

UNIVERSITATEA „ALEXANDRU IOAN CUZA“ IAȘI

CATEDRA DE SLAVISTICĂ „PETRU CARAMAN“

STUDII  
DE  
SLAVISTICĂ

– XI –



EDITURA UNIVERSITĂȚII „ALEXANDRU IOAN CUZA“  
IAȘI – 2006

Colectivul de redacție:

Ivan EVSEEV  
Livia COTORCEA  
Dorin BERCEA  
Marina VRACIU

# CUPRINS

## I

### L I T E R A T U R Ă

Petru Caraman, <i>Privire critico-istorică asupra cercetărilor despre cântecul lui Ștefan Voievod</i> .....	9
Сорина Бэлэнеску, <i>О некоторых мифопоэтических элементах в романе Достоевского 'Игрок'</i> .....	45
Ливия Которчя, <i>О синкретизме искусств в авангарде: Велимир Хлебников и Павел Филонов</i> .....	53
Noemi Bomher, <i>The Rhetoric of Texture in the Romanian Literature: The Transparent Body of Gyps</i> .....	65
Адриана Никоарэ, <i>Блудный сын Владимира Войновича</i> .....	81
Leonte Ivanov, <i>Doi călători în Apus: N.M. Karamzin și I.H. Rădulescu</i> .....	95
Elena Abrudan, <i>Structuri mitice în proza est-europeană</i> .....	111
Adriana Uliu și Ivan Stankov, <i>„Luceașărul“ eminescian în două versiuni bulgare</i> .....	153
Marina Vraciu, <i>Iosif Brodski și Marina Țvetaeva</i> .....	167
Bogdan Anistoroaei, <i>Pe marginea „Scrisorilor filozofice“</i> .....	173
Gheorghe Brînzei, <i>Și ce dacă n-am citit „Rusoica“?</i> .....	181
Jerzy Cieszkowski, <i>Wysława Szymborska</i> .....	189
Adriana Iseceanu, <i>Nuvela „Faust” și tema faustică la I.S. Turgheniev</i> .....	195

## II

### L I M B Ă Ș I L I M B A J

Tatiana Tudori, <i>Presupoziții realiste ale discursului științific despre lume</i> .....	207
---	-----

Людмила Беженару, <i>Полевая личность и коммуникативное пространство</i> .....	215
Natașa Manole, <i>Cuvinte de origine slavă în limba română</i> .....	219
А.Науменко-Порохина, <i>Культура речи в России сегодня: состояние, уровень изучения</i> .....	225

## III

## CULTURĂ ȘI CIVILIZAȚIE

Constantin Adamovici, <i>Еcranizări după romanul lui L.N. Tolstoi „Război și pace“</i> ....	239
Ludmila Bejenaru, <i>Elena Voloșanca și Sofia Paleolog: lupta pentru tronul rus</i> .....	259

## IV

## RECENZII

Osip Mandelștam, <i>Eseu despre Dante</i> (Adriana Uliu) .....	271
Н.А. Порочницкая, <i>Россия и русские в мировой истории</i> (Ludmila Bejenaru) .....	276

## V

## DIALOG

Iosif Brodski, <i>Poetul și proza</i> .....	283
Eminescu în traducere sîrbă .....	297

# CONTENTS

## I<sup>st</sup> part

### LITERATURE

Petru Caraman, <i>A Critical and Historical Overview of Research on the 'Song of Stephen the Great'</i> .....	9
Sorina Bălănescu, <i>Some Mythopoetic Elements in Dostoievsky's 'Igrok' ('The Gambler')</i> .....	45
Livia Cotorcea, <i>Toward the Question of the Synchronism of Arts: Velimir Khlebnikov and Pavel Filonov</i> .....	53
Noemi Bomher, <i>The Rhetoric of Texture in the Romanian Literature: the Transparent Body of Gyps</i> .....	65
Adriana Nicoară, <i>The Prodigal Son of Vladimir Voinovich</i> .....	81
Leonte Ivanov, <i>Two Travellers Go West: N.M. Karamzin and I.H. Rădulescu</i> .....	95
Elena Abrudan, <i>Mythical Structures in the East-European Prose</i> .....	111
Adriana Uliu și Ivan Stankov, <i>The Poem 'Luceafărul' by Mihai Eminescu in Two Bulgarian Versions</i> .....	153
Marina Vraciu, <i>Joseph Brodsky and Marina Tsvetaeva</i> .....	167
Bogdan Anistoroaei, <i>On Chaadaev's 'Philosophical Letters'</i> .....	173
Gheorghe Brînzei, <i>Well, I Haven't Read the 'The Russian Woman'</i> .....	181
Jerzy Cieszkowski, <i>Wysława Szymborska</i> .....	189
Adriana Iseceanu, <i>'Faust' and the Faustian Theme in Ivan Turgheniev's Work</i> .....	195

## II<sup>nd</sup> part

### LINGUISTICS

Tatiana Tudori, <i>Realistic Prerequisites to the Scientific Discourse on the World</i> .....	207
---	-----

Ludmila Bejenaru, <i>The Role Model and the Communicative Environment</i> .....	215
Nataša Manole, <i>Slavonic Loan Words in Romanian</i> .....	219
A. Naumenko-Porokhina, <i>Speech Culture (kul'tura rechi) in Russia Today</i> .....	225

### III<sup>rd</sup> part

## CULTURAL STUDIES

Constantin Adamovici, <i>Two Screen Versions of Tolstoi's 'War and Peace'</i> .....	239
Ludmila Bejenaru, <i>Elena Voloshanka and Sofia Paleolog: the Fight for Russia's Throne</i> .....	259

### IV<sup>th</sup> part

## REVIEWS

Osip Mandelshtam, <i>An Essay on Dante</i> (Adriana Uliu) .....	271
N.A. Porochnitskaya, <i>Rossia i russkie v mirovoj kul'ture</i> (Ludmila Bejenaru) .....	276

### V<sup>th</sup> part

## DIALOG

Joseph Brodsky, <i>The Poet and Prose</i> .....	283
Eminescu in Serbian Translation .....	297

I  
LITERATURĂ





# PRIVIRE CRITICO-ISTORICĂ ASUPRA CERCETĂRILOR DESPRE CÂNTECUL LUI ȘTEFAN VOIEVOD

**Petru Caraman**

Problemele ce suscită cântecul lui Ștefan Voievod din *Gramatica cehă* a lui Blahoslav sunt multiple. Le vom discuta în ordinea în care se înlănțuiesc între ele, dar și în legătură cu cei ce le-au pus, dacă au mai fost deja puse. Vom începe, cum e și logic, cu chestiunea limbii și cu cea a provenienței cântecului, care amândouă converg de fapt către același țel: acela de a stabili ce popor slav își poate reclama paternitatea asupra lui. De altfel, în acest capitol, dezbateră menționatele probleme va avea numai un caracter provizoriu, întrucât ne vom limita la relatarea părerilor emise până-acum asupra lor și la unele aprecieri critice, ținându-ne de linia cronologică. Încercarea de a ajunge la concluzii definitive va urma după aceea. Se-nțelege, problema pe care au trebuit să și-o pună, din capul locului, toți câți s-au ocupat mai temeinic de această poezie populară, a fost cea a limbii. Să vedem dar cum au soluționat-o fiecare din ei, avându-i în vedere, firește, pe cei mai însemnați.

## a. Kovalskýj

Începem cu Kovalskýj, cel mai vechi cercetător al cântecului despre Ștefan Voievod. *Meritul său este de a fi spus cel dintâi și de a fi încercat a o demonstra* – călăuzit mai mult de un instinct sigur decât de un raționament abil – *că poezia populară din Gramatica lui Blahoslav este ucraineană*. Alții, care vor veni mult mai târziu după dânsul s-o studieze, vor găsi astfel un adevăr deja stabilit, aproape axiomatic, fără să știe adesea nimic de predecesorul lor. Kovalskýj observă pe drept că vorbele la care –

în manuscrisul terezian – este dată traducerea în limba cehă sau latină<sup>1</sup>, spre a le face înțelese cehilor<sup>2</sup>, nu au nevoie de nici o tălmăcire pentru a fi pricepute de orice ucrainean<sup>3</sup>. Apoi, relatează el apelativele „dywońka“, „dušenka“ și epitetul „mileńka“<sup>4</sup>, a căror formă diminutivală de nuanță hipocorică e atât de caracteristică limbii ucrainene și care revin de mai multe ori în cântec. Un argument naiv și totodată hiperbolic până la eroare, pe care-l aduce Kovalskýj, tot spre a dovedi ucrainismul textului acestui cântec, e în legătură cu eroul său.

„Ștefan, fiind moldovean, mai degrabă în ucrainește decât în orice altă limbă slavă putea să cânte<sup>5</sup> cu frumoasa fată.“<sup>6</sup>

Nu vom insista asupra lipsei de logică a unei astfel de afirmații – căci nu înseamnă nicidecum că, dacă un personaj moldovean figurează într-o poezie ucraineană, el și vorbește în mod necesar limba ucraineană, mai ales că nici eroina, precum se va vedea, nu este ucraineană – dar ne vom referi în special la valoarea argumentului de care se folosește apoi Kovalskýj, spre a justifica de ce Ștefan Voievod știa ucrainește:

„Se știe doar că hospodarii sau voievozii moldoveni, ca și poporul moldovenesc, cunoșteau bine limba ucraineană, pentru că administrația și organizația lor de stat era ucraino-slavă; de aceea ei aveau legături frecvente cu ucrainenii cei de aceeași lege.“<sup>7</sup>

Kovalskýj exagerează fără măsură. În ceea ce-l privește personal pe Ștefan cel Mare, se pare că el, în adevăr, vorbea limba ucraineană, după cum reiese dintr-un document polon din 1503 de redacție latină, unde se află citată – și tot cu caractere latine – o frază în ucrainește, care este atribuită domnului moldovean<sup>8</sup>. El va fi învățat această limbă direct de la vreunul dintre supușii săi ucraineni din nordul Moldovei<sup>9</sup>. Dar faptul e o simplă întâmplare sau, ca să precizăm, un merit strict individual al acestui domn, care nu se distingea numai prin vitejia lui, ci și printr-o inteligență puțin comună. Dacă însă avem în vedere poporul moldovenesc în totalitatea lui, este absolut sigur că acesta nu a vorbit niciodată limba ucraineană. Numai o categorie prea puțin numeroasă, de origine boierească îndeobște – aceea a funcționarilor de prin cancelariile statului, însărcinați cu redactarea actelor publice, precum și factorii bisericii și cei ai ierarhiei monahale – cunoșteau slava bisericească, pe care-o utilizau exclusiv la citit și în scris, deci ca pe o limbă de cultură și de uz cancelaristic, iar nicidecum ca pe o limbă vorbită. Dar, evident, slavona cărților și a documentelor, care se scriau în

Moldova sub Ștefan cel Mare sau înainte de el, precum și mult timp după dânsul, este departe de a putea fi identificată cu limba ucraineană<sup>10</sup>, măcar că nimeni nu poate contesta că textele – mai ales în diplomația epocii lui Ștefan – se resimt puternic de influența ucraineană. Iată de ce afirmația lui Kovalskýj constituie o exagerare, care de altfel este cu totul inutilă pentru susținerea caracterului ucrainean al cântecului din *Gramatica* lui Blahoslav. În acest scop, nu era deloc nevoie de un asemenea argument; proba cea mai pregnantă rezida în însuși graiul respectivei creații folclorice.

Dar teza lui Kovalskýj nu se limitează la argumentarea ucrainismului numai pentru cântec, ci el vrea să-l extindă asupra întregului dialect numit „słowenský“. Și, în principiu, intenția sa e foarte logică; căci, de vreme ce cântecul lui Ștefan Voievod e recomandat de Blahoslav drept o mostră a acestui dialect, înseamnă că unul nu poate fi separat de celălalt. Kovalskýj însă se înșală. Întâia oară, el a cunoscut cântecul în mod absolut izolat – detașat de cadrul *Gramaticii cehe* – așa cum îl publicase Hradil în 1855 în ČMKČ. Astfel, graiul său ucrainean l-a izbit îndată, fără să-i lese cea mai mică îndoială. Poate că atitudinea lui n-ar mai fi fost aceeași – atât în privința cântecului, cât și a dialectului, pe care acesta pretindea că-l ilustrează – dacă, chiar dintru început, el ar fi cunoscut cântecul așa cum se află el încadrat în gramatica lui Blahoslav. Mai târziu, când l-a cercetat direct la sursă – în manuscrisul terezian – și a vrut să-și clarifice ceea ce înțelegea filologul ceh prin „słowenský dialectus“, prevenit cum era, el nu mai poate crede altfel decât că sub această denumire se ascunde tot limba ucraineană. Această părere n-o spune deodată cu toată convingerea; ci manifestă totuși oarecare ezitare între vreo națiune slavă meridională și între cea ucraineană din vecinătatea slovacilor, deși chiar de la-nceput înclină mai mult către ultima. În cele din urmă, el argumentează însă în mod exclusiv în favoarea ipotezei că, prin „słowenský dialectus“, Blahoslav nu înțelege altceva decât limba ucraineană. În sprijinul acestei teze, Kovalskýj aduce argumente la baza cărora, foarte adesea, rezidă mobile pur patriotice. Astfel, întemeindu-se pe unele citații din *Gramatica cehe* – de la capitolul ce tratează despre acest „dialectus“ – el caută să le interpreteze în sensul părerii sale. În consecință, în aserțiunea lui Blahoslav că „słowenský dialectus“ e un grai cu multe cântece și versuri, Kovalskýj vede dovada cea mai sigură că-i vorba aici de limba națiunii sale. Căci iată ce zice dânsul: „El (Blahoslav) confirmă, ceea ce noi bine știm, că ucraineanul („rúsyn“) nu poate trăi fără cân-

tece; fie voios, fie trist, el totdeauna cântă... de aceea și sunt la noi cântece nenumărate și greu s-ar mai afla alt neam slav, care să ne ajungă în ce privește această comoară...“<sup>11</sup> Se-nțelege, acest argument, deși adus cu toată sinceritatea, nu poate fi luat în serios, deoarece el se potrivește tot așa de bine și altor limbi slave, în special limbii sârbo-croate, care de asemenea e renumită prin bogăția și frumusețea cântecelor ei populare și care, chiar în cursul secolului al XVI-lea – ceea ce interesează cu deosebire în cazul de față – avea deja de mult o literatură cultă, cu poeți consacrați și cu numeroase creații poetice în versuri. Apoi, în paragraful în care Blahoslav, vorbind despre „słowenský dialectus“, ne face cunoscut că e un „dialect“ cultivat, – „...*ba, cică au și gramatica lor...*“<sup>12</sup>, spune el – Kovalskýj vede iarăși date prețioase referitoare la limba ucraineană. El își exprimă încă și recunoștința sa față de Blahoslav că dă astfel de știri și caută chiar să precizeze timpul când ucrainenii au putut avea în trecut, înainte de gramaticianul ceh, o cultură înfloritoare, precum și o gramatică a limbii lor. Și găsește că aceasta s-a petrecut deja prin secolul al XIV-lea, pe vremea principelui podolean Teodor Koriatovici, întemeietorul de mănăstiri pentru ordinul călugăresc răspânditor de cultură al Vasilianilor, la ucrainenii carpatici din nordul Ungariei...<sup>13</sup>! Iar de aici, Kovalskýj trage concluzia că limba ucraineană, fiind astfel cultivată, era natural să aibă – după cum observă Blahoslav – multe metafore și figuri<sup>14</sup>. În fine, în distincția pe care Blahoslav o face destul de vag între „słowenský dialectus“ și limba slovacilor din Ungaria timpului său – arătând că-s două limbi deosebite – Kovalskýj vede încă un argument în favoarea susținerilor sale. Și anume, el deduce apoi că Blahoslav, care a trăit între anii 1550-1570 în Moravia, a avut prilejul să-i cunoască pe slovaci, așa că limba slovacă o înțelegea ca pe una ce semăna bine cu ceha. Dar ceea ce-i era lui greu de înțeles, era „słowenský dialectus“, care nu putea fi altă limbă decât cea ucraineană, ce se deosebește atât de mult de limba cehă<sup>15</sup>.

Evident, toată argumentarea lui Kovalskýj spre a identifica dialectul „słowenský“ din *Gramatica cehă* cu limba ucraineană, rămâne infructuoasă, căci în realitate Blahoslav, prin acest termen, a vrut să desemneze în primul rând – precum am relatat – limbile slave sudice, considerate pare-se toate la un loc. Despre limba ucraineană – adică „ruská řeč“ – în nici un caz nu poate fi vorba, întrucât despre ea face mențiune la alt capitol, încadrând-o în „polský dialectus“.

La această greșită interpretare, a contribuit pe de o parte faptul că expunerea asupra dialectului așa-numit „slowenský“ este – după cum s-a văzut deja – foarte neclară din cauza cunoștințelor cu totul insuficiente și chiar eronate ale lui Blahoslav; iar pe de alta, faptul că poezia populară despre Ștefan Voievod e dată ca mostră tocmai pentru „slowenska řeč“! Astfel deci, lui Kovalskýj – fără a scruta mai atent capitolul respectiv – i s-a părut foarte logic să conchidă că, sub acest nume, gramaticianul ceh a înțeles limba ucraineană. Dar, dacă nu s-ar fi aflat acolo inserat cântecul lui Ștefan Voievod, nimănui nu i-ar fi putut trece măcar prin minte că Blahoslav – vorbind despre „slowenský dialectus“ – s-ar fi gândit la limba ucraineană. Ne aflăm, cu drept cuvânt, în fața unui paradox cu totul insolit: adevărul e că deși „slowenský dialectus“, în *Gramatica* lui Blahoslav nu înseamnă nicicum limba ucraineană, poezia populară – destinată de autor să-l ilustreze – e în mod incontestabil ucraineană!

Ceea ce l-a mai împiedicat pe Kovalskýj să vadă just este și amestecul patriotismului în cercetarea sa. Fiind unul dintre luptătorii ucraineni pentru deșteptarea la viața și cultura națională, e oarecum explicabil că – în pasajul neprecis al lui Blahoslav – el a căutat să afle împrejurări și însușiri ce caracterizează poporul și limba ucraineană în trecutul lor. Astfel, el se sprijină pe gramaticianul ceh pentru a scoate în evidență că ucrainenii sunt un popor aparte și că vorbesc o limbă specială, care nu poate fi confundată cu limba rusă sau tratată drept un dialect al altei limbi slave; apoi, că această limbă are o veche tradiție culturală și că deci este foarte propice poeziei<sup>16</sup> etc. Dar eroarea principală a lui Kovalskýj – cea în legătură cu „slowenský dialectus“ – trebuie privită cu toată indulgența, dacă ne gândim că chiar un savant ca Jagić greșește și el când îl identifică cu limba slovacă<sup>17</sup>.

În ciuda criticii adusă de noi lui Kovalskýj, concluzia la care ajunge acest modest și totodată entuziast cercetător relativ la poezia populară din *Gramatica* lui Blahoslav – concluzie față de care, dintr-un spirit de prudență, el se simte totuși obligat să manifeste și oarecare rezerve – rămâne adevăr nezdruncinat: „Prin urmare, noi (rusyný) putem măcar în parte să numărăm acest cântec printre operele alcătuite în limba noastră...”<sup>18</sup>

## b. Hasdeu

Hasdeu, fără să fi cunoscut articolul lui Kovalskýj, era și el convins că limba cântecului lui Ștefan Voievod este cea ucraineană. Ba încă, el afirmă

aceasta într-un chip foarte categoric și chiar hiperbolic. Astfel – după ce-i reproșează lui Blahoslav că „publicând această baladă... confundă dialectul slovac cu acel croat, fiindu-i necunoscute ambele“ – el spune în 1870: „Cântecul despre Ștefan Vodă nu este însă nici într-una din aceste două limbi, ci *curat rutenește*, precum vorbesc până astăzi așa-numiții *rusneci* din Bucovina și din nordul Moldovei<sup>19</sup>, numai cu vechea ortografie boemă.“<sup>20</sup>

În articolul din 1873, prin care prefățează documentele venețiene ale lui Esarcu, Hasdeu reproduce aproape exact nota citată<sup>21</sup> – de data aceasta, chiar în textul articolului – cu singura modificare că el înlocuiește numele „rusneci“<sup>22</sup> prin acela de „ruteni“.

Cât de „curat rutenește“ sună acest cântec, se va vedea mai departe în studiul nostru. În ce privește relatarea însăși a ucrainismului cântecului de către Hasdeu, își are importanța ei prin aceea că vine de la un cercetător neucrainean, care se orientează în materie de limbă exclusiv după text. În ce privește traducerea românească a cântecului, făcută de Hasdeu<sup>23</sup>, ea este de o fidelitate indiscutabilă<sup>24</sup>. Mai trebuie încă să relevăm că și Hasdeu, ca și Blahoslav și ca aproape toți cei ce-au studiat cântecul – a crezut cu toată convingerea că acesta a fost cules în Veneția italică. În adevăr, iată ce spune: „Se vede că o seamă de ruteni, rătăcind la Veneția, unde a dat peste dânsii Nicodem, trăiau acolo printre slavii din Dalmația, de care au fost totdeauna mulți în Lombardia...“<sup>25</sup>

Iar mai departe, continuă el: „Astfelu, pe când senatul Republicii Sântului Marcu discuta latinește sau italienește despre triumfurile ostășești ale marelui Ștefan, tot atunci, pe cheurile Veneției, s-ar fi putut auzi slavonește o admirabilă baladă despre victoriile amoroase ale Domnului român. Și cine oare s-ar fi așteptat de a găsi elementul erotic (sic!) al viteazului nostru național răsunând pe țărmii Adriaticei și adăpostindu-se apoi într-o gramatică boemă!“<sup>26</sup>

Nu este lipsit de interes nici faptul că Hasdeu l-a cunoscut personal la Viena, în 1868, pe J. Jireček, care i-a înlesnit obținerea manuscrisului *Gramaticii cehe* a lui Blahoslav, la biblioteca Institutului Terezian, precum ne informează învățatul român: „Petrecerea noastră în Viena la 1868 ne-a permis a colaționa edițiunea cu manuscriptul mulțumită amabilității chiar a unuia dintre editori, mult eruditul d. Jireček.“<sup>27</sup>

Despre vreo discuție specială cu Jireček, referitoare la textul cântecului lui Ștefan Voievod, Hasdeu nu pomenește nimic. Și totuși, pare inadmisibil ca așa ceva să nu fi avut loc între ei cu acel prilej.

Când J. Jireček, în 1876 – la opt ani după întâlnirea cu Hasdeu și la douăzeci de ani după studiul lui Kovalskýj – a dat imbold pentru noi cercetări asupra poeziei populare din *Gramatica cehă*, el știa de asemenea că limba ei este ucraineană. Astfel, Jireček presupune că Nicodem a auzit-o de la un oarecare „rúsyn“ în Veneția<sup>28</sup>; de aceea, o și recomandă folcloriștilor maloruși. De unde îi venea lui convingerea că acest cântec, pe care Blahoslav îl recomandase drept „slovenesc“, este ucrainean? Avem motive să ne îndoim că era rezultatul propriei sale examinări a textului sub aspectul lingvistic. Noi atribuim originea acestei convingeri contactului pe care l-a avut Jireček cu unii dintre primii cercetători ai cântecului – după ce a fost anunțată descoperirea manuscrisului gramaticii lui Blahoslav – cum va fi fost contactul cu Kovalskýj și poate chiar și cu Hasdeu. Nu știm sigur dacă el va fi avut cunoștință și despre articolele scrise de aceștia. E probabil că da, fiindcă ei se vor fi simțit obligați a i le trimite, mai ales că Jireček era și unul dintre editorii manuscrisului lui Blahoslav. Totuși, el nu face mențiune nicăieri despre nici unul.

### c. Potebnja

În 1877, la un an după recenzia-stimul a lui J. Jireček<sup>29</sup>, a apărut lucrarea ilustrului filolog și folclