/prepisu súvisia s textovou a jazykovou formou obidvoch textov: východiskovou i cieľovou. Hranice ale netvorí ich vzájomné postavenie voči sebe, čiže tieto dva „hraničné“ texty. Keďže sú to hranice vzťahujúce sa na dynamický text, ktorým je metatextový prepis do detského žánru (oproti statickému archetypu – prototextu), hranica tkvie v samej forme, rozsahu, v členení cieľového textu, pričom sa berie zreteľ na dva aspekty ohraničovania.

Detský posttext biblického príbehu vzniká v intertextuálnom vzťahu. Tento výsledný text je v dialógu s inými textami. Teda nielen s pretextom Biblie, ale aj s textami, ktoré signalizujú príslušné detské literárne vzdelanie. Centrálny je „dialóg“ s pretextom, pričom posttext z neho „preberá, cituje, komentuje, deformuje a znova vytvára“ (porov. Bergez, D., 2005, s. 74). Je teda absorpciou a transformáciou prototextu (ibid.).

Zdanlivo jasné ohraničenie detského biblického prerozprávania vychodí z veku a čitateľskej (ako aj jazykovej) kompetencie detského príjemcu. Z psychologického hľadiska nie je možné, aby dieťaťu boli sprostredkované všetky obsahy z predlohy (svet dospelých, sexualita, brutálnosť a drastickosť atď.). Aj tu sa žiada rozhodnutie autora, aby si vymedzil akúsi „hraničnú čiaru“ medzi témami prototextu, ktorá by rešpektovala vekové danosti čitateľa a jeho jazykovú a čitateľskú recepciu textu. (Podrobnejšie o vývinovom hľadisku p. Vaverčáková, K., 2000, s.125-130).

Literatúra:

- BERGEZ, D. 2005. L'explication de texte littéraire. Paris : Armand Colin, 207 s. ISBN 2-20034303-5.
- ĐURIŠIN, D., KORKOŠ, L. 1993. Svetová literatúra perom a dlátom. Bratislava : Ústav svetovej literatúry SAV, 78 s. ISBN 80-900444-8-4.
- GBÚR, J. 1991. Komunikačné aspekty vnútroliterárneho prekladu. In: *Konfrontačný a komparatívny výskum jazykovej a literárnej komunikácie*. Bratislava : SPN, s. 213-223. ISBN 80-08-00568-8.
- GUIRAUD, P., KUENTZ, P. 1978. La stylistique. Lectures. 4-ème tirage. Paris. Klincksieck, 327 s.
- JANDOUREK, J. 2001. Sociologický slovník. Praha: Portál, 285s. ISBN 80-7178-535-0.
- KOPÁL, J. 1991. Detský svet v umeleckom obraze. Nitra : Pedagogická fakulta, 234 s. ISBN 80-85183-14-5.
- KOPÁL, J. 1997. Próza a poézia pre mládež. Teória, poetológia. Nitra : Enigma, 316 s. ISBN 80-85471-48-5.
- MIKO, F., POPOVIČ, A. 1978. Tvorba a recepcia. Estetická komunikácia a metakomunikácia. Bratislava : Tatran.
- MIKO, F. 1994. Význam, jazyk, semióza. Nitra: Vysoká škola pedagogická, 140 s. ISBN 80-88-738-55-5.
- MISTRÍK, J. 1991. Náboženský štýl. In: *Studia academica Slovaca*. 20. Red. J. Mistrík. Bratislava : Alfa, s. 163-175.
- MLACEK, J. 1998. K štylistike náboženskej komunikačnej sféry a k jazyku súčasnej duchovnej piesne. In: *Studia Academica Slovaca*. 27. Red. J. Mlacek. Bratislava: Stimul, s. 102-117. Originál / preklad. Interpretačná terminológia. 1983. Red. A. Popovič. Bratislava : Tatran, s. 145-148.
- PAVLOVIČ, J. 2004. Slovo a ikona. Košice - Seňa : PONT, 115 s. + 12 obr. príloh.
- SABOL, J. 2003. Zvuk ako estetický fenomén detskej literatúry v akustických médiách. In: *Médiá v umení a literatúre pre deti a mládež*. Prešov : Náuka, s. 32-40.
- SÉRIOT, P. 2002. Struktura a celek. Intelektuální počátky strukturalismu ve střední a východní Evropě. Praha : Academia, nakl. AV ČR, 322 s. ISBN 80-200-0983-3.
- STANISLAVOVÁ, Z. 2001. K žánrovým a hodnotovým aspektom slovenskej prózy pre mládež (v prelomoch posledného tridsaťročia). In: *Žánrové kontexty v literatúre pre mládež*. Prešov: Náuka, s. 67 -72.
- VAVERČÁKOVÁ, K. 2000. O vývine slovenskej literatúry pre deti a mládež. In : *Acta Fac. Paed. Univ. Tyrnaviensis*, Ser. A, č. 4, s. 125 -130.
- VAVERČÁKOVÁ, K. 2002. Detská a mládežnícka recepcia literatúry vo vyučovaní. In : *Acta Fac. Paed. Univ. Tyrnaviensis*, Ser. A, 2002, č. 6, s. 127-134.
- ZÍTKOVÁ, J. 2001. Teorie fikčních světů jako možné východisko vnitřní žánrové typologie. In: *Žánrové kontexty v literatúre pre mládež*. Prešov : Náuka, s. 61-66.

Romanoslavica vol. XLVI, nr. 3

LITERATURĂ

INCURSIUNE ÎN VIAȚA ȘI OPERA LUI N.V. GOGOL

Mihaela HERBIL

In this article we deal with Gogol's moral and ethical profile (Gogol as a man). Besides our efforts to build up an image referring to Gogol's character and nature, we also tried to point out the influence of the epoch in which Gogol lived over his subsequent evolution as a writer (Gogol as a writer). Our efforts aim at throwing into relief his complex personality and pointing out the influence of his genetic stock, as well as that of his own experiences, on his literary work. N.V. Gogol's image is at the centre of this article. Numerous letters, addressed to his parents, brothers, mates, friends, extracts from literary criticism, as well as fragments from the memories of those who knew him, all contribute to building up Gogol's image. Among those who knew the writer, or researched his work, thus offering the reader a large amount of new information and expert observations, we can mention S.T. Aksakov and his son Konstantin Aksakov, P. Annenkov, V. Belinski, N.G. Cernashevski, A.S. Danilevski, D. Merejkovski, A.S. Pushkin, V. Zenkovski etc.

Key words: Gogol as a man, Gogol as a writer, Gogol's image, complex personality, genius, artistic view, russian literature, Gogol's education, the volume Letters to Friends. Selected Pages Language, fantastical elements in short stories, Ukrainian folk tradition.

Gogol este, „pentru ruși, Nikolai Vasilievici, pentru ucrainieni – «Mekola Vaselioveci», prietenii italieni îl numeau «senior Nikkolo», pentru omenire el este pur și simplu Gogol, un mare magician al cuvântului, un clarvăzător înzestrat cu darul de a pătrunde în cele mai tainice ascunzișuri ale sufletului uman”¹.

Majoritatea memoriilor scrise în jurul vieții și activității lui N.V. Gogol vizează fie anumite particularități ale operei, fie perioade cronologice scurte ale vieții sale, fără a oferi o viziune, în ansamblu, asupra a ceea ce înseamnă, cu adevărat, Gogol. Numărul lor, destul de semnificativ, conține date în care se pune, poate prea mult, accent pe anumite amănunte secundare legate de existența genialului scriitor. Fără îndoială, ele sunt importante, însă nu definitorii pentru conturarea profilului său creator.

¹ O. Honcear, *Gogol' i Ukraina*, în *Venok N.V. Gogol'u. Gogol' i vremja*, Izd. „Prapor”, Harkov, 1984, p. 138.

În continuare vom purcede la o succintă abordare a acestei probleme menită să releveze nu numai imaginea *omului-Gogol*, ci și interacțiunea mediului și a epocii în care a trăit asupra dezvoltării ulterioare a *scriitorului-Gogol*. Pentru ca demersul nostru să urmeze calea cea mai apropiată de veridicitate trebuie, în primul rând, precizate rolul și limitele cercetării unui biograf. Eficacitatea unui studiu biografic poate fi măsurată în funcție de fidelitatea cu care autorul va urmări datele existente, precum și direcțiile abordate. Însă, pentru ca finalitatea cercetării să nu fie lipsită de caracter etic, trebuie avut în vedere ce anume stă la baza personalității *omului* și în ce constă viziunea artistică a *scriitorului*. Abaterea de la asemenea trasee și angajarea într-o perpetuă „vânăre” a celor mai ne semnificative trăsături sau a celor mai tainice gânduri, care ar putea fi presupuse doar, pot duce la distorsionarea adevărului, la alunecarea tot mai adânc în ceață a siluetei scriitorului, ajungându-se până la pierderea ei în întuneric. Evitarea unei astfel de capcane necesită o anumită distanțare față de protagonistul cercetării. Pentru o ilustrare cât mai expresivă a celor spuse anterior vom apela la cuvintele lui P.V. Annenkov, un apropiat al lui Gogol, care, într-un capitol dedicat acestuia, afirmă că „fizionomia lui, ca și fizionomia oricărui om neobișnuit, trebuie să fie iluminată prin ea însăși. Dacă va fi, însă, iluminată de o făclie mare, fie ea chiar și de culoare roz sau, dimpotrivă, de una de culoare mohorâtă, *îndată va părea schimonosită*”¹.

Nucleul studiului nostru îl va constitui imaginea lui N.V. Gogol, desprinsă din nenumăratele scrisori adresate persoanelor apropiate (părinți, frați, colegi, prieteni), din critica literară, precum și din memoriile oamenilor care au trăit în apropierea sa. Iată, de pildă, cum se conturează profilul fizic al scriitorului prin prisma unui copil de treisprezece ani, M.N. Longhinov, care, după mulți ani, își amintește, astfel, impresiile provocate de prima întâlnire cu dascălul Gogol: „Mic de statură, nas ascuțit și acvilinic, picioare strâmbe..., vorbire răzleață, întreruptă neîncetat de un sunet ușor nazal, ticuri ale feței – toate acestea fiind evidente înainte de toate”². Descrierea păstrează încă tonul șăgalnic, specific vârstei fragede a elevului în momentul întâlnirii cu învățătorul său. De asemenea, Longhinov subliniază atitudinea ușor zeflemistă, lipsită de orice fel de pedantism a lui Gogol, fapt ce-i încuraja pe elevii săi la o comunicare mai bună, înlesnind în acest mod calea spre un dialog deschis.

¹ P.V. Annenkov, *N.V. Gogol' v Rime letom 1841 goda*, în *Gogol' v vospominaniyah sovremennikov*, red. N.L. Brodski, F.V. Gladkova, F.M. Golovencenko, N.K. Gudzia, „Gosud. Izd. hudožestvennoj literatury”, Moscova, 1952, p. 255.

² M.N. Longhinov, *Vospominanie o Gogle*, în *Gogol' v vospominaniyah sovremennikov*, p. 70. La recomandarea lui V.A. Jukovski și P.A. Pletnev, Gogol a fost acceptat în familia Longhinov ca dascăl particular pentru copiii acestora, disciplinele predate fiind istoria și geografia.

Dacă luăm în considerare interpretarea psihanalitică a lui Otto Rank cu privire la dualitatea caracterului uman¹, atunci personalitatea marelui scriitor rus poate fi văzută ca rezultat al dezechilibrului celor două principii primordiale – păgân și creștin, trupesc și spiritual, real și mistic – ce duc la dezordine, la lipsa de armonie din ființa lui interioară, reflectată și în înfățișarea sa exterioară: „Nasul lung și uscat îi conferă acestui chip și acestor ochi bănuitori, amplasați de o parte și alta, ceva de pasăre, de observator, spune un martor ocular. Așa privesc cocorii atenți și îngândurați, stând într-un picior pe acoperișurile cătunelor ucrainiene”². O astfel de impresie lăsată de înfățișarea lui Gogol, sinistră și în același timp comică o are și N.G. Cernîșevski, atunci când îl întâlnește, pentru prima dată, la Moscova, în casa contelui Tolstoi: „Nasul lung și ascuțit îi conferă fizionomiei lui Gogol ceva șiretenesc, de vulpe; și buzele sale cărnoase și moi, de sub mustața tunsă, produceau o impresie dezagreabilă”³.

Spiritul său creștea și se dezvoltă sub imperiul ideilor din literatura rusă și cea germană, trăgându-și seva din grotescul lui E.T.A. Hoffmann⁴, demonologia rusă, precum și din basmul popular ucrainean. Toate aceste influențe au lăsat urme adânci în sufletului tânărului Gogol, dând naștere în creația sa de mai târziu, unor imagini grotesco-comice inimitabile. Fantasticul și realul fuzionau în concepția artistică a scriitorului încă din tinerețe, devenind mai târziu două principii complementare, inseparabile. Cu cât mai insistent va fi studiată personalitatea scriitorului, cu atât *acel ceva comic* va deveni mai lugubru, aproape fantastic. Faptul că în tinerețe era un flecar, un palavragiu, care folosea glumele drept paravan pentru îndepărtarea subiectelor care-l tulburau, i-a adus reputația, printre colegii de la liceul din Nejin și nu numai, de om ciudat, misterios, atrăgându-și și porecla de „piticul misterios” (în rus. *таинственный карла*)⁵. Tot în perioada liceală, tânărul de 17 ani și-a înjghebat un caietel de notițe, *Kniga vs'akoj vs'ačiny* (Carte de felurite însemnări), în care a adunat material ce va fi folosit ulterior în creația sa. Amintim, în acest sens, câteva însemnări, precum descrierile dansurilor populare, fragmente din *Eneida* lui I. Kotlearevski, un mic „lexicon malorus” etc.

¹ În cartea sa, *Dublul. Don Juan*, Otto Rank dezvoltă problema conflictului psihotic din adâncurile inconștientului, ce se manifestă literar sub forma dublului, a scindării personalității. (în trad. Georgetei-Mirela Vicol, Ed. Institutul European, Iași, 1997, p. 31).

² Cf. D. Merejkovski, *Gogol și diavolul*, în trad. lui Emil Iordache, Ed. Fides, Iași, 1996, p.94-95.

³ N.G. Cernîșevski, *Gogol'*, în *Gogol' v russkoj kritike. Sbornik stat'ej*, „Gosud. Izd. hudožestvennoj literatury”, Moscova, 1953, p. 524.

⁴ A se vedea, în acest sens, lucrarea lui Alexandru Mica, *Fantasticul romantic între miraculos, terifiant și grotesc la E.T.A. Hoffmann și N.V. Gogol*, Ed. Romcor, București, 1993.

⁵ Din scrisorile colegului său de liceu, A.S. Danilevski, aflăm că Gogol avea o atitudine sarcastică față de colegii săi, dându-le adeseori porecle, ba chiar supranumindu-i cu nume ale diferiților scriitori francezi, ca de exemplu, Hugo, Dumas, Balzac etc. Nici P.V. Annenkov nu a scăpat de ironia prietenului său, fiind supranumit Jules Janin (cf. Annenkov, *op. cit.*, p. 243).

Trăsătura personalității scriitorului, remarcată aproape de toți cei care l-au cunoscut, poate fi cuprinsă în sentimentul de distanțare față de oameni, de retragere în cochilie, nepermițând niciun fel de apropiere afectivă. Și, cu cât mai mult se apropiau oamenii de el, cu atât mai puternic simțeau *acel ceva straniu, străin*, de care nu te poți atașa și care insuflă, chiar și celor mai apropiați prieteni, o ostilitate inexplicabilă, amestecată cu spaimă și chiar dezgust. Această caracteristică a fost observată atât de N.G. Cernîșevski, cât și de S.T. Aksakov, care a editat o lucrare despre viața prietenului său, cu scopul de a învâli în lumină nu doar latura artistică a lui Gogol, ci și cea profund umană, fără de care opera unui scriitor nu ar putea fi descifrată în întregime. Aksakov își amintește că impactul emoțional provocat de clipa întâlnirii (întâlnire mediată de către Pogodin¹) a fost unul extraordinar și, cu toate acestea, măreția momentului a fost umbrită de sentimentul de repulsie care, în mod inexplicabil, i-a străpuns sufletul, punându-l într-o situație fără precedent: „Efectul era imens. Am fost vădit tulburat”. Ce anume l-a emoționat astfel pe biograful și totodată prietenul lui Gogol? Poate tocmai acea trăsătură a caracterului său despre care am pomenit mai sus: „...în general, avea *în el ceva respingător*, care nu permitea să-mi manifest pasiunea sinceră și efuziunea de care sunt capabil până la extrem”², mărturisește criticul. În realitate însă, pentru Aksakov a rămas pe veci o enigmă cine anume este Gogol, anumite trăsături ale personalității sale complexe rămânând neelucidate nici până în zilele noastre. Cu toate acestea, energia, puterea și pasiunea cu care era înzestrat spiritul său creator îl propulsează în categoria acelor mari scriitori, ale căror clocot de idei și sentimente se revarsă ca o lavă de speranță și ca un balsam peste omenire, binecuvântându-i spiritul.

„Pe o veche statuie lateraniană a lui Sofocle faldurile îmbrăcăminții par la fel de armonioase ca și versurile din tragediile sale. La Gogol, chiar și în acest amănunt, în nepriceperea de a se îmbrăca, se divulgă trăsătura principală a personalității lui, lipsa de armonie, contradicția. Eleganța de prost gust”³ – observă, în mod laconic, D. Merejkovski. Hainele lui erau un contrast izbitor de eleganță și neglijență. Și, într-adevăr, faptul că se dovedea a fi deseori stângaci în atitudine, nereușind ca prin vestimentație să se ridice la standardele modei acelor vremuri, deși odată cu venirea la

¹ M.P. Pogodin, prieten apropiat al lui Gogol, istoric, scriitor și editor al revistei reacționare „Moskvitianin” (cf. N.V. Gogol, *Opere*, în șase volume, în trad. lui Al. Teodoreanu, Anda Boldur, Ada Steinberg și Petre Solomon, Ed. Cartea Rusă, București, 1954-1958, vol. VI, *Articole și scrisori alese*, p. 401. În continuare, trimerile la această ediție se vor face prin indicarea atât a numărului volumului, cât și, între paranteze, a titlului acestuia sau, după caz, a operei citate.

² S.T. Aksakov, *Istoriia moego znakomstva s Gogolem*, Izd. „Akademii Nauk”, Moscova, 1960, p. 10-11 (Pogodin cu Șevîriov împărtășesc, de asemenea, părerea lui Aksakov, oscilând între sentimentul de iubire și cel de ură care-i încearcă vizavi de Gogol. Aceiași oameni care-l consideră nebun și irațional în multe privințe, cu aceeași sinceritate îl cred profet, învățător, chiar „sfânt” și „mucenic”).

³ Merejkovski, *op.cit.*, p. 99.

Petersburg reînnoirea garderobei, pentru a fi în pas cu moda, îl costă întreaga rezervă financiară, ne confirmă și mărturiile unor apropiați de-ai lui, cum ar fi, N.G. Cernișevski: „Era îmbrăcat cu un palton negru, o vestă de catifea verde și pantaloni maro...”¹ sau foști colegi de liceu, A.S. Danilevski și G.I. Vișoțki, cărora le cere următoarele: „Scrie-mi, te rog, ce material e la modă la voi pentru vestă și pantaloni, care sunt prețurile și cât costă lucrul... Ce culoare e la voi la modă pentru fracuri? Aș vrea foarte mult să-mi fac unul albastru cu nasturi de metal, căci am multe fracuri negre și m-am plictisit atâta de ele”². Un alt martor relatează: „Parcă îl văd îmbrăcat într-o redingotă maron-deschis, poalele căreia erau căptușite cu o materie roșie cu carouri mari. Această căptușeală era considerată pe atunci *nec plus ultra* de eleganță tinerească și Gogol, mergând prin gimnaziu, neîncetat, cu amândouă mâinile parcă fără intenție își desfăcea pulpanele redingotei, ca să arate căptușeala”³. Universul lăuntric gogolian caracterizat, prin excelență, de antinomie, își va găsi oglindirea în înfățișarea sa exterioară, instituindu-se, se pare, singura armonie între corespondențele celor două lumi.

Întreaga sa viață a stat sub semnul principiului *totul sau nimic*⁴. Prin opera sa, s-ar fi putut limita doar la faptul *de a râde* și nimic mai mult. Dar, nu! Rolul umorului gogolian nu constă în superficialul hohot de râs, ci este mult mai profund. Râsul său critică, corectează toate neajunsurile morale ale omului, viciile care atrag după sine autodistrugere, ducând, în consecință, la împietrire sufletească și de aici, la *moartea sufletului*. Pe baza mărturisirii lui Gogol, care se autocaracterizează ca fiind „un amestec straniu al contradicțiilor”, K. Mociulski consideră că s-ar putea scrie două biografii despre marele scriitor, putându-se delimita materialul biografic în două părți: „latura luminoasă și cea întunecată”. Concluzia la care ajunge renumitul critic se regăsește în ideea că, „nu avem un Gogol unitar, ar trebui recunoscută, în sfârșit, natura lui contradictorie, abandonând orice încercare a unei sinteze conciliante”⁵.

Sentimentul care s-a dovedit a fi o constantă a întregii sale vieți, manifestându-se încă din tinerețe, se poate întrezări în finalul povestirii *Iarmarocul de la Sorocinț*: „Minunat, dar vremelnic oaspete, bucuria, oare, nu ne părăsește la fel? [...] *În propriul ei ecou, tristețea și pustiul ascultă cu înfiorare*. Tot astfel, voioșii prieteni ai furtunaticei și

¹ Cernișevski, *op.cit.*, p. 524.

² Gogol, *Opere*, vol. VI, p. 237.

³ Cf. Merejkovski, *op.cit.*, p. 98.

⁴ Grăitoare, în acest sens, sunt cuvintele protagonistului povestirii lui M. Eminescu, Angelo: „Simt demonul din mine trezindu-se și strângându-mi sufletul cu ghearele lui... Asta-i, asta-i ce doresc... Numai *nimic nu jumătate*, nimic nu meschin... *totul întreg*, sau să turbez de bucurie, sau să turbez de durere... Turbarea, iată idealul meu!” (M. Eminescu, *[Avatarii faraonului Tlá] Aur, mărire și amor*, din vol. *Proză literară*, Ed. Minerva, București, 1984, p. 207.

⁵ K. Mociulski, *Gogol'. Soloviov. Dostoievski*, Izd. „Respublika”, Moscova, 1995, p. 26.

neștiutoarei tinereți se mistuie unul câte unul în lume, lăsând la urmă singur pe vechiul lor tovarăș”¹ [s.n.].

Originea unui asemenea proces afectiv, considerat de către V.G. Korolenko² particularitate caracterologică, trebuie căutată la tatăl, Vasili Afanasievici Gogol, al cărui temperament se manifesta prin alternanța stărilor de melancolie cu cele de voie bună. Într-un cuvânt, era ipohondru, boala ce i-a și curmat viața la doar 45 de ani³. Infirmitatea psihică a tatălui a fost succint definită de fiu drept „spaima de moarte”⁴. Cu toate acestea, este foarte probabil ca tocmai astfel de stări afective să fie generatoare de aptitudini artistice. Vasili Afanasievici Gogol-Ianovski se distingea de moșierii vecini atât prin erudiția, cât și prin preocupările sale literare, fiind autorul mai multor comedii⁵ inspirate din viața ucrainenilor, precum și din folclorul tradițional ucrainean (material care va fi folosit, ulterior, de către Nikolai, pentru epigrafele din povestirea *Iarmarocul de la Sorocinți*). Acestea se jucau pe scena teatrului înjghebat în casa unei rude îndepărtate a familiei Gogol, D.P. Troșcinski, aflată pe moșia acestuia din Kibinți (unde, de altfel, erau puse în scenă cele mai importante piese ale vremii, printre care amintim piesa *Podșcipa* lui I.A. Krîlov, comedia *Neisprăvitul* a lui D.I. Fonvizin, comedia *Jabeda* a lui V. Kapnist).

Copil fiind, Gogol era fascinat atât de reprezentațiile respectivelor piese, care se jucau, de altfel, în limba ucraineană, cât și de *vertep*-ul (teatru de păpuși popular ucrainean), „cu picantele sale intermezzo-uri, pline de aciditatea umorului popular”⁶, impresiile provocate de acestea imprimându-se definitiv în sufletul și mintea viitorului scriitor. Elemente ale teatrului de păpuși se regăsesc, de exemplu, în costumul tradițional al cazacului zaporojean din povestirea *Răvașul pierdut*, care „avea niște *șalvari roșii ca jarul*, un *jupan albastru*; *brâul* în culori aprinse, *sabia* îi atârna la șold și *luleaua* cu lăntugul de alamă spânzura până la călcâie; zi zaporojean și pace!”⁷ [s.n.], precum și în imaginea dracului hazliu sau a babei rele, a țiganului și a mușicului din aceeași povestire. Înzestrat cu darul de a povesti și cu un fin spirit de observație, N. Gogol captează cu ușurință trăsăturile comice ale oamenilor, pentru a le conferi

¹ Gogol, *Opere*, vol. I, p. 92.

² V.G. Korolenko, *Tragedija velikogo jumorista*, în *Gogol' v russkoj kritike. Sbornik stat'ej*, Moscova, 1953, p. 536-537.

³ Elena Semionova analizează, în cartea sa, *Na stupenjach k sed'momu nebu*, viața lui Nikolai Gogol (familie, întâmplări din perioada copilăriei, experiențe mistice trăite de tatăl și de mama scriitorului, precum și opera literară a acestuia) (cf. site-ul despre Gogol, <http://nikolai-gogol.narod.ru/ctypeni1.htm>).

⁴ Ideea va fi reluată și prelucrată artistic în povestirea *Moșieri de altădată*.

⁵ *Sobaka-ovța* (Oaia-câine) și *Roman s Paraskoiu* (Roman cu Paraska) sunt două dintre comedii pe care N. Gogol cerea să-i fie trimise la Petesburg, întrucât „lumea se interesează atât de mult de tot ce e din Malorusia” (Gogol, *Opere*, vol. VI, p. 243).

⁶ Mica, *Fantasticul romantic...*, p. 57.

⁷ Gogol, *Opere*, vol. I, p. 135.

personajelor sale de mai târziu particularități caracterologice de neegalat. Valențele artistice ale tatălui capătă la fiu amploarea și profunzimea specifice unui geniu.

Mama lui N. Gogol, Maria Ivanovna Ianovska, femeie cu o educație aleasă (cunoștea limbile germană și franceză, iubea literatura și muzica) era o ființă despre care Aksakov spunea că, doar o astfel de mamă putea da naștere unui asemenea fiu, fiind „bună, delicată, iubitoare, plină de simț estetic cu o ușoară nuanță de umor blând. Era așa de tânără și frumoasă, încât o puteai considera sora mai mare a lui Gogol”¹. Nikolenka, așa cum îi plăcea să-și alinte fiul, reprezenta centrul universului ei și doar o astfel de relație putea atinge sacralitatea, tocmai datorită profunzimii și sincerității sentimentelor ce unesc o mamă de copilul ei. Scrisorile adresate celei mai dragi ființe sunt pline de farmec și nostalgie: „Cine e oare mai aproape de inima mea, decât dumneata, mult prețuita mea mamă? Bucuria voastră, plăcerea voastră, sunt fericirea mea” – scria Gogol în 1827².

D. Merejkovski însă constată o antinomie manifestată în cadrul relației mamă-fiu, întrebându-se retoric dacă „Gogol și-a iubit mama?”. Ipoteza are la bază nenumăratele apeluri ale scriitorului către mama sa în ceea ce privește sprijinul financiar, neținând seama de dificultățile materiale ale acesteia. Dintr-o altă scrisoare, se poate observa cruzimea și grosolănia lui Gogol („ca să mă răzbun pe dumneata și ca să te supăr ți-am scris toate acestea”), deși „în clipele cele mai teribile ale vieții, o imploră... să se roage pentru el și crede în miracolul rugăciunilor ei”³. Pe de altă parte, în ciuda tuturor supărărilor aduse mamei sale, nu se poate contesta legătura profundă dintre cei doi, explicabilă, în interpretarea psihanalitică a lui Otto Rank, prin faptul că „la copil, eul se manifestă cu putere dominatoare pentru că reprezintă realitatea mamei, adică forța de rezistență și de atracție a acesteia. Eul este un «lexem» somatic de natură maternă, ce-l menține pe individ copil toată viața, la dispoziția unei mentalități uterine și colective”⁴. În ciuda diferitelor abordări ale atitudinii scriitorului față de mama sa, fie la nivelul relațiilor inter-umane, fie la nivelul subconștientului, semnalate de către autorii pomeniți anterior, un lucru rămâne cert, Gogol și-a iubit mama. Bineînțeles că, luate independent, anumite pasaje din scrisorile autorului pot fi interpretate în diferite moduri, dar, în ansamblu, ideea este aceeași: și peste timp, mama va rămâne pentru fiul ei singurul reper moral și spiritual.

Din rândurile scrisorilor transpar atât calitățile de prietenă și confidentă ale Mariei Ivanovna („Poate că o să locuim cândva împreună [...] și atunci am să mă străduiesc din toate puterile să-mi fac datoria sfântă față de mama și prietena mea” [s.n.]), cât și de fină observatoare a amănuntelor legate de viața și moravurile tăranilor ucrainieni. Asemenea informații îi vor fi necesare fiului pentru ciclul de povestiri *Serile în cătunul de lângă Dikanka* la care începuse să lucreze: „Dumneata ai o minte

¹ Aksakov, *op.cit.*, p. 38.

² Gogol, *Opere*, vol. VI (*Articole și scrisori alese*), p. 226.

³ Merejkovski, *op.cit.*, p. 102.

⁴ Rank, *op.cit.*, p. 11.

iscoditoare și spirit de observație, cunoști multe obiceiuri de-ale ucrainenilor noștri și de aceea știu că n-ai să refuzi să-mi scrii despre ele”¹ [s.n.].

Dezechilibrul structurii sufletești al fiului ar putea avea corespondent, și probabil originea, în dualitatea spirituală și sufletească a mamei, personalitatea căreia îmbină bunătatea, delicatețea și un pronunțat simț estetic cu suspiciunea și severitatea. Întreaga viață a Mariei Ivanovna Kosiarovskaia era guvernată de un puternic sentiment al spaimei față de forțele malefice, de superstiții în semnele pe care le vedea peste tot și care puteau fi descifrate numai de ea și de încrederea oarbă în destin. Toate acestea aveau la bază începutul mistic al vieții ei de familie când, după spusele sale, soțul i-ar fi fost ales de însăși Fecioara Maria. Și lui Vasili Afanasievici Gogol viitoarea soție i-ar fi fost predestinată, ea apărându-i în vis cu 12 ani înainte de a o cunoaște.

Dar ceea ce a marcat profund copilăria lui Gogol, având repercursiuni asupra întregii sale vieți și, implicit, asupra creației sale literare, au fost: povestirea mamei despre Judecata de Apoi cu descrierile chinurilor veșnice care-i așteaptă pe păcătoși, poveștile bunicii din partea tatălui, Tatiana Semionovna, despre scara care urcă la cer, precum și despre ea însăși și soțul ei Afanasi Demianovici (bunicul lui Gogol), episodul din copilărie, când în toiul zilei „aude” chemarea *de dincolo* sau acela când simte în mod inexplicabil repulsie și dezgust față de pisica lor, aruncând-o în iazul de lângă casă². În consecință, asemenea experiențe mistice sau cel puțin bizare ale copilului Nikolenka, găsind sol fertil în sufletul acestuia, s-au extins, transferându-se în planul creativ de mai târziu al scriitorului Gogol (în povestirile *Moșieri de altădată*, *Vii*, *O noapte de Mai*, sau *Înecata*). Caracteristică pentru structura sufletească a lui Gogol este prăpastia adâncă dintre sensibilitate și intelect, precocitatea cu care și-a dat seama de dualitatea naturii sale umane. De asemenea, este frapant de constatat că o serie de scriitori și pictori celebri au suferit de boli nervoase sau mentale (E.T.A. Hoffmann, E.A. Poe, G. Maupassant, N. Lenau, C.J.H. Heine, F.M. Dostoievski, S. Dali etc.), fiindu-le tipică o anumită dispoziție nervoasă³.

¹ Gogol, *Opere*, vol. VI, p. 242. Lui N.G. Cernișevski, asemenea rugămintă i se pare cel puțin stranie, având în vedere faptul că Gogol și-a petrecut întreaga copilărie în Ucraina, fiindu-i, se presupune, familiare astfel de detalii cotidiene (cf. Cernișevski, *op.cit.*, p.448). Ca răspuns la nedumerirea lui Cernișevski, am putea considera cuvintele scriitorului însuși din *Spovedania unui autor*: „Toți se mirau de ce umblu după asemenea mărunțișuri și fleacuri, când am o imaginație atât de bogată. Dacă nu cunoști perfect obligațiile omului pe care-l descrii, nu-l poți prezenta sub adevărata lui înfățișare, în așa fel încât să fie un exemplu și un îndreptar pentru ceilalți” (Gogol, *Opere*, vol. VI, p. 202-203).

² Mociulski, *op.cit.*, p. 8-10.

³ Rank, *op.cit.*, p. 74.

În educația tânărului Gogol un rol important l-a avut și literatura rusă¹, în special poezia lui A.S. Pușkin, care a dat naștere unui profund interes către tot ceea ce însemna național: viața poporului, spiritul național, tradiția artistică populară. Pasiunea discuțiilor purtate cu bărbații (чоловіки) și femeile (жінки) din bazarurile ucrainene va fi regăsită în *Iarmarocul de la Sorocinți*, iar cântecele populare ucrainene vor răsună pe parcursul primului volum de povestiri, fiind considerate însăși chintesența existenței poporului din care provenea scriitorul. Faptul că Gogol s-a dovedit a fi un excelent cunoscător al culturii lirice populare ne-o dovedește articolul *О малороссийских песнях* (Despre cântecele maloruse), inclus în volumul *Арабески* (Arabescuri), apărut în anul 1835. Volumul reprezintă un cocteil artistic format din treisprezece articole pline de idei și reflecții ale autorului asupra literaturii, esteticii și a istoriei, precum și nuvelele *Nevski Prospekt*, *Însemnările unui nebun* și *Portretul*. Articolul *Despre cântecele maloruse* frapază prin profunzimea și finețea observațiilor asupra laturii lirice a ucrainenilor. Mărturie în acest sens stă scrisoarea din 9 mai 1833, adresată cunoscutului etnograf, istoric și colecționar de cântece populare ucrainene, M.A. Maksimovici: „M-am bucurat foarte mult aflând de la dumneata despre bogăția de cântece adunate și despre culegerea lui Hodakovski. [...] Am primit și eu acum multe cântece noi și cât de fermecătoare sunt unele dintre ele! [...] Nu pot trăi fără cântece. Dumneata nici nu poți înțelege ce chin e asta”² [s.n.]. P.V. Annenkov remarcă faptul că structura sufletească a lui Gogol era croită după tiparul popoarelor de sud, păstrând, chiar și la maturitate, particularități ale spiritului ucrainean, manifestate, în special, în lecturarea plină de farmec a propriilor creații îmbibate de muzicalitatea cântecelor maloruse³. De asemenea, influența ucraineană era vădită și în vorbirea scriitorului, prin folosirea specifică a accentului și a pronunției (de exemplu, folosirea lui -o în majoritatea cuvintelor, conform trăsăturilor fonetice specifice limbii ucrainene, față de limba rusă, unde, în aceleași situații, se aude -a).

Personalitatea sa artistică îmbină armonios trăsăturile unui actor cu cele ale unui pictor. De exemplu, în dialogurile dintre personaje se aude actorul și regizorul, iar în peisaje și portrete se poate întrezări talentul unui pictor. De altfel, pasiunea pentru pictură se poate observa și în câteva încercări din tinerețe, după cum mărturisește însuși autorul lor: „Am simțit întotdeauna o mică pasiune pentru pictură. Mă preocupa foarte mult un

¹ Pe când se afla la Varșovia, Gogol îi cerea lui Aksakov să-i aducă următoarele ediții în miniatură: *Evgheni Oneghin* a lui Pușkin, *Prea multă minte strică* a lui Griboedov, *Legende*le lui Dimitriev și *Cântecele rusești* ale lui Saharov (cf. Aksakov, *op.cit.*, p. 41).

² Gogol, *Opere*, vol. VI, p. 267.

³ Annenkov, *op.cit.*, p. 258. Și V. Sollogub se află în asentimentul lui Annenkov, considerând că cine nu l-a auzit pe Gogol citind, acela nu poate pătrunde cu adevărat în miezul operei sale. Atât prin calmul pronunției, cât și al nuanțelor abia perceptibile ale umorului și ale tonului său zeflemitor, autorul conferea povestirilor sale un colorit specific (cf. V.A. Sollogub, *Pervaja vstreča s Gogolem*, în *Gogol' v vospominanijah sovremennikov*, p. 76).

peisaj, pe care l-am pictat și care avea în prim-plan *un arbore uscat*¹ [s.n.]. Întrebarea firească care se ridică este de ce tocmai un *arbore uscat*? În tradiția mitologică și în simbolistica universală, arborele reprezintă *axis mundi* (axă a lumii) care unește cele trei niveluri ale cosmosului: cerul, pământul și lumea subterană². Acest simbol al vieții, al regenerării naturii și al reînnoirii timpului, s-a uscat. Vegetația lipsită de viață, copacul mort, în speță, ca și parte a macrocosmosului prefigurează, credem, o parte a microcosmosului – pustiul sufletului uman. Remarcăm faptul că, deja în acest tablou începe conturarea ideologiei scriitorului, concepția sa asupra vieții, atingând însă apogeul odată cu apariția romanului-poem *Suflete moarte*.

Nikolai Gogol s-a născut într-o societate aflată abia la începutul conturării unui sistem propriu de convingeri, singurele principii ideologice fiind cele legate de câteva credințe străvechi, moștenite din bătrâni. Tineretul petersburghez din perioada anilor '30 ai secolului al XIX-lea nu era însuflețit de aspirații, idealuri și năzuințe spre o lume mai bună. Nici în ceea ce privește preocupările lor literare, lucrurile nu stăteau mai bine. Cu excepția poeziei lui A.S. Pușkin, de care erau interesați, însă fără entuziasmul și fără acea exaltare a spiritului provocată, în general, de poetica pușkiniană, nimic altceva nu-i trezea din starea de apatie. Singurele ziare citite erau „Moskovskij telegraf” (Telegraful Moscovei), precum și periodicele petersburgheze, „Syn otečestva” (Fiul patriei) și „Otečestvennyje zapiski” (Însemnări din patrie)³. Până în momentul când încep să încolțească așa-numitele tendințe ascetice, Gogol nu a avut ocazia să-și formuleze anumite convingeri sau principii, ci – crede Cernișevski –, asemeni majorității oamenilor semieducați, el percepea faptele, întâmplările, experiențele după cum îi dicta instinctul, natura sa umană. Așa, de exemplu, în conceperea *Revizorului*, supunându-se impulsului natural, a scris despre ceea ce l-a nemulțumit, fără să se gândească la originea acelor lucruri care-i provocau tristețe și revoltă și la legăturile dintre faptele respective și condițiile vieții civice, morale etc.⁴

Nici din partea celor câtorva prieteni din liceu, cu care a păstrat legătura și peste timp, nu a primit vreun imbold în vederea dezvoltării unei forme armonioase a gândirii. Mai târziu însă, odată cu pătrunderea în lumea literaților petersburghezi, a oamenilor care și-au format o viziune progresistă și democratică asupra societății, Gogol și-a pus bazele laturii formale a talentului său scriitoricesc, dar nu și cele ale viziunilor asupra vieții și ale societății. Tânărul scriitor aborda cu îndrăzneală acele fenomene care-i emoționau sufletul, însă nimeni nu i-a arătat originea și nici relația acestora cu principiile generale ale vieții. Abia după părăsirea Rusiei, în Gogol s-a trezit necesitatea creării unei teorii proprii asupra sistemului de valori și convingeri, în vederea

¹ Gogol, *Opere*, vol. VI, p. 35.

² Ivan Evseev, *Dicționar de magie, demonologie și mitologie românească*, Ed. Amarcord, Timișoara, 1998, p. 34.

³ N.G. Cernișevski, *Izbrannye literaturno-kritičeskie stat'i*, „Gosud. Izd. Detskoj literatury”, Moscova-Leningrad, 1953, p. 113-114.

⁴ *Idem*, p. 116.

cuprinderii într-o viziune sistematică a acelor percepții instinctive date de natura umană. Iar singura sursă pentru satisfacerea unor asemenea nevoi s-a dovedit a fi tocmai tezaurul tradițiilor populare ucrainiene, exploatarea căruia a fost favorizată de întâlnirea, în străinătate, cu diferiți intelectuali ruși. În acest mod se forma personalitatea scriitorului din anii tinereții și, cu cât își îmbogățea mai mult spiritul și sufletul, cu atât devenea mai închis în sine, învățând totodată să nu dea frâu liber sentimentelor. Și tot astfel a luat naștere acel sistem de convingeri, dezvăluit în volumul *Paginii alese din corespondența cu prietenii*, apărut în 1847.

Tânărul Nikolai a pășit în viață cu un puternic sentiment al datoriei față de patrie, idee care i-a fost inoculată de către profesorul său de liceu, N.G. Belousov, recunoscut pentru concepțiile sale progresiste. Mărturie în acest sens stă scrisoarea adresată unchiului său P. Kosiarovski: „...am fost stăpânit de dorința înflăcărată de a face ca *viața mea să fie folositoare statului*... M-am gândit la toate domeniile de activitate... și m-am oprit la unul, și anume la *justiție*”¹ [s.n.]. Alegerea unei slujbe în domeniul justiției constituia instrumentul principal în eradicarea unui viciu ideatic și, în consecință, comportamental al societății, precum acela al banalității și al platitudinii spiritului uman. Gogol va lupta toată viața sa împotriva acestui flagel, care continua să pună stăpânire din ce în ce mai mult pe oameni. „Ei [se referă la cei din Nejin – s.n.] au strivit cu lăcomia poftelor lor pământești și cu *ieftina mulțumire de sine* înalta menire a omului”² [s.n.] îi scria prietenului său din Nejin, G.I. Vișoțki. Setea nestăvălită de activitate în folosul societății, precum și condamnarea indolenței filistine și-au găsit expresia în prima din lucrările sale, poemul *Hans Küchelgarten*, publicat în 1828 sub pseudonimul V. Alov (printre alte pseudonime folosite de către scriitor se numără: P. Glecik, G. Ianov, N.G., Pasicinyk Rudyj Panko etc.). Eroul, ca și autorul poemului, este măcinat de năzuință de a-și găsi un ideal, de a se detașa de mediul familial mărginit, pentru ca într-un final să-și găsească *drumul* în viață. Cel mai important este însă sensul ideologic al poemului. Căutarea propriului *drum*³ se va dovedi a fi anevoioasă, scriitorul încercând mai multe domenii de activitate, nesatisfăcătoare de altfel: mic funcționar, conțopist, profesor particular, profesor la universitate. Este cu totul și cu totul eronată concepția conform căreia *drumul* ar fi larg, plin de oportunități, crede P.V. Annenkov, întrucât pentru acela care păsește, pentru prima dată, în viață, *drumul* este întotdeauna îngust și limitat. Odată cu apariția în 1831 a volumului *Serile în cătunul de lângă Dikanka*, „*drumul*” a fost găsit⁴.

¹ Gogol, *Opere*, vol. VI, p. 238.

² *Idem*, p. 233. Asemenea oameni mărginiți și anoști din lumea reală își vor găsi corespondenți în lumea fictivă a povestirilor sale, în imaginile personajelor Ivan Feodorovici Șponka, Ivan Ivanovici, Ivan Nikiforovici etc.

³ În perioada dintre 1830-1836, înainte de plecarea sa în străinătate, Gogol va fi preocupat exclusiv de acest gând.

⁴ Annenkov, *op.cit.*, p. 252.

Existau oameni care-l adorau, dar și alții care-l urau, mai ales odată cu publicarea în 1836 a piesei de teatru *Revizorul*, capodopera dramaturgiei ruse, atât din punct de vedere al forței de demascare, cât și în ceea ce privește măiestria artistică cu care a fost scrisă. Cel mai înverșunat și mai demn de respect adversar al lui Gogol, N.A. Polevoi, redactorul ziarului „Moskovskij telegraf”, devenind spre sfârșitul vieții sale apărătorul conservatorismului literar, a adoptat o poziție bazată pe filozofia eclectică și pe estetica romantică. Acest lucru nu i-a permis să înțeleagă și să aprecieze *Revizorul* și *Suflete moarte* ale căror intrigi și personaje erau împrumutate din realitatea timpului său, iar tonalitatea acestora era una conformă cu atmosfera ideatică ce domnea în acea perioadă¹. Un alt critic al lui Gogol, O.I. Senkovski, care se mai semna cu pseudonimul Tutunghi-Oglu sau baronul Brambeus, redactorul revistei „Biblioteka dl'a čtenija” (Biblioteca pentru lectură) îl ataca în paginile revistei sale ani la rând, în special după apariția *Revizorului*².

Însă tocmai apariția monumentalei drame încheie cel mai important capitol din creația artistică gogoliană, făcând loc unui nou capitol din viața scriitorului, și anume, celui legat de ideea religioasă, care s-a dovedit a fi principala și unica idee a vieții sale. „Mi-am pierdut curajul!... *trebuie*, oare, într-adevăr, să scriu? *Trebuie* să rămân pe acest tărâm, de care, în ultima vreme, viața m-a îndepărtat într-un mod atât de vădit?”³ [s.n.], se întreba Gogol în *Spovedania unui autor*. Destăinuirea autorului poate fi văzută ca o decizie de literatură și implicit de creația artistică, însă esența celor afirmate se constituie într-o altă prioritate din ierarhia preocupărilor sale, și anume aceea legată de spiritualitate, mai exact de menirea sa ca om.

Eroarea profundă a acuzatorilor săi consta în presupuziția că, înainte de editarea volumului *Pagini alese din corespondența cu prietenii* s-a petrecut cu el ceva deosebit, o criză spirituală manifestată prin căutarea unei identități religioase. Aceeași părere o împărtășea și Aksakov, care vedea germele unei asemenea tulburări de natură spirituală într-o scrisoare a lui Gogol din decembrie 1840, unde se fac simțite atât tendința permanentă a îmbunătățirii laturii sale umane și spirituale, cât și prevalarea direcției religioase asupra celorlalte aspecte ale vieții sale⁴. În realitate însă, spiritul autocritic și moralizator al lui Gogol, ca și religiozitatea sa au fost o constantă a întregii sale vieți: „Din fragedă tinerețe am avut un singur drum, pe care merg și acum”, doar că în *Pagini alese*... această înclinație spre teme religioase a devenit *au seriu*x, luând forma acelor scrisori pline de patos și tendință didactică, iar pe alocuri, extaz mistic: „...adevărații prieteni ai lui Gogol... au descoperit în *Corespondență* (este vorba de

¹ N.G. Cernișevski, *Studii asupra perioadei gogoliene a literaturii ruse*, Ed. pentru Literatura Universală, București, 1963, p. 158, 167.

² *Idem*, p. 214.

³ Gogol, *Opere*, vol. VI, p. 210.

⁴ Aksakov, *op.cit.*, p. 48. La fel și V.G. Belinski considera că *artistul-Gogol* este mult mai valoros decât *gânditorul-Gogol* (cf. V.G. Belinski, *Opere filosofice alese*, în 2 volume, în trad. lui M. Baraz și A. Kișinevski, Ed. Cartea Rusă, București, 1956, vol. I, p. 95).

Pagini alese din corespondența cu prietenii) veritabila lui personalitate vie, chipul viu al unui prieten: întreg sau neîntreg la minte, dar l-au văzut cum era în realitate; a spus despre sine adevărul pe care s-a priceput să-l spună, pe care îl știa și el”, conchide Merejkovski¹. Dacă ascetul se izolează cu gândurile și trăirile sale, manifestarea ascectică gogoliană (acuzată de mulți critici) tinde spre oameni, spre într-ajutorarea lor. Analizând și comparând scrisorile din prima perioadă de creație cu cele publicate în volumul *Pagini alese...*, putem constata faptul că, acestea din urmă repetă, desigur într-un mod mai explicit, ideile etice din prima perioadă (cu excepția patosului vieții, specific tinereții).

Imediat după arderea primei variante a celui de-al doilea volum din *Suflete moarte*, Gogol începe lucrul la *Correspondență* – văzută ca un pas obligatoriu în regenerarea metodei de lucru asupra poemului. Cu ajutorul acestui volum, mai exact prin povățuirea semenilor în vederea primenirii spirituale și morale, scriitorul „învățător” dorea să se identifice cu aceia pe care intenționa să-i zugrăvească în cel de-al doilea volum, întrucât, considera că, doar reînnoindu-te pe tine însuși prin reevaluarea propriilor principii și valori poți ajunge la acel grad de înțelegere și de transpunere în caractere a intențiilor tale. „Construindu-și opera prin inaugurarea unui tip de gândire care examinează îndreptățirea adâncă a lucrurilor, care experimentează limitele libertății umane, situația paradoxală și scandaloasă a celui care în numele tuturor, își asumă valorile umane fundamentale. [...] Gogol avansează în lumea paradoxului și a neînțelegerii. Lume regeneratoare pentru mulți alți artiști”², după cum concluzionează Livia Cotorcea.

V.I. Mildon încadrează stilul *Paginilor alese...* în genul literar caracteristic pentru literatura rusă a secolului al XVIII-lea, și anume cel epistolar³. Periodicele sfârșitului de secol al XVIII-lea și începutul celui de-al XIX-lea se numeau deseori *poștă* (de exemplu, revista lui I. Rahmaninov, *Pošta duchov/* Poșta sufletelor, 1789; ziarul *Severnaja pošta/* Poșta Nordului, 1809-1819). Un număr însemnat de scrieri literare ale acelei epoci au adoptat forma „poștei”, mai precis a scrisorilor (M.V. Lomonosov, *Pis'mo o pravilach rossijs'kogo stichotvorstva/* Scrisoare despre regulile versificației rusești, scrisorile satirice ale lui N.I. Novikov, scrisorile scriitorilor N.M. Karamzin și D.I. Fonvizin, din călătoriile lor prin Europa etc.). Referitor la rolul scrisorii, I. Tînianov este de părere că „trăsături precum sugestia, caracterul fragmentar, aluziile, forma «intimă» ...motivau introducerea în scrisoare – genul epistolar – a «lucrurilor mărunte» și a procedeelelor stilistice care se opuneau procedeelelor «grandioase», specifice secolului al XVIII-lea. Un astfel de material necesar se putea

¹ Merejkovski, *op.cit.*, p. 129.

² Livia Cotorcea, *În căutarea formei*, Ed. Universității „Al. I. Cuza”, Iași, 1995, p. 277-278.

³ V.I. Mildon, «*Vybrannyje mesta iz perepiski s druž'ami*» N.V. Gogol'a kak literaturnaja forma (cf. site-ul despre Gogol, indicat anterior: http://nikolay.gogol.ru/articles/gogol_v_kontekste/vybrannye_mesta_kak_literaturnaya_forma).

găsi în afara literaturii, în viața de zi cu zi. Astfel, dintr-un document cotidian, scrisoarea se ridică în centrul literaturii”¹.

De remarcat este faptul că scrisoarea, în care erau tratate problemele vieții de zi cu zi, a avut un rol semnificativ în trecerea de la dominația poeziei și implicit a limbajului versificat, la proză. Au fost prelucrate și perfecționate astfel stilul (*slog-ul*), lexicul, intonația, procedeele specifice viitoarei literaturi, adică acele detalii necunoscute esteticii din acele vremuri, fapt ce a dat naștere viitorului gen epistolar². De acest lucru depindea, probabil, o asemenea trăsătură a prozei rusești de la sfârșitul secolului al XVIII-lea și începutul celui de-al XIX-lea, ca aceea a „însemnărilor”, scrisoarea având rolul de element-creator de subiect, un detaliu al vieții cotidiene putându-se constitui în parte a sistemului artistic (literar), dictând în același timp și forma operei (de exemplu, *Dama de pică* a lui A.S. Pușkin). Totodată, limitele genurilor literare nu erau bine definite, fapt pentru care se obișnuia, în practica literară a vremii, amestecul de genuri literare (Pușkin și-a subintitulat *Evgheni Oneghin* drept „roman în versuri”, Gogol și-a denumit romanul – „poem”, unele texte prozaice erau presărate cu versuri – cf. *Strannik* al lui A.F. Veltman).

Forma literară a *Paginilor din corespondența cu prietenii* se constituie într-o osmoză dintre spovedanie („o propovăduire intimă adresată sieși”) și propovăduire („povește adresate celor din jur”). La baza volumului stau scrisorile către persoane reale, însă acestea nu respectă întocmai caracteristicile corespondenței, prin aceea că tonul lor nu este intim, personal, ci unul retoric, didactic, în care identitatea adresantului este ascunsă în spatele inițialelor, iar persoana nu este altceva decât un pretext pentru care limbajul uzual este transformat într-unul artistic (important nefiind adresantul, ci problema dezbătută). Totodată, lipsesc amănuntele cotidiene, precum și interesul viu specific scrisorilor, iar intenția moralizatoare se face pregnant simțită. Aceasta nu este o *Corespondență* propriu-zisă, întrucât autorul ei nu intenționează să vorbească nici despre sine, dar nici nu este interesat să afle lucruri noi despre prietenii săi, ci este vorba de o operă care doar imită corespondența devenind, în consecință, o formă literară. Volumul se constituie, astfel, într-o formă a prozei de tip oratoric, care presupune o reacție, însă nu una epistolară (în sensul unui răspuns la o scrisoare), ci una de tip moralizator sau existențial³.

Pe de altă parte, latura autocritică a personalității lui Gogol, dublată în mod nefericit de o boală chinuitoare, vor accentua criza religioasă care-i va marca atât viața, cât, mai ales, ultima perioadă a creației literare. Într-o scrisoare adresată lui Jukovski, Gogol definește sursa bolii sale astfel: „Doctorul a descoperit la mine *simptomele de ipohondrie* provocate de hemoroizi și m-a sfătuit să mă distrez, când a văzut că nu sunt

¹ I. Tînianov, *Poetika. Istoria literatury*. Kino, în „Literaturnyj fakt”, Izd. „Nauka”, Leningrad, 1977, p. 265.

² G.P. Makogonenko, *Introducere* la vol. *Pis'ma russkich pisatelej XVIII-ogo veka*, Leningrad, Izd. „Nauka”, 1980, p. 17, 39.

³ Mildon, *op.cit.*

în stare să fac acest lucru, m-a sfătuit să schimb regiunea”¹ [s.n.]. Din punct de vedere psihiatric, diagnosticul pus era acela de depresie, boală ce va atinge punctul culminant în 1837, când cel care i-a fost modelul suprem, Pușkin, a murit². Una dintre primele cauze ale părăsirii Petesburgului era legată de eșecul carierei univesitare, urmată de critica negativă asupra volumelor *Mirgorod* și *Arabescuri*³, publicate în 1835, culminând, într-un final, cu atitudinea reticentă a publicului petersburghez în urma primei reprezentării a *Revizorului*. În 1836, la începutul verii, Gogol obosit fizic, dar mai ales, psihic părăsește Rusia.

Din primele corespondențe de pe meleagurile Europei Occidentale adie un sentiment cald, de împăcare cu sine. Influența Italiei, dar mai ales atmosfera Romei au un rol benefic asupra stării de spirit a scriitorului. În pofida deselor călătorii în străinătate (Germania, Austria, Elveția, Franța, Italia), Gogol rămâne puternic implantat în „solul” național. Opera sa nu suferă amprenta străină și influențe ale altor culturi. Dintre toate orașele, mari centre culturale ale Europei, scriitorul și-a căutat refugiul tocmai în capitala Italiei, deși pentru un scriitor rus, în general, nu constituia o ambianță culturală la fel de captivantă, precum aceea pariziană, de exemplu. Și totuși, Gogol părea a nu ține seama de acest fapt⁴. Însuși sensul cuvântului *Roma* – *Ρώμη* (în greacă: *forță, robustețe a trupului*) indică spre ceea ce avea nevoie scriitorul: „Roma este cea mai puternică, cea mai robustă «legare» a spiritului uman «de pământ și de trup», de «concretul palpabil», față de care tot ce a existat înainte și după ea pare uneori fantomatic, imaterial, inexistent”⁵.

Ca urmare a experiențelor și a trăirilor sufletești provocate de tărâmul Italiei, Gogol a scris un articol intitulat *Рум* (Roma, 1842) în care duce o aspră critică întregii culturi franceze (prin zugrăvirea unui cneaz italian ajuns la Paris). A doua parte a articolului este dedicată opoziției dintre strălucirea aparentă a culturii franceze, dar lipsită de conținut, față de opulența vremurilor antice, a evului mediu și, în sfârșit a contemporaneității Italiei, cu precădere, a Romei.

Schimbarea tonalității și a tematicii scrisorilor se face simțită din anul 1840, când scriitorul se dedică, exclusiv, muncii asupra romanului-poem *Suflete moarte*, cufundându-se într-o stare de totală izolare de restul lumii. Pe măsură ce capodopera sa se apropia de final, Gogol începea să se perceapă ca un om predestinat salvării omenirii. Cu ajutorul *Correspondenței*, Gogol năzuia să șteargă neconcordanța dintre Rusia

¹ Gogol, *Opere*, vol. VI, p. 286.

² Aksakov, *op.cit.*, p. 22. În continuare, Aksakov relatează cum a fost martor la suferințele fizice ale scriitorului care, în timpul drumețiilor prin țară, avea mereu grijă să-și asigure mai multe șosete din lână și cizme călduroase, din cauza problemelor de circulație a sângelui.

³ Singurii care au văzut în aceste două volume manifestarea plenară a talentului gogolian au fost S.T. Aksakov și V.G. Belinski (*Ibidem*).

⁴ Alexandru Mica, *Fantasticul introspectiv și fantasticul „voalat” ca sursă de cunoaștere la N.V. Gogol, E.A. Poe și Ch. Dickens*, Ed. Romcor, București, 1993, p. 58.

⁵ Cf. Merejkovski, *op.cit.*, p. 86.

zugrăvită în primul volum al *Sufletelor moarte* și Rusia visată, pe care dorea s-o întruchipeze în celelalte două volume. Însă, oricât ar fi căutat acel om minunat pe care să-l descrie în paginile operei sale, acesta era de negăsit, mediul social existent la acea vreme nu permitea dezvoltarea unui asemenea caracter. Anul 1844 atinge apogeul stării sale mistice¹, autorul concentrându-și și canalizându-și toate forțele către corespondența cu prietenii, dar și asupra considerațiilor privind poemul *Suflete moarte*. În ambele cazuri, un singur gând îi călăuzește sufletul, și anume, eliberarea semenilor de sub viciile vremii, asumându-și cu tărie rolul de moralist, atât de contestat de către majoritatea criticilor și biografilor săi.

Cel mai de seamă critic al operei sale, V.G. Belinski, a condamnat cu vehemență drumul pe care a pășit Gogol, acela al propovăduirii, exprimându-și în mod categoric dezamăgirea: „Dacă ați fi atentat chiar la viața mea, nu v-aș fi urât așa de tare ca acum, pentru asemenea rânduri”² [t.n.]. Complexitatea structurii sale sufletești, valurile de sentimente, adesea contradictorii, care stârneau, nu de puține ori, impresii negative din partea celor cunoscuți alcătuiesc, la un loc, latura ascunsă a personalității sale, poate după cum ar spune unii latura tenebroasă. Însă, fără toate acestea nu ar fi existat latura luminoasă, amândouă generând, într-un final, spiritul creator, genialitatea scriitorului-Gogol. „Noi nu-l putem judeca pe Gogol, nici măcar nu-i putem înțelege impresiile deoarece, probabil, întreg organismul său este construit altfel decât al nostru, că simțurile sale sunt de câteva ori mai fine decât ale noastre, aud ceea ce nouă nu ne este dat să auzim și *se cutremură din cauze nouă necunoscute*” credea tânărul slavofil Konstantin Sergeevici Aksakov, fiul lui S.T. Aksakov și totodată prieten drag lui Gogol³. În același timp, acesta și-l amintește astfel pe maestrul său: „Cu cât mă uit mai mult la el, cu atât mai tare sunt surprins și simt întreaga importanță a acestui om și toată micimea oamenilor care nu-l înțeleg. *Ce artist! Cât de mult clarifică el viziunea în lumea artei*”⁴.

Viziunea autorului asupra artei și a vieții, în general, traversează două mari etape: prima se referă la perioada dintre 1836-1840, iar a doua începe din momentul crizei religioase. Și totuși cele două etape sunt complementare. Prima perioadă, deși

¹ Religiozitatea lui Gogol nu se încadrează în acele variante mistice care, conform concepției mai multor biografi de-ai săi, sunt extremiste, ci ia chipul simplei „credințe”, ca stare sufletească și ca act spiritual. Astfel, cei care i-au imputat lui Gogol părăsirea tărâmului literar în detrimentul religiozității nu au ținut seama de faptul că, pentru acesta credința constituia un imperativ sufletec, fiind, poate, născută, conform concepției blagiene, din imposibilitatea perceperii depline a divinității: „Când transcendența pare așa de depărtată încât omul nu o poate ajunge, omul epuizându-și toate forțele în disperarea neajungerii, speră totul de la grația divină”. (Lucian Blaga, *Gândire magică și religie*, în *Trilogia valorilor*, în 3 volume, Humanitas, București, 1996, vol. II, p. 133).

² V.G. Belinski, *O klassikah russkoj literatury*, Izd. „Nauka i tehnika”, Minsk, 1976, p. 414.

³ Aksakov, *op.cit.*, p. 57.

⁴ *Ibidem*, p. 36.

marcată de romantismul estetic, nu era lipsită de căutările etice și trăirile religioase ale scriitorului, iar a doua conține ideea enunțată într-o scrisoare adresată lui V.A. Jukovski și regăsită sub forma unei întrebări retorice, „dacă *am rămas fideli frumosului*”. Unul dintre motivele pentru care opera sa este profund națională constă în incapacitatea scriitorului de a transfigura în creația literară experiențele trăite în locurile străine sau în refuzul aprioric de a o face. Romantismul estetic al lui Gogol s-a exprimat prin dominația criteriului estetic în ceea ce privește aprecierile asupra vieții și ale oamenilor. În gândirea sa despre procesul istoric, scriitorul se afla sub influența ideilor preromantismului german, fapt ce a dus la o abordare critică a diferitelor epoci ale istoriei. În consecință, rezultatul unor asemenea influențe se va materializa într-o critică estetică a contemporaneității¹. Astfel, în articolul *Об архитектуре нынешнего времени* (Despre arhitectura vremurilor noastre, 1831), Gogol evidențiază ideea conform căreia *timpurile noi* (contemporaneitatea) sunt caracterizate de o evidentă decădere morală: „Veacul nostru e atât de mărunț, dorințele noastre sunt atât de variate și cunoștințele atât de vaste, încât nu ne putem concentra asupra unei singure probleme din multe altele ce trebuie să le rezolvăm și de aceea ne irosim fără voie toate strădaniile în lucruri mărunte și jucării fermecătoare. *Noi avem minunatul dar de a face totul meschin*”².

Absența valorilor estetice din contemporaneitate îl întristează pe marele scriitor: „O tristețe amară mă cuprinde ori de câte ori privesc clădirile noi... Mă simt dator să pun întrebarea: oare măreția și geniul ne-au părăsit pentru totdeauna?”. Tot Gogol vede cauza acestei crize ideatice și a valorilor timpului său în lipsa credinței, a acelei credințe absolute într-un ideal: „Au trecut veacurile când credința puternică și înflăcărată subjugă gândurile, toate mințile, toate acțiunile, îndrumându-le spre un singur ideal... Îndată ce s-a stins entuziasmul Evului Mediu și gândul omului s-a răzlețit, ținând o mulțime de alte scopuri, îndată ce au dispărut unitatea și simțul unui tot organic, *a dispărut și măreția*”³.

În articolul *Скульптура, живопись и музыка* (Sculptura, pictura și muzica) este continuată aceeași temă a artei, corespunzătoare celor trei epoci istorice: antichitate, ev mediu și contemporanitate. După opinia lui Gogol, arhitectura a cunoscut apogeul dezvoltării sale până în antichitate, „lumea a cărei religie era frumusețea”. Este perioada care „s-a născut odată cu lumea păgână, senină și bine conturată, a exprimat-o și a murit odată cu ea”, fiind reprezentativă pentru arta *sculpturii*, a cărei dezvoltare a cunoscut apogeul. În evul mediu, *pictura* comunică ceea ce „nu e în stare să redea marmora mușcată de dalta dibace a sculptorului”, în timp ce *muzica* definește timpurile noi prin aceea că „îl smulge dintr-o dată pe om de pe pământ, îl prinde în mrejele acordurilor ei pătrunzătoare și îl cufundă dintr-o dată în lumea sa”⁴.

¹ Vasili Zenkovski, *Gogol'*, Moscova, 1997, p. 90.

² Gogol, *Opere*, vol VI, p. 48.

³ *Idem*, p. 38.

⁴ *Ibidem*, p. 17-19.

Principiul estetic a reprezentat o constantă și în perioada în care concepțiile de viață ale lui Gogol au fost profund marcate de dogma creștină, mai exact de ceea ce el însuși percepea ca fiind destinul său mesianic, care consta în salvarea omului rus de propriile-i vicii. Scriitorul subliniază forța covârșitoare pe care îl are frumosul asupra omului, chiar și în *Pagini alese din corespondența cu prietenii*. Criza spirituală (religioasă) suferită de către autor se datorează dualismului personalității sale, dar și trăirilor estetice.

Gogol aparține acelei categorii de scriitori care, prin ineditul și noutatea operei sale, a stârnit controverse dintre cele mai spectaculoase. Unele dintre acestea vizează anumite probleme din punct de vedere strict istorico-literar, cum ar fi cele legate de curentul literar la care ar aparține scriitorul (romantism sau realism), în timp ce altele se referă la *scriitură*, stilul gogolian, în general (asupra acestei, din urmă, probleme vom reveni în capitolele ulterioare).

Pentru a încadra stilul operei gogoliene într-un anumit curent literar sau altul, vom prezenta câteva considerații și referințe istorice privitoare la evoluția direcțiilor literare. Astfel, prima jumătate a secolului al XIX-lea s-a caracterizat atât în literatura țărilor europene occidentale, cât și în Rusia prin trecerea de la romantism la realism. În Rusia, anii '30 ai secolului al XVIII-lea erau marcați de înflorirea romantismului (trăsătură predominantă în prima culegere de povestiri *Serile în cătunul de lângă Dikanka*), proces literar ce va fi urmat de impunerea noii tendințe, aceea a realismului (în *Mirgorod* se vor regăsi principii ale artei realiste, pentru ca în romanul-poem *Suflete moarte* realismul gogolian să ajungă la maturitate tocmai prin renunțarea la elemente fantastice și romantice). Începând cu prima jumătate a secolului al XIX-lea, noțiunea de „realism”, ca desemnare a unei direcții literare, va începe să câștige din ce în ce mai mult teren pe teritoriul rusesc, P. Annenkov utilizându-l încă din 1847. Peste aproximativ un deceniu, va fi preluat de N.A. Dobroliubov și Saltîkov-Șcedrin, acesta din urmă declarând, în 1863, următoarele: „Realismul este cu adevărat direcția dominantă în literatura noastră”¹. *Realismul clasic* sau *realismul critic al secolului al XIX-lea*, cum adeseori este numit, reprezintă în literatura europeană unul dintre vârfulurile culturii universale. Complexitatea sau, mai bine zis, dificultatea determinării poziției lui Gogol în dezvoltarea poeziei realismului rusesc naște până în zilele noastre controverse, însă în studiul *Razvitije realizma v russoj literature* (Dezvoltarea realismului în literatura rusă) este identificată cu exactitate particularitatea care definește poetica scriitorului, și anume, caracterul psihologic al realismului, iar Gogol este numit reprezentantul curentului psihologic al realismului: „...Gogol mergea în întâmpinarea noului curent din literatura realismului critic – acela al realismului sociologic, care s-a

¹ Cf. S. Turaiev, I. Usok, *Rol' romantizma v stanovlenji kritičeskogo realizma*, în *Razvitie realizma v russoj literature*, în trei volume, red. N. Lomunov, P.A. Nikolaev, N.V. Osmakov, U.P. Foht, S.E. Șatalov, Izd. „Nauka”, Moscova, 1972-1973, vol. I, p. 123.

format în perioada imediat următoare dezvoltării realismului critic din literatura rusă”¹. De asemenea, este subliniat și faptul că problema personalității omului constituia centrul preocupărilor sale².

Critica românească a remarcat încă de la început caracterul realist al operei gogoliene. Însuși Gogol a recunoscut că este un scriitor al „realității” care, deși caricaturizează, nu alterează totuși adevărul interior al creațiilor sale. George Călinescu remarcă, în celebra sa lucrare *Opera lui Mihai Eminescu*, identitatea de motive din *Sărmanul Dionis* al lui Eminescu și *Portretul* lui Gogol, arătând că „în amândouă nuvelele e caracteristică penetrațiunea ochilor și în amândouă portretul sare jos din cadru”³. De asemenea, Al. Odobescu, în cunoscutul său eseu *Pseudokinetikos*, apreciază în mod deosebit stilul și construcția frazei, „remarcabilă prin amplitudine, bogăție și ritm”, din *Arabescuri*, dovedind în același timp un interes profund pentru comedia *Revizorul* și nuvela istorică *Taras Bulba*. Despre aceasta din urmă autorul afirmă că este „o admirabilă descriere a vieții cazacilor zaporojeni”, iar în ceea ce privește descrierile peisagistice este nevoit să recunoască următorul fapt: „Mă opresc aici, căci mi se pare că, fără știrea lui Dumnezeu și a cititorului, am început să traduc descrierea stepei malorosiene, una dintre paginile cele mai minunate din minunatul romanț istoric *Taras Bulba* de N. Gogol”⁴. *Taras Bulba* a influențat considerabil și creația lui Mihail Sadoveanu, autor de romane istorice, în special romanul *Neamul Șoimăreștilor*⁵. Garabet Ibrăileanu, în articolul dedicat numelor proprii din opera lui I.L. Caragiale, notează că prin *originalitatea* și chiar *bizareria* lor, „amintesc numele din Gogol: și-n adevăr, chiar personagiile samănă cu cele din Gogol, în sensul că au mai în afară de curentul cel mare al vieții și alte curiozități legate de o astfel de stare”⁶.

Prin opera sa, Gogol a dărâmat prejudecățile contemporanilor săi, ale acelora care vedeau în el un simplu scriitor comic, căci, după cum constata marele critic, V.G. Belinski, „Gogol a ucis în literatura rusă două direcții false: idealismul artificial pe picioroange, asemănător unui actor sulemenit care agită un scut de carton și didacticismul satiric”. Se poate spune, continuă criticul, fără a exagera că Gogol a făcut în proza rusă ceea ce a făcut Pușkin în poezia rusă⁷. Ideea este reiterată de către N.G. Cernîșevski,

¹ *Razvitie realizma v russkoj literature*, în trei volume, colectiv redacțional: K.N. Lomunov, P.A. Nikolaev, N.V. Osmakov și alții, Izd. „Nauka”, Moscova, 1972-1973, vol. I, p. 230.

² *Idem*.

³ G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu*, în patru volume, Ed. Minerva, București, 1985, vol. II, p. 135.

⁴ Al. Odobescu, *Pseudokinetikos sau Fals tratat de vânătoare*, București, 1961, p. 152.

⁵ I. Reboșapca, *Vplyvovist’ – odna iz skladovyh sutnosti henija*, în „Naș holos”, nr. 178, 2009, p. 6.

⁶ G. Ibrăileanu, *Pagini alese (Ibrăileanu despre literatura rusă)*, în două volume, București, 1957, vol. II, p. 197.

⁷ V.G. Belinski, *Polnoe sobranie sočinenij v 13-ti tomach*, Moscova, 1953-1959, t. VIII (1953), p. 81.

care-l consideră pe Gogol părintele prozei rusești, iar pe Pușkin – părintele poeziei rusești. Nu se poate contesta faptul că Gogol nu a avut predecesori în așa-numita „direcția satirică” a prozei rusești (reprezentanții acesteia fiind Cantemir, Sumarokov, Fonvizin, Krîlov, Griboedov), însă meritul autorului *Sufletelor moarte* constă în introducerea în literatura rusă a direcției realismului critic, nuanțând și dezvoltând satiricul din proză, inițiat de către autorii pomeniți¹. Pentru a descoperi viața interioară a eroului, scriitorii noii orientări trebuiau să facă apel la propria intuiție și la un spirit pătrunzător al observației. Descoperire în exclusivitate rusească, principiul *narodnost*’ (caracter național) semnifică o nouă „realitate”, pretinzând, drept urmare, și literaturii autohtone o nouă oglindire a realului, crearea de caractere puternice tipice, de individualități robuste, bine conturate și reprezentative. Ca urmare, romancierului i se cerea să îndeplinească și rolul istoricului, iar Gogol a răspuns cu pasiune unei asemenea necesități, prin crearea lui *Taras Bulba*.

Concluzionând asupra celor relatate, se poate afirma că Gogol apare, în primul rând, ca un scriitor caracteristic pentru o perioadă de tranziție în dezvoltarea literaturii, iar în al doilea rând romantismul și realismul cunosc, în creația sa, o împletire de o excepțională originalitate². Probabil personalitatea niciunui scriitor sau poet nu a iscat, de-a lungul timpului, atâtea controverse așa cum a făcut-o cea a lui Gogol. Impresia pe care i-o lasă lui Annenkov, la Paris, în anul 1846 poate fi privită drept chintesența a ceea ce a însemnat, cu adevărat, omul ucrainean/ scriitorul rus Nikolai Gogol: „Gogol a îmbătrânit, însă a dobândit o anumită frumusețe care nu poate fi denumită altfel, decât frumusețea unui cugetător. Era palid, tras la față..., era fața unui *filosof*”³. Un lucru rămâne însă de necontestat și anume, tendința permanentă a acestuia de perfecționare, „dorința de a fi mai bun”, suplinind astfel subreziența trupului prin forța sufletului.

De-a lungul timpului, opera gogoliană a suscitat diverse opinii, antagonice chiar, atât din partea criticilor literari, cât și a unor scriitori. Așa, de exemplu, V.V. Nabokov⁴ nu apreciază în mod pozitiv volumul *Serile...*, considerând opinia lui Pușkin în acest sens cel puțin exagerată deoarece, crede scriitorul, în lipsa unei literaturi propriu-zise din acea perioadă (în afara prozei lui Pușkin) și în comparație cu imitațiile ieftine ale romanului englez și francez al secolului al XVIII-lea, primul volum de povestiri era o revelație în acest sens. În schimb, prozatorul este de părere că nuvela *Mantaua* și poemul *Suflete moarte* ni-l dezvăluie pe Gogol nu doar ca pe un simplu furnizor de comedie, ci ca pe un scriitor complet și complex, atingând, odată cu aceste două opere, nivelul suprem al maturității unui scriitor. Totodată, Nabokov nu

¹ N.G. Cernîșevski, *Estetika i Literatura. Izbrannye stat'i*, „Gosud. Izd. hudožestvennoj literatury”, Moscova-Leningrad, 1951, p. 180-183.

² Mica, *op.cit.*, p. 32-33.

³ Annenkov, *op.cit.*, p. 311.

⁴ V.V. Nabokov, *Lecții po russoj literature*, Izd. „Nezavisimaja gazeta”, Moscova, 1999, p. 52 (A se vedea și traducerea în limba română realizată de către Cristina Rădulescu, *Cursuri de literatură rusă. Vladimir Nabokov*, Ed. Thalia, 2006).

împărtășește părerile lui K. Mociulski și ale lui V.V. Rozanov despre Gogol ca fiind un celebru folclorist, iubitor al poporului și al tradiției ucrainene, căci, conform principiului „artă pentru artă” ce guvernează crezul său literar, scrierile lui Gogol, construite în jurul unor astfel de subiecte (inspirate din viața poporului) și presărate cu dialectisme, sunt văzute drept niște non-valori: „...nimic nu este mai plictisitor decât folclorul romantic sau fabulele caraghioase despre tăietorii de lemne, despre țăranii francezi sau *flăcăii ucraineni*”¹.

V.V. Rozanov recunoaște geniul lui Gogol, înainte de toate, în mijloacele și procedeele de creare a personajelor, precum și în măiestria reprezentării universului artistic al operei, taina cărora nu le știa decât scriitorul însuși: „Noi râdem de ei [de personaje – s.n.], dar neobișnuit este faptul că nu este vorba de un râs viu. Universul poetic gogolian, pe care îl cercetăm parcă cu ajutorul lupei, ne miră, râdem de toate, ceea ce vedem nu uităm, însă, niciodată nu găsim punct comun cu toate acestea, fie în sens pozitiv, fie în cel negativ. Ceea ce a realizat Gogol nu a reușit nimeni în întreaga istorie a literaturii”². Și totuși, am adăuga noi, fiecare om se regăsește măcar odată în viață și fie doar pentru o clipă, într-unul dintre personajele gogoliene.

A. Belii remarcă plurivalența stilului gogolian, fapt care-l duce la imposibilitatea definirii și încadrării operei scriitorului în limitele unui anumit curent literar: „Eu nu știu cine este Gogol: realist, simbolist, romantic sau clasic... Unii spun că Gogol este realist – da. Alții spun că este simbolist – da. [...] Gogol este un geniu, care nu poate fi încadrat de niște definiții școlarești; eu am înclinație către simbolism; prin urmare îmi este mai ușor să observ trăsăturile simbolismului la Gogol, romanticul va vedea în el un romantic, realistul îl va vedea ca pe un realist”³.

Bibliografia:

Aksakov, S.T., *Istoriia moego znakomstva s Gogolem*, Izd. „Akademii Nauk”, Moscova, 1960

Annenkov, P.V., *N.V. Gogol' v Rime letom 1841 goda*, în *Gogol' v vospominaniiah sovremennikov*, red. N.L. Brodski, F.V. Gladkova, F.M. Golovencenko, N.K. Gudzia, „Gosud. Izd. hudožestvennoj literatury”, Moscova, 1952, p. 230-339

Belinski, V.G., *Polnoe sobranie sočinenij*, v 13-ti tomach, Moscova, 1953-1959

Belinski, V.G., *Opere filosofice alese*, în două volume, în trad. lui M. Baraz și A. Kișinevski, Ed. Cartea Rusă, București, 1956

Belinski, V.G., *O klassikah russkoj literatury*, Izd. „Nauka i tehnika”, Minsk, 1976

¹ *Ibidem*, p. 53.

² V.V. Rozanov, *Legenda o velikom inkvizitore F.M. Dostoevskogo*, Izd. „Respublika”, Moscova, 1996, p. 143.

³ A. Belii, *Luh zelenyj*, Moscova, 1910, p. 102-104, *apud*. N.E. Krutikova, *N.V. Gogol'. Issledovaniia i materialy*, Izd. „Naukova dumka”, Kiev, 1992, p. 14-15.

- Bilețki, O.I., *Gogol i ukrains'ka literatura*, în *Gogol i ukrains'ka literatura XIX-ho st. Zbirnyk stat'ej*, „Deržavne vydavnectvo hudožn'oji literatury”, Kiev, 1954, p. 3-6
- Blaga, Lucian, *Gândire magică și religie*, în *Trilogia valorilor*, în trei volume, Humanitas, București, 1996
- Călinescu, G., *Opera lui Mihai Eminescu*, în patru volume, Ed. Minerva, București, 1985
- Cernișevski, N.G., *Estetika i literatura. Izbrannye stat'i*, „Gosud. Izd. hudožestvennoj literatury”, Moscova-Leningrad, 1951
- Cernișevski, N.G., *Gogol'*, în *Gogol' v russkoj kritike. Zbornik stat'ej*, „Gosud. Izd. hudožestvennoj literatury”, Moscova, 1953, p. 420-594
- Cernișevski, N.G., *Izbrannye literaturno-kritičeskie stat'i*, „Gosud. Izd. Detskoj literatury”, Moscova-Leningrad, 1953
- Cernișevski, N.G., *Studii asupra perioadei gogoliene a literaturii ruse*, Ed. pentru Literatura Universală, București, 1963
- Cotorcea, Livia, *În căutarea formei*, Ed. Universității „Al.I. Cuza”, Iași, 1995
- Cotorcea, Livia, *Gogol și V. Hlebnikov – continuitate în discontinuitate*, în „Actele simpozionului «Direcții și perspective ale slavisticii din România»”, Ed. Napoca Star, Cluj-Napoca, 2006, p. 59-74
- Dobroliubov, N.A., *Literaturnaja kritika*, Izd. „Hudožestvennaja literatura”, Moscova, 1979
- Eminescu, M., *[Avatarii faraonului Tlă] Aur, mărire și amor*, din vol. *Proză literară*, Ed. Minerva, București, 1984
- Evseev, Ivan, *Dicționar de magie, demonologie și mitologie românească*, Ed. Amarcord, Timișoara, 1998
- Gogol, N.V., *Opere*, în șase volume, în trad. lui Al. Teodoreanu, Anda Boldur, Ada Steinberg și Petre Solomon, Ed. Cartea Rusă, București, 1954-1958
- Honcean, O., *Gogol' i Ukraina*, în *Venok N.V. Gogol'u. Gogol' i vremja*, Izd. „Prapor”, Harkov, 1984, p. 138-150
- Ibrăileanu, G., *Pagini alese (Ibrăileanu despre literatura rusă)* în două volume, București, 1957
- Korolenko, V.G., *Tragedija velikogo jumorista*, în *Gogol' v russkoj kritike. Sbornik stat'ej*, Moscova, 1953, p. 536-594
- Krutikova, N.E., *N.V. Gogol'. Issledovanija i materijaly*, Izd. „Naukova dumka”, Kiev, 1992
- Longhinov, M.N., *Vospominanie o Gogole*, în *Gogol' v vospominanijah sovremennikov*, red. N.L. Brodski, F.V. Gladkova, F.M. Golovencenko, N.K. Gudzia, „Gosud. Izd. Hudožestvennoj literatury”, Moscova, 1952, p. 70-74
- Makogonenko, G.P., *Introducere la vol. Pis'ma russkih pisatelej XVIII-ogo veka*, Leningrad, Izd. „Nauka”, 1980
- Merejkovski, D., *Gogol și diavolul*, în trad. lui Emil Iordache, Ed. Fides, Iași, 1996
- Mica, Alexandru, *Fantasticul romantic între miraculos, terifiant și grotesc la E.T.A. Hoffmann și N.V. Gogol*, Ed. Romcor, București, 1993
- Mica, Alexandru, *Fantasticul introspectiv și fantasticul „voalat” ca sursă de cunoaștere la N.V. Gogol, E.A. Poe și Ch. Dickens*, Ed. Romcor, București, 1993

Mildon, V.I., «*Vybrannyye mesta iz perepiski s druž'jami*» N.V. Gogolja kak literaturnaya forma (cf. site-ul despre Gogol: http://nikolay.gogol.ru/articles/gogol_v_kontekste/vybrannyye_mesta_kak_literaturnaya_forma);

Mociulski, K., *Gogol'. Soloviov. Dostoevski*, Izd. „Respublika”, Moscova, 1995

Nabokov, V.V., *Lekcii po russkoj literature*, Izd. „Nezavisimaja gazeta”, Moscova, 1999

Odobescu, Al., *Pseudokinegetikos sau Fals tratat de vânătoare*, București, 1961

Rank, Otto, *Dublul. Don Juan*, în trad. Georgetei-Mirela Vicol, Ed. Institutul European, Iași, 1997

Reboșapca, I., *Vplyvovist' – odna iz skladovyh sutnosti henija*, în „Naš holos”, nr. 178, 2009, p. 6-7

Rozanov, V.V., *Legenda o velikom inkvizitore F.M. Dostoevskogo*, Izd. „Respublika”, Moscova, 1996

Sollogub, V.A., *Pervaja vstreča s Gogolem*, în *Gogol' v vospominanih sovremennikov*, red. N.L. Brodski, F.V. Gladkova, F.M. Golovencenko, N.K. Gudzia, „Gosud. Izd. hudožestvennoj literatury”, Moscova, 1952, p. 75-78

Șenrok, V.I., *Materijaly dlja biografii Gogolja*, Moscova, 1983

Tînianov, I., *Poetika. Istorija literatury. Kino*, în „Literaturnyj fakt”, Izd. „Nauka”, Leningrad, 1977

Turaiev, S., I. Usok, *Rol' romantizma v stanovlenii kritičeskogo realizma*, în „Razvitie realizma v russkoj literature”, în trei volume, red. N. Lomunov, P.A. Nikolaiev, N.V. Osmakov, U.P. Foht, S.E. Șatalov, Izd. „Nauka”, Moscova, 1972-1973

Zenkovski, Vasili, *Gogol'*, Moscova, 1997

*** *Klassiki russkoj literatury*, red. L.I. Timofeev, Gosud. Izd. „Detskoj literatury”, Moscova-Leningrad, 1952

*** *Literaturnyj enciklopedičeskij slovar'*, red. V.M. Kojevnikova și P.A. Nikolaieva, Izd. „Sovetskaja enciklopedija”, Moscova, 1987

*** *Literaturoznavčyj slovnyk-dovidnyk*, Ediția a II-a completată și adăugită, red. R.T. Hromiak, Iu.I. Kovaliv, V.I. Teremko, Ed. „Akademija”, Kiev, 2007

*** *Razvitije realizma v russkoj literature*, în trei volume, red. K.N. Lomunov, P.A. Nikolaiev, N.V. Osmakov și alții, Izd. „Nauka”, Moscova, 1972-1973

http://nikolay.gogol.ru/muzey_gogolya/portrety;

http://nikolay.gogol.ru/articles/gogol_v_kontekste/vybrannyye_mesta_kak_literaturnaya_forma);

<http://nikolai-gogol.narod.ru/ctypeni1.htm>).

ИПОСТАСИ ЛИШНЕГО ЧЕЛОВЕКА В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Диана ТЕТЕАН

The theme of the redundant man is a red thread crossing the Russian literature even while it joins heroes apparently as far apart as Evgeni Onegin and Luzhin, Pechorin or Oblomov, or Ernest Bush. Exceptionally talented characters, they stand out against a background of mediocrity. Quite often their talents are wasted. Finding no use for their forces, they live on the margin of life.

This paper presents a comparison of a few in a long line of redundant men in the Russian literature across the 19th and 20th centuries: Pushkin's Evgeni Onegin, Pechorin of *A Hero of Our Time* by Lermontov, Goncharov's Oblomov in his work by the same name, Luzhin in *The Luzhin Defense* by Nabokov, Ernest Bush in the short story *Lishnii* (The Redundant Man) by Sergei Dovlatov.

The comparison brings out on the one hand the invariables of the redundant man, and on the other hand, the idiosyncrasies of the characters in the works of the authors mentioned. A point is made of the influence of the varied social and political regimes on the heroes' development.

Key words: the redundant man, Pushkin, Lermontov, Goncharov, Nabokov, Sergei Dovlatov

Разочарованный «странный» человек является любимым героем литературы первой половины XIX века. В галерею «странных», а затем «лишних» людей входят герои таких повестей и романов как *Рыцарь нашего времени* Н.М. Карамзина, *Российский Вертер* М.В. Сушкова, *Странный человек* В.Ф. Одоевского, *Несколько мгновений из жизни графа З* Н.В.Станкевича, *Маскарад* Н.В. Павлова, и тем более *Горе от ума* А.С. Грибоедова, *Евгений Онегин* А.С. Пушкина, *Герой нашего времени* М.Ю. Лермонтова.

Термин «лишний человек» получил широкое употребление лет через двадцать после пушкинского романа, с появлением *Дневника лишнего человека* И.С. Тургенева в 1850 году. Но слово «лишний» в применении к Онегину появляется уже в романе в стихах Пушкина, где герой на петербургском рауте «как нечто лишнее стоит» (в варианте беловой рукописи VII строфы 8-ой главы).

В обширной галерее «лишних людей», которая так богато представлена в русской литературе, образу Онегина отведено специальное место, так как к нему

генетически возводится этот литературный тип героя. Роман *Евгений Онегин* – это свободное реалистическое повествование о жизни современного поэту русского общества, о судьбе молодого поколения эпохи. В образе Онегина слились различные элементы, из которых складывался облик дворянской интеллигенции 20-х годов. Обстоятельства жизни героя были типичными для людей данного общественного круга. Недаром Пушкин отводит так много места в первой главе воспитанию героя, его образу жизни и привычкам. Неудовлетворённость жизнью, усталость, охлаждение к ней встречались и у других пушкинских героев, но на этот раз они являются результатом не только личных качеств персонажа, но обусловлены и определённой общественной средой конца 10-х – начала 20-х годов. Характернейшие явления в жизни современного Пушкину общества получают типическое обобщение в Онегине. Пустота праздной светской жизни противопоставляя его высоким духовным запросам приводит его к разочарованию, к преждевременной старости души. Как и большинство столичной молодёжи это «забав и роскоши дитя» живёт «среди блистательных побед// среди вседневных наслаждений». Но хотя он получил космополитическое аристократическое воспитание, учась «чему нибудь и как-нибудь», он отличается от большинства дворянского общества своим умом и уровнем культуры. Но воспитание гувернёров иностранцев не могло привить ему никаких навыков к труду, и Евгений живёт «без цели, без трудов», ничто не увлекает его, светская жизнь утомляет его своей занятостью без дела и его «резкий, охлаждённый» ум подвергает всё сомнению. «Преданный безделью, томясь душевной пустотой», Онегин мучается своими собственными настроениями, ощущением пустоты существования. Однообразная и пёстрая жизнь не удовлетворяет его. Мотив скуки, усталости, разочарования, возникший в начале романа звучит всё сильнее. Этому сменяющему его недугу найдено и название – «русская хандра», похожая, но различная от романтического байронского «английского сплина». Эта томительная скука характеризует и неизменное душевное состояние Онегина, и его отношения к окружающей действительности. Смена декораций не изменяет существенного в жизни героя потерявшего чувствительность сердца. Даже если в начале он хочет изменить свою жизнь, уделяя внимание сельскому хозяйству, скептицизм и скука скоро опять охватывают его. Но вместе с тем образ Онегина не статичен, он дан в развитии. Его характер, представленный уже в первой главе романа – человек трезвого ума, но эгоист и скептик, превосходно разбирающийся во лжи и лицемерии царствующих в общественных отношениях, дан в динамике становления. Пушкин ведёт героя через ряд испытаний, через ряд сложных психологических ситуаций, дорисовывающих характер, который выступает всё отчётливее. Его благородные намерения осуществляются и на практике улучшением жизни крестьян в своём поместье, даже если этим он навлекает на себя недоверие и даже неприязнь мелкопоместных обывателей, определивших его

как «опаснейший чудака». Но особенно ясно его образ выявляется при сопоставлении с людьми наиболее близкими по умственному развитию и душевному строю. При этом поэт проводит своего героя через испытание дружбой и любовью. Скептически настроенному Онегину противопоставляются в романе поэт-романтик Ленский и Татьяна, пленяющая своим этическим пафосом. Резко отличающийся от Онегина по своему характеру и настроениям Ленский является представителем другого – романтического типа дворянской интеллигенции 20-х годов. Но при всей их противоположности – «Волна и камень,/ Стихи и проза, лёд и пламень» – Онегин и Ленский «не столь различны меж собой», они близки по уровню развития, по духовным запросам и интересам, то что выделяет их из окружающей среды. Оба они предстатели новой России. Как замечает Белинский «Ленский был романтик и по натуре и по духу времени» (Белинский, 584). Один из многочисленных русских романтиков-идеалистов того времени, пламенно восторженный Ленский, в отличие от Онегина, не только «сердцем милый был невежда», но и совсем не знал жизни, хотя вечно толковал о ней. «Его радости и печали были созданием его фантазии» (Белинский, 585). За свою фантазию он поплатится жизнью. Через дуэль, поэт выявляет не только ложные понятия чести общественного круга, к которому принадлежат герои, но и детально анализирует душевное состояние Онегина, поставленного перед выбором между искренней дружбой и предрассудками общества. Хотя он и осознаёт, что общественное мнение поддерживается в большей своей части мнением тех, которых он презирает, Онегин не в состоянии противопоставить ему. Раздвоенность его сознания является типичным явлением для дворянских интеллигентов. Трагический исход дуэли потрясает Онегина, становясь сильным толчком к изменению героя.

Другое обстоятельство, повлиявшее на будущий психологический облик героя – это встреча с Татьяной. Контраст между Евгением и Татьяной ведёт к драматическим столкновениям, которые оттеняют их характеры. По своему характеру, как замечает Белинский, Татьяна «существо исключительное, натура глубокая, любящая, страстная» (Белинский, 593). Первая любовь становится для неё тяжёлым испытанием. Её высокие понятия о любви, идеал чистой жизни сталкиваются с холодностью Онегина, не чувствующего себя способным ответить на любовь так доверчиво ему открытую. Пустоту своей души, её преждевременную старость чувствует и сам Евгений, заявивший, что «мечтам и годам нет возврата/ Не обновлю души своей». Чувствительность возвращена его охладевшему сердцу в последней главе, когда он влюбляется не в «бедную и простую» «несмелую девушку», какой Татьяна была в деревне, а в великосветскую, неприступную княгиню, блиставшую в петербургских гостиных. Последние слова Татьяны осуждают Онегина на одиночество. Для него, как предполагает и Белинский раскрываются два противоположных пути: или страсть воскресит его

«для нового, более сообразного с человеческим достоинством страдания» или она убьёт все силы души его, и безотрадная тоска превратится «в мёртвую, холодную апатию» (Белинский, 584). Но не давая никакого ответа, поэт расстаётся со своим героем «в минуту злую для него», оставляя открытым вопрос о его дальнейшей судьбе.

Своеобразным продолжением образа Онегина в русской литературе является Печёрин. В нём Лермонтов хотел зарисовать образ современного ему молодого человека. По замечанию Белинского, Печёрин является Онегиным нового времени, после разгрома декабрьского восстания. В этом коллективном портрете, который автору «просто было весело рисовать» был запечатлён современный ему человек, каким он его понимал и, по собственному признанию, слишком часто встречал (Лермонтов, IV, 8). Лермонтов добавляет ещё один портрет в галерею «лишних людей», которые, по определению Герцена, являются великими по мысли, но пигмеями на деле. В своём герое поэт хотел дать портрет «не одного человека», а изобразить типичный характер «составленный из пороков всего нашего поколения, в полном их развитии» (Лермонтов, IV, 7-8). Как и Онегин, Печёрин незаурядная личность, стоящая значительно выше своей среды. Окружающее общество замечает его необычность, «странность». Княжна Мери называет его «странным человеком», а штабс-капитан Максим Максимыч говорит что Печёрин принадлежит к тем людям, «у которых на роду написано, что с ними должны случаться разные необыкновенные вещи». Печёрин – человек волевой, обладающий глубоким и гибким умом, сложным характером. Он постоянно наблюдает за окружающими и за самим собой. Привычка к самоанализу вызывает у него критическое отношение не только к другим, но и к самому себе. Самокритическое начало развито у него очень сильно и это ставит его выше Онегина. Иногда Печёрин презирает сам себя, но не находит выхода из этого положения. Отсюда скука и скепсис. Он считает, что вступил в эту жизнь пережив её мысленно и что ему «стало скучно и гадко, как тому, кто читает дурное подражание давно ему известной книги».

Как и его предшественник Онегин, Печёрин ищет облегчения в любви и дружбе. Но его отношения с другими лишены искренности чувства. Это быстрее психологические эксперименты, которые интересуют героя и на время увлекают его, заставив забыть свою скуку. Его кратковременное увлечение Бэлой кажется несерьёзным по сравнению с глубоким, горячим чувством любви молодой черкешенки, которое переплетается у неё с чувством собственного достоинства. Верный неписанным законам высшего света, Печёрин видит в любви наслаждение сорванным цветком, надышавшись которым, следует его бросить на дороге – «авось, кто-нибудь поднимет». Поэтому его любовь является источником страданий для встреченных женщин. Ни Бэле, ни княжне Мери, ни Вере любовь Печёрина не приносит счастья. Печёрин постоянно ощущает своё одиночество,

мучающее его и, хотя его сердце жаждает любви, он ни во что не верит и топчет безжалостно любящие его сердца. Вера, единственная женщина, которую Печёрин любил, в прощальном письме, говорит с удивительной глубиной о его любви. Она замечает, что он любит женщин как «собственность, как источник радостей, тревог и печалей, сменявшихся взаимно, без которых жизнь скучна и однообразна».

Большая часть сил Печёрина разбрасывается по мелочам, тратится, как и у Онегина, в отношениях флирта и волокитства, которые были так характерны для светского круга. Он вечно увлекается «приманками страстей пустых и неблагодарных». Хотя он умен, молод, красив, богат, Печёрин живёт без цели, без желаний, не находя счастья ни в любви, ни в дружбе. Индивидуализм и эгоцентризм Печёрина проявляется как в любви, так и в дружбе. В своём дневнике он записывает: «Я смотрю на страдания и радости других только в отношении к себе». Эгоизм Печёрина проявляется не только в отношениях к женщинам, но и к Максиму Максимычу. Он сильно ранил этого человека с «чудесной душой и золотым сердцем», проявляя к нему холодность и безразличие при встрече. Сухость их встречи и расставания переполнило горькой обидой сердце пожилого штабс-капитана. Вообще дружба, уверяет скучающий Печёрин, это рабство одного человека и владычество другого. При сопоставлении с Максимом Максимычем оказывается, что при всей своей простоте и ограниченности кругозора, штабс-капитан стоит гораздо выше по своим моральным качествам, чем скучающий и раздираемый внутренними противоречиями Печёрин.

При всём своём блестящем образовании и благородных порывах сердца, Печёрин страдает от своей общественной бесполезности. Как и Онегин, он разочарован обществом и жизнью. Но это не игра в разочарование, как у Грушницкого, а глубокая тоска, искренняя неудовлетворённость жизнью. Окружающая жизнь не отвечает его запросам, и он не может применить переполняющую его энергию. Неистраченные силы терзают его. Обречённый действовать, как и все окружающие его, в пределах осуществления мгновенных пошлых желаний, он глубоко не удовлетворён тем, что делает. Будучи богато одарённой натурой, человеком чувствующим в своей душе необъятные силы, Печёрин особенно чутко переживает свою неспособность к настоящему действию. Сознание своей бесполезности ведёт его к септицизму, а сознание своего превосходства к презрению к окружающему миру и одиночеству.

Печёрин постоянно ощущает раздвоенность своей натуры. Причины этого раздвоения, «этой ссоры с самим собой очень глубоки, и – по мнению Белинского – в них же заключается противоречие между глубиной натуры и жалкостью действий одного и того же человека» (Белинский, 133).

Своё безразличие ко всему, неверие ни во что, Печёрин объясняет тем, что его «душа была испорчена светом». Из жизненной бури, по его же признанию, он

«вынес только несколько идей – и ни одного чувства» (Лермонтов, IV, 120). И это потому, что боясь насмешек света, ему приходилось хоронить лучшие чувства в «глубине сердца». Не мудрено, что «они там и умерли». Поэтому Печёрин не верит в дружбу, так как друзья, считает он, забудут его на второй день после смерти или ещё хуже взведут на его счёт «бог знает какие небылицы». Не верит он и в любовь, так как возлюбленные «обнимая другого, будут смеяться» над ним. Отсутствие веры в любовь и дружбу, слабость социальных связей оказывают на Печёрина губительное действие. «По правде, мы ко всему довольно равнодушны, кроме самих себя» – признаётся он в своём эгоцентризме. Индивидуализм, равнодушие, неуверенность являются, по его мнению, константами всего его поколения. «Мы – считает он – жалкие потомки, скитающиеся по земле без убеждений и гордости, без наслаждения и страха, [...], мы не способны более к великим жертвам ни для блага человечества, ни даже для собственного нашего счастья». Всё его поколение, переходящее равнодушно «от сомнения к сомнению», обречено, так как оно не имеет «ни надежды, ни даже того неопределённого, хотя и истинного наслаждения, которое встречает душа во всякой борьбе с людьми или с судьбою...» (Лермонтов, IV, 137-138). Вопреки тому, что он щедро одарённый природой, Печёрин, как и другие представители своего поколения, не находит применения своим силам. Противоречие между сознанием и практикой ставит его, по замечанию Белинского, перед дилеммой: или «решительное бездействие» или «пустая деятельность». Не удовлетворяясь решительным бездействием, Печёрин не идёт дальше «пустой деятельности».

«Бесплодное стремление к деятельности, сознание, что из них многое могло бы выйти, но не выйдет ничего» (Добролюбов, 244), роднит Печёрина не только с Онегиным, но и с Обломовым. Как и Печёрин, гончаровский герой чувствует что в нём зарыто какое-то хорошее, светлое начало, но эти сокровища «принесённые ему в дар миром и жизнью» глубоко закопаны в его душе и медленно умирают, будучи заваленными всякой дрянью. В отличие от Печёрина, стремящегося к деятельности, пусть даже пустой, Обломов выбирает «решительное бездействие». В молодости он тоже мечтал служить, мечтал о полезной деятельности, но теперь он не только не может, но и не хочет включиться в круговорот пустоты, где за внешней активностью скрывается та же скука. Всматриваясь в окружающее его общество, он приходит к убеждению, что человек теряет себя в момент вступления в круг «деятельных людей», что незаметно он разменивается «на всякую мелочь». «Где же тут человек? Где его цельность?» - вопрошает он. Но и выбранный им путь бездеятельности, понимает с недоумением Обломов, ведёт к потере цельности и растрате большей части природного богатства. «Куда делось всё, отчего погасло?» – спрашивает себя Обломов. После глубокой интроспекции он приходит к горькому выводу: «Или я не понял этой жизни, или она никуда не годится... да, я дряблый, ветхий,

изношенный кафтан, но не от климата, не от трудов, а от того, что двенадцать лет во мне был заперт свет, который искал выхода, но только знал свою тюрьму, не вырвался на волю и угас».

В своём романе Гончаров хотел показать что не «одни лета делают старыми» людей, что особую роль в их становлении играет «сама натура» и обстоятельства: «Я старался показать в Обломове, как и от чего у нас люди превращаются прежде времени в кисель» (Цейтлин, 296) – признавался писатель в письме к другу.

Апатия и крайняя инертность Обломова представлены как результат паразитической, патриархально-помещичьей жизни и вялого, флегматического темперамента героя. Лень, привычка к покою, нежелание заняться чем-нибудь приводят Обломова на диван. Во *Сне Обломова* дан художественный этюд становления Илюши. Его воспитание разворачивается на фоне крайней инертности, лени, сонной жизни, царящей в дворянской усадьбе. Состояние «отдыха и покоя» становится «поэтическим идеалом жизни» Обломова. Вообще обломовцы воспринимают «труд как наказание наложенное ещё на праотцов» и они делают всё возможное чтобы избавиться от него. Недаром позже Обломов «тяготился и скучал от всего, что ему приходилось делать». Его нормальное состояние это лежанье. Апатия и дремота отражались даже во внешнем облике Обломова, обрюзгшего не по летам, с чертами лица, в которых отсутствовала «всякая определённая идея, всякая сосредоточенность», со взглядом который «иногда помрачался выражением будто усталости или скуки».

Обстановка комнаты, в которой он живёт, дополняет портрет Ильи Ильича. Личность раскрывается через вещи. Комната, где лежал Илья Ильич, при внимательном взгляде раскрывала «желание кое-как соблюсти *decorum* неизбежных приличий, лишь бы отделаться от них», а кабинет поражал «господствующею в нём запущенностью и небрежностью».

Характерные черты Обломова – бесцельная мечтательность, непрактичность, беспомощность. «Я не знаю, что такое барщина, что такое сельский труд, что значит бедный мужик, что богатый» – признаётся он. Но, вопреки этому, в нём сильно проявляется чувство избранничества и бессознательного эгоизма. При всей его кроткой и доброй натуре, он сильно возмущается, когда Захар позволяет себе сравнить его с другими: „Я «другой». Да разве я мечусь, я работаю? Мало ем, что ли? Худошав или жалок на вид? Разве недостаёт мне чего-нибудь? Кажется, подать, сделать есть кому? Я ни разу не натянул себе чулок на ноги, как живу, слава богу! Стану ли я беспокоиться? Из чего мне? И кому я это говорю? Не ты ли с детства ходил за мной? Ты всё это знаешь, видел, что я воспитан нежно, что я ни холода, ни голода никогда не терпел, нужды не знал, хлеба себе не зарабатывал и вообще чёрным делом не занимался. Так как же это у тебя достало духу равнять меня с другими?”

В Обломове заложены хорошие стремления и качества, он умен, образован и он нравственно чист, у него «честное, верное сердце», «как колодезь глубокое». Недаром в него влюбляется Ольга, его другом является Штольц. Но их попытки пробудить Обломова к деятельной жизни кончаются неудачей. Всё доброе в нём гибнет, по словам Штольца «от недостатка участия, деятельности». В нём слишком слабо «мерцает жизнь».

Пассивность и иждивенчество ведут постепенно к духовному и моральному оскудению человеческой личности Обломова. Как и остальные лишние люди он не выдерживает испытания любовью. «Обломовы выдают всю прелесть, всю слабость и весь грустный комизм своей натуры именно через любовь к женщине» – считает критик Дружинин (Дружинин, 14). Любовь, принёсшая вначале Обломову много радости сопереживанием другой судьбе, не могла изменить его ленивую покорность, не могла влить воли, активности. Боязнь перед новыми обязанностями и перед необходимостью переделки собственной жизни, переплетённая с ленью, побеждает в Обломове чувство любви: «Он чувствовал, что светлый, безоблачный праздник любви отошёл, что любовь в самом деле становилась долгом, что она мешалась со всею жизнью, входила в состав её обычных отправлений и начинала линять, терять свои радужные краски». Расставание с Ольгой ведёт, как предвидел сам герой¹, к омертвлению его души.

Но главная причина сгубившая Обломова, превратившая его из живого человека в мёртвую душу, это обломовщина. По мнению Добролюбова, обломовщина тяготеет над всеми лишними людьми и «кладёт на них неизгладимую печать бездельничества, дармоедства и совершенной ненужности на свете» (Добролюбов, 244). «Одно слово – замечает Обломов – а какое ядовитое». Скука, апатия, обломовская лень есть создание воспитания и окружающих обстоятельств, демонстрирует в своей статье *Что такое обломовщина?* Добролюбов. Обломовщина, считает Добролюбов, помогает лучше понять сущность «лишних людей», снять с них ореол избранничества. «Обломов – пишет критик – является перед нами разоблачённый, как он есть, молчаливый, сведённый с красивого пьедестала на мягкий диван, прикрытый вместо мантии только просторным халатом» (Добролюбов, 250).

С другой стороны, как замечает Гончаров, «обломовщина ... не вся происходит по нашей собственной вине, а от многих, от нас самих «не зависящих обстоятельств». Она окружила нас, как воздух, и мешала (и до сих пор мешает отчасти) идти твёрдо по пути своего назначения» (Гончаров, 134).

Лишних людей сближает не только воспитанное с детства иждивенчество, а и их незаурядность. Их скука и апатия – итог разочарования умных и честных людей в самой возможности настоящей деятельности в обществе, в котором они жили.

¹ «Если ты меня оставишь, я мёртвый человек» – говорил Обломов Ольге.

Незаурядной личностью является и Лужин в романе Владимира Набокова *Защита Лужина*. Он возвышается над окружающей его средой благодаря своему дару. Между ним и окружающими существует пропасть. Каждый из знающих его чувствует странность этого человека, сперва угрюмого мальчика, а потом бледного толстоватого мужчины.

В отличие от Онегина и Печёрина, он «неуклюж, неряшлив, некрасив». Но в нём «есть что-то, что перевешивает и грубость его серой плоти, и бесплодность его тёмного гения» (Набоков, *Pro et contra*, 54). Его портрет построен на контрасте между внешним непривлекательным видом и поразительным умом, интеллектуальной ловкостью, ясностью мысли. По своей внешности Лужин кажется намного старше своего возраста: «Он снова положил руки на толстую трость тем печальным, слегка старческим движением, которое ему теперь было свойственно». Как и у Обломова, во всём его облике чувствуется преждевременная дряблость: «от крыльев носа спускались две глубоких дряблых борозды, плечи были согнуты, во всём его теле чувствовалась нездоровая тяжесть». Но малоподвижный, рассеянный Лужин поражает любителей шахмат «беспощадной логикой», «прозрачностью и лёгкостью мысли». Он весь поглощён своей шахматной страстью, во время игры он меняется, работает только его ясный ум.

Несовместимость шахматного и реального миров подчёркивается неоднократно. Поэтому страсть Лужина к шахматам имеет в себе что-то «роковое, неизбежное». Отец героя чувствует это в тот момент, когда узнаёт об увлечении своего сына. Ему было «странно и страшно» смотреть на «этого мальчика, у которого словно увеличился, разбух напряжённый лоб, как только он склонился над фигурами».

Лужин понимает весь «ужас шахматных бездн, в которые погружался». «Но шахматы были безжалостны, они держали и втягивали его. В этом был ужас, но в этом была и единственная гармония, ибо, что есть в мире кроме шахмат?» Вне шахмат он чувствует себя потерянным, он не находит себе места. Люди тяготят его, вызывают скуку и отчуждение. Вне шахматной игры его одолевают скука и апатия. Он чувствует себя «человеком другого измерения», «не совместный ни с кем и ни с чем». Родственные и социальные связи существуют для него только формально. Всё чаще чувствует он своё одиночество: «мутна была вокруг него жизнь [...] но были иногда странные часы, такая тишина вокруг, [...] и в ушах шум одиночества». Даже его чуткая невеста не может изменить этого. Как и Ольга Ильинская, полюбившая Обломова, невеста Лужина (чьё имя мы так и не узнаём) хочет спасти своего избранника, огородить его от наваждения шахматных демонов и от других невзгод жизни. Роль охранительницы подходит к невесте, потом жене Лужина, так как у неё была «таинственная способность души... постоянно ощущать нестерпимую жалость к существу, живущему беспомощно и несчастно...». Её и Лужина сближает детская чистота души, отсутствие фальши,

что и противопоставляет их всем остальным посетителям дома её родителей. Но любовь Лужиной к этому необычному человеку, её вера в его гениальность¹, не смогут ни изменить его личность, ни спасти от неминуемого, рокового конца. Разработанная им защита – выпадание из игры человеческой жизни – спасает его от неминуемой участи лишнего человека.

Лишним человеком является и другой герой русской литературы – Эрнст Леопольдович Буш из рассказа *Лишний* Сергея Довлатова.

Как и у его литературных предшественников, главная черта этого героя – незаурядность: он «диссидент и красавец, шизофреник, поэт и герой, возмутитель спокойствия». О нём с самого начала сказано, что «это нечто фантастическое». Чтобы подчеркнуть неординарность своего героя, описание его личности и обстановки, в которой он живёт, сделано на грани гиперболы и гротеска. Черты характера доведены до предела. Этот «антисоветчик и неконформист» «почти с рождения», похожий на американскую кинозвезду, ценит больше всего свою свободу. «Свобода – мой девиз, мой фетиш, мой кумир!» – говорит он. Хотя происходит из «весьма респектабельной семьи», Буш не вписывается в норму и беспрерывно попадает в разные истории. Всё что происходит с ним невероятно и необъяснимо. По этой причине «постепенно о Буше начали складываться легенды». Почти во всех ситуациях он ведёт себя невозмутимо и бесстрашно, а самое главное, нестандартным образом. Он пренебрегает приличиями, условностями и иногда законами общества, в котором живёт, подчиняя свои поступки внутреннему, моментальному импульсу. Свои неожиданные, необычные поступки он объясняет тем, что «он сделал то, чего все хотели, но никто не решался». Мнение о нём колеблется между ненормальностью и неординарностью. В его образе совмещаются совершенно противоположные черты: красота, саркастический юмор, «решительный неконформизм», которые уживаются в нём с «абсолютной беспринципальностью» и «полным отсутствием характера».

И в интимной жизни он отходит от нормы, предпочитая стареющих женщин, у которых живёт на иждивении: «За два года Буш обольстил четырёх стареющих женщин. Галина Аркадьевна была пятой и самой любимой. Остальные сохранили к Бушу чувство признательности и восхищения».

Если в первой части рассказа Буш предстаёт в полном блеске, как романтический герой противопоставленный серой толпе, во второй, он представлен более реалистически, без ауры романтики и чудачества. «Как-то я встретил Буша на ипподроме. У него был вид опустившегося человека. [...] Потом мы два раза сталкивались на улице и в трамвае. Буш опустился до последней степени.

¹ «В его гениальность она верила безусловно, а кроме того, была убеждена, что эта гениальность не может исчерпываться только шахматной игрой, как бы чудесна она ни была, и что, когда пройдёт турнирная горячка и Лужин успокоится, отдохнёт, в нём заиграют какие-то ещё неведомые силы, он расцветёт, проснётся, проявит свой дар и в других областях жизни».

Говорить нам было не о чём». Но вопреки своему падению в Буше остаются живыми его человечность, трогательная наивность и обаяние¹, выявленные в последней сцене – расставания с приятелем.

Конец рассказа, играющий роль эпилога, оставляет открытой дальнейшую судьбу главного героя. Обе предложенные версии правдоподобны, но обе «внушают горькое чувство».

Как и остальные лишние люди, одарённый Буш не нужен обществу. Его таланты остаются без применения. Горькое чувство автора вызвано тем, что талантливые люди обречены жить вне главного потока жизни, где-то на обочине.

Литература

Белинский, В., *Сочинения в одном томе*, изд. ЦК ВЛКСМ «Молодая гвардия», Москва, 1950

Гончаров, И.А., *Необыкновенная история (истинные события)*, в «Сборнике Российской публичной библиотеки», т. II, вып. I, Изд. Брокгауз-Ефрон, Пгд.1924

Гончаров, И.А., *Обломов*, ОГИЗ, Гос. Изд. Художественной литературы, Москва, 1947

Добролюбов, Н.А., *Что такое обломовщина?*, в М.Ю. Лермонтов в русской критике, сборник статей, Гос. Изд. Художественной литературы, Москва, 1951, с.235-253

Довлатов, Сергей, *Лишний*, в *Рассказы*, Москва, 1991, с. 113-153

Дружинин, А.В., *«Обломов»*, роман И.А.Гончарова, Библиотека для чтения, 1859, кн.12

История русской литературы XIX века, под. ред. проф. С.М. Петрова, издание третье, т. I, изд. Просвещение, Москва, 1970

Лермонтов, М.Ю., *Герой нашего времени*, *Собрание сочинений* в четырёх томах, т. IV, Изд. Художественная литература, Москва, 1976, с.7-142

Набоков, В.В., *Защита Лужина*, в *Романы*, изд. Современник, Москва, 1990, с. 103-256

В.В.Набоков: *Pro et contra* Антология, изд. Русского Христианского гуманитарного института, Санкт-Петербург, 1997

Поспелов, Г.Н., *История русской литературы XIX века (1840-1860 гг.)*, изд. Высшая школа, Москва, 1972

Пушкин, А.С., *Евгений Онегин*, в *Полное собрание сочинений* в шести томах, Гос. Изд. Художественной литературы, Москва, 1950, с.5-186

Цейтлин, А., *Иван Александрович Гончаров*, в *Классики русской литературы*, Гос. Изд. Художественной литературы, Москва-Ленинград, 1953, с.291-302

¹ Ещё в начале рассказа автор замечает что «человеческое обаяние истребить довольно трудно».

Romanoslavica vol. XLVI, nr. 3

**Simpozionul „Centenare, centenare...”,
București, 10 decembrie 2009**

MARGITA FIGULI (1909-1995)

Dagmar Maria ANOCA

The autor presents the life and the activity of the Slovak woman-writer, Margita Figuli (1909-1995), especially her literary works *Tri gaštanové kone* (1936) and *Babylon* (1946).

Key words: Margita Figuli, *Tri gaštanové kone*, morality

Prozatoare, autoare de lucrări pentru copii și tineret, dramaturg, traducătoare, născută în localitatea Vyšný Kubín (regiunea Orava din Slovacia nord-vestică), localitate care l-a dat, de asemenea, pe scriitorul Pavel Országh Hviezdoslav, considerat a fi ceea ce în cultura română este desemnat cu sintagma „poet național,” Margita Figuli preia ștafeta femeilor-scriitoare, devine autoare de succes în perioada interbelică, asigurând astfel continuitatea scriiturii feminine în cultura slovacă și deschizând spații și mai largi pentru generațiile de scriitoare, care vor urma, contribuind, de asemenea, la diversificarea creației literare, la caracterul pluralist al fenomenului literar slovac interbelic.

Pe numele adevărat Margita Figuliová, s-a născut într-o familie de țărani în data de 2 octombrie 1909. Școala primară a urmat-o în localitatea natală, după care a studiat în urbea Dolný Klubín (locație de asemenea importantă pentru istoria literară slovacă, având în vedere că aici au trăit oameni de cultură și scriitori deveniți clasici). Nereușind să studieze artele plastice la Praga, s-a înscris la Academia Comercială din Banská Bystrica (1924-1928). După absolvirea cursurilor pleacă la Bratislava, unde se angajează la banca „Tatra banka“, pe post de corespondentă în limba engleză, studiind în particular pianul. La bancă funcționează până în anul 1941, când e disponibilizată din motive politice¹. Din acel moment s-a dedicat în exclusivitate creației literare. S-a stins din viață în capitala Slovaciei, Bratislava, la 27 martie 1995.

¹ Se pare că motivul l-a constituit nuvela *Olovený vták* (Pasărea de plumb), cu un conținut antimilitarist, condamnând războiul și irosirea de vieți omenești, plăgi care provoacă durere mamelor îndoliate. Vezi *Datele bibliografice* din volumul Margita Figuli, *Tri gaštanové kone*, Bratislava, Tatran, 1978, p. 191; Stanislav Šmatlák, *Dejiny slovenskej literatúry*, II, Bratislava, 1999, p.443.

După ce primele lucrări¹ în versuri le semnează cu pseudonimul Oľga Morena, iar cele în proză Morena, își alege unul simplu, adică numele de familie fără terminația specifică substantivelor proprii feminine (-ová), sub acest pseudonim transparent (Margita Figuli) reușind să ducă mai departe, așa cum am mai amintit, tradiția literară a scriiturii feminine inaugurată în secolul al XIX-lea de pionierele din acest domeniu – Terezia Vansová (1857-1942) și Elena Maróthy-Šoltésová (1855-1939). Dacă cele două temerare au izbutit să se integreze în viața culturală și literară prin nuvele, romane, activitate publicistică și redacțională, iscând dispute literare și astfel contribuind la consolidarea canonului realist în literatura vremii, fiind curând urmate de prima poetă slovacă, Ľudmila Podjavorinská (1872-1951), a cărei versuri nu au rămas la stadiul „confesiunilor de sertar“, ci au apărut în volum, chiar la o vârstă relativ fragedă, pentru ca la cumpăna veacurilor al XIX-lea și al XX-lea Božena Slančíková Timrava (1867-1951) să aducă suflul modernității în proza realistă și o viziune feminină originală în abordarea temelor tratate, pregătind astfel terenul pentru afirmarea altor scriitoare, următoarea verigă în seria scriitoarelor (avem în vedere, evident, valorile de elită) va fi Margita Figuli căreia îi revine rolul de a contribui la nuanțarea fenomenului literar slovac din perioada interbelică cu o viziune artistică marcată de optica feminină, de un nou tip de raportare la substanța literară², izvorâtă dintr-o sensibilitate aparte, din propensiunea pentru mitizare, lirism.

Pentru cariera ei, precum și pentru dinamica fenomenului literar interbelic o însemnătate aparte a avut-o apariția volumului ei de proze scurte *Pokušenie* (Ispita, 1937), volum care alături de debutul editorial al lui Ľudo Ondrejov (1901-1962), cu volumul *Zbojnícka mladosť* (Tinerețe de haiduc, 1936³), precum și cel al lui Dobroslav Chrobák (1907-1951), *Kamarát Jašek* (Camaradul Jašek, 1936), a fost considerat de către istoricii literari slovaci drept semnalul afirmării unui nou curent – cel al prozei lirice (al naturismului), fără ca acești autori să constituie totuși un grup organizat, cu un program explicit⁴.

Deși în adolescență Margita Figuli a început să scrie versuri, domeniul său de excelență a fost proza. A cultivat diferite specii, atât formele scurte, povestiri, schițe, cât

¹ A debutat la cumpăna deceniului doi și trei ale secolului al XX-lea, cu versuri în revista „Slovenská nedeľa“. Curând și-a făcut intrarea pe paginile prestigioasei reviste pentru femei „Živena“, în revistele literare însemnate ale epocii, „Slovenské pohľady“, „Tvorba“, „Nové slovo“. Lucrări în proză a publicat chiar în calendarele scoase de „Tatra banka.“ De-a lungul vieții a colaborat, de asemenea, cu revistele „Elán“, „Rádio“, „Slovenský denník“, „Slovenský rozhlas“, „Kultúrny život“. Vezi *Datele...*; Šmatlák, *op.cit.*, p. 440-448.

² Šmatlák, *op.cit.*, p.440-448.

³ Tradus în românește de George Bulică și Pavel Rozkoš sub titlul de *Copilăria haiducului*, Novi Sad, 1979.

⁴ V. Kasáč, Zdenko, Bagin, Albín, *Dejiny slovenskej literatúry*, Bratislava, 1982, p.197.

și cele medii și ample, nuvele, romane, lucrarea ei cea mai cunoscută fiind catalogată drept roman-novelă¹.

Dintre lucrările sale amintim: *List od otca* (Scrisoare de la tata, 1932); *Čierny býk* (Taurul negru, 1938); *Olovený vták* (Pasăre de plumb, 1940); volumele: *Uzlík tepla* (Bocceluța de căldură, 1936)²; *Pokušenie* (Ispita, 1937)³; *Tri gaštanové kone* (Trei roibi, 1940)⁴; *Tri noci a tri sny* (Trei nopți și trei vise, 1942)⁵; *Babylon* (1946)⁶; *Zuzana* (1949), *Životopisné legendy* (Legende biografice, 1969)⁷.

În volum au apărut și lucrările pentru tineret *Mladost'* (Tinerete, roman autobiografic, gen cronică, 1956); *Môj prvý list* (Prima mea scrisoare, 1936), *Ariadnina niť* (Firul Ariadnei, 1964, de inspirație autobiografică); *Balada o Jurovi Jánošíkovi* (Baladă despre haiducul Juro Jánošík, 1980); *Vybrané spisy*, I -III (Opere alese, între anii 1972-1973), în trei volume, primul volum, *Mámivý dúšok* (Poțiune ametoitoare, 1972), cuprinde proza scurtă (o ediție adăugită a debutului său), celelalte două, romanul *Babylon* (1973).

Margita Figuli a abordat genuri de graniță, cum sunt libretul pentru balet, *Rytierska balada* (Balada cavalerului⁸, 1959); teatru radiofonic, *Sen o živote alebo Život Shelleyho* (Vis despre viață, 1942) – o meditație despre poetul englez P.B. Shelley, apărută și în volum.

Lucrările sale, nu puține la număr, sunt totuși inegale ca valoare, profunzime sau universalitate, din motive mai mult extraliterare, după cel de-al doilea război mondial fiind, pe de o parte obligată să revadă, din perspectiva directivelor oficiale, unele lucrări apărute anterior (a omis, de ex. unele pasaje cu conțut religios sau inspirate din Biblie)⁹, iar în altele, cele scrise în vremea „noii orânduiri” cedând și făcând rabat de la exigențele estetice, de la „bun început.” Printre acestea, conform unor istorici literari, se numără *Rebeka* (1973), *Vichor v nás* (Viforul din noi, 1974)¹⁰.

¹ În limba slovacă *románová novela*. *Ibidem*.

² Ediție bibliofilă cu ilustrațiile renumitului artist plastic, profesor Koloman Sokol.

³ Culegerea, întocmită de renumitul poet interbelic, vitalistul Ján Smrek (1898-1982), a cunoscut reeditări cu adăugiri după anul 1959. *Apud Datele bibliografice...*

⁴ Reeditat (1941,42, 44,45,47,48) și revăzut după 1958, de mai multe ori. *Vezi Datele...*

⁵ Ediție bibliofilă cu ilustrații de artistul plastic Ľudovít Fulla (1902-1980).

⁶ Revăzut și reeditat după anul 1956. *Vezi Datele...*

⁷ Scoase de poetul Theo H. Florin. *Vezi Datele...*

⁸ Pe muzică de Šimon Jurovský, 1959; premiera la SND-Teatru Național Slovac în 1960. *Vezi Datele...*

⁹ Šmatlák, *op.cit.*, p.444-448.

¹⁰ Marčok apreciază lucrările *Rebeka* și *Vichor v nás* „nedemne de talentul ei, niște eșecuri”. *Vezi* Viliam Marčok, *Dejiny slovenskej literatúry*. Bratislava, 2004, p.237. În schimb, Stanislav Šmatlák consideră romanul *Rebeka*, scris în 1938, publicat în volum abia în 1973, într-o ediție bibliofilă, drept o reușită „pregătire” a nuvelei *Trei roibi*. V. Šmatlák, *op.cit.*, p.442-443.

Scriitoarea slovacă s-a dedicat traducerii, specializându-se pe opera scriitorilor cehi, și anume Fráňa Šrámek, Jiří Horák, Karel Čapek, Karel Jaromír Erben, din care a întocmit volume destinate copiilor.

Din opera ei au fost traduse mai multe lucrările în diverse limbi, dintre care menționăm: *Zem* (Pământ, 1936 – sârbă), *Horali* (Muntenii, 1960 – germană, cehă, 1963 – cehă; 1974 – maghiară), romanul *Babylon* (1968, 1972 – germană, 1983 – ucraineană, 1989 – bielorusă), *Tri gaštanové kone* (1942, 1971 – cehă, 1960 – maghiară, 1960 – engleză; 1962 – polonă, fragmente, 1949, integral; 1965 – rusă, 1967 – română¹, 1973 – slovenă, 1979 – bulgară, 1982 – letonă, 1983 – cazahă); selecții: *Triptych o láske* (Triptic despre iubire, 1987 – lituaniană), *Výber z diela* (Opere alese, 1987 – rusă).

Dintre lucrările sale, nuvela *Tri gaštanové kone* – Trei (cai) roibi² și romanul *Babylon* au fost transpuse în limbaj cinematografic ca filme de televiziune. S-au turnat filme, de asemenea, după lucrările *Uzlík tepla* (Bocceluța de căldură) și *Rubári* (Tăietorii). Unele dintre lucrările ei au fost ilustrate, după cum am menționat, de artiști plastici importanți, Ľudovít Fulla (1902-1980), Koloman Sokol (1902-1997) sau puse pe muzică.

Bucurându-se de prestigiu în rândul confrăților de breaslă, Margita Figuli a devenit, în anul 1954, membră în primul comitet al Fondului Literar Slovac, împreună cu poetul Pavol Horov, istoricul literar Andrej Mráz și scriitorul Ľudo Zúbek.

Pentru lucrările sale a fost evidențiată cu mai multe premii și distincții. Pentru nuvela *Levandul'a* (Lavandă) a obținut premiul Maticej slovenskej (1935). În anul 1947 i s-a decernat Premiul Național pentru romanul *Babylon*. Pentru proza *Mladost' – Tinerețe*, Premiul „Fraňo Král“, în 1957. În 1969 i s-a acordat titlul de artist emerit, iar în 1974, cel de artist național³.

Lucrările ei, apărute în multe ediții, au suscitat interesul publicului, scriitoarea devenind apreciată la vremea sa, dar și ulterior, până azi. Aceasta s-a datorat, de bună seamă, și faptului că a debutat în momentul când a început să se contureze, pe urmă să se afirme un nou curent în literatura slovacă, care a facilitat desfășurarea talentului ei, a disponibilităților sale creative.

Cercetătorul slovac Oskár Čepan a caracterizat literatura slovacă interbelică cu ajutorul unei opoziții relativ simple și comprehensibile: opoziția dintre curentul realist și celelate nonrealiste⁴. Ultima grupă adună la un loc mai multe orientări, printre care se remarcă tendința de lirizare. Procesul a cunoscut, în timp, modificări și forme diverse,

¹ Tradus în limba română de Ghizela Csaky și Dimitrie Manu, 1967.

² Filmul a fost ecranizat de regizorul Ivan Balad'a, avându-l ca protagonist pe actorul Michal Dočolomanský, a cărui mamă a fost de origine română, din zona Bihorului.

³ Vezi *Datele...*

⁴ Vezi Dagmar Maria Anoca, *Slovenská literatúra v20. storočí. Obdobie medzi dvoma vojnami(1918-1945). Literatura slovacă din secolul XX. Perioada interbelică (1918-1945)*, E.U.B., 2009, p. 138-142.

dobândind profunzime, manifestându-se în structura operei literare pe mai multe paliere. Dacă mai întâi lirizarea se „infiltra” sub forma unor descrieri ale naturii, mai mult sau mai puțin poetice, cu ajutorul expresiilor și procedeele specifice poeziei (prin urmare în planul limbajului), treptat acest demers s-a extins și în planul tematic (personaje, teme, idei, locul, timpul, tipul naratorului), al structurii compoziționale (preferința pentru anumite specii, cum e basmul, povestirea, nuvela; valorificarea registrelor narative- planul povestitorului, al personajelor ș.a.).

Evident, într-un context al problemelor de natură spirituală, filozofică, se pune accentul pe forul interior al omului, pe sondarea ungherelor necercetate, tainice și misterioase din sufletul omului, ceea ce va avea urmări în felul cum sunt gândite și construite personajele (de regulă solitare, bizare, ieșite din comun, sensibile).

Alături de componentele tematice, ideatice – interesul și gustul pentru elementul „exotic” (dovada, pe lângă altele, a dorinței intelectualității slovace de deschidere la cultura europeană), inovațiile indigene în domeniul categoriilor narațiunii¹, noile elemente la nivelul expresiei, manifeste încă din anii douăzeci, odată cu apariția lucrărilor remarcabilului scriitor, de la nașterea căruia se împlinesc anul acesta o sută cinci ani, Milo Urban (1904-1982),² precum și ale lucrărilor lui Jozef Cíger-Hronský (1898-1961)³ vor da forma acestui nou curent. La cei doi scriitori se poate remarca înnoirea inventarului de mijloace și procedee, moduri de expunere, cum sunt, de exemplu monologul interior, dialogul interior, diferite tipuri de vorbire. Pe lângă clasicele categorii de vorbire directă și cea indirectă, se utilizează din ce în ce mai mult stilul indirect liber, vorbirea directă liberă și „vorbirea mixtă” (elemente caracteristice limbajului personajelor transpuse și utilizate în registrul povestitorului)⁴. Apar diferite categorii și ipostaze ale naratorului – naratorului omniscient i se opune acum naratorul subiectiv, naratorul-personaj, implicat în acțiune etc.

Lirizarea atinge apogeul în proza naturistă (concept și termen introdus de istoricul literar Oskár Čepan, în lucrarea sa de căpătâi, *Kontúry naturizmu*), înainte utilizându-se denumirea, puțin cam vagă de lyrizovaná próza – „proză lirizată” (echivalat de istoricii literari români cu sintagma „proza lirică”⁵), care se datorează unui grup de scriitori a căror debut, așa cum am menționat mai sus, avusese loc la date foarte apropiate (1936, 1937), scriitori precum Ľudo Ondrejov, Dobroslav Chrobák, Margita Figuli, František Švantner⁶.

Curentul naturist, așa cum s-a manifestat, poate fi considerat unul emblematic pentru perioada interbelică, bogată în noi stimuli culturali, datorită deschiderii Slovaciei spre Europa, mai ales cea Occidentală – francofonă, anglofonă, fără a suprima

¹ Cf. Nora Krausová, *Rozprávač a románové kategórie*. Bratislava, 1972.

² Corneliu Barborică, *Istoria literaturii slovace*, București, 1999, p.238-245.

³ *Idem*, 245-251.

⁴ Jozef Mistrik, *Štylistika*, Bratislava, 1974.

⁵ Vezî Barborică, *Istoria literaturii slovace*, p.255.

⁶ Pentru o prezentare mai amănunțită a scriitorului F. Švantner, v. Barborică, *op.cit.*, p.255-256.

contactele literare cu spațiul germanic, devenite tradiționale. Perioada respectivă oferă ocazia ca aceste impulsuri, venite din spațiul literaturii franceze, al celei elvețiene de expresie franceză (Jean Giono, Charles Ferdinand Ramuz), din literaturile nordice (Knut Hamsun), să se concretizeze ca niște confluente, fie influențe dar și „întâlniri” geniale¹. Astfel, proza lirizată sau, în sens restrâns, proza naturistă², apare ca o sinteză (favorizată de un cadru extraliterar din ce în ce mai complex, dar totodată complicat și întunecat) a folclorului autohton (motive arhaice, mituri, elemente de baladă și basm) cu elementele venite din literaturile occidentale, implicând și noile tendințe moderne din domeniul filozofiei și psihologiei.

Evident, era vorba de influențele curenților europene cum a fost expresionismul, care postula modelul omului stihinic, nevoia sa de expresie, concretizată în strigăt, reacțiile lui primitive, instinctuale, iraționale, inexplicabile și pline de mister. Pe de altă parte contextul istoric (politic) impunea actualizarea problemelor de etică și responsabilitate, scriitorii resimțind nevoia unor certitudini, a unor valori care să ofere răspunsuri la întrebările ivite, epoca fiind dominată de la afirmarea modernismului de sentimentul nesiguranței existențiale, al sentimentului mereu crescând al angoasei (în cele din urmă, dând naștere și alimentând existențialismul)³. Aceste valori au fost redescoperite în creația orală, în atitudinea propusă de folclor în privința valorilor etice, a binelui, a răului, a raporturilor dintre ele, operativă fiind izbânda binelui asupra răului. Pe de altă parte, aceste raporturi sunt întruchipate în modelul omului, având o intimă legătură cu natura, privită ca o entitate pură, ca o lume a purității, a măsurii. Astfel natura se constituie într-un element implicat direct în narațiune, fiind un personaj misterios sui-generis, fie ca fundalul unor acțiuni, fie ca o fațetă enigmatică a unui personaj, fie ca o dimensiune inclusă în diferite componente structurale ale operei. Asemeni unui simbol, motivul naturii este unul ambivalent, care se accentuează în cursul timpului. Natura nu este doar ocrotitoare, bună, spațiu al purității, sau o forță care restabilește ordinea, măsura normalității, ci și o forță stihinică, oarbă, justițiară chiar. Acest pol oarecum negativ se actualizează spre sfârșitul perioadei interbelice și imediat după război, când viziunea asupra naturii se va modifica. După cum afirmă istoricul literar Viliam Marčok, natura devine chiar ostilă omului, refuzându-i solidaritatea, pedepsindu-l (un sat întreg este înghițit de pământ, în povestirea *Piargy*, de F. Švantner) sau alungându-l din mijlocul său (*Nevesta hól'* – Mireasa plaiurilor, de același autor)⁴ ca o forță justițiară oarbă, dar dreaptă, pentru că restabilește ordinea firească și se constituie astfel într-un apărător, neimplicat, al măsurii, al moralității. Aceste ipostaze le vom regăsi și în lucrările reprezentative ale Margitei Figuli, scriitoare-femeie între confrații săi- scriitorii naturiști-bărbați.

¹ Kasáč, Bagin, *op.cit.*, p.195-196.

² Oskár Čepan, *Kontúry naturizmu*, Bratislava, 1977.

³ Marčok, *op.cit.*, p.22-29.

⁴ *Ibidem*, p.173.

Margita Figuli a fost preocupată de forul interior al sufletului omului, de componenta afectivă a psihicului, sentimentele delicate, simțămintele și simțurile. Chiar dacă se ivesc accente sociale, ele sunt puse în plan secundar, fie domină în operele tributare realismului tern, cele scrise în perioada comunismului. Scriitoarea a rămas în istoria literaturii slovace datorită capacității sale de a vedea lumea prin prisma lirismului, a sensibilității de tip impresionist, a dat glas „erotismului feminin”¹, această contribuție originală a sa regăsindu-se în perioada de dinaintea instaurării regimului comunist (1948).

Dacă primele lucrări apărute în diverse publicații și mai apoi volumul de debut au dovedit publicului și specialiștilor, istoricilor literari ai vremii că au de-a face cu o personalitate creativă care insolitează peisajul literar, lucrarea *Tri gaštanové kone* a adus confirmarea aprecierilor. Nuvela-roman *Tri gaštanové kone* (Trei roibi, 1936; tradusă în limba română 1967), pe tema iubirii supuse la probe, a recompensei pentru corectitudine morală în conduită, terminată aproape cu un *happy-end* (la modă în cinematografia vremii, variantă americană a finalului din basmele populare, „și au trăit fericiți până la adânci bătrâneți”), după ce eroina parcurge o traiectorie plină de suplicii – este cea mai apreciată dintre lucrările Margitei Figuli, considerată drept una dintre cele mai frumoase nuvele din literatura slovacă².

Acțiunea este relativ simplă, așa cum în genere epicul devine estompat în lucrările „naturiștilor”. În centrul ei se află un triumfi amoros, în care personajul principal, Magdaléna, o fată simplă, pură, răspunde dragostei lui Peter, un tânăr pe care-l știe din copilărie, promițându-i că îl va aștepta cu fidelitate, până când el va reveni în sat cu trei roibi. Acesta ar fi semnul lor tainic că a încropit o mică gospodărie, o casă pentru ei doi, ca să câștige acordul și binecuvântarea părinților ei – dornici să-și vadă odrasla aranjată, mai ales mama ei jinduind la bogăție materială. Dar rivalul lui Peter, Jano Zápotočný, profită de Magdaléna cu prilejul serbării de Sânziene. Și cum Peter întârzie, fata, însărcinată, mereu presată de stăruințele părinților, este obligată să-și încalce cuvântul dat și să se mărite cu bogătaşul Zápotočný. Dragostea adevărată care o leagă de Peter și care nu se stinge, îl înnebunește însă pe Zápotočný, soțul ei. Acesta o terorizează, gelozia și comportamentul lui brutal îi provoacă mari suferințe, o duce la disperare, o îmbolnăvește la trup și la suflet, o face să piardă sarcina.

În cele din urmă Peter revine în sat, cu cei trei roibi, moment în care acțiunea culminează. Tabloul, de o puternică sugestivitate, ni-l prezintă pe Zápotočný în culmea furiei. Pentru a se răzbuna, se apucă să maltrateze calul, poruncindu-i Magdalénei să-l țină de căpăstru. Calul, înnebunit de durere, după ce stăpânul îi scoate ochiul cu un fier înroșit în foc, se smulge din mâinile ei și îl calcă în picioare pe torționarul său. Astfel, răul a fost pedepsit, natura, simbolic reprezentată de motivul calului, stihia oarbă a făcut dreptate, a restabilit echilibrul. După cum putem constata, imaginea, deosebit de

¹ *Ibidem*, p.172. Cf. Šmatlák, *op.cit.*, p.440-443.

² Kasáč, Bagin, *op.cit.*, p.197.

puternică, poartă încărcătură simbolică, cum de bună seamă motivul calului pe parcursul întregului text contribuie, datorită semnificațiilor sale multiple, la subtilitatea analizei psihologice, la nuanțarea mesajului. Calul este și simbolul naturalului, al normalului, al firescului, al măsurii firești, al naturii care e solidară cu omul, dar și al naturii care poate fi o forță oarbă pustiitoare.

După părerea criticului Ján Števček¹, motivul calului, constituie, în primul rând elementul care deschide și încheie acțiunea, conferindu-i „rotunjime“. La începutul narațiunii, Peter, îndreptându-se spre localitatea în care trăiește Magdaléna ca s-o ceară de nevastă, ajunge să asiste la un episod de contrabandă cu caii – contrabandistul de ocazie (și de plăcere), dovedindu-se ulterior chiar rivalul său în dragoste, Zápotočný. În mod clasic, apare o prescurtare, premoniție a subiectului. Trecând granița în mod ilegal, contrabandiștii sunt surprinși de vameși. Încercând să scape de urmăritori, pornesc cu toții la galop, dar unul dintre cai cade în râpă, se rănește, nemaifiind în stare să alerge mai departe. Pentru a nu se da de gol, Zápotočný interzice însoțitorilor să-i curme durerea și-l lasă de izbeliște, pradă animalelor sălbatice. Acest mic „prolog“ menit să dea „instrucțiuni“ cititorului asupra celor ce vor urma, și să inducă o atmosferă halucinantă, ca tehnică se aseamănă cu prologul din nuvela *Tinerețe de haiduc* de Ludo Ondrejov, menit să poetizeze, mitizeze, într-un cuvânt ambii scriitori aduc în text subiectivitatea și odată cu ea celelalte trăsături ale prozei naturiste. Finalul subiectului nuvelei *Trei roibi* se desfășoară, de asemenea în compania acestui fidel al omului care este calul. Cei doi protagoniști, Peter cu Magdaléna, pleacă spre noul lor cămin însoțiți de trei roibi. În aceste situații, motivul calul, pe de o parte reprezintă destinul ca moarte și răzbunare, pe de alta ca perspectivă de viitor și viață. În același sens ambivalent poate fi înțeles motivul calului în momentul culminării subiectului, drept simbol al unui destin orb care execută dreptatea, pedepsind și omorând, dar totodată fiind garanția, momentul începerii unei noi vieți.

Din alt punct de vedere, calul poate fi văzut și ca simbol al lui Peter, sugerând masculinitatea, generozitatea acestuia, noblețea și puritatea sufletului. Constituie, într-un fel o dublă, redundantă, trimitere la iubirea profundă nutrită de acesta față de Magdaléna, căreia nu vrea să-i facă rău sub niciun chip. Motivul calului deci subliniază onestitatea intențiilor sale, tăria sufletească și perseverența, cum de altfel o arată și prenumele său creștin de „Peter.“

De asemenea, motivul sugerează ideea de frumos, frumosul natural care este măsura lucrurilor și a ordinii, de aceea are puterea de a repune lucrurile la locul lor, de a restabili ordinea, dând măsura lor, fiind astfel totodată un fel de pendent al frumuseții fizice și morale a celor doi îndrăgostiți.

Față de realismul clasic, nuvela naturistă a Margitei Figuli inovează narațiunea, cel care-și asumă funcția de povestitor fiind însuși Peter, concomitent eroul acțiunii. Ni

¹ J. Števček, *Tri gaštanové kone a ich dnešné vyznenie*, în volumul Margita Figuli, *Tri gaštanové kone*, Bratislava, 1978, p.181-190.

se prezintă ca un om interiorizat, cu o viață interioară zbuciumată. Autoarea l-a înzestrat cu sentimente puternice, dar el este totodată un om care gândește, care se raportează la lume intelectual. Pe lângă aceasta, sau tocmai de aceea, el este o ființă cu un puternic simț etic, se străduiește din răputeri să găsească soluții corecte din punct de vedere moral, pentru că este încredințat că doar puritatea este demnă să însoțească frumosul. Criticii remarcă faptul că acest personaj totuși nu e zugrăvit doar prin intermediul calităților, schematic. Dobândește plasticitate întrucât și lui îi este dat să se zbată între patimă, dorință trupească și iubire curată, răbdătoare, înțeleghătoare, iertătoare, profundă. Sentimentele sale față de Magdaléna se cristalizează treptat. Beția simțurilor din noaptea de Sânziene constituie ispita, motiv recurent la Figuli (cf. volumul *Ispita*), necesar pentru demonstrarea mesajului auctorial¹. Peter găsește forța necesară pentru a rezista tentației, după cum rezistă altor probe la care este supus: căsătoria forțată a Magdalénei, caznele fizice și psihice la care este expusă din partea soțului, restricțiile la care îl obligă părinții fetei, pe urmă soțul și chiar ea, de frica bărbatului. Peter trece peste greutăți cu tărie sufletească și cu încrederea că toate se vor rezolva cu bine dacă iubirea lor își va păstra puritatea, neprihănirea sufletului, credința. Iar soarta îi va ajuta până la urmă.

După cum arată J. Števček², Peter caută în definitiv armonia, starea care se află dincolo de conflicte, fără a face abstracție de ele. O armonie câștigată prin răbdare, încredere și smerenie față de soartă. Acest postulat de inspirație creștină este pus în evidență și mai mult în cazul Magdalénei.

La caracterizarea celui de-al doilea personaj masculin din triumfiul amoros, Zápotočný, o vreme critica stăruia pe atributul său de om înstărit. Dar nu acest lucru este hotărâtor în cele din urmă, ci faptul că rivalul lui Peter este, înainte de toate, un om brutal, un om rău, egoist și lipsit de compasiune (dovadă fiind abandonarea calului rănit de la începutul subiectului). Autoarea subliniază mai ales acest pol al ființei omenești, al neînfrânării poftelor, al pasiunii necontrolate, al egoismului, al biologicului grosolan. Dacă Peter se constituie în aspectul spiritual al omeneșului, Jano este biologicul. Configurația trimite cu gândul la romanul lui Jozef Ciger Hronský, Jozef Mak (1933), cu deosebirea că acolo triumfiul are cei doi poli „ocupați” sau mai bine spus, ilustrați de către personaje feminine: Maruša, amanta iubită de protagonist – biologicul, Julia, soția urâtă – spiritualul, între aceste două poluri (femei) oscilând eroul – „omul-milion”, omul neînsemnat (cât un grăunte de mac – de unde și numele de „Iosif Macul”), având revelația nevoii de spiritual și puritate (de posibilitatea de înălțare din marasmul existențial) abia după moartea soției sale, Julia. La Margita Figuli cunoașterea este într-un fel preexistentă, Magdaléna cunoaște bunătatea lui Peter, o recunoaște (oarecum) instinctiv (fiind femeie) și are încredere în el. Ea deci nu poate păcătui prin opțiune greșită. Pe ea o împinge destinul și voința nestăpânită a lui Zápotočný și convențele sociale. Astfel din ipostaza de ființă nevinovată și pură devine păcătoasă, fără o vină

¹ Šmatlák, susține inspirația biblică, implicația ideologiei creștine (*op.cit.*, p.444-446).

² Števček, *op.cit.*, p.190.

adevărată. Momentul însă constituie intrarea ei în intervalul moralității, ca să folosim termenul lui Andrei Pleșu din *Minima moralia* (1988). Magdaléna își acceptă soarta și se supune cu smerenie, cu umilință, fără măcar să încerce să se opună voinței părinților, nici a bărbatului care îi provoacă durere. Acceptă totul în virtutea credinței sale profunde. Iar acest mod de a se raporta la durere, smerenie, ispășire, proprie creștinismului, îi aduce până la urmă scăparea. Răul se autoelimină (dintr-un anumit punct de vedere), iar ea poate să-și vadă mai departe de viață.

Pe de altă parte, Magdaléna – frumoasa Magdaléna Maliarčička, din perspectiva acțiunii întruchipând, la rândul ei, pe lângă Peter, ideea supunerii față de mersul lucrurilor, o supunere aproape necondiționată, fără revolte, cu asumarea a tot ce se întâmplă, cu bunătatea ei asumată și conștientă, dar pasivă, neproductivă, este oglinda principiului feminin¹, menirea ei nefiind cea de a acționa, ci de a inspira sentimente puternice și a da finalitate acțiunii bărbatului, întruchipând și modelând măsura etică. Ajungând într-o situație capcană – s-a promis lui Peter, dar siluită de Jano, încolțită de părinți, mai ales de mama sa, se vede nevoită să-și încalce jurământul față de cel pe care-l iubește cu o dragoste curată, fără patima poftelor carnale, – ea păcătuiește fără voia sa. Intră în intervalul moralității, atât împinsă de impetuozitatea nestăpânită a biologicului, reprezentat de Zápotočný, cât și sub presiunea conveniențelor sociale. Conștientizând toate implicațiile conduitei sale, se decide moral, etic – să se supună așteptărilor familiei și societății, prin această supunere și suferință ea răscumpărându-și în final libertatea de a fi fericită alături de persoana dragă.

Desigur, scriitoarea recurge la mit, la atmosfera feerică a nopții de Sânziene, la motivele de basm ale probelor trecute de erou, la un moment dat chiar punând în gura personajelor nume de figuri luate din poveștile populare – cum este Popolvár – mezinul care trebuie să-și pună la încercare forțele ca în cele din urmă să devină rege, sau mire fericit, sau ambele laolaltă, cum până la urmă și Peter își duce fericit acasă pe aleasa inimii sale.

Acțiunea se desfășoară în mijlocul naturii (așa cum basmele sunt situate în locații și momente nedefinite cu precizie, dar totuși particularizate cu ajutorul unor caracteristici, aspecte specifice, prin diferite semne), locul și timpul alese de Figuli (pădurea, focurile rituale de Sânziene) sunt semnificative. Astfel, de exemplu, conflictul își începe ascensiunea în momentul când tineretul participă, noaptea, la jocurile tradiționale prilejuite de Sf. Ioan (Sânziene), într-o atmosferă de magie, toate acestea contribuind la mitizare, la insolitarea mesajului transmis de operă².

Atmosfera specială este indusă strategic de autoare, când pune drept moto al cărții cuvintele personajului-narator: „oamenii s-au învățat să-i spună fericire, dar noi, dragă Magdalena, noi o să-i spunem viață”³.

¹ Cf. Šmatlák, *op.cit.*, p.448.

² V. Marčok vorbește despre „magie mitică” (*op.cit.*..., p.173).

³ Margita Figuli, *Tri gaštanové kone*. Traducerea ne aparține.

Cu aceste trăsături, motive, elemente de mit și de basm, cu ideea călăuzitoare, circumscrisă mentalității creștine, nuvela se prezintă, de fapt, ca o interpretare sau, și mai precis, reinterpretare modernă a basmului și a mitului¹. Asta datorită trăirilor nu numai la nivel sentimental, dar și la nivelul cunoașterii intelectuale: Peter trăiește bucuria iubirii, durerea despărțirii, dar pe lângă trăiri, el dobândește conștiința de sine, conștiința existenței sale în lume, deci se inițiază prin cunoaștere, „intră” în viață, devenind conștient de complexitatea ei, de locul său în lume, natură, univers. La un moment dat observă implacabila nepăsare a naturii, a întregii lumi față de durerea sa și își recunoaște „micimea” sa (sentiment care îi urmărește pe scriitorii interbelici, după cum am văzut și la Hronský) însă, încrezător, merge mai departe pentru a-și regăsi integritatea existențială².

Aceeași idee a moralității puse la încercare, se regăsește în romanul *Babylon*, al doilea titlu de succes al scriitoarei slovace, mesajul lui fiind încredințat din nou personajului feminin central. Și de data aceasta, personajul purtător al mesajului auctorial este o fată din popor (prin urmare și purtătoarea idealurilor lui), o fată de condiție modestă, Nanai.

Romanul, scris în timpul celui de-al doilea război mondial cu vădite aluzii la cataclismul prin care trecea societatea slovacă (și, de fapt, întreaga Europă) în vremea aceea, dar povestind evenimente din războiul dus de imperiul babilonian, învins în cele din urmă de către perși, este unul dintre puținele romane de mare amploare din literatura slovacă și prima operă de anvergură datorată unei femei. Amplasarea acțiunii în vremuri îndepărtate și subiectul concret (iubirea unei fete simple pentru doi bărbați) constituie un argument pentru Marčok pentru susținerea aprecierii acțiunii redată de autoare ca fiind anacronică, neverosimilă din punct de vedere istoric. După părerea lui trecutul, istoria sunt în ultima instanță doar o culisă pentru un subiect epic care capătă valori simbolice și alegorice³.

Dilema încadrării adecvate în sistemul speciilor i-a preocupat pe istoricii slovaci chiar de la apariția cărții, neajungându-se la o părere unanim recunoscută. De altfel, nici nu e nevoie, după părerea noastră. Însemnat rămâne faptul că romanul *Babylon* (fie el istoric, social sau alegoric) dovedește puterea de fabulație a Margitei Figuli și totodată pune în evidență concepția ei despre participarea femeii la „făurirea lumii”, urmărește evoluția principiului feminin, e drept, pe alte coordonate geografice, în altă perioadă istorică, dar cu aceeași concluzie atemporală – „eternul principiu feminin” este cel ce asigură continuitatea vieții și se opune, chiar dacă în mod pasiv, tendințelor destructive, dorinței de putere și de plăceri caracteristice lumii guvernate de principiul masculin⁴. Astfel, pe fundalul evenimentelor istorice reale, cu ajutorul aceleiași configurații a personajelor reunite într-un „triunghi amoros”, autoarea construiește un subiect istoric

¹ Marčok, *op.cit.*, p.189.

² Števček, *op.cit.*, p.190.

³ Marčok, *op.cit.*, p. 174.

⁴ *Idem*, p. 175.

dublat de unul, pentru a folosi termenii avansați de V. Marčok – „alegoric și simbolic”¹. Protagonistii sunt personaje fictive: o fată simplă, Nanai; soțul ei, Nebuzardar – un oștean cu rang înalt în oastea lui Nabucodonosor; persanul Ustiga – dușmanul babilonienilor, invadatorul, dar, cu toate acestea, grație virtuților sale, devenind iubitul lui Nanai. Aceasta nu e o curtezană, nici victimă, instinctul ei feminin, după cum afirmă V. Marčok, cedează în fața farmecului masculin, nu din depravare. Pășind în intervalul moralității (din nou fără a fi avut o alternativă reală), Nanai își dă seama care e locul și rolul ei, și se concentrează asupra menirii sale de mamă. Nanai e fără prihană, trăiește în spațiul din afara moralului până nu-l cunoaște pe Ustiga, de care se îndrăgostește, și din amoral, trecând prin intervalul cunoașterii morale, a experienței de căutare a adevărului, a dreptății, a datoriei sale, a alegerii dintre cei doi bărbați din viața ei, ea se desprinde și-și va urma destinul de mamă, ieșind astfel din intervalul moralității curente, banale, și va ajunge la nivelul sacrului – în ipostază de femeie-Mamă (Magna Mater), continuatoarea vieții, ipostază care se sustrage intervalului moralității, dar la polul opus față de situația inițială. La o concluzie puțin diferită, dar de asemenea menită să sublinieze statutul deosebit al acestui personaj feminin, ajunge cercetătorul slovac, referindu-se la faptul că feminitatea nu poate fi eludată, principiul feminin, ontologic vorbind, este „iritant” de necesar, fundamental, hotărâtor, și prin urmare fascinant, în asigurarea continuității vieții².

Romanul *Babylon*, indiferent dacă îl vom considera un roman istoric sau alegoric, a fost și rămâne răspunsul Margitei Figuli la problemele ridicate de noua situație a omului modern în lume, unul care încerca să surprindă condiția umană din perspectivă universală filozofică, spirituală, pornind de pe poziția unei scriitoare, o viziune căreia îi putem recunoaște atributul de feminină, dar nu neapărat feministă, după cum afirmă Viliam Marčok³, etichetându-l drept primul roman feminist.

Chiar dacă admitem afirmațiile lui Marčok referitor la funcția de culise și recuzită a fundalului istoric, totuși acesta nu este pură butaforie. Autoarea reușește să zugrăvească tablouri ample, de frescă, ale societății babiloniene, episoade din viața cercurilor înalte, concentrate în jurul puterii, imagini surpinzând acțiunile clerului, traiul simplu al oamenilor din popor, insuflă viață unor interesante personaje. Redă cu pricepere și convingător detaliile vestimentare de epocă, elemente arhitecturale specifice, aspecte ale interioarelor și ale peisajelor mesopotamiene, dar și imagini ample, de masă, prezentând confruntări armate, toate concurând, în final, să arate absurditatea războiului și, dincolo de spațiu și timp, nevoia de înțelegere și afecțiune dintre oameni, valori la care umanitatea ar trebui să aspire fără încetare.

¹ *Ibidem*, p. 174.

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*, p.173.

Bibliografie

- Anoca, Dagmar Maria, *Slovenská literatúra v 20.storočí. Obdobie medzi dvoma vojnami (1918-1945). Literatura slovacă din secolul XX. Perioada interbelică (1918-1945)*, E.U.B., 2009
- Barborică, Corneliu, *Istoria literaturii slovice*, Ed. Universal Dalsi, București, 1999
- Čepan, Oskár, *Kontúry naturizmu*, Slovenský spisovateľ, 1977
- Encyklopédia spisovateľov Slovenska. Obzor* – Bratislava, 1984
- Encyklopédia Slovenska. II. zväzok*, Veda, vydavateľstvo SAV, 1978
- Kasáč, Zdenko, Bagin, Albin, *Dejiny slovenskej literatúry*, Bratislava, 1982
- Krausová, Nora, *Rozprávač a románové kategórie*. Bratislava, 1972
- Machala, Drahošlav, *Majstri slova*, Perfekt, 2002
- Marčok, Viliam, *Dejiny slovenskej literatúry. III.* Bratislava, 2004
- Mikula, V., *Slovník slovenských spisovateľov*, 2000
- Mistrík, Jozef, *Štylistika*, Bratislava, 1974
- Pišút a kol., *Dejiny slovenskej literatúry*, Bratislava, 1962
- Plešu, Andrei, *Minima moralia*, București, 1988
- Sliacky, Ondrej, *Slovenskí spisovatelia pre deti. A-L*, Bibiana 2-3/2003
- Šmatlák, S., *Dejiny slovenskej literatúry*. Bratislava, 1999
- Števček, Ján, *Tri gaštanové kone a ich dnešné vyznenie*, în volumul Margita Figuli, *Tri gaštanové kone*. Bratislava, 1978
- Števček, J., *Lyrizovaná próza*, Bratislava, 1976
- Števček, J., *Celok u Margity Figuli*, în vol. *Nové skice*, Slovenský spisovateľ, 1982
- Šútovec, M., *Romány a mýty*. Bratislava, 1982
- www.litcentrum.sk

N. GOGOL ȘI M. BULGAKOV – PARALELE BIOGRAFICE ȘI LITERARE

Axinia CRASOVSCI

В статье проводится параллель между двумя великими русскими писателями, жизнь и творчество которых можно воспринять, как продолжение во времени одной и той же жизненной и творческой судьбы.

Очевидна тесная духовная связь ещё с ранних гимназических лет М. Булгакова с миром Н. Гоголя, хотя литературный дебют первого был отмечен другими именами

Ключевые слова: М. Булгаков, Н. Гоголь, ьертвые души, слияние фантастического с реальным, гротеск

Deși de la moartea lui N. Gogol și nașterea lui M. Bulgakov s-a scurs mai mult de o jumătate de veac, numele celor doi mari scriitori sunt adesea puse alături. Autorul romanului *Maestrul și Margareta* s-a considerat întotdeauna ucenicul marelui clasic rus la al cărui monument venea să se regăsească în momentele dificile ale vieții sale, însă această asociere nu se face doar în spiritul celebrei formule dostoevskiene – „Cu toții am ieșit din *Mantaua* lui Gogol” –, ci și pentru că firele care-i leagă nu se rezumă doar la nivelul de influențe tematice sau de stil.

Este interesant de urmărit cum se intersectează căile biografice și literare ale celor doi mari scriitori. Bulgakov s-a născut în acel loc al Kievului care îi plăcea foarte mult lui Gogol – pe dealul Andreevsk, pe care se află o catedrală de unde se poate vedea o priveliște minunată spre și dincolo de râul Nistru. Străduțele, piațetele și curțile pe care s-a plimbat odinioară Gogol au devenit accesorii importante în primul roman bulgakovian *Garda Albă*.

În anii de gimnaziu, atât Gogol, cât și Bulgakov s-au remarcat pe scenă în spectacole de amatori. Gogol era starul Gimnaziului din Nejińsk. Un contemporan de-al său, coleg de gimnaziu al scriitorului, mărturisea:

Publicul încă nu îl cunoștea atunci pe Gogol, dar noi așteptam cu nerăbdare apariția lui pe scenă. În actul II era prezentată pe scenă o casă simplă din regiunea sudică a Rusiei...

Și iată că apare un bătrân într-un cojoc simplu, într-o căciulă de oaie și în cizme. Sprijinindu-se într-un baston, el abia se mișca, gemând și tușind tot timpul, iar mai târziu îl apucă o tuse bătrânească și înăbușitoare atât de puternică încât publicul a început să râdă până la lacrimi. Inspectorul Belousov veni în fugă în culise și țipă la el: „Cum ai putut, Gogol, să faci una ca asta?”. La care acesta îi răspunse: „Dar cum vă închipuiți să joc în mod firesc rolul unui bătrân de 80 de ani? Doar, săracul, are toate încheieturile slăbite, și nu-i funcționează nici o piuliță cum trebuie!”. La auzul unui astfel de argument atât inspectorul, cât și noi am izbucnit în hohote... Cred că Gogol ar umbri pe cei mai renumiți actori-comici dacă s-ar fi dedicat scenei¹.

Și el a făcut încercarea de a se dedica scenei după terminarea liceului, dar a fost respins la admitere².

În ceea ce-l privește pe M. Bulgakov, acesta a fost ceva mai norocos, deoarece a reușit să joace rolul judecătorului din spectacolul „Clubul din Pikvisk”:

Total în el respira o furie și o sălbatică ură față de oameni – și gura schimonosită, și gâtul întors într-o parte, și degetele ce strângeau cu putere clopoțelul, dar, mai ales, ochii plini de răutate. Fie că asculta în tăcere gata în orice secundă să izbucnească și să facă auzite cu glasul lui ascuțit de turbare condamnările sale, fie că-și scuipa otrava răutății scoțându-și capul ca un șarpe – totul îi ieșea înfricoșător și în final extrem de convingător... Dar cât de senin și vesel zâmbea el după ce ieșea din pielea acestui personaj...³.

Paralele biografice se pot face și cu referire la Universitatea din Kiev: la puțin timp după ce aceasta și-a deschis porțile, Gogol și-a dorit nespus de mult să predea acolo istoria. Sperând la o carieră universitară⁴ și de creație, el intenționa să scrie un manual de istorie universală în nouă volume, în care să includă și istoria Ucrainei, a sudului Rusiei. Și, în ciuda faptului că, în calitate de rector al Universității din Kiev a fost numit un prieten de-al său, savantul M.A. Maksimovici, în ciuda intervențiilor marelui poet rus Pușkin, visul de a ocupa catedra de istorie universală în orașul lui drag nu i s-a împlinit. Studenții universității kievene nu l-au mai auzit pe Gogol și nu au mai aflat vederile lui privind istoria națională.

La rândul său, M. Bulgakov a pășit în incinta aceleiași universități cu peste o jumătate de veac mai târziu, iar amintirile acestor ani vor fi oglindite în deja menționatul

¹ *Apud* Marina Cerkașina, *Одна Голгофа на двоих*, <http://www.rg.ru/bulgakov/9.htm>

² *Vezi* A. Korabliov, *Жизнь гения*, http://www.rian.ru/gogol_analysis/20090310/164368112.html

³ *Idem*.

⁴ După cum a afirmat Igor Zolotuski, biograful lui N. Gogol, într-un interviu acordat agenției de presă RIA-Novosti, marele scriitor a predat o perioadă scurtă de timp istoria universală la Institutul Patriotic de fete și la Universitatea din Petersburg și a apucat să publice în volumul său *Arabescuri* câteva studii de istorie. *Vezi* http://www.rian.ru/gogol_analysis/20090310/164130550.html/

roman *Garda Albă*. La fel ca și Gogol, Bulgakov și-a dorit foarte mult să se ocupe de istorie, să-i dea propria interpretare și de aceea, se prezintă cu multă încredere la concursul pentru conceperea unui nou manual de istorie. El se apucă să strângă cu mult entuziasm materiale documentare, să schițeze primele capitole, dar, ca și în cazul predecesorului său, și el suferă un fiasco deoarece nu i se dă voie să scrie o istorie „à la Bulgakov”.

Amândoi scriitorii iubeau Kievul, „mama orașelor ruse”, amândoi erau atrași de puternicul Petersburg-Leningrad, amândoi și-au scris capodoperele în Moscova unde și-au ars și manuscrisele, și tot aici și-au găsit și odihna veșnică fiind înmormântați în același cimitir al mănăstirii Novodevici. Povestea pietrei lor de mormânt a intrat deja în analele misticii clasice: după transferarea osemintelor lui Gogol în 1931, piatra de pe fostul lui mormânt a așteptat timp de nouă ani ceasul morții lui Bulgakov pentru a fi așezată la căpătâiul acestuia¹.

Circumstanțele ultimilor ani din viața lui M. Bulgakov trezesc gânduri și amintiri legate de ultimele zile ale lui Gogol. În capitolul al 13-lea al romanului *Maestrul și Margareta*, intitulat *Apariția eroului*, citim: „Din balcon se uita cu grijă în cameră un om cam la vreo 38 de ani, bărbierit, cu un mănunchi de păr închis la culoare ce-i cădea pe frunte, cu un nas ascuțit și cu ochi neliniștiți”². Și tot acolo aflăm că Maestrul însuși, de bunăvoie, s-a îndreptat către spitalul de psihiatrie.

Se știe că N. Gogol, la debutul îmbolnăvirii sale dinainte de moarte, într-o seară friguroasă de februarie, s-a îndreptat spre capătul opus celui unde locuia în Moscova, înspre locul unde se afla spitalul de psihiatrie. Ajungând acolo, el a coborât din sanie, s-a plimbat prin fața porților spitalului și, după un alt timp îndelungat de nemișcare în plin câmpul din fața clădirii, s-a pus din nou în sanie și s-a întors acasă³.

Este bine cunoscut faptul că M. Bulgakov a suferit în ultimii ani perturbări serioase de natură psihică, îi era teamă să iasă singur pe stradă și se trata prin hipnoză. În ultimele zile de viață, lipsit deja de vedere, cerea fără teamă să i se citească despre chinuitoarele zile și ore finale din viața lui Gogol. Atât Dascălul, cât și Ucenicul au părăsit această lume în floarea vârstei și a talentului, dar amândoi au reușit să lase o moștenire literară genială.

Desigur, coincidențele biografice prin ele însele nu înseamnă foarte mult. Dar opera celor doi mari scriitori este strâns legată prin conexiuni spirituale profunde. Firele care-i leagă pe cei doi sunt multiple și complexe și ar putea constitui subiectul unei dizertații.

¹ Vezi Cerkașina, *op.cit.*

² M.A. Bulgakov, *Сочинения*, Moscova, 1999, p.934.

³ Apud I.F. Vladimirov, http://www.gogol.ru/gogol/persony/if_vladimirov, care-l citează pe renumitul psihiatru rus N. Bojenov, folosind afirmațiile acestuia din *Психиатрические беседы на литературные и общественные темы*, Moscova, 1903, p.127,

Unul dintre biografii lui Bulgakov remarcă faptul că acesta a început să fie fascinat de scrierile lui Gogol încă de la vârsta de 9 ani, considerând romanul *Suflete moarte* un captivant roman de aventuri¹.

Deși primul roman al lui Bulgakov, *Garda Albă*, se înscrie în linia tradiției literare rusești legate de numele lui Feodor Dostoievski și Lev Tolstoi, prima lui carte de povestiri și nuvele apărută în martie 1925 poartă un nume pe deplin gogolian – *Diavoliada* și se încheie cu nuvela *Aventurile lui Cicikov*, trimițându-ne direct la mentorul său, așa cum îl considera Bulgakov pe Gogol.

Formele comicului, ale satirei, imixtiunea fantasticului în real, dizolvarea personalității umane în obiectele anexe înconjurătoare, tristețea inefabilă degajată de râsul năvalnic – toate acestea descind în universul lui Bulgakov din încăpătoarele falduri ale „mantalei” lui Gogol. În spiritul esteticii înaintașului său, ca replică la acuzația că în opera sa nu există „personaje pozitive”, o acuzație adusă și lui Gogol, Bulgakov avansează ideea că principalul său personaj „cinstit și nobil” este „râsul”, investit cu patosul negării Răului și a Urâtului. Scriitorul actualizează tipuri din repertoriul gogolian, cum se întâmplă, de pildă, în deja menționata nuvelă *Aventurile lui Cicikov*. Propulsat în prezentul anilor '20 ai secolului trecut prin intermediul puterilor nelimitate ale „visului”, celebrul achizitor de „suflete moarte”, Cicikov, parvine spectaculos în lumea haotică a degringoladei economice din perioada NEP-ului, cu toate că „fișa lui personală” e deosebit de compromițătoare.

În momentul apariției volumului de povestiri *Diavoliada*, Bulgakov lucra la piesa *Apartamentul Zoicăi*, populând-o cu „suflete moarte”. La vremea sa, Gogol își amintea de felul în care i-a apreciat Pușkin unul din meritele scriitoricești pe care îl vedea în „talentul de a expune clar trivialitatea vieții, în capacitatea de a schița cu atâta măiestrie trivialitatea omului banal, încât toate acele detalii care de obicei scapă ochiului, să iasă la suprafață în formă mărită”². În amintita piesă a lui Bulgakov se simte clar atmosfera de trivialitate caracteristică pe care o propagă în jurul lor personajele sale, atmosferă în care ele se simt însă excelent.

Circumstanțele vieții din Rusia Sovietică au condus la apariția lui Satan ca personaj literar și în creația lui M. Bulgakov. Scriitorul a început să lucreze la romanul care mai târziu se va numi *Maestrul și Margareta* în 1928, deși există și o versiune a unei date anterioare. În celebra scrisoare din martie 1930 adresată Guvernului, Bulgakov anunță: „Personal, cu propriile-mi mâini am aruncat în sobă ciorna romanului despre diavol”³. Urmare a acestei scrisori a avut loc celebra conversație telefonică cu Stalin în urma căreia lui Bulgakov i se permite existența în propria-i țară. Începutul acestui respiro, după cei câțiva ani de înveninare mediatică și de marginalizare, a decurs tot sub semnul lui Gogol. La MHAT, unde Bulgakov a fost reprimat la lucru în calitate de regizor secund i se comandă realizarea compoziției dramatice a *Sufletelor moarte*.

¹ Vezi Cerkașina, *op.cit.*

² N. Gogol, *Полное собрание сочинений*, Moscova, 1952, Vol. 8, p. 292.

³ M. Bulgakov, *Собрание сочинений*, Moscova, 1992, Vol. 5, p. 448.

Această perioadă de lucru (mai 1930) coincide cu schimbarea concepției romanului *Maestrul și Margareta* care pe atunci încă mai purta denumirea de *Consultantul cu copită*. Premiera spectacolului *Suflete moarte* a avut loc pe 28 noiembrie 1932, iar în program Bulgakov figura în calitate de „autor al textului” și de regizor secund. Merită menționat și faptul că în 1934 Bulgakov scrie scenariile pentru filmele *Suflete moarte* și *Revizorul*.

N. Gogol intenționa să scrie trei volume la romanul *Suflete moarte*, a reușit să scrie primele două, însă numai primul volum a ajuns la cititor. Cel de-al doilea volum, care îl obseda pe scriitor, acesta dorind să găsească totuși un personaj pozitiv pentru Rusia, îl va insatisface și-l va determina să-l arunce în foc. Dacă ar fi să ne imaginăm reîncarnarea lui Gogol, fără îndoială am spune că acesta este Bulgakov care a revenit pe pământ pentru a rescrie volumul al doilea al „sufletelor moarte” numindu-l „Maestrul și Margareta”. Făcând o analogie între cele două romane putem observa că ambele prezintă și reprezintă o galerie a degenerațiilor Rusiei, în ambele romane este arătată printr-un grotesc similar deșertăciunea vieții. Povestea „Maestrului” care s-a îmbolnăvit de schizofrenie și și-a ars propriul manuscris este similară cu cea a lui Gogol însuși. Astfel că singurul personaj pozitiv în reprezentarea lui Gogol-Bulgakov din al doilea volum al *Sufletelor moarte* poate fi ori Satan, ori un schizofrenic. Nu degeaba Woland apelează la serviciile sufletelor moarte pentru a organiza spectacolul de la *Variété* sau alte aventuri. Făcând abstracție de planul lexical, unde cei doi scriitori sunt diferiți, avem de-a face cu același tip de satiră, cu aceeași manieră suprarealistă în reprezentarea realității, cu același eșec în găsirea unui personaj pozitiv în afara clinicii de psihiatrie.

Romanul *Maestrul și Margareta* este, de asemenea, receptat ca o operă neterminată, parcă așteptându-și continuarea într-un volum al treilea. Se poate vorbi, mai degrabă, de opere cu finaluri deschise ce conțin o întrebare la care autorii lor fie nu au apucat să dea un răspuns, fie nu au putut să-l găsească. Este vorba de întrebarea pe care Gogol o pune în ultima pagină a operei sale de referință: „Rusia, încotro te îndrepti? Dă un răspuns! Nu răspunde!”

CENTENAR OSKAR DAVIČO (1909-1989)

Octavia NEDELICU

Le surréalisme serbe est sans doute le plus expressif, le plus organisé et le plus représentatif mouvement littéraire moderne, étant le point culminant de l'avangarde. Ce courant qui a duré seulement quelques années (1928-1932) se transformera ultérieurement dans un mouvement littéraire totalement contraire en ce qui concerne l'attitude vers l'art, celui du réalisme socialiste. Le surréalisme français est le seul courant littéraire européen consonantique avec le surréalisme serbe dont les représentants ont collaboré et ont été présents dans leurs publications littéraires. Parmi les représentants du surréalisme serbe se compte aussi Oskar Davičo, le plus jeune, le plus fertile écrivain surréaliste serbe de grand valeur. Poète, romancier, essayiste, mémorialiste, Oskar Davičo a dépassé par son vaste oeuvre ses confrères par sa créativité, par la variété de ses créations et par l'influence majeure qu'il a eu envers sa génération. Cet article est un modeste hommage dédié à ce grand écrivain de la naissance duquel nous commémorons le centenaire.

Cuvinte cheie: le surréalisme serbe, avangarde, experiment, réalisme socialiste, Oskar Davičo

Mișcare de avangardă, reacționară față de dadaismul din care își are originile, suprarealismul se manifestă ca o viziune despre lume, fără a fi însă o filosofie. Cea mai importantă mișcare literară din Europa dintre cele două războaie mondiale, inițiată de André Breton (1924-1934), poetica suprarealismului se propune ca o doctrină coerentă care proclamă ocultarea simțurilor, a rațiunii și a conștiinței, folosind în scopuri creatoare chiar și negația ori revolta. Această mișcare literară a atras destui adepți din rândul personalităților cu o reputație artistică de invidiat, ca Louis Aragon, Paul Eluard, Salvador Dalí, Antoine Artaud, Philippe Soupault ș.a.

Ca toate orientările literare moderne, de tipul -ismelor, și suprarealismul a luat naștere din revolta față de societate, față de valorile etice ale acesteia, din disprețul față de normele și convențiile sociale și de negare a culturii și literaturii tradiționale. Suprarealiștii descoperă modele în romanul gotic medieval, în romanticii germani, în Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont, Mallarmé ori Apollinaire, iar psihanaliza lui Sigmund Freud, asocierile mentale libere, prin descoperirile sale la nivelul subconștientului, a reprezentat, fără îndoială, un important izvor de inspirație în operele suprarealiștilor de căutare a „cutiei negre” a conștiinței. Mai târziu, în perioada sociali-

zării suprarealismului, când acesta se focalizează pe angajarea literaturii în vederea demolării societății capitaliste, modelele filosofice devin Hegel și Marx.

Deși termenul de „suprarealism” a apărut înaintea mișcării propriu-zise, în subtitlul piesei de teatru al lui Guillaume Apollinaire, *Les mamelles de Térésias. Drame surréaliste*, André Breton este cel care definește suprarealismul în stil enciclopedic, în primul său *Manifest al suprarealismului* (1924):

Suprarealismul, subst., masc. – automatism psihic pur care își propune să exprime prin viu grai, prin scris, sau prin orice alt mod, funcționarea gândirii. Dicteu al gândirii lipsit de orice control al rațiunii, în afara oricăror preocupări estetice sau morale... Suprarealismul se întemeiază pe credința în realitatea superioară a anumitor forme de asociere neglijate până la el, în atotputernicia visului, în jocul dezinteresant al gândirii. El tinde să distrugă în mod definitiv toate mecanismele psihice substituindu-se lor în rezolvarea principalelor probleme ale vieții¹.

Dintre toate mișcările literare moderne din Serbia între cele două războaie mondiale, suprarealismul este, fără îndoială, cea mai expresivă, cea mai organizată și cea mai reprezentativă, fiind punctul culminant al avangardei literare sârbești și, în același timp, începutul transformării acestuia într-un model opus de literatură, o încercare de a abandona atitudinea estetică față de artă și a adopta una angajantă, în consonanță cu revoluția socială care era în curs. Suprarealismul este singura mișcare literară europeană care a luat naștere, a evoluat și s-a construit în Serbia în același timp când aceasta apărea în țara de origine, Franța. Relațiile dintre suprarealismul francez și cel sârb nu se limitează doar la influență. Se stabilește o colaborare strânsă, se fac schimburi de publicații și texte, respectiv se publică texte ale suprarealiștilor sârbi la Paris și invers. În Serbia, în planul ideilor, suprarealismul este orientat spre stânga cu aspirații social-revoluționare clar exprimate, cu simpatii evidente pentru Marea Revoluție din Octombrie și pentru Uniunea Sovietică. Suprarealismul sârb a adunat în jurul său creatori progresiști care au aderat mai târziu, atunci când această mișcare literară se stinge, la o literatură socială. Perioada suprarealismului sârb durează relativ puțin, între 1928-1932, dar acesta este extrem de fertil în planul creațiilor literare. Ia naștere din nucleul de scriitori care publică în revistele „Putevi” (Drumuri, 1922) și „Svedočanstva” (Mărturii, 1924). Este vorba de Marko Ristić, Rastko Petrović, Miloš Crnjanski, Milan Dedinac, Dušan Matić, Aleksandar Vučo ș.a. În textele acestora se exprimă credința în poezia onirică, în forța gândului și valoarea experimentului. Cel mai important text teoretic al suprarealismului sârb este *Nacrt za jednu fenomenologiju iracionalnog* (Proiect pentru o fenomenologie a iraționalului, 1931), semnat de Koča Popović și Marko Ristić. În același an apare revista „Nadrealizam danas” (Suprarealismul astăzi), în care colaborează și Oskar Davičo. După 1932, grupul de

¹ Cf. Nicolae Balotă, *Arte poetice ale secolului XX, Suprarealismul*, Ed. Minerva, București, 1976, p. 374.

scriitori suprarealiști se destramă, unii se dezic public de această mișcare, alții, ca Marko Ristić, ideologul suprarealismului sârb, rămân fideli acestuia, dar majoritatea aderă la literatura socială, muncitorească care va deveni realismul socialist. Cu toate acestea, foștii suprarealiști vor păstra multă vreme în creațiile lor destule elemente specifice acestui curent avangardist.

Cel mai tânăr, mai prolific, mai autentic și mai talentat scriitor din cercul suprarealiștilor sârbi a fost OSKAR DAVIČO (1909-1989), poet, romancier, eseist, autor de jurnale de călătorie, de proză memorialistică care și-a depășit confrății atât prin creativitate și varietate a operei sale, cât și prin influența majoră pe care a avut-o asupra generației de tineri poeți. Născut la Šabac, într-o cunoscută familie de evrei, Oskar Davičo și-a petrecut copilăria la Belgrad. Licențiat al Facultății de Litere din Belgrad, acesta își petrece primii ani de studii universitare la Paris, muncind din greu pentru a se întreține. La întoarcere a lucrat o perioadă ca profesor de liceu la Šibenik, Belgrad și Bihać. Perioada maturității sale intelectuale și poetice a fost marcată de activitatea sa de ilegalist în partidul comunist și de frecvente arestări și condamnări la închisoare. Condamnat la muncă silnică pentru apartenență la mișcarea comunistă, Davičo este deținut cinci ani în cele mai aspre închisori ale regimului monarhist, iar, în 1943, reușește să evadeze dintr-un lagăr de concentrare din Italia și intră în rândurile partizanilor iugoslavi. După eliberare, lucrează ca ziarist și devine una dintre figurile emblematice ale literaturii iugoslave. Este un participant înfocat al polemicilor literare, adulat și urât mai mult decât oricare dintre scriitorii vremii, preaslăvit de unii, controversat de alții, lider de opinie și model pentru cei tineri, sinonim cu tot ce este avangardist și modern în literatura iugoslavă, mai târziu atacat cu vehemență, contestat nu rareori de cei care l-au adulat odinioară, certat și în conflict cu mulți confrăți, obligat, în final să plece pentru o perioadă din mediul care l-a format.

La începutul activității sale literare, Davičo face parte din curentul suprarealist, așa încât dmirabilul simț al limbii și al metaforelor, caracteristic scrierilor sale, este contribuția licențelor poetice ale școlii.

A debutat de tânăr ca poet, încă de pe băncile liceului. În prima fază a creației sale de suprarealist a publicat trei volume de poezii și texte poetice: *Tragovi* (Urme, 1928), *Četiri strane sveta i tako dalje* (Cele patru puncte cardinale etc., 1930), un poem în proză, *Anatomija* (Anatomie, 1930), și textul *Položaj nadrealizma u društvenom procesu* (Situația suprarealismului în procesul social, 1932). În faza socială a creației sale a publicat trei volume: *Pesme* (Poeme, 1938), *Hana* (1939), *Višnja za zidom* (Vișinul din spatele zidului, 1950). În etapa neomodernistă, activitatea sa creatoare este cea mai prolifică și variată: publică mai mult de zece volume de poezii, dintre care menționăm: *Flora* (1955), *Kairos* (1959), *Snimci* (Înregistrări, 1963), *Pročitani jezik* (Limba citită, 1972).

În aceeași perioadă a publicat zece romane: *Pesma* (Poezia, 1952), *Beton i svici* (Beton și licurici, 1956), *Radni naslov beskraja* (Titlul provizoriu al infinitului, 1958),

un ciclu de cinci romane cu un titlu comun, *Robije* (Închisori, 1963-1971), *Gospodar zaborava* (Stăpânul uitării, 1981). A publicat, de asemenea, mai multe cărți de eseuri, jurnale de călătorie, proză polemică, memorialistică.

În lunga sa carieră literară de peste 30 de ani, Oskar Daviço a evoluat și s-a transformat în permanență, astfel încât cărțile sale din diferite faze de creație se deosebesc radical unele de celelalte. Astfel, poeziile și poemele în proză din faza suprarealistă pornesc de la eliberarea de constrângeri, convenții, reguli artistice care să degaje poezia de orice mijloace tehnice care o formează, de orice mijloace raționale întemeiate pe legi sau convenții consfințite prin tradiție, fiind încercări experimentale prin aplicarea dicteului automat. Cu toate acestea, asocierile inedite de cuvinte, umorul verbal, tehnica surprizei, jocurile de cuvinte, libertatea inconștientului, eul psihic al conștiinței individuale, scrierea automată, halucinația spontană, toate aceste modalități suprarealiste vor caracteriza întreaga sa operă indiferent de perioada de creație:

Dacă-mi dezbrac cămașa, umbra ei îmi va înfășura și pe mai
departe trupul
Dacă ating paharul cu apă, umbrele se vor îneca, una câte una.

Dacă ar fi să beau din apa aceea, aş visa la nesfârșit
visul despre o altă ipostază a lumii.
Dacă nu și nu,
voi începe iarăși începutul.

Voi fi mai întâi larvă și crisalidă,
apoi pește, șopârlă, fiară
și, în sfârșit, copil.
Astfel, prin geamul meu fără zori
se va târî doar umbra lui, doar
umbra lui¹ (*Umbre*).

Expresia deplină a talentului său este evidentă în faza socială, când experiența sa poetică suprarealistă este pusă în slujba angajării revoluționare. „Daviço a coborât de pe Olimpul suprarealismului în poezia socială”, spunea un critic literar de stânga la apariția volumului de poezii *Pesme* (Poeme)². Aceasta era însă o poezie distinctă de cea înregimentată. Este o frescă a vremii, o cronică a timpului său, o autobiografie.

În lirica de dragoste a lui Oskar Daviço nu există nici urmă de implicații metafizice caracteristice poeziei tradiționale sârbe de la romantism la expresionism. Poetul este în stăpânirea eroticului și al senzualului, fascinat de femeie și feminitate, ca un principiu atotputernic al fertilității și nașterii. Ciclul de poezii *Hana* (16 la număr)

¹ Vezi *Antologia poeziei sârbe (sec. XIII-XX)*, în tălmăcirea lui Ioan Flora, Ed. Solstițiu, Satu-Mare, 2004, p. 91.

² Cf. Jovan Deretić, *Istorija srpske književnosti*, BIGZ, Belgrad, 1990, p.283.

constituie punctul culminant al acestei poezii senzoriale. Chipul Hanei nu are nimic din divinitatea sau misterul feminin al predecesorilor săi, ea este o orășeancă. Poetul o întâlnește într-o băcănie, un ambient banal, prozaic, lipsit de poezie, identificând-o cu universul roadelor pământului care o înconjoară. Hana este întruchiparea abundenței, a senzorialului, a voluptății florei tropicale luxuriante. Deși este o poezie de dragoste, prezintă în toate antologiile de gen, este evident și motivul social: subiectul liric aparține unui alt univers social decât cel al Hanei, fiică de negustor bogat evreu, și anume, cel al săracilor, al flămânzilor. Hana este întruchiparea abundenței, a gurii pline în ochii tânărului adolescent sărac și flămând care se îndrăgostește pentru prima oară de această fată, descrisă inedit de poet:

Hana cu pupile de piper, cu șuvițe de vanilie
Cu degete ca de lumânări ce ard în sfeșnic...
Cui nu i-ar plăcea aceste mirodenii, acest belșug înfrunzit
Acea afumătoare de nas, acel piept: mare tălăzuitoare (*Hana*)¹.

Șirul metaforelor neobișnuite continuă: „zăpada ce fierbe”, „buze ce se dezbracă și care sunt fierbinți ca un cățeluș”, „dinți înaripați”. Răspunsul Hanei la declarația înfocată de dragoste este hiperbolizant cu imagini pasionale puternice, de dăruire absolută:

Oh, eu nu doresc nimic: absoarbe-mă până la sfârșit
Aspiră-mă în întregime, încorporează-mă în tine
Așa plină de țărână, de dese îmbrățișări
Ca zorii de zi pustii, atârnă-mă dezgolită.

Hana este un poem bitematic, marcat de două sentimente: cel de dragoste pasională pe de o parte și de puternică revoltă socială de cealaltă parte. Ambele sentimente sunt intense și furtunoase, întruchipate într-un limbaj amețitor de metafore, paradoxuri, hiperbole, cuvinte nou formate sub semnul apologiei realității, a opulenței, a senzorialului, a pasiunii, a frumuseții înainte de toate.

Deși a debutat ca romancier relativ târziu, fiind un scriitor deja format, prin valoarea romanelor sale, Oskar Daviço se numără printre cei mai buni romancieri, merituosi pentru revirimentul romanului iugoslav postbelic. Cele zece romane ale sale cuprind mai mult sau mai puțin același complex tematic: o istorie romanțată a mișcării comuniste iugoslave în perioada interbelică, în timpul celui de-al doilea război mondial și etapa postbelică, fără să descrie mișcarea în sine ci personalitățile revoluționarilor, frământările și zbuciumul lor. Aceștia se află tot timpul în situații limită de împliniri sau neații, fiind personaje impulsive, puternice, plini de energie vitală, luptători principali.

¹ Oskar Daviço, *Hana*, Belgrad, 1951 (traducere proprie).

Romanul care a trasat noi căi în proza iugoslavă ce se scufundase în vârtoarea cenușie a prozei proletcultiste a fost primul său roman *Poezia*¹. În acest roman, Oskar Davičo ne introduce în procedeele romanului modern psihologic, cu monologuri interioare, pasaje descriptive și narative cu tentă lirică. Personajele polarizante ale acestui roman, Mića Ranović și Andrija Veković, primul un tânăr revoluționar, ascet care acceptă revoluția ca pe o religie, iar celălalt, în vârstă, poet, hedonist, amant de profesie, vede în aceasta triumful posibilităților creatoare ale omului, victoria vieții asupra morții. Dacă la începutul romanului aceste două personaje au atitudini opuse față de viață, revoluție și dragoste, în urma botezului focului revoluției, aceștia se vor apropia. Poetul cade în mâna siguranței, a gestapoului, este supus torturii psihice și fizice și nevoit să-și călească atitudinea abstractă despre revoluție într-una concretă. Tânărul cade în mrejele dragostei misterioasei Ane, uită de fanatismul ideologic și descoperă noul tărâm al iubirii și al pasiunii. Tânărul Mića organizează cu succes evadarea poetului care nu-și desăvârșise opera și nu apucase să scrie poezia vieții sale, eliberându-l, dar este ucis în această misiune.

Dintre toți romancierii anilor cincizeci ai secolului trecut, Oskar Davičo experimentează cel mai mult cu personajele, tehnica romanescă, stilul și compoziția romanului. În romanul *Poezia* scriitorul se folosește de ceea ce singur denumeste a fi „dramaturgia vieții launtrice”, adică pornește de la un moment al narațiunii urmărind ceea ce s-a întâmplat, ceea ce se va întâmpla sau ceea ce s-ar fi putut întâmpla în desfășurarea acțiunii, astfel încât nu de puține ori cititorul se îndoiește de veridicitatea faptelor narațiunii. Experimentele scriitorului sunt de natură suprarealistă, deși aceste exemple sunt rare. De pildă jocul dintre poetul Veković și Ana de a purta un dialog fără noimă sub imperiul dicteului subconștientului:

- Vă plac coacăzele, domnule?
- Da, oftă Veković, îmi plac coacăzele în aspic de bucurie neagră. Se zice că sunt bune pentru sufletele leneșe.
- Știu, dragă domnule, dar negrii sunt în concediu. Toate zâmbetele sunt la serviciu. (...)
- Atunci plec! Se supără brusc Veković. Am cerut stele negre de la șaispezece conștiințe, nu supă uscată în palma goală. Ce să fac cu ea?
- Nu pleca, jupâne dragă, am să-ți prepar cu ochii mei roșii vânatul acrișoarei tale disperări. Cu o franzeluță de plămân e foarte bună².

Deși procedeele lui Oskar Davičo sunt importante și interesante, forța reală a romanelor sale nu constă în suprarealitate, nici în experiment și ipotetic, ci în realitate și poezie, căci poezia se re-creează neconținut, asemenea păsării Phoenix, din propria-i imolare, dezagregarea fiind urmată de o recompunere subsecventă și continuă.

¹ Oskar Davičo, *Poezia*, în românește de Gellu Naum și Dorin Gămulescu, Ed. Univers, București, 1970.

² *Idem*, p. 125-126.

FANTASTICUL POPULAR ÎN NUVELA VII DE N.V. GOGOL

Antoaneta OLTEANU

The paper discusses the elements of folk imagery in Gogol's novel *Vij*. It's a common fact the huge influence of Ukrainian and Russian folklore in Gogol's masterpieces and we tried to find out the folk roots of some motifs used by the Russian writer: demons, witches, vampires and so on, as one can read mainly in the novel above.

Key words: Ukrainian Folklore, Russian Folklore, Gogol, novel *Vij*, demonic elements

Într-un moment jubiliar, aş dori să încep acest studiu prin apelul la câteva date statistice publicate ziarul „Izvestia” din 29 octombrie 2009. Nikolai Gogol este cel mai cunoscut dintre clasicii ruşi, după cum afirmă un sondaj de opinie efectuat în Rusia în luna martie a acestui an. Cea mai mare parte a ruşilor amintesc, dintre creaţiile lui, *Suflete moarte* (70%), *Revizorul* (63%) şi mai apoi *Taras Bulba* (52%). Pe locul al doilea, după Gogol, se află A.S. Puşkin (nominalizat pentru *Călăreţul de aramă*, 59%), după care se situează M.I. Lermontov, cu *Un eroul al timpului nostru* (54%). Interesant este şi faptul că lui Gogol i se atribuie şi alte opere clasice: el este indicat ca autor al *Poltavei* (70%!, doar 21% dintre repondenţi numindu-l corect pe Puşkin) sau al *Demonului* (66%, în timp ce numai 27% ştiu că autorul poemului este Lermontov). În ceea ce priveşte frecvenţa cu care oamenii îi recitesc creaţia, el se află pe locul trei în acest sondaj, cu un procent de 9%, după Puşkin (14%) şi Lev Tolstoi (11%; pe locurile următoare, la o distanţă destul de mare, se află Lermontov – 7%, Dostoievski – 6%, Cehov – 5%, Bulgakov – 3%, Esenin şi Turgheniev, câte 2%). Cea mai îndrăgită creaţie a lui Gogol este *Serile din cătunul de lângă Dikanka* (23%), după care urmează *Vii* (20%), *Suflete moarte* (19%), *Revizorul* (18%), *Taras Bulba* (16%), *Mantaua* (11%), *Nasul* şi *Căsătoria* (câte 10%).

Nu întâmplător am preferat şi noi să ne oprim la cele mai populare creaţii ale lui Gogol, cu atât mai mult cu cât sînt cele mai mult legate de cultura populară (cu deosebire ucraineană). Am analizat într-o lucrare precedentă¹ toate motivele mitologice întîlnite în creaţia lui Gogol. Ne vom opri în cele ce urmează la nuvela *Vii*, una dintre cele mai bine realizate din perspectiva analizei psihologice şi a veridicităţii culturale, al cărei înalt grad de realism a şi fost apreciat de scriitori.

¹ *Şcoala de solomonie. Divinaţie şi vrăjitorie în context comparat*, Ed. Paideia, Bucureşti, 1999.

Se știe foarte bine că, încă din copilărie, scriitorul a pătruns profund în cultura populară, fiind crescut oarecum în atmosfera de mister, mistic-ocultă, întreținută chiar de părinți. Criticul K. Mociulski subliniază impactul profund pe care l-au avut asupra tânărului Gogol mai multe narațiuni cu caracter mistic considerate a fi fabulate în urma unor experiențe de familie: povestirea mamei despre Judecata de Apoi, cu descrierea chinurilor veșnice prin care trec păcătoșii; povestirile bunicii din partea tatălui, Tatiana Semionovna, despre scara care urcă la cer, despre „chemările” de dincolo pe care le auzea ș.a.m.d.¹ Majoritatea exegeților lui Gogol a subliniat contradicții profunde ce se resimt în opera scriitorului, „latura luminoasă și latura întunecată”, care au într-adevăr profunde rădăcini în viața acestuia și care mai ales i-au intrigat pe cititori și critici. Apelând la cuvintele lui Mociulski, care se constituie într-o sinteză a acestor interogații, toată lumea recunoaște că „nu avem un Gogol unitar; ar trebui recunoscută în sfârșit natura lui contradictorie, abandonându-se orice încercare a unei sinteze conciliante”².

Latura sumbră a sufletului uman, marcat de necredință când este pus în fața unor tendanții demonice cu valoare inițiatică a fost cea care i-a interesat de cele mai multe ori pe cititori. Și pe spectatori, putem spune, pentru că aceste creații care ne interesează (ca, de altfel, și altele, la fel de populare, ale lui Gogol) au fost ecranizate de-a lungul timpului: *Serile din cătunul de lângă Dikanka* a fost ecranizat în 1961, iar *Vii* în 1967. În anul 2006 a fost realizată o nouă ecranizare a ultimului film, pelicula avînd titlul de *Vedima*, iar, în 2009, una cu titlul original, *Vii. Spiritul răului*, care presupune și o continuare, *Vii. Întoarcerea*, a cărei premieră se anunță pentru februarie 2010. Interesant este că acțiunea acestuia din urmă începe în Transilvania, de demonismul specific Ucrainei legîndu-se și mitul lui Dracula!

Popularitatea nuvelei *Vii* cu deosebire a fost dată și de tensiunea puternică produsă de text, fiind considerată (ca, de altfel, și ecranizarea corespunzătoare), prima manifestare a speciei *horror* în cultura rusă. Ecranizarea inițială, în regia lui K. Eršov și G. Kropaciov, a avut la bază scenariul lui A. Pușko, celebru prin transpunerea cinematografică a basmelor pușkiniene (lucru care a fost considerat mai apoi de rău augur, întrucît a făcut din *Vii* un fel de basm pentru copii – apariția micilor demoni chemați de vrăjitoare în ajutor, în ultima noapte –, în pofida numeroaselor reușite scenografice, de pionierat pentru vremea respectivă).

Nuvela lui Gogol pune în discuție cîteva subiecte mitologice foarte populare, prezența demonului atotputernic *Vii* și veghea vrăjitoarei, malefice și după moarte (motivul pe care l-am numit al destrigoirii).

¹ K. Mociulski, *Gogol. Soloviev. Dostoievski*, Moscova, 1995, p.8-10.

² *Idem*, p.26.

1. Vii

În mitologia rusă, Vii este un stăpân al lumii morților, a cărui privire ucidea orice om și incendia satele și orașele, transformându-le în cenușă¹. Privirea lui ucigătoare era acoperită de pleoape (rus. *veki*, de la care poate veni numele) și de niște gene/ sprâncene enorme (ucr. *vija*, *vijka*, bel. *veika* – geană). Dimensiunile impresionante ale genelor și sprâncenelor trimite, fără îndoială, la vârsta imemorială a duhului, faptură extraordinară ce face imposibilă apropierea de oamenii de rînd. În alte versiuni, era considerat un fel de judecător al morților, legat de moartea sezonieră a naturii, pe perioada iernii. Uneori era considerat cel ce le trimitea oamenilor coșmaruri nocturne, vedenii și tot felul de năzăriri². Vii este instituția demonică supremă, pe care vrăjitoarea moartă o cheamă în ajutor, cînd puterile ei se dovedesc slabe:

„– Aduceți-l pe Vii³! Mergeți de-l aduceți pe Vii!”, răsunară într-un târziu vorbele moartei... Și deodată o mare liniște învăluie biserica; doar în depărtare se auziră urlete de lupi și curînd după aceea, pași grei răsunară în lăcașul sfînt; Homa privi cu coada ochiului și văzu că dihaniile aduc cu ele un omuleț vînjos și greoi la mișcări, plin de sus până jos de pămînt negru. Măinile și picioarele lui, acoperite și ele de pămînt, ieșeau la iveală aidoma unor rădăcini tari și vîjnoase. Călca greu, împiedicându-se mereu. Pleoapele lui lungi atârnavă până la pămînt. Homa văzu îngrozit că fața omulețului era de fier. Dihaniile îl aduseră de subsuori, până la locul unde stătea Homa. „– Ridicați-mi pleoapele: nu văd nimic!”, rosti Vii cu un glas ce venea parcă de sub pămînt. Și atunci toată droaia de pocitanii se repezi să-i ridice pleoapele. „Nu te uita”, îi șopti o voce lăuntrică filozofului. Dar omul nu se putu stăpîni și... privi. „– Iată-l!!!” strigă deodată Vii, arătându-l cu degetul său de fier!... și toate spurcăciunile, câte erau acolo, tăbărîră asupra filozofului. Acesta se prăvăli grămadă la pămînt și în aceeași clipă își dădu duhul de spaimă. Tot atunci se auzi și cântecul cocoșului. Era al doilea; pe cel dintîi nu-l băgaseră de seamă duhurile. Speriate, se năpustiră care cum putură spre ferestre și ușă, ca să iasă cât mai degrabă afară, dar până aici le-a fost: au rămas încremenite chiar acolo, în ușă și în ferestre. Preotul, care venise tocmai la biserică, rămase locului cînd văzu o astfel de spurcare a sfîntului lăcaș și nu îndrăzni să citească într-însul slujba de îngropăciune. Și biserica rămase pe vecii vecilor cu pocitanii necurate împietrite în ferestre și în ușă; în jurul ei crescuseră o pădure sălbatică, rădăcini, buruieni, mărăciniș, și astăzi nimeni n-ar mai putea găsi drumul spre ea...⁴

¹ Elena Gruško, Iuri Medvedev, *Slovar' slavyanskoy mifologii*, Nijni Novgorod, 1996, V.V. Slașciiov, *Sravnitel'naja charakteristika personazej ukrainskoj narodnoj demonologii i demonologičeskikh personazej serbov, černogorcev, chorvatov, musliman*, Moscova, 1992.

² *Mify drevnego mira*, Sankt-Petersburg, 1995.

³ Într-o notă, scriitorul spune: „Vii este o plăsmuire uriașă a imaginației poporului. Acesta e numele pe care malorossienii îl dau mai-marelui spiridușilor” (N.V. Gogol, *Vii*, în vol. *Mirgorod*, Editura pentru literatură universală, București, 1966, p.181).

⁴ *Idem*, p.222.

2. Întrecerea vrăjitorilor

Cel de-al doilea motiv mitologic din nuvela lui Gogol îl reprezintă întrecerea vrăjitorilor sau, mai bine zis, al unui vrăjitor și al unui novice care, de cele mai multe ori, se dovedește mai puternic decât adversarul său experimentat.

La Gogol însă seminaristul se dovedește a nu fi un adversar pe măsură al vrăjitoarei, care, neobținând în prima întâlnire victoria în confruntarea directă, va fi condamnat în cele din urmă la moarte. Am putea spune că eroului i se mai o da șansă, atunci când e ales să o vegheze pe vrăjitoarea moartă, dar lipsa lui de credință, ezitățile constante duc la înfrângerea lui.

Vom analiza în rândurile acest motiv ce apare în nuvela care constituie una dintre puținele capodopere ale literaturii fantastice. Motivul întrecerii celor doi inițiați este anunțat chiar de la început: eroii povestirii sunt un seminarist (deci, un viitor exorcist) și o vrăjitoare care, la această primă întâlnire are înfățișarea unei bătrâne decrepite. Spre deosebire de basmele în care apare motivul destrigării sub forma lecturii rituale, între cei doi eroi se stabilește o relație confuză înainte de momentul morții vrăjitoarei. Instabilitatea emoțională a tânărului este speculată de vrăjitoare, care îl antrenează pe acesta într-un complicat joc sexual, ipostaziat de zbor (motivul inversat al „calului dracului”, cf. și în literatura română, la Caragiale):

Filozoful voi s-o îmbrâncească cât colo, dar văzut cu uimire că mâinile-i sunt țepene și nici picioarele nu le mai poate mișca; își dădu seama îngrozit că nu-i în stare să scoată nici un sunet: vorbele i se grămădeau nerostite pe buze. Auzea doar bătăile năvalnice ale inimii lui. Apoi văzu că bătrâna se apropie de dânsul, îi așează mâinile cruciș pe piept, îi pleacă fruntea, sare în spinarea lui cu repeziciunea unei pisici, îl lovește cu mătura-n coastă și... o porni în goană săltând în mers ca un cal de călărie, ducând-o pe bătrână în cârcă. Toate astea se petrecură atât de iute, încât filozoful de-abia a putut să-și dea seama ce-i cu dânsul și se apucă cu amândouă mâinile de genunchi, cu gândul să-și oprească în loc picioarele. Dar spre marea lui uimire, ele se ridicau împotriva voinței lui și făceau niște copci mai ceva decât un armăsar caucazian. De-abia când lăsară în urmă cătunul și în față li se așternu o luncă întinsă, iar ceva mai încolo, codrul negru ca tăciunele, filozoful își zise: „Ehei! Păi asta-i vrăjitoare!”¹.

Descumpănirea eroului este un prilej de slăbiciune speculat de vrăjitoare. După ce încearcă să se convingă că este victima unei iluzionări a simțurilor, seminaristul, preț de o clipă (dar care i-a marcat destinul), face concesii adevăratei credințe. El obține într-adevăr victoria asupra vrăjitoarei (mai bine zis, moartea trupului ei), fără a fi vorba de un triumf în toată legea:

Vede el oare cu adevărat astea, ori ba? Sunt aievea ori în vis? Dar acolo ce-i? E vântul ori o muzică? Un clinchet răsună, se înalță, sporește și i se înfinge-n suflet ca un tril

¹ *Ibidem*, p.189-190.

dureros de pătrunzător... „Ce-i asta?” se-ntreba Homa Brut pe când alerga nebunește înainte, cu ochii ațintiți în jos. Sudoarea îi curgea șiroaie pe trup. Încea un simțământ dulce și drăcesc în același timp; un fel de încântare tăioasă ce-l umplea de-o spaimă chinuitoare. Adeseori i se părea că nu mai are deloc inimă, și atunci ducea iute mâna la piept, plin de frică. Vlăguit și descumpănit, flăcăul începu să-și amintească toate rugăciunile pe care le știa. Spuse în gând, unul după altul, toate descântecele împotriva duhurilor rele și deodată simți un fel de ușurare; pasul i se domoli din ce în ce, iar vrăjitoarea din cărca lui își mai slăbi strânsoarea... Iarba deasă a luncii îi atingeia iar picioarele și nu mai vedea printre firele ei nimic neobișnuit. Secera luminoasă a lunii strălucea din nou pe cer. „Stai că-ți arăt eu ție!” gândi filozoful Homa Brut și începu să-și rostească descântecele aproape cu voce tare. În cele din urmă sări cu iuțea fulgerului de sub babă și se urcă în spatele ei. Bătrâna o luă la goană cu pașii ei mărunți și fugi atât de iute încât călărețul abia de-și putea trage sufletul. Pământul luneca nebunește sub ei. Împrejurimile se vedeau limpede la lumina lunii, cu toate că era știrbită. Văile erau netezi. Dar toate astea, din pricina iuțelii, treceau doar o clipă pe dinaintea ochilor filozofului într-o învălmășeală neînțeleasă. Apoi flăcăul apucă de jos o scurtătură ce zăcea în drum și începu să ciomăgească bătrâna din toate puterile. Baba slobozea răcnete sălbatice; dintru început erau pline de mânie și amenințări, apoi tot mai potolite, mai dulci, mai curate, până ce se stinseră aproape de tot și se auzeau doar ca clinchetul slab al unor clopoței de argint ce-i pătrundeau până-n suflet; deodată un gând îi trecu fără voie prin minte: să fie asta cu adevărat o bătrână? „Aoleu, nu mai pot!”, rosti chiar atunci vrăjitoarea, secătuită de puteri și se prăbuși la pământ. Flăcăul se ridică în picioare și o privi drept în ochi. Zorile rumene se aprindeau pe cer și în depărtare străluceau falnic clopotnițele de aur ale bisericilor din Kiev. În fața lui zăcea la pământ o față nespus de frumoasă, cu părul bogat, strâns într-o coadă pe jumătate despletită și cu gene lungi, ca niște săgeți. Fără să mai știe de ea, își aruncase în lături brațele-i albe și gema înălțând spre cer ochii plini de lacrimi...¹.

Adevărata luptă dintre cei doi nu a fost însă acesta. Ea se va da mai târziu, abia după ce vrăjitoarea, înfrântă în lumea umanului, îl provoacă definitiv pe tînăr, pentru a-și confrunta puterile și pentru a obține răzbunarea.

3. Destrigoirea

Ultimul și, am spune, cel mai important motiv întâlnit aici îl reprezintă destrigoirea. Pacticile apotropaice de alungare de spiritului cel rău ce pune stăpînire pe sufletului unui mort, fie el și necurat, care cochetase încă din timpul vieții cu forțele răului, este destul de răspîndit în mitologia slavilor de răsărit, dar la ucraineni este cel mai bine reprezentat.

¹ *Idem*, p.191-192.

În povestea rusească *Domnița fără cap*¹, de exemplu, o fată de împărat vrăjitoare, după ce muri și fu îngropată în biserică, fu păzită de un băiat de popă, care, trei nopți de-a rândul, citi psalmi peste coșciug. Către miezul nopții domnița ieși din coșciug și se repezi la băiat să-l înghiță, dar nu putu pătrunde în cercul tras de dânsul. Dimineața, când veni împăratul, găsi coșciugul deschis și pe domnița cu fața răsturnată. Aflând de cele întâmplate, el porunci să se înfigă un par de plop în pieptul fiicei sale și să-i arunce cadavrul într-o groapă...².

Motivul vegherii rituale a vrăjitoarei timp de trei nopți este întâlnit și la alte popoare (la germani, există o legendă în cronica din Nürnberg, de la 1493³). Am văzut, există numeroase credințe care vorbesc despre moartea grea a vrăjitorilor. Însă, se spune, dacă aceștia ajung în biserică (fie și în timpul vieții) și preotul apucă să facă asupra lor semnul crucii, ei își pierd puterea demonică⁴. În acest sens poate fi înțeleasă și opoziția vehementă a vrăjitoarelor „moarte”, depuse în biserică la lăsarea serii. De fapt, conform tradiției, fiecare înmormântare se făcea „după amiaza, și anume iarna între două și cinci, iar vara între două și șapte”. Aceasta deoarece „se temeau că sufletul repauzatului, pe când se află soarele în urcare, lesne ar putea să apuce pe căi răsucite și să cadă apoi jertfă vreunui strigoi rătăcitor”⁵.

Mitologia rusă a dezvoltat acest motiv al practicii de destrigoire prin intermediul lecturii rituale a Cărții Sfinte. Se apela la acest procedeu când se știa că mortul fusese strigoi viu, adică vrăjitor, și, prin urmare putea face mult rău semenilor și după moarte. În unele variante, actul ritual al citirii este resimțit având o anumită nuanță punitivă: nu citește oricine, ci o persoană anume, hotărâtă de vrăjitor înainte de a muri. Într-un alt basm rusec, fata-vrăjitoare i-a poruncit logodnicului să-i citească la căpătâi psaltirea, când va muri. În prima noapte, când tânărul citea, fata s-a ridicat din sicriu și l-a lovit cu cartea. Sfătuit de un bătrân, el ia cu sine a doua seară o măsură de semințe de mac, a doua seară două măsuri de nisip pentru a da de lucru dracilor care au năpădit biserica.

Episodul descris în subcapitolul de mai sus părea încheiat, dar povestea continuă. Nu trecu mult după această confruntare cu vrăjitoarea și se răspândi zvonul cum că fata unuia dintre sotnicii cei mai de vază, al cărui sat se afla ca la vreo cincizeci de verste de Kiev, s-a întors într-o zi de la plimbare bătută măr, încât abia de s-a mai putut târî până la casa părintească și că se află acum pe patul de moarte; se mai zicea că dorința vădită de ea, înainte de a-și da sufletul, a fost ca ruga din ceasul de pe urmă,

¹ A.N. Afanasiev, VI, nr. 66.

² Lazăr Șăineanu, *Basmele române în comparațiune cu legendele antice clasice și în legătură cu basmele popoarelor învecinate și ale tuturor popoarelor romanice*, Ed. Minerva, București, 1978, p.567.

³ Cf. N.F. Sumțov, *Paralleli k povesti N.V. Gogolja „Vij”*, „Kievskaja starina”, t. XXXVI, 1892.

⁴ S.A. Tokarev (red.), *Mify narodov mira. Enciklopedija*, I, 1991-1992, p.196.

⁵ Simion Florea Marian, *Înmormântarea la români. Studiu etnografic*, Ed. Grai și suflet – Fundația culturală română, București, 1995, p. 163.

precum și toate moliftele vreme de trei zile după obștescul ei sfârșit să fie citite de unul dintre bursacii din Kiev, pe nume Homa Brut.

Și acum se desfășoară episodul care ne interesează, cel al vegherii rituale. În momentul solicitării sale, eroul nu avea idee cine era mortul pe care trebuia să-l păzească. În clipa când a ajuns în satul cu pricina și a fost introdus în biserică pentru a face cunoștință cu locul exorcizării, a recunoscut-o în răposată pe vrăjitoarea cu care făcuse „zborul” magic. Și momentul este crucial în desfășurarea ulterioară a evenimentelor, deoarece constituie un nou pas în decăderea morală a personajului; cea de-a doua ezitare este mai puternică decât prima „concesie” pe care i-a făcut-o vrăjitoarei în timpul zborului, deoarece din acest moment el nu se mai poate apăra nici pe sine, nemaifiind vorba de apărarea/exorcizarea sufletului vrăjitoarei, fiind incapabil de a conștientiza pericolul ce-l pândea:

– De ce m-aș teme? rosti el. Un om viu n-are cum să pătrundă încoace; cât despre morți sau strigoi, cunosc eu niște rugăciuni pe care dacă le rostesc, n-or să mă atingă nici măcar cu un deget. Nu-i nimic! mai zise el o dată și dădu cu nepăsare din mână. Acum să citim!

Când trecu pe lângă strănă, văzu câteva legături de lumânări.

– Asta-i bine, gândi filozoful: o să le aprind prin toată biserica de o să fie lumină ca ziua. Păcat numai că nu-i chip să fumezi o pipă în lăcașul domnului! Și zicând așa, se apucă să lipească lumânările de ceară pe toate ieșiturile, pe analoghion și în fața icoanelor, fără să le cruțe câtuși de puțin și curând toată biserica se umplu de lumină. Numai sus, lângă boltă, întunericul se înteti și mai tare, și chipurile întunecate ale sfinților priveau acum și mai aspru din ramele lor străvechi, cioplite, pe care mai luceau încă ici-colo urme de poleială. Apoi filozoful se apropie de coșciug, privi cu sfială chipul moartei și... Tresări închizând ochii: atât de strălucitoare și înspăimântătoare totodată era frumusețea ei¹.

Ispitirea treptată la care este supus eroul marchează gradarea decăderii lui, care este exprimată și, în plan psihologic, de instaurarea puternicului sentiment de teamă, care se transformă treptat în groază:

Homa își întoarse privirile în altă parte și dădu să se depărteze, dar, îmboldit de o dorință ciudată, potrivnică voinței lui, o dorință dintre acelea care nu-l slăbesc pe om mai cu seamă când e cuprins de teamă, nu se mai putu împotrivi și mai privi o dată, înainte de plecare, se înfioră din nou, și o mai privi iar... Într-adevăr: frumusețea prea strălucitoare a moartei părea înspăimântătoare... Poate dacă chipul ei ar fi fost urât, el n-ar fi semănat în sufletul omului o teamă atât de grozavă. Dar trăsăturile ei n-aveau nimic șters, tulbure sau mort. Nu! Ele trăiau și filozofului i se părea că fata îl privește cu ochii ei închiși. I se păru chiar că de sub geana ochiului drept i se rostogolește o lacrimă, dar de cum se prelinse pe obraz, văzu limpede că este o picătură de sânge. Atunci se depărtă grăbit înspre strănă, deschise cartea și ca să se îmbărbăteze și mai mult, începu

¹ Citatele care se dau în continuare sînt din Gogol, *op.cit.*, p.210-222.

să citească tare, cu o voce cât se poate de răsunătoare, ce înfioră pereții de lemn ai bisericii, de mult tăcuți și surzi... Glasul lui gros și plin cădea singuratic, fără răsunet în liniștea moartă, și părea străin până și cititorului. „De ce m-aș teme? își spunea filozoful, citind întruna. Că doar n-o să se scoale din coșciugul ei de teama cuvântului domnului. Las' să zacă liniștită! Ş-apoi ce fel de cazac aş mai fi și eu dacă m-aș lăsa copleșit de spaimă!”. Cu toate astea, de câte ori întorcea câte o pagină, trăgea cu coada ochiului spre coșciug și un glas tainic îi șoptea la ureche: „Uite-acuși, acuși o să se scoale! Acuși o să se ridice! Acuși o să se arate din racla ei!”. Coșciugul însă rămânea nemișcat. Doamne, de s-ar auzi măcar un zgomot, un foșnet de ființă vie, un țărâit de greier într-un colț... Arareori fâșâia slab o lumânare îndepărtată sau plescăia surd câte o picătură de ceară, căzută de sus, pe podea. „Ce-ar fi să se ridice?” Și moarta își înălță puțin capul... Filozoful îi aruncă o căutătură înnebunită de groază și se frecă la ochi. Dar fata parcă nici nu mai era culcată, ci ședea în racla ei!... Omul își întoarse o clipă privirile aiurea, dar și le aținti din nou asupra coșciugului. Moarta se sculase și mergea acum prin biserică cu ochii închiși, desfăcându-și într-una brațele de parcă ar fi vrut să prindă pe cineva în strânsoarea lor.

Fragmentul este memorabil și prin complexitatea descrierii contactului cu mortul ce revine la viață. Eroul este într-un fel un complice al vrăjitoarei moarte, care o poate ajuta să-și perpetueze puterea. De ce nu, poate că el a fost ales de aceasta pentru a-i transmite puterile nefaste, din cauza înclinării pe care seminaristul a avut-o către personajul demonic. Să nu uităm, totuși, că într-un acces de groază, tânărul seminarist a omorât-o totuși pe vrăjitoare, și veghea rituală a fost pentru aceasta doar un prilej de răzbunare pe criminal. Deosebit de interesantă este aici cecitatea, ca element definitoriu în reprezentarea morților:

Se îndrepta spre el! Cuprins de spaimă, filozoful trase în jurul său un cerc. Apoi începu să citească rugăciuni, cu multă greutate, și să rostească descântece învățate de la un călugăr care în toată viața lui avusese de-a face cu vrăjitoare și duhuri necurate. Moarta se opri chiar la marginea cercului, dar se vedea bine că nu are putere să pășească dincolo de marginea ceea; acum era vântată la față, ca orice om mort de câteva zile. Homa nu îndrăzne s-o privească. Era îngrozitoare la vedere...

Deodată moarta începu să clănțane din dinți și își căscă ochii stinși. Dar nu zări nimic și atunci, cuprinsă de o mânie oarbă, care se zugrăvi pe fața ei tremurătoare, se întoarse în altă parte și desfăcându-și iar brațele, cuprinse cu ele fiecare stâlp al bisericii, fiecare ieșitură, nădăjduind să-l prindă pe Homa. În cele din urmă se opri locului, amenință cu degetul și se culcă înapoi în coșciugul ei.

Dar filozoful nu-și putea veni în fire și arunca priviri pline de spaimă spre lăcașul îngust al strigoaicei. Deodată, coșciugul se clinti din loc și porni să zboare, suierând prin toată biserica, spintecând văzduhul în toate părțile. Homa îl vedea aproape deasupra capului său, dar, în același timp, își dădea seama că nu poate atinge locul încercuit și rostea cu și mai mult foc descântecele. Coșciugul se trânti apoi cu zgomot în mijlocul bisericii și rămase nemișcat. Trupul neînsuflețit al fetei se ivi iar dintr-însul, vântat-verde. Dar în

aceeași clipă răsună în departare cântatul cocoșului și moarta se lăsă iar în sicriu și prăbuși capacul deasupra ei...

Practicile apotropaice utilizate de tânăr, și care, în condițiile performării lor pe fondul credinței în efectul pozitiv al lor, sunt în primul rând tragerea cercului magic (al cărui efect benefic este subliniat în ambele atacuri ale vrăjitoarei), descântecele și cititul ritual. Dar nici una dintre ele nu este suficientă pentru a bloca descărcarea negativă de putere a vrăjitoarei, și numai cântatul cocoșilor este cel care pune capăt reprizei de teroare. În seara următoare seminaristul își face mai mult curaj, continuând să creadă, pentru a treia oară, că este victima unei iluzionări. Lipsa credinței la un apărător tradițional al acesteia (în calitate de viitor preot) este sancționată drastic:

– Ei, minunăția asta n-o să mă mai minuneze și-n seara asta, rosti dânsul cu voce tare. Prima oară, nu zic, m-am speriat!... Așa e, zău! Numai prima oară te cam bagă-n sperieți una ca asta! Pe urmă însă nu te mai temi! Nu te mai temi de loc!

Apoi se urcă repede în strănă, trase în jurul lui un cerc, rosti câteva descântece și porni să citească cu glas tare, hotărât să nu-și mai înalțe privirile de pe carte și să nu ia nimic în seamă. Citi așa vreme cam de un ceas și simți că-l răzbește oboseala și-l podidește și tusea. Atunci scoase din buzunar punga cu tutun (este vorba de un gest de impietate, de profanare a lăcașului Domnului, care a fost intenționat și în prima seară, care este o marcă a ispitei la care era supus eroul – n. n. A.O.), dar, înainte de a duce praful la nas, aruncă o căutătură sfioasă înspre sicriu. Și deodată inima i se opri de a mai bate!

Moarta sătea acolo, în fața lui, chiar pe marginea cercului și-l privea ținând cu ochii ei stinși, înverziți. Bursacul se cutremură și un fior de gheață îi străbătu mădularele. Își plecă repede privirile asupra cărții sfinte și începu iar să citească rugăciuni și descântece, mai tare ca înainte, dar auzi limpede cum moarta clănțane din dinți și își desface brațele căutând să-l apuce în strânsoarea lor. Atunci privi sfios cu coada ochiului și văzu că strigoiul nu-l poate ajunge pe locul unde stătea el; pesemne că nu putea să-l zărească... Deodată, moarta scoase un fel de mârâit înăbușit și porni apoi să rostească vorbe înspăimântătoare, cu buzele ei lipsite de viață; și vorbele acelea bolboroseau hârâit, ca smoala care dă în clocot. Ce voiau să zică – asta nu știa s-o tâlmăcească, dar simțea în ele ceva plin de groază. Și filozoful înnebunit de spaimă înțelese că rostește descântece.

În acest moment se produce o a doua secvență a întrecerii puterilor celor doi protagoniști. Credința seminaristului este pusă și mai mult la încercare, și înverșunarea cu care își rostește descântecele nu are sorți de izbândă decât în contextul vestirii zorilor de către cântatul cocoșilor:

De pe urma vorbelor ei, un suflu de vânt se stârni în biserică și se auzi un foșnet de aripi fără număr... Aripi nevăzute izbeau geamurile bisericii și cercevelele lor de fier, gheare puternice scrijeleau fierul cu scârțâitul pătrunzător... Părea că o putere nemăsurată căuta

să spargă ușa și să dea năvală înăuntru. Inima filozofului bătea să se spargă. Cu ochii închiși și pleoapele strânse tare, rostea fără să se oprească descântece și rugăciuni. În cele din urmă se auzi un șuierat în departare: era cântecul cocoșului din sat. Omul se opri din citit, sleit de puteri și își mai trase sufletul...

După primele două confruntări se putea observa că șansele tânărului erau minime (salvarea îi venise din afară; fără să mai punem la socoteală augmentarea groazei, al cărei semn exterior era părul care-i albise). Noaptea a treia era, evident, hotărâtoare, și sosirea ei era însoțită de semne prevestitoare ale descărcării de forțe nefaste asupra localității respective: „... Noaptea era de spaimă: în depărtare urlau lupii adunați în haită și până și lătratul câinilor avea ceva înspăimântător. «– Parcă n-ar fi un lup, ci altceva...»”. Întâlnirea finală reprezintă o culminare a furiei vrăjitoarei și a neputinței seminaristului de a ține piept alaiului demonic:

Dar deodată... în liniștea bisericii..., capacul de fier al coșciugului plesni cu zgomot și moarta se ridică! Arăta și mai înspăimântător decât prima oară. Dinții îi clănțăneau cu putere, buzele începură să i se schimonosească și descântece înfricoșătoare porniră o dată cu țipete neomenești... Un vârtej nebun se stârni în biserică. Icoanele se prăbușiră la pământ și geamurile sparte căzură jos în mii de țandări. Apoi ușa ieși din țâțâni și o mulțime fără număr de pocitanii înfiorătoare năvăliră în lăcașul domnului. Fâlfăitul înfiorător al aripilor lor și scrijelitul ghearelor umplu toată biserica. Hoarda asta zbura și cotrobăia pretutindeni, căutându-l pe filozof. Până și cel de pe urmă abur de băutură se risipi din capul lui Homa. Își făcu cruce și spunea rugăciuni la întâmplare. Dar în același timp auzea cum se frământă în jurul lui necuratul, mai mai să-l atingă cu capetele aripilor și ale cozilor sale scârboase. De privit, n-avea îndrăzneală să privească pocitaniile; vedea numai o arătare uriașă, de-a lungul unui perete întreg, cu părul încâlcit care o acoperea ca o pădure; prin pânza de păr sticleau doi ochi îngrozitori de sub sprâncenele ridicate puțin în sus. Deasupra dihaniei, în aer, se ținea ceva ca o bășică uriașă cu mii de clești și ace de scorpion, răsfirate în toate părțile. Bucăți de pământ negru atârnav de clești și toate astea cătau țintă spre el, băjbăiau după el, dar nu puteau să-l vadă, înconjurat cum era de cercul lui magic.

În final, lipsa de fermitate a credinței, alături de încălcarea preceptelor esențiale impuse de tradiție (seminaristul a nesocotit până și glasul ce-l avertiza să nu se uite la arătările ce-l agresau; să nu uităm că răspunsul la provocările demonilor, fie că erau auditive sau vizuale, era o condiție indispensabilă ce trebuia îndeplinită în timpul veghei rituale, dar și, în general, în timpul întâlnirii cu demonii) i-au adus eroului un sfârșit tragic. Și, ca să încheiem cu cuvintele pe care le rostea în finalul povestirii unul din personaje, „eu știu de ce a murit: pentru că i-a fost teamă. De nu s-ar fi speriat, vrăjitoarea n-ar fi putut să-i vie de hac”.

„CULTURA RÂSULUI” LA N.V. GOGOL ȘI M.A. BULGAKOV

Virgil ȘOPTEREANU

В настоящей статье автор, на основании сравнительного анализа поэмы Н. Гоголя *Мертвые души* и романа М. Булгакова *Мастер и Маргарита* под углом зрения «смеховой культуры», отмечает как то, что сближает, так и то, что разъединяет двух великих русских писателей, о которых в равной степени можно сказать, что это «играющий дух» (Т. Манн).

В статье даны примеры, демонстрирующие, что как гоголевский, так и булгаковский комизм восходят к народной смеховой культуре карнавального типа и в то же время отмечается, что если в случае Гоголя речь идет о влиянии на писателя карнавального фольклора, то у М. Булгакова источником карнавализации служила литературно-жанровая традиция.

Автор статьи останавливается на художественных приемах воплощения комического у Гоголя, подчеркивая «очистительную силу» смеха в его поэме, мир которой не очерпывается «одним безобразием».

Отличие М. Булгакова автор статьи видит, во-первых, в том, что если Гоголь отказался от воплощения положительного лица, то структура булгаковского романа характеризуется резкой поляризацией «верхнего» и «нижнего» полюсов становления, в результате чего меняется и характер булгаковского смеха. Во-вторых, в отличие от Гоголя, который озирает мир «сквозь видный миру смех и незримые, неведомые миру слёзы», в романе Булгакова комическое и трагическое, разведенные по разным полюсам, больше не выступают «родными сестрами», которые «идут всегда рядом» (Достоевский).

Ключевые слова: смеховая культура, Н.В. Гоголь, М.А. Булгаков, карнавальный фольклор

Încă din timpul vieții, lui Gogol i-a fost recunoscut talentul de scriitor comic, care, treptat, și-a dobândit statutul de „țar al râsului rusesc”, poziție păstrată până în zilele noastre.

Gogol a fost scriitorul preferat și unul dintre mentorii mai multor scriitori ruși. În critica literară s-a spus că printre aceștia se numără și M. Bulgakov. S-a mai spus că râsul bulgakovian a moștenit „cultura râsului” gogolian. Considerând justificată afirmația, trebuie să recunosc, în același timp, că, deocamdată, n-am avut ocazia să fac

cunoștință cu vreo lucrare, în care această idee să fie ilustrată cu trimiteri la operele celor doi scriitori, ceea ce m-a și determinat să abordez, cu acest prilej, tema enunțată în titlul comunicării mele.

În ceea ce privește comicul și formele lui la Gogol, există numeroase cercetări, dintre care ne-a reținut atenția, în acest context, studiul lui M. Bahtin, *Rabelais și Gogol*¹. Autorul studiului dezvoltă ideea existenței unei legături intrinsece între viziunea existențială a lui Gogol și cultura carnavalescă, populară de sărbători, cu rădăcini străvechi în straturile mitologice ale gândirii. Esteticianul și filosoful rus a introdus în știința literară, pe lângă alte mitologeme culturale, și conceptul de „cultura râsului”, socotind că la baza acesteia se află stihia carnavalului.

Caracterul carnavalesc, plin de voieșie este propriu concepției lui Gogol despre lume, atmosfera de sărbători și bălciuri, travestiri și tot felul de mistificări structurând majoritatea scrierilor gogoliene, definindu-le subiectul, imaginile și tonalitatea, de la *Serile în cătunul de lângă Dikanka*, *Mirgorod*, *Taras Bulba*, *Povestiri din Petersburg* până la *Revizorul și Suflete moarte*.

În legătură cu *Suflete moarte*, operă ce va sta, de data aceasta, în centrul atenției noastre, M. Bahtin aprecia că aici este înfățișată „lumea unui infern vesel”, în care și-a găsit reflectare un mare număr de elemente tradiționale de carnaval. Ca exemplu, este invocată imaginea drumurilor zburătoare în care dispar toate granițele dintre fenomene: „Zboară drumul, în tot lungul lui, pierzându-se cine știe unde, în zarea îndepărtată. E ceva înfricoșător în aceste fugare apariții care nu apucă nici să se contureze bine, că și dispar...”²

La rândul nostru, am mai adăuga aici și scenele de tip rabelaisian, cum sunt descrierile ospetelor opulente, ale meselor servite la birturi de către „domnii de mână a doua”, adică moșierii ce au în stăpânire până la două sute de suflete, funcționarii de toate categoriile etc. și, nu în ultimul rând, descrierile „tratațiilor funambulești”, de genul cele oferite de Sobakevici musafirului său, Cicikov:

apropiindu-se de o masă pe care se aflau gustări, musafirul și stăpânul casei dădură pe gât câte o dușcă bună de votcă și luă câte o zacuscă, așa cum se face pe toată întinsa Rusie, prin orașe și sate, adică tot felul de mezelicuri sărate și de bunătați care stârnesc pofta de mâncare. După aceea se îndreptară (...) spre sufragerie (...). – Astăzi borșul e minunat, zise Sobakevici, după ce îl gustă, luând în același timp de pe tavă o bucată uriașă de niania, cunoscuta mâncare ce se servește la borș, făcută din burtă de berbec umplută cu hrișcă, creier și măruntaie (...). Au născocit dieta, tratamentul prin înfometare! (...), își închipuie că în felul acesta o să lecuiască un stomac rusesc! Nu, astea-s aiureli (...). La mine e altfel. Dacă am carne de porc, adă-mi la masă tot porcul; dacă am carne de berbec, adă-mi tot berbecul; am găscă, să mi se aducă toată găscă! (...). Zis și făcut: Sobakevici își răsturnă în farfurie jumătate din halca de berbec de pe

¹ Vezi M. Bahtin, *Probleme de literatură și estetică*. Traducere de Nicolae Iliescu. Prefață de Marian Vasile, Ed. Univers, București, 1982, p. 575-589.

² *Idem*, p. 581.

masă, mâncând, rozând și sugând totul, până la cel din urmă oscior (...). După halca de berbec urmară brânzoaicele – fiecare dintre ele cu mult mai mari decât farfuria – apoi un curcan cât un vițel, umplut cu tot felul de bunătați: ouă, orez, ficăței și mai știu eu cu ce (...). Masa se isprăvi aici, dar când s-au ridicat, Cicikov simți că atârână cu un pud mai mult. Trecură în salon, unde, într-o farfurioară, se găsea dulceață (...). – Iată și altfel de dulceață! oferi stăpâna casei, intrând cu o farfurioară: Ridichi fierte în miere!¹.

Acestor scene le-ar putea fi asociate și descrierile curții Korobocikăi, în care forfoteau toate soiurile de orătănii, sau cea a lui Nozdriov, plină de cele mai diverse prășile de câini.

Referindu-ne acum la literatura rusă din secolul al XX-lea, la capodopera *Maestrul și Margareta* de M. Bulgakov, observăm și aici prezența tradiției „culturii populare a râsului”, care își are sorginea în râsul ritual păgân, legat de ideea reînnoirii veșnice a vieții, unde conținutul sacru este întruchipat într-o formă deghizată. Totodată, se impune mențiunea că, dacă, în cazul lui Gogol, e vorba de influența folclorului carnavalesc asupra scriitorului, la Bulgakov izvorul carnavalizării îl constituie, pare-se, tradiția literară a genului.

Oricum, efectul râsului în romanul lui Bulgakov capătă atributele unui râs carnavalesc, în sensul filosofiei bahtiniene, fiind un „râs de sărbători și de recreație” într-o lume a reprezentărilor ierarhice stricte, a cărei funcție rezidă în demascarea acestora, în dezvăluirea unor fațete neașteptate ale realității contemporane scriitorului.

Așa ne apare, de exemplu, „râsul carnavalesc de piață” într-un episod din *Maestrul și Margareta*, unde grupuri de funcționari, îmbarcați în trei camioane,

deschisera gurile toți deodată și strada răsună de popularul „Baikal” (...). Străbăteau stăzile cântând. Trecătorii, grăbiți, se mărgineau să le arunce câte o privire fugară, fără a se mira câtuși de puțin, convinși că era vorba de o excursie undeva în afara orașului. Și într-adevăr, camioanele se îndreptau spre ieșirea din oraș, numai că nu îi duceau în excursie, ci la clinica (psihiatrică – V.Ș.) a profesorului Stravinski².

Nu putem să nu ne anintim, în această ordine de idei, de îndrăgitele imagini gogoliene despre „coruri” sau „orchestre” ca, de pildă, sforăitul colectiv din *Taras Bulba* sau de orchestra „câinilor-muzicanți” de pe moșia Korobocikăi ș.a.

În categoria râsului de „demascare a regelui carnavalului” intră și episodul în care Bulgakov îl ia în derâdere pe funcționarul înfumurat, pe care, după o gâlceavă cu Behemoth, îl „luaseră dracii”, în locul lui rămânând, la birou, „costumul lui gol”, „irascibilul costum în dungi”, „trăgând cu mâneca dinaintea lui un nou teanc de hârtii,

¹ N.V. Gogol, *Suflete moarte. Poem*. Ediția a III-a. Traducere de acad. Tudor Arghezi, Ionel Țăranu, Iancu Linde și Ion Popovici, Editura pentru Literatură Universală, București, 1963, p. 84, 85, 86.

² M. Bulgakov, *Maestrul și Margareta*. Traducere din rusă de Ion Covaci. Postfață de Ion Vartic, Humanitas Fiction, București, 2009, p. 239-240.

cu intenția vădită de a le garnisi cu rezoluții”¹. Și din nou acest episod îl asociem cu o scenă din *Suflete moarte*, în care este vorba de o cancelarie dintr-un oraș gubernial, în care a intrat Cicikov ca să-și înregistreze tranzacțiile. La unul dintre birouri stătea „un veston gri-deschis”, care, „sucindu-și capul într-o parte și culcându-și-l aproape de hârtie, scria larg și sprinten un proces verbal...”²

Iar în perechea de neuitat: motanul grăsan Behemoth, „negru ca un corb” și cu „luxuriante mustați cavalierești”, și Koroviev-Fagot, ”înalt ca de un stânen” și cu „o caschetă minusculă de jocheu pe capul minuscul”, recunoaștem pe „cei grași” și pe „cei slabi” din *Suflete moarte*, ambele imagini putând fi raportate la „imaginile-perechi”, formate prin contrast, care redau una din trăsăturile gândirii ambivalente carnavalești³.

Talentul lui Bulgakov este consubstanțial cu talentul autorului *Suflete moarte* și prin ”triumful imaginarului” în creația lor, ambii scriitori fiind, cum ar spune Thomas Mann, „spirite ludice”, pentru care artisticismul este o condiție necesară a delectării estetice.

Cât despre M. Bulgakov, critica literară a vorbit despre „estetismul evident” al celui ce a scris *Maestrul și Margareta*, despre „jocul de dragul jocului”, atunci când asistăm la irumperea în realitatea moscovită a forțelor supranaturale, declanșatoare ale „unui râs vesel”, sau în raport cu „mitologia vie” a lunii, sub vraja căreia se află autorul romanului.

Despre opera lui Gogol s-au emis păreri contradictorii încă din timpul vieții scriitorului: în vreme ce unii „disprețuiau conținutul poemului” gogolian, alții „admirau abstract doar arta scriitorului”⁴. Dar, despre „cuvântul ludic” în raport cu autorul *Sufletelor moarte* pentru prima dată a vorbit V. Rozanov, filosoful, literatul și publicistul de la începutul secolului al XX-lea, în concepția căruia creația scriitorului rus dispune de o „putere diavolească”, în care cuvântul suficient sieși se eliberează de sens și devine „o forță tainică, irațională”⁵.

Gogol creează „un mozaic de cuvinte”, redând totul atât de viu, exact și de reliefat, încât el îl atrage pe cititor în „cabinetul său exclusiv și fantastic”⁶, izolat de realitate. „Ficțiunea, scria un cercetător contemporan, referindu-se la Gogol, înseamnă joc, delectare, reverie (...), cheia realității (...). Gogol reprezintă triumful ficțiunii”⁷.

Revenind la V. Rozanov, precizăm că ideile acestuia n-au trecut fără reverberații peste ani. Astfel, în anii ’70-’80 ai secolului al XX-lea, când în Statele Unite ale

¹ *Idem*, p. 234.

² Gogol, *Suflete moarte*, p. 123.

³ Vezi M. Bahtin, *Problemî poetiki Dostoievskogo*. Ediția a III-a, Editura „Hudojestvennaia literatura”, Moscova, 1972, p. 213.

⁴ Vezi www.lib.ru/Klassika: Șevâriov Stepan Petrovici. „*Pohojdenia Cicikova, ili mertvâe duši*”, poema N.V.Gogolia (Stat’i I i II), p. 4.

⁵ V. Rozanov, *Gogol*, „Voprosî literaturî”, 1988, nr. 4, p. 194.

⁶ Vezi Viktor Erofeev, *Rozanov protiv Gogolia*, „Voprosî literaturî”, 1987, nr. 8, p. 162.

⁷ N. Berkovski, *Zametki iz arhiva*, „Voprosî literaturî”, 1984, nr. 3, p. 124.

Americii și Europa a reapărut interesul față de „enigma lui Gogol”, slaviștii occidentali vor afirma că unicul erou și unica realitate ce îl interesează pe scriitorul rus este limbajul – „o țesătură goală de cuvinte”¹.

Or aici, credem, se termină asemănarea și începe ceea ce îi separă pe cei doi clasici ai literaturii ruse ce aparțin unor epoci diferite, deosebire condiționată și de viziunile lor existențiale, de folosirea unor procedee literare diferite în construirea personajelor comice.

E un fapt cunoscut că în capodopera lui Gogol, *Suflete moarte*, nu există niciun personaj pozitiv. Cele cinci portrete literare – Manilov, Korobocika, Sobakevici, Nozdriov și Pliușkin – înfățișate cu o uimitoare plasticitate, sunt expresia unei realități incontestabile, a unei Rusii iobăgiste, iar personajul central, Cicikov, reprezintă un „nou tip” literar, tipul afaceristului escroc, aventurist, care încearcă să-și adune capital pe căi riscante, de-a dreptul fantastice. În aceleași tonuri sunt prezentați și exponenții de vârf ai aparatului funcționăresc-polițienesc din orașul N.N.

Să ne amintim că apariția *Revizorului și Sufletelor moarte* i-a împărțit pe criticii ruși în prieteni și adversari ai autorului; aceștia din urmă au clamat într-un singur glas, făcând cunoștință cu romanul lui Gogol: „E dureros să citești această carte, dureros pentru Rusia și ruși”². Iar, mai târziu, V. Rozanov, menționat mai sus, va spune că Gogol a fost atras într-un cerc demonic fatal, în timp ce contemporanul său, D. Merejkovski, va declara că lui Gogol i-a nimerit în ochi un ciob din oglinda diavolului, ceea ce și explică privirea lui malefică, ce deformează realitatea³.

Poate n-ar fi fost cazul să amintim aici asemenea reacții la opera scriitorului rus, dacă ele nu s-ar fi propagat în lucrările unor slaviști, în care Gogol este prezentat ca un autor ce, asemenea lui El Greco, suferă de astigmatism, ceea ce duce la crearea „alegoriei stricăciunii sufletului rus”, la plămuierea de „caricaturi”⁴.

În felul acesta, metoda gogoliană de plămădire a caracterelor este echivalată cu cea a școlilor ce practicau cea mai pronunțată deformare a lumii. Autorul *Sufletelor moarte*, într-o asemenea interpretare, devansează nu numai suprarealismul, ci și arta absurdului, plasându-se direct alături de Fr. Kafka și E. Ionescu.

Și, totuși, recitând astăzi *Suflete moarte*, te întrebi de ce oare, în timpul lecturii, nu te poți abține să nu zâmbești, savurând un episod sau o scenă comice? – ceea ce este exclus la Kafka sau E. Ionescu. Am putea face o comparație între capodopera lui Gogol și, spre exemplu, romanul postmodernist al lui Viktor Pelevin, *Generation P*, aparținând literaturii cu cel mai înalt grad de deformare a realității. Construit după modelul gogolian, sub forma unui marș prin cercurile infernului, romanul pelevinian se deosebește tocmai prin absența oricărui semne ale comicului sau a intenției de a

¹ R. Gațeva, I. Rodnianskaia, V. Bibihin, *Obeskurajivaiușceaia figura. (N.V. Gogol v zerkale zapadnoi slavistiki)*, „Voprosi literatury”, 1984, nr. 3, p. 134.

² Vezi Erofeev, *art. cit.*, p. 147.

³ Vezi Gațeva, Rodnianskaia, Bibihin, *art. cit.*, p. 141.

⁴ *Idem*, p. 136, 140, 152.

declanșa râsul. Aici e înfățișată o lume a cinismului, a unor oameni ce au renunțat la sentimentul iubirii, la poezie, libertate, la bucuria de a avea copii, singurul scop fiind acela de a face rost de bani¹.

În schimb, chiar la apariția *Sufletelor moarte* s-a menționat că poemul gogolian nu este „un denunț, o acuzare amenințătoare”, că autorul pătrunde în „adâncul vieții”, recurgând la „comic și la jocul fanteziei”². La rândul său, M. Bahtin consemna că „lumea *Sufletelor moarte* este lumea unui infern vesel”³. Iar în atitudinea lui Gogol față de propriile-i personaje nu găsești nici ură, nici cinism, nici scepticism. Mai mult decât atât: în digresiunile autorului se vorbește despre spațiile deschise, largi ale stepei ruse, despre bogățiile Rusiei, despre „cuvântul rusesc spus cu tâlc” și despre imaginea simbolică a Rusiei – „pasărea- troică”; întâlnim în poemul său un întreg bestiar comic – „corul de câini cu cântăreții lui”, la moșia Korobocikăi, cocoșul „curtezan” din curtea lui Manilov etc. etc.

„La Gogol, totul e viu (...). Și ce paletă folosește în cazul lui Pliușkin, în ce culori e îmbrăcată grădina sa, ce nuanțe au hainele lui Cicikov!”, – se entuziasmează unul din cercetătorii operei gogoliene, considerând că scriitorul rus nu se limitează la „a demasca”: în afară de laturile respingătoare ale lumii zugrăvite, în opera sa licărește speranța de „renaștere a oamenilor”⁴.

E adevărat că viața lăuntrică a protagoniștilor romanului gogolian nu este redată prin formele analizei psihologice de mai târziu și că în crearea lor este ușor de observat tendința de a le deforma, lucru explicabil, dacă avem în vedere că ele sunt prezentate dintr-o perspectivă comică. Dar trebuie ținut seama, totodată, de faptul că râsul, după Gogol, constituie acea „forță purificatoare” care e menită să contribuie la eliberarea omului de „vicii”⁵. Râsul este declarat de către scriitor drept unica „personalitate cinstită și nobilă” în creația sa, în măsură să aducă „pace în suflet”⁶.

E important de reținut, în această ordine de idei, că textul *Sufletelor moarte* este înțesat de figuri de stil – comparații, metafore, metafore dezvoltate –, ce trec adeseori în hiperbole grotești, menite să pună în relief laturile comice ale realității reflectate.

Gogol se folosește pe larg de procedeele „comismului exterior”. Nici nu apucăm să deschidem bine romanul, și iată că ne întâmpină o succulentă și pitorească comparație-hiperbolă – fața unui om e comparată cu un „samovar de aramă roșie”: „În prăvălioara din colț, sau mai exact la fereastra ei, trona un vânzător de sbiten („băutură fierbinte, preparată din miere și condimente” – n. red.) cu un samovar de aramă roșie alături și cu

¹ Vezi Viktor Pelevin, *Generation P*, Vagrus, Moscova, 2002.

² Vezi www.lib.ru/Klassika: Șevâriov, *art. cit.*, p. 5, 8.

³ Bahtin, *Probleme de literatură și estetică*, p. 580.

⁴ Berkovski, *art. cit.*, p. 109, 110.

⁵ E.N. Kupreianova, *Avtorskaia „idea” i hudojestvennaia struktura „obščestvennoi komedii” N.V. Gogolia „Revizor”*, „Russkaia literatura”, 1974, nr. 4, p. 3-4, 7-8.

⁶ L.V. Jarovina, *Smeh Gogolia kak vârajenie ideino-nravstvennâh iskanii pisatelja*, „Russkaia literatura”, 1976, nr. 2, p. 113.

obrajii roșii ca samovarul, astfel că, de la distanță, puteau fi luați drept două samovare, dacă unul dintre ele n-ar fi avut o barbă neagră ca smoala”¹.

Apare mereu în situații comice sentimentalul personaj Manilov, un incurabil fantezist. La un moment dat, este asemănat cu un „motan”: „zâmbind și strângându-și ochii de plăcere, ca un motan gădilat nițel pe după urechi”². Un alt protagonist al romanului, Sobakevici, „omul-hrăpăreț”, aduce „cu un urs de statură mijlocie”; „om sănătos și puternic”, la „migălirea căruia natura nu și-a prea bătut capul mânuind scule mici”, „ci l-a cioplit de-a dreptul: a dat o dată cu barda (...), fără să mai șlefuiască”³.

Gogol-umorist este un mare maestru în transformarea metaforelor în grotesc, menit să accentueze o trăsătură sau alta, dându-le o înfățișare ireală, deformată comic. Asemenea categorii estetice, precum grotescul și fantasticul, se află în relații de înrudire, dat fiind că în ambele cazuri are loc o deformare sau o recreare a realității cu ajutorul ficțiunii, imprimându-i o senzație de straniețe.

Ca exemplu, poate fi dată, în acest sens, scena în care Cicikov, pășind în casa Korobocikăi, tresări la auzul „unui șuier ciudat”, a „unui zgomot, de s-ar fi zis că odaia se umpluse cu șerpi. Uitându-se în sus, Cicikov se liniști însă, căci își dădu seama că ceasornicul de perete se pregătea să bată”⁴.

Totodată, „comismul exterior” se află, în *Suflete moarte*, într-o strânsă legătură cu „comismul interior”, menit să pătrundă în adâncul psihologic al personajului. Astfel, Nozdriov, lăudăros și mincinos, este – cum spune autorul – „o persoană întrucâtva istorică”, pentru că n-a existat vreo petrecere, la care să nu i se fi întâmplat „vreo istorie”: „fie că jandarmii îl scoteau pe sus din sală, fie că amicii lui erau nevoiți ei înșiși să-l dea pe brânci afară”. Și iată că, o metaforă grotescă, prin care acest personaj este comparat cu un locotenent ce asaltează o fortăreață, ne ajută să înțelegem mai bine natura acestui personaj. Scena s-a petrecut la o partidă de dame cu Cicikov: „Înainte, băieți!”, răcnește cu însuflețire locotenentul, fără să-și dea seama că, astfel, zădărnicește planul bine și dinainte chibzuit al asaltului general; că milioane de țevi de armă au și ieșit din scobiturile zidurilor înalte până la nor; că din plutonul lui neputincios se va alege praful și că glonțul ucigaș a și început să șuiere, pregătit să închidă gura care țipă”⁵.

Tablouri gogoliene realiste sunt pătrunse de umor, așa cum observăm, de pildă, și în cazul lui Pliușkin, despre care autorul spunea că „ajunsese un fel de gaură în urzeala omenirii”. „Ochii lui mici – citim în roman – nu-și pierduseră încă din vioiciune și-i jucau sub sprâncenele-i stufoase, ca niște șoricea care – scoțându-și botișoarele ascuțite din găuri, ciulind urechile și mișcând din mustăcioare – iscodesc dacă nu cumva

¹ N.V. Gogol, *Suflete moarte. Poem*. Traducere de Igor Crețu, Litera, Chișinău, 1997, p. 9.

² N.V. Gogol, *Suflete moarte. Poem*. Ediția a III-a. Traducere de Acad. Tudor Arghezi..., *ed. cit.*, p. 23.

³ *Idem*, p. 81.

⁴ *Idem*, p. 38.

⁵ *Idem*, p. 75.

stă la pândă, în apropiere, vreun motan sau vreun ștregar poznaș, și adulmecă bănuitor”¹.

Iar comparația grotescă a funcționarilor de la serata guvernatorului, îmbrăcați în „fracuri negre”, cu un „escadron” de muște „deasupra unei căpățâni de zahăr sclipitoare” îi provoacă „groază” cititorului, după mărturisirea scriitorului Valentin Kataev ².

Astfel, conducându-și „de mână” „straniile personaje”, Gogol le privea, așa cum recunoștea el însuși, printr-o prismă dublă: „prin prisma râsului vizibil lumii”, dar și „printre lacrimi, invizibile”. Această idee a legăturii strânse dintre elementele comice și cele tragice în opera gogoliană – râsul și plânsul – este adânc înrădăcinată în lucrările despre scriitorul rus.

În timpul vieții lui Gogol, cunoscutul critic S.P. Șevâriov, reflectând asupra raportului dintre „umorul comic” și „fantezie” în *Suflete moarte*, conchide că „demonul comic al ironiei” gogoliene face ca fantezia poetului să nu cuprindă și părțile pozitive ale realității ruse³. Or, acest „echilibru” între „umorul comic” și „fantezie” este păstrat în capodopera lui M. Bulgakov.

Am remarca mai întâi, în acest context, că, în atitudinea lui Bulgakov față de marele clasic rus, se observă o schimbare. Dacă prima lui întâlnire cu *Suflete moarte* l-a făcut să scrie foiletonul *Aventurile lui Cicikov*, apărut în anii '20, în care tratarea romanului gogolian corespundea cerințelor acelei perioade când Gogol era văzut exclusiv ca un scriitor satiric. Astfel, transplantând personajele clasicului rus într-un mediu contemporan, birocratic-funcționăresc, propice acțiunii a tot felul de impostori și escroci, Bulgakov urmărea satirizarea realităților sovietice din anii respectivi.

Altfel stau lucrurile în anii '30, când scriitorul sovietic lucra la dramatizarea capodoperei gogoliene. Acum romanul *Suflete moarte* este văzut dintr-un alt unghi de vedere. Autorul scenariului caută să completeze elementele comice și satirice cu elemente epice, menite să accentueze tonalitatea lirică a romanului, nu întâmplător numit de Gogol „poem”. M. Bulgakov a intenționat să introducă în piesa sa un erou liric, pe însuși autorul romanului, care simțea față de lumea pe care o plămădise un sentiment de profundă tristețe și înstrăinare. Sentimente consonante cu starea de spirit a lui Bulgakov însuși, care lucra în anii aceia la romanul său de sinteză, *Maestrul și Margareta*.

Or, spre deosebire de Gogol, Bulgakov, stabilind un „echilibru” între „umorul comic” și „fantezie”, își împarte personajele în două categorii, unele aparținând „polului de sus”, iar altele – „polului de jos”. În funcție de această polarizare, și râsului îi revin roluri diferite.

Atitudinea autorului față de reprezentanții „polului de jos” este caustică, Bulgakov devenind ironic și sarcastic în raport cu societatea literaților mediocri, intoleranți față de talentele autentice, a căror preocupări se reduc la asigurarea unui loc

¹ *Idem*, p. 100-101.

² V. Kataev, *Vozvrașceaia's' k Gogoliu*, „Voprosi literatury”, 1984, nr. 3, p. 94.

³ Vezi www.lib.ru/Klassika/Ševăriov_i_art_cit_10-11.

confortabil în viață. Ilustrativă, în această privință, este scena nocturnă din restaurantul „Griboedov”, învăluită într-o atmosferă grotescă:

Fix la miezul nopții, în primul dintre saloane, ceva bufni, zdrăngăni, apoi începu să răpăie și să tresalte. Și tot atunci un glas strident de bărbat urlă disperat, în acompaniamentul muzicii: „Aleluia!” Se dezlănțuise faimosul jazz-band de la Griboedov. Chipurile acoperite de transpirație parcă se luminaseră, caii zugrăviți pe tavan prinseră viață, filamentele becurilor străluciră mai tare și, deodată, ca scăpate din lanț, se prinseră în dans ambele saloane, iar după ele, și terasa (...). Glasul strident nu mai cânta, ci răgea „Aleluia!”. Bubuitul talgerelor aurii din orchestră era acoperit uneori de zdrăngănitul, bubuitor și el, al veselei pe care spălătoresele o expediau pe un plan înclinat la bucătărie. Într-un cuvânt, curat infern (...). Și se topește gheața în frapieră, și la măsuta de alături sclipesc ochii bovini, injectați de sânge ai nu știu cui, și groaza, groaza... O, zei, o, zei, dați-mi otravă, otravă!...¹.

Într-o cheie grotesc-ironică este susținută scena înmormântării lui Berlioz, unde caracterul tragic al situației e anihilat de dispariția capului celui decedat, ca și de faptul că printre cei prezenți nu se afla nicio ființă care să fie sincer cuprinsă de mâhnire. Și, spre deosebire de Gogol, la Bulgakov nu poate fi surprinsă nicio „lacrimă” în raport cu protagoniștii săi negativi.

Bulgakov recurge la elemente comice și atunci când își zugrăvește personajele ce aparțin „polului de sus”, cum sunt: Woland, suita sa, Margareta, Ivan Bezdomnâi, toate acestea intrând în domeniul comicului. Însă, în cazul personajelor respective, e vorba de umor, rolul căruia este nu de a demasca, ci de a provoca o bună dispoziție.

E important de reținut și faptul că acești eroi nu se află simultan în cele două zone, ale „seriosului” și „veselului”, așa cum se întâmplă cu eroii lui F. Dostoievski, despre caracterul ambivalent al cărora vorbește M. Bahtin în cartea sa, *Problemele poeticii lui Dostoievski*. În ceea ce îl privește pe M. Bulgakov, comicul nu este decât o mască, și aceasta va cădea în finalul romanului, personajele sale pozitive apărând în adevărata lor înfățișare, una romantic-dramatică. Astfel încât „comismul lor exterior” n-are nicio legătură cu natura lor reală.

Prin urmare, dacă „izvorul vrăjii” la Gogol pornește din „îmbinarea comicului cu tristețea”, dacă Gogol „trece ușor de la râsul în hohote” la „gânduri adânci și triste” (S.P. Șevâriov), la Bulgakov, comicul și tragicul sunt net separate. Personajul principal, Maestrul, este cea mai grăitoare dovadă în acest sens. S-a spus că prototipul Maestrului ar fi fost însuși Gogol, care, potrivit legendei, și-ar fi ars, înainte de moarte, manuscrisul celei de a doua părți a *Sufletelor moarte*. Bulgakov ne arată însă că, în cazul unui artist pe care societatea contemporană lui nu-l recunoaște, efectul comicului nu-și găsește locul.

¹ Bulgakov, *Maestrul și Margareta*, p. 73-74, 75.

Iar dacă romanul *Suflete moarte* se încheie cu încrederea autorului în salvarea pământului rusesc: „Acum chestiunea e că trebuie izbăvită țara”¹, finalul romanului *Maestrul și Margareta* este susținut într-o notă de profundă tristețe: „O, zei, o, zei! Cât de trist e pământul în amurg!”².

¹ N.V.Gogol, *Suflete moarte. Poem*. Ediția a III-a. Traducere de Acad. Tudor Arghezi..., ed. cit., p. 332.

² Bulgakov, *Maestrul și Margareta*, p. 467.

RECENZII

Panaiot Karaghiozov, *Славянските свети мъченици. Светост и канонизация; хронология и типология; критика и апология на славянското мъченичество*, Sofia, Editura Universității „Kliment Ohridski” din Sofia, 2006, 332 p.

Monografia slavistului Panaiot Karaghiozov, profesor la Universitatea „Kliment Ohridski” din Sofia, intitulată *Sfinții mucenici slavi. Mucenie și canonizare; cronologie și tipologie; critica și apologia martirajului slav*, reprezintă o cercetare interdisciplinară referitoare la martirajul slav în contextul cultului creștin. Autorul urmărește evoluția martirajului slav din perioada creștinismului timpuriu până la începutul secolului al XXI-lea. Tipurile concrete de mucenici și manifestările lor sunt analizate într-un amplu context istoric, cultural, politic și teologic. Cu toate că este imposibil să se evite aspectele teologice ale problematicei supuse analizei, cercetarea se face de pe poziții laice.

Monografia este alcătuită din trei părți distincte, dar legate între ele cauzal. În prima parte sunt analizate aspectele filologice ale sfințeniei; esența cultului față de sfinți, evoluția canonizării în bisericele catolice și ortodoxe și formele de respect față de sfinți. Autorul prezintă, de asemenea, tipurile de calendare bisericești și analizează prezența sfinților slavi în *Calendarium romanum generale* din anul 1970, care „înfățișează microistoria Bisericii Catolice” (p.106). În secvența consacrată papei Ioan Paul al II-lea, autorul relevă meritele Pontifului slav în subminarea comunismului din Europa Centrală și de Sud-Est și prognozează că în viitorul apropiat marele polonez va fi canonizat și inclus în *Calendarium romanum generale*.

Partea a doua a cărții este consacrată drumului pe care slavii îl parcurg de la păgânitate până la creștinare, fiind prezentate sintetic politeismul și mitologia slavilor vechi, creștinarea acestora și procesul îndelungat și complex al transformării lor din „indoeurpoeeni păgâni” în creatori ai civilizației eurocreștine. P. Karaghiozov întreprinde o retrospectivă istorică în care demonstrează că în ajunul creștinării cneji slavi cunoșteau bine situația religioasă din Europa, unde laolaltă cu păgânismul domolit (al ungarilor, scandinavilor și lituanienilor) se manifestă iudaismul, creștinismul și islamismul. Autorul insistă asupra alegerii conștiente a creștinismului și arată că în timp ce în Imperiul Roman monoteismul se răspândește de bună voie dinspre sferele de jos spre cele superioare ale societății, la slavi creștinismul este impus cu forța de sus în jos. Această circumstanță impune necesitatea ca monoteismul creștin să fie „atenuat” și adaptat la unele obiceiuri păgâne ale oamenilor simpli din rândul slavilor.

Nucelul monografiei îl constituie partea a treia, intitulată *Cronologia și tipologia martirajului slav*, cuprinzând trei aspecte: *Mucenicii – victime ale păgânilor, lupta pentru putere și disputele confesionale*, *Mucenicii – victime ale islamului* și „*Sfinți*” și *mucenici în perioada totalitarismului*. Această parte reprezintă o cronică sui generis a represiunilor externe și interne la care sunt supuși slavii creștini din secolul al IX-lea până în secolul al XXI-lea.

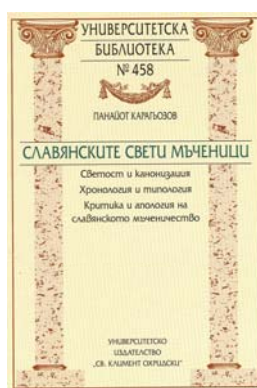
La început sunt prezentați mucenicii slavi timpurii, subliniindu-se rolul lor în întemeierea dinastiei, a statalității și a stereotipurilor naționale în Cehia, Polonia și Rusia (Sf. Ludmila, Sf. Vaclav, Sf. Adalbert, Sf. Boris și Gleb, Sf. Andrei Bogoliubski, Sf. Stanisław al Cracoviei). Se evidențiază jertfele luptei dintre cler și laici (Sf. Ioan Nepomucenul) și ale

confruntărilor interconfesionale în perioada Reformei și a Contrareformei (Sf. Ioan Sarkander, Sf. Iosafat Kuncevic, Sf. Gabriel Białostocki și alții), în timpul cărora „catolicii îi maltratează pe protestanți și pe ortodocși, protestanții pe catolici, ortodocșii pe uniști, iar uniștii pe ortodocși” (p. 218).

În carte se acordă un spațiu semnificativ victimelor canonizate ale islamului. În contextul prezenței schimbătoare a islamului în Europa sunt prezentate tipurile de mucenici slavi, în rândul cărora se înscriu: cei care s-au împotrivit turcilor (Sf. Cneaz Lazar, Sf. Patriarh Eftimie), cei care nu au dorit de bună voie să se mahomedanizeze (Sf. Gheorghe Sofiiski, Sf. Spaso Radoviški, Sf. Zlata Maglenska) și cei care mai întâi au acceptat de bună voie islamul, dar ulterior s-au dezis de Allah, revenind la credința creștină, fiind executați de turci (Sf. Nikola Sofiiski, Sf. Constantin Rusianin, Sf. Procopie de Varna, Sf. Dimităr de Sliven și alții). Un loc aparte este acordat noilor mucenici care au fost pregătiți cu bună știință de preoții greci ca „sfînți-sinucigași”. E amintit și Sf. Dimitrie Basarabov (1865) ale cărui moaște se păstrează la biserica „Trei Ierarhi” din București (p. 252).

Monografia se încheie cu un studiu întru totul novator despre mucenicii victime ale ideologiilor totalitare din secolul al XX-lea. În acest capitol sunt analizate cauzele apariției totalitarismului; incongruența acestuia cu creștinismul și consecințele acestei incongruențe au degenerat într-un genocid pentru duhovnicii și mireni creștini. Slavistul bulgar prezintă victimele canonizate ale fascismului (Sf. Maximilian Kolbe, Sf. Gorazd de Praga și alții) și ale comunismului (Sf. Ioan Kociurov, Sf. Vladimir de Kiev, Sf. Ionache Lipovaț și mulți alții) și încheie cronologia și tipologia martirajului slav cu cea mai masivă canonizare din istoria creștinismului, în timpul căreia, în august 2000, Biserica Ortodoxă Rusă a proclamat ca sfinți în același timp 1090 de victime ale puterii comuniste atee, printre care se numără și ultimul împărat al Rusiei, Sf. Nicolae al II-lea. Ultimul capitol al lucrării profesorului Panaiot Karaghizov explică de ce după „domolirea” încă din evul mediu a martirajului în Europa Occidentală, la slavi acesta se amplifică, atingând apogeul în secolul al XX-lea.

Constantin Geambașu



Radu Mârza, *The History of Romanian Slavic Studies. From the Beginnings until the First World War*. Translated from the Romanian by Leonard Ciocan. Romanian Academy. Center for Transylvanian Studies, Cluj-Napoca, 2008, 624 p.

Reprezentant al noii generații de istorici clujeni, tânărul cercetător Radu Mârza și-a susținut doctoratul în istorie în anul 2005, cu teza *Istoria slavisticii românești. De la începuturi la primul război mondial*, sub conducerea regretatului prof. dr. Pompiliu Teodor, apoi a prof. dr. Nicolae Bocșan. Elaborată în urma unor cercetări minuțioase în biblioteci și arhive din țară și străinătate și cunoscută parțial prin mai multe studii și articole apărute în publicații de specialitate românești și străine, lucrarea ni se prezintă acum, în versiune engleză, ca o sinteză de proporții, cea mai bogată, mai substanțială în domeniu. Autorul s-a oprit, pe bună dreptate, la perioada primului război mondial, căci o continuare a cercetării până în zilele noastre s-ar fi soldat, practic, cu o nouă lucrare, independentă. Procedând astfel, s-a putut concentra asupra analizei unei perioade mai vechi, de la începuturi până în primele decenii ale secolului al XX-lea. Ultima sută de ani de slavistică românească, evident, mult mai bogată în date cunoscute, nu ar fi adus prea multe lucruri noi.

Formația de istoric a autorului este vădită la tot pasul, atât în concepție, cât și în structura lucrării. El urmărește cu atenție fiecare fenomen, de la apariție, relevându-i caracteristicile dobândite pe parcurs și subliniind, în concluzii parțiale la fiecare capitol, rolul personalităților și lucrărilor fundamentale la progresul științei.

Lucrarea este împărțită în patru mari părți, fiecare din ele cuprinzând capitole, subcapitole și paragrafe, toate într-o construcție solidă, bine gândită.

Introducerea (*Introduction*, p. 11-24) cuprinde considerații generale privind definiția conceptului de slavistică, *terminologia*, *subiectul* lucrării, *relevanța* ei (ca lucrare prin excelență de *istoriografie*), *structura* și *sursele* lucrării.

Partea I, *The Prehistory of the Romanian Slavic Studies* (p. 27-145), cuprinde două capitole, primul consacrat relațiilor culturale (literare și lingvistice) româno-slave în secolele al XV-lea – al XVII-lea, al doilea consacrat secolului al XVIII-lea și începutul secolului al XIX-lea (istoriografia Luminilor și romantismului). Autorul analizează analistica moldo-munteană în această perioadă, activitatea corifeilor Școlii Ardelene (S. Micu, G. Șincai, P. Maior, I. Budai-Deleanu) și dovezile de interes ale acestora față de slavi, de relațiile lor cu românii, dezbaterile de idei în jurul slavonismului, latinismului, a alfabetului chirilic și latin.

Partea a II-a cuprinde un singur capitol, *The Birth of Romanian Slavic Studies. The Political Framework. Cadrul politic al nașterii slavisticii românești* (p. 149-189). Ca istoric, autorul oferă aici ceea ce nu se găsește nicăieri în studiile de istorie a slavisticii românești elaborate de filologi, și anume o trecere în revistă a relațiilor social-politice româno-slave în secolul al XIX-lea până în 1918 (sfârșitul primului război mondial), un studiu al mișcărilor de renaștere ale popoarelor slave din această perioadă în comparație cu istoria Principatelor Române (România).

După fixarea „cadrului politic”, vin la rând părțile fundamentale ale tezei, în care „nașterea slavisticii românești” este comentată în planul „instituțiilor” – *The Institutions* (partea a III-a, p. 193-282) și în planul „oamenilor” – *The People* (partea a IV-a, p. 285-456). Ele

constituie punctul forte al lucrării, în care se manifestă din plin viziunea originală a cercetătorului. Pe baza unei covârșitoare informații – ca și până acum – ni se oferă în parte a III-a o cuprinzătoare sinteză a procesului de „instituționalizare” a slavisticii, *preliminariile* acestui proces (Academia Română, periodicele de cultură sau cu profil științific, misiunile științifice și călătoriile cu scopuri documentare, publicarea izvoarelor istorice slave și slavo-române, manualele școlare, conferințele și prelegerile publice), cât și *procesul propriu-zis* al instituționalizării disciplinei, prin organizarea catedrelor universitare de „filologie slavică” (București, Cluj, Iași, Cernăuți); ultima parte, a IV-a, cea mai întinsă (p. 285-456) cuprinde patru mari capitole, consacrate personalității lui B.P. Hasdeu (p. 285-327) și altor filologi și istorici cu preocupări de slavistică (p. 329-367), lui Ioan Bogdan, întemeietorul slavisticii românești moderne (p. 369-399), precum și altor savanți ca Ilie Bărbulescu, Silviu Dragomir, Nicolae Iorga, Ion Nistor, Iosif Popovici, cu contribuții însemnate în domeniul studierii relațiilor social-politice și culturale între români și slavi (p. 400-423); ultimul capitol, al IX-lea, intitulat *The Role of European Slavic Studies in the Development of Slavic Studies in Romania* (p. 425-426), reia problema dezvoltării studiilor de slavistică la români în contextul relațiilor cu slavistica europeană, cu deosebire „școala vieneză” (J. Kopitar, Fr. Miklosich, V. Jagić și K. Jireček) și cea rusă (I. Venelin, A. Iațimirski, P. Sârcu). După *concluzii* succinte și la obiect (p. 457-460), cartea se încheie cu un bogat aparat de *note*, de aproape o sută de pagini (p. 461-556), o impresionantă *bibliografie*, ea însăși judicios structurată pe categorii de surse (p. 557-606) și un *indice de nume topice și de persoane* (p. 607-624), de mare utilitate pentru acest gen de lucrări.

Fără a intra în amănunte, relevăm două mari merite ale autorului:

a) *informația vastă*, dovedind capacitatea acestuia de a acumula tot ce s-a scris în diferitele domenii (Hasdeu figurează cu 42 de lucrări, I. Bogdan cu 38!)

b) *vocația marilor sinteze*, dovedită prin tenacitatea cu care a urmărit ani de-a rândul subiectul ales, pentru a da în final o construcție de anvergură, bazată pe cunoașterea lucrărilor românești de istorie a slavisticii (G. Mihăilă apare în bibliografie cu 17 lucrări) și încorporarea la locul cuvenit a propriilor contribuții (13!). Fără a se lansa personal în polemici, autorul inserează cu obiectivitate diferitele dispute în probleme cardinale ale relațiilor româno-slave, atât în perioada mai veche (vezi, de exemplu, ca între Kopitar și Petru Maior), cât și mai aproape de noi.

Dacă adăugăm că lucrarea ni se prezintă tradusă în cea mai răspândită limbă de comunicare – engleza (într-o versiune excelentă a lui Leonard Ciocan), precum și cu aspect grafic modern, deosebit de atrăgător, la cel mai înalt nivel al exigențelor unei contribuții științifice, putem ajunge la convingerea că ea va fi deosebit de bine primită pe plan internațional. Nu ne mai rămâne decât să ne exprimăm speranța că autorul, foarte tânăr (are numai 35 de ani!), ne va oferi în viitor continuarea istoriei slavisticii românești până în zilele noastre. Odată cu recunoștința și felicitările noastre, ale tuturor celor care se consacră slavisticii în România, ne exprimăm bucuria că în epoca noastră inundată de mediocritate și mercantilism, există totuși mari modele de urmat, pe tărâmul științei.

Mihai Mitu

Romanoslavica vol. XLVI, nr. 3

PERSONALIA

PROFESORUL UNIVERSITAR DR. MICHAL HARPÁN LA 65 DE ANI

Aniversările rotunde – momente festive – ne aduc în minte ireversibila și implacabila curgere a timpului. Și totuși, pe lângă nostalgie, aceste clipe se încarcă și de sentimentul bucuriei, al satisfacției, pentru că, uitându-ne înapoi, avem revelația întâlnirii cu o personalitate ce a contribuit cu priceperea sa la valorificarea trecutului, la creionarea unei viziuni pentru viitor sau a fost liantul necesar solidarității în prezent.

Toate aceste sentimente ne încearcă acum, vizavi de personalitatea profesorului dr. Michal Harpán, șeful slovacisticii din cadrul Universității din Novi Sad, la împlinirea frumoasei vârste de șaizeci și cinci de ani.

Prof.univ.dr. Michal Harpán s-a născut în data de 27 octombrie 1944 la Kysáč, în fosta Iugoslavie. După terminarea liceului la Novi Sad a absolvit specializarea literatura iugoslavă la Facultatea de Filozofie din Novi Sad (1968), unde a rămas, după studii, pe post de asistent la literatura slovacă și teoria literaturii, în același timp continuându-și pregătirea la cursurile de master din cadrul Facultății de Filologie din Belgrad. Studiile de perfecționare le-a terminat susținând disertația de master pe o temă din literatura comparată – o paralelă a suprealismul slovac și cel sârb (1973). În urma susținerii, la Facultatea de Filozofie din Novi Sad, a tezei de doctorat despre poezia și poetica poetului slovac din fosta Iugoslavie, Michal Babinka (1978), a obținut titlul de doctor în științele literaturii și a fost promovat conferențiar (1979), profesor extraordinar (1984), iar, în anul 1989, a fost numit profesor titular la Universitatea din Novi Sad. Din 1986 e șeful catedrei de limbă și literatură slovacă la această universitate, dar, totodată, funcționează ca profesor la Universitatea din Belgrad, din 1999, și la Facultatea Pedagogică din Sombor – secția slovacă din Bački Petrovac. De asemenea, a funcționat o perioadă mai îndelungată ca visiting professor la Facultatea Pedagogică a Universității „Juhász Gyula” din Szeged (Ungaria). Urmare a prevederilor unionale, îndeplinește funcția de profesor-garant la Universitatea „Matej Bel” din Banská Bystrica (Slovakia). În calitate de cadru universitar, domnul profesor a desfășurat o bogată activitate didactică și metodică (cursuri, prelegeri, îndrumarea studenților, conducător de lucrări de licență, disertații de masterat), s-a afirmat și impus cu activitatea științifică și de cercetare. Profesorul dr. Michal Harpán a participat la multe sesiuni, colocvii și simpozioane științifice internaționale, roadele muncii sale concretizându-se în numeroase studii, volume de istorie și critică literară, monografii, cum sunt: *Medzi dvoma ohňami* (Între două focuri, 1972), *Priestory imaginácie* (Spațiile imaginarului, 1974), *Kritické komentáre* (Comentarii critice, 1978), *Premený rozprávania* (Modificările narațiunii, 1990), *O Paľovi Bohuši* (Despre Paľo Bohuš, 1999) ș.a.

Domeniile principale ale interesului său științific îl constituie literatura slovacă, cu predilecție secolul al XX-lea, precum și „varietățile” ei (contextele ei, adică literatura de expresie slovacă din spațiul panonic, respectiv voivodinean). În calitate de teoretician literar s-a impus ca unul dintre cei mai competenți și erudiți autori, ceea ce s-a concretizat în lucrarea sa sintetică, unicul tratat de acest gen de un autor slovac, „Teoria literaturii” (*Teória literatúry*,

1986, 1994, 2004) care de la prima sa apariție constituie unitatea bibliografică de bază pentru slovaciști.

Încă de la lucrarea de masterat a dovedit dispozițiile sale pentru literatura comparată. Demonstrate cu prisosință de-a lungul carierei sale, ele au fost fructificate în analizarea, comentarea, valorizarea operelor literare ale scriitorilor slovaci din Voivodina sau ale autorilor de altă expresie (cum ar fi, de ex. paralele dintre opera scriitorilor Paľo Bohuš și Ján Smrek, respectiv Vasco Popa și Ján Ondruš, ca să menționăm câteva din cele mai importante). Metoda sa, de sorginte structuralistă, a fost apreciată adecvat de istoricul literar din Slovacia, Milan Šútovec, în prefața volumului *Texty a kontexty* (Texte și contexte, de Michal Harpáň) ca o atitudine „hotărâtă în fața textului literar,” „o scrutare profundă a problemelor metodologico-filosofice ale existenței”, susținând că „Michal Harpáň îi aparține ca parte integrantă fenomenului slovac literar – fie cel propriu-zis, fie cel metaliterar, teoretic –, dar, în egală măsură, este și un însemnat și legitim coautor al lui”. La aceste cuvinte de laudă mai putem adăuga caracterizarea făcută de către Peter Andruška a „unui astfel de autor, cum e Michal Harpáň, perseverent de înțelept, în meditațiile sale teoretice, de un tact sever [...] în recenzistica sa, dar mai ales având clară conștiința identitară [...], poate tocmai pentru că [...] știe [...] să se integreze în trei culturi” (*Harpáňov literárnovedný a literárnokritický zápas o identitu*/ Lupta lui Harpáň, în domeniul științelor literare, pentru identitate).

Michal Harpáň s-a dovedit a fi și un bun organizator și îndrumător al vieții literare, capabil să modeleze fenomenul literar pe lungă durată, în calitatea de redactor-șef al revistei literare și de cultură a slovacilor din Voivodina, „Nový život” (1974-1981).

A contribuit la dialogul cultural, alcătuind mai multe antologii din literatura slovacă din țara-mamă, respectiv din creația scriitorilor de expresie slovacă dinafara Slovaciei, dintre care amintim *Rodisko hmiel* (Unde se nasc cețurile, 1981), precum și în calitate de colaborator la diverse reviste din Voivodina și din străinătate, cât și în cea de președinte al colegiului redacțional al noii serii a revistei editate de slovacii din spațiul panonic, „Dolnozemský Slovák” (din 1996). Acestei meniri nobile este circumscrisă, de asemenea, activitatea sa de traducător din limbile slovacă și sârbă (poezie și proză).

Importantă este elaborarea, de către profesorul Michal Harpáň, a conceptului și sistemului operant al contextelor literare, care să permită sistematizarea studiului și cunoașterea fenomenului literar din comunitățile slovacilor din diaspora, într-o serie de articole și studii, dintre care menționăm: *Slovenská literatúra v Juhoslávii po roku 1945* (Literatura de expresie slovacă din Iugoslavia după anul 1945), *Singulár a plurál slovenskej literatúry na Dolnej zemi* (Singularul și pluralul literaturii de expresie slovacă în spațiul panonic), *Básnické paradigmy panónskeho archetypu* (Paradigmele poetice ale arhetipului panonic); *Zápas o identitu* (Lupta pentru identitate, 2000), *Texty a kontexty. Slovenská literatúra a literatúra dolnozemských Slovákov* (Texte și contexte. Literatura slovacă și literatura slovacilor din spațiul panonic, 2004), *Literárne paradigmy* (Paradigme literare, 2004) ș.a. Datorită analizei, comentariilor edificatoare, a judecăților de valoare și opiniilor formulate cu claritate și adecvare, lucrările sale au devenit repere pentru toți cei care vor să abordeze acest domeniu. De asemenea, comentariile sale au contribuit la integrarea contextelor literare panonice în corpul întregii culturi, respectiv literaturii slovace și la mai buna cunoaștere a acestora.

Acum, când trecutul și viitorul se îngemănează, iar noi nutrim sentimentul de satisfacție că am fost martorii unei cariere de succes, și pe de altă parte ne încercăm dorința să avem parte și

pe viitor de prezența domniei sale în centrul fenomenului literar slovac de pretutindeni, îi urăm profesorului dr. Michal Harp Harpán *La mulți ani! Živio! Ad multos annos!*

Dagmar Maria Anoca

PROFESORUL UNIVERSITAR DR. GHEORGHE CĂLIN LA 75 DE ANI

În luna ianuarie 2010 profesorul univ.dr. Gheorghe Călin a împlinit frumoasa vârstă de șaptezeci și cinci de ani.

Născut pe data de 26 ianuarie 1935 la Pitești, după absolvirea claselor elementare și a Școlii Medii Tehnice de Comerț din localitatea natală, se înscrie la Facultatea de Filologie a Universității din București, unde studiază limba și literatura slovacă între anii 1952-1957. După terminarea studiilor superioare, se angajează la facultate, din anul 1958. La început este încadrat pe post de preparator, pentru ca, după un an, să fie avansat asistent (1959), iar după susținerea cu succes a tezei de doctorat din domeniul folcloristicii, cu privire specială asupra cântecelor de haiducie, *Cântecele haiducești slovace, cu referințe comparative*, sub conducerea științifică a prof.univ.dr. Ion Chițimia, și în urma decernării titlului de doctor (1971), a fost avansat lector, în anul 1972. În 1992 devine conferențiar, statutul și titlul de profesor dobândindu-l în anul 1999. A continuat să lucreze la catedră și după pensionare, până în anul 2005.

Profesorul Gheorghe Călin s-a dedicat studiului, cercetării, predării literaturii slovace, publicării lucrărilor circumscrise acestui domeniu. Din anul 1972, în cadrul secției i-a revenit să țină cursuri în cadrul disciplinei istoria literaturii slovace, perioada premodernă și anume perioada literaturii medievale slave și latine, renașterea și barocul. După retragerea din activitate a profesorului Corneliu Barborică, a predat literatura modernă, până la perioada interbelică inclusiv.

Prof.dr. Gh. Călin, de asemenea, a ținut, de la bun început, ore de curs practic (numit azi practica limbii), compartimentele „interpretări de texte,” precum și „traduceri” din limba slovacă în română și din română în slovacă, ore în cadrul cărora se discutau conținutul textului, aspectele stilistico-metaforice (mai ales în cazul liricii) și alte probleme legate de biografia autorului și relația sa cu epoca literară respectivă.

Pentru buna desfășurare a cursurilor și seminariilor, pentru propagarea culturii și literaturii slovace în mediul academic dar și în rândurile publicului larg, a scos mai multe volume de prelegeri, cursuri universitare, monografii privind folclorul slovac (*Prelegeri de folclor slovac*, București, 1977), istoria literaturii slovace vechi (*Literatura slovacă medievală și Renașterea*, București, 1997), perioada barocului și a iluminismului (*Aspekty slovenskej barokovej a osvietenскеj literatúry*, Ed. Ivan Krasko, 1997), evoluția genurilor și speciilor lirice și epice în creația poetică a secolului al XIX-lea (*Poezia slovacă a secolului al XIX-lea*, Editura Grand,

1998).

Domeniul de mare interes l-a constituit literatura comparată și culturologia, raporturile literare și cele culturale slovac-române și româno-slovace (*Literatură slovacă. Comentarii în context comparat*, Ed. Universității, 1998 ș.a.). În colaborare cu membrii secției a contribuit la întocmirea materialelor auxiliare în vederea predării limbii, cum sunt antologii de texte ș.a. (*Manual de limbă slovacă*, CMUB, 1972; *Antologie de texte. Istoria limbii slovace*. TUB, 1974).

De asemenea, a desfășurat o meritorie muncă metodică și de îndrumare a studenților. Astfel a condus lucrări de diplomă din domeniul literaturii slovace premoderne și moderne, precum și cele referitoare la folclor, fie din perspectivă comparatistă fie descriptivă. În câteva rânduri a condus, de asemenea, practica pedagogică continuă la liceul pilot, cu limba de predare slovacă din Nădlac. Nu în ultimul rând trebuie amintită activitatea de îndrumare a cadrelor medii la elaborarea lucrărilor științifico-metodice.

Profesorul Gheorghe Călin este unul dintre puținii slovaciști de la noi din țară care s-au dedicat studiului și cercetării folclorului slovac și român, precum și ale principiilor de abordare comparatistă în spațiul folclorului (*Unele aspecte ale cercetării comparate a textelor folclorice*, 1982 ș.a.). Activitatea sa din acest domeniu este recunoscută pe plan național, fiind menționată în *Dicționarul folcloriștilor* (de I. Datcu, 1983). Monografia sa privind folclorul, amintită mai sus, este concepută în perspectivă comparatistă. Studiul cântecelor de haiducie și cătănie i-a permis unele concluzii privind trăsăturile contrastive ale folclorului slovac în raport cu cel românesc, subliniind faptul că în ceea ce privește cântecele românești de tipul urmărit, ele se aseamănă mai mult cu poemele eroice ale slavilor de sud, iar cântecele haiducești slovace se aseamănă mai mult cu cele istorice. Propune și o clasificare a paralelismului ca mijloc artistic, pornind atât de la teoria versului din cultura română, cât și de la versologia slovacă.

În sfera literară a adus contribuții la cercetarea literară, în special istoria literară din perioada literaturii premoderne, barocul, renașterea, iar din perioada modernă mai ales contactele din perioada realismului literar, de la finele secolului al XIX-lea, cu punerea în evidență a luptei comune a slovacilor și românilor din Ardeal, cu susținerea lor reciprocă, rolul lui Svetozăr Hurban Vajanský și al lui Gustáv Augustíny în strângerea relațiilor dintre cele două popoare, respectiv dintre reprezentanți ai elitelor naționale. În perioada modernismului slovac (Slovenská moderna) l-a preocupat, ca de altfel și pe alți cercetători, opera lui Ivan Krasko și mai ales raporturile acestuia cu literatura română, cu poezia lui Eminescu (*Considerații asupra stilului poeziei lui Ivan Krasko în raport cu stilul poeziei lui Eminescu*, 1970 ș.a.). A tratat aspecte comparatiste în cadrul mai larg al raporturilor culturale româno-slovace (*Semnificații metaforice în poezia lui M. Eminescu și A. Mickiewicz; Lirica Elisavetei Bagreana ș.a.*), nu numai în cadrul special al celor româno-slovace. S-a axat pe contacte directe ale personalităților de seamă (*Din corespondența lui Al. Rosetti cu profesoara J. Hušková de la Universitatea din Bratislava etc.*), precum și asupra problemelor de traducere, din literatura română în limba slovacă, cum ar fi studiul privind traducerea din Caragiale datorată românistei Jindra Hušková.

Interesul său pentru toate aspectele și domeniile de cercetare filologică, literară comparatistă s-a concretizat în referate susținute cu ocazia participării la diferite simpozioane și sesiuni de comunicări științifice, precum și în numeroase studii și articole publicate în reviste de specialitate și de cultură, din țară și străinătate, dintre care amintim următoarele: *Janošík în folclorul slovac* (1969), *Aspecte tipologice ale cântecelor de călătorie slovace și românești* (1976), *Valori expresive ale liricii baroce slovace* (1992), *Avangarda în literatura slovacă*

(2004). De asemenea, nu a neglijat nici compartimentul criticii literare, publicând recenzii și cronici ocazionate mai ales de apariții editoriale sau publicistice ale lucrărilor semnate de colegi (*Nuvele clasice poloneze*, 1964 ; *Istoria literaturii slovace de C. Barborică*, 1978 ș.a.). A cultivat publicistica de promovare a culturii române și a secției de limba și literatura slovacă de la Universitatea din București (*Slovakistika v Bukurești*, 2001).

Pe lângă activitatea didactico-metodică, științifică, de cercetare și cea publicistică, a depus strădanii în vederea răspândirii valorilor culturale slovace prin intermediul transpunerii acestora în limba română. A tradus atât texte științifice, cât și beletristică, dintre care se remarcă volumul de proză a scriitorului slovac František Švantner *Ludská hra* (Joc omenesc, în colaborare cu Dan Teodorescu, la Editura Univers, 1972). Amintim și traduceri apărute în diferite reviste de cultură, cum sunt fragmentele din romanul *Amenmăria* de Ladislav Ťažký, schița umoristică *Galileo* de Peter Karvaš, precum și poeme de Vladimir Reisel și Milan Rúfus publicate în „România literară” (în colaborare cu Nichita Stănescu).

În calitate de colaborator extern al Editurii Didactice și Pedagogice, a recenzat manualele destinate școlilor cu limba de predare slovacă din România. Fiind, alături de celelalte cadre ale generației fondatoare de la secția slovacă, membru de onoare al Societății Culturale și Științifice „Ivan Krasko” din Nădlac, participă la activitatea publicistică și editorială ale acesteia.

Pentru întreaga sa activitate științifică și pedagogică, în anul 1992 i s-a decernat din partea ambasadei Cehoslovaciei medalia jubiliară „Jan Amos Komenský”, iar în august 2004 rectorul Universității „Comenius” din Bratislava i-a înmănat profesorului Gh. Călin, medalia „Ján Amos Comenius” și Diploma de Merit în semn de prețuire pentru propagarea limbii și culturii slovace peste hotare.

Cu ocazia jubileului său îi urăm profesorului univ.dr. Gheorghe Călin La mulți ani ! Ad multos annos ! Živio!

Dagmar Maria Anoca

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

Ciobanu, Veniamin – cercet. gr. I la Institutul de Istorie „A.D. Xenopol”, Iași, domenii de interes: istorie veche și modernă

Constantin, Ion – doctor în istorie, cercetător științific la Institutul național pentru studiul totalitarismului, București, domenii de interes: relații româno-polone, româno-ruse

Ćorković, Mirjana – asistent, Facultatea de Filologie, Universitatea din Belgrad; domenii de interes: identitate, cultura memoriei și literatura românilor din Voivodina

Crasovschi, Axinia – conf.dr. la Catedra de filologie rusă a Facultății de Limbi și Literaturi Străine de la Universitatea din București, domenii de interes: literatura rusă a secolului al XX-lea (poezia), cercetător al vieții lipovenilor.

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.

Georgescu, Gabriela – masterand la Facultatea de Limbi și Literaturi Străine de la Universitatea din București; „Studii Culturale slave”; domenii de interes: literatură, mentalități

Guță, Armand – cercetător dr. la Institutul de Etnografie și Folclor „Constantin Brăiloiu” din București; domenii de interes: istoria și folclorul românesc sud-dunărean

Herbil, Mihaela – dr. în filologie, referent la Universitatea „Babeș-Bolyai”, Cluj-Napoca; domenii de interes: literatură rusă și ucraineană

Mârza, Radu, – lect.univ. dr., Facultatea de Istorie și Filosofie, Universitatea „Babeș-Bolyai”, Cluj-Napoca, domenii de interes: cultură și civilizație rusă

Mitu, Mihai – prof.dr. pensionar la Catedra de limbi și literaturi slave a Facultății de Limbi și Literaturi Străine a Universității din București, domenii de interes: filologie slavă, slavă veche și slavonă românească, relații culturale româno-slave.

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

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.

Pisu, Stefano – doctor în istorie contemporană la Catedra de istorie, geografie și artă, Universitatea din Cagliari, domenii de interes: istorie contemporană

Ristin, Dușița – lect.dr la Catedra de limbi și literaturi slave a Facultății de Limbi și Literaturi Străine a Universității din București, domenii de interes: lingvistică, mentalități

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)

Tetean, Diana – conf.dr. la Catedra de slavistică a Universității „Babeș-Bolyai” din Cluj-Napoca, domenii de interes: literatură rusă

Vaverčáková, Kristína – lector dr. la Catedra de limbă și literatură slovacă a Facultății de Pedagogie a Universității din Trnava, Slovacia, domenii de interes: literatură, limbă slovacă pentru străini

CUPRINS

MENTALITĂȚI

Sesiunea științifică internațională „60 de ani de la înființarea Catedrei de limbi și literaturi slave la Universitatea din București”, București, 2-3 octombrie 2009

Veniamin Ciobanu, <i>Informații din surse diplomatice suedeze privind ecoul în Rusia al declanșării insurecției poloneze din noiembrie 1830</i>	5
Ion Constantin, <i>Dezvăluirea adevărului în problema masacrelor de la Katyń</i>	19
Mirjana Ćorković, <i>Identitet i alteritet u književnosti Rumuna u Vojvodini: na pramerima romana Radu Flore</i>	27
Gabriela Georgescu, <i>Kundera, europenii și Europa</i>	47
Armand Guță, <i>Elementele folclorice din poezia lui Matja Bečković între raționament politic și aspirație identitară</i>	61
Radu Mârza, <i>Gheorghe Asachi și călătoria sa în Rusia (1830)</i>	71
Stefano Pisu, <i>Кино и общество в СССР: «изучение кинозрителя» в советской кинематографии 1920-х годов</i>	81
Dușița Ristin, <i>Fragmentele de medicină populară din manuscrisele slavone din Banat</i>	103
Kristína Vaverčáková, <i>Detský príjemca optimálneho biblického textu</i>	113

LITERATURĂ

Mihaela Herbil, <i>Incursiune în viața și opera lui N.V. Gogol</i>	125
Diana Tetean, <i>Ипостаси лишнего человека в русской литературы</i>	149

Simpozionul „Centenare, centenare...”, București, 10 decembrie 2009

Dagmar Maria Anoca, <i>Margita Figuli (1909-1995)</i>	163
Axinia Crasovschi, <i>N. Gogol și M. Bulgakov – paralele biografice și literare</i>	177

Romanoslavica vol. XLVI, nr. 3

Octavia Nedelcu, <i>Centenar Oskar Daviço (1909-1989)</i>	183
Antoaneta Olteanu, <i>Fantasticul popular în nuvela „Vii” de N.V. Gogol</i>	189
Virgil Şoptereanu, <i>Cultura râsului la N.V. Gogol şi M.A. Bulgakov</i>	199

RECENZII

Constantin Geambaşu, <i>Panaiot Karaghiozov, Славянските свети мъченици.</i> <i>Светост и канонизация; хронология и типология; критика и апология</i> <i>на славянското мъченичество</i>	211
Mihai Mitu, Radu Mârza, <i>The History of Romanian Slavic Studies.</i> <i>From the Beginnings until the First World War</i>	213

PERSONALIA

Dagmar Maria Anoca, <i>Profesorul universitar dr. Mihal Harpân la 65 de ani</i>	217
Dagmar Maria Anoca, <i>Profesorul universitar dr. Gheorghe Călin la 75 de ani</i>	219

Despre autori	223
----------------------------	-----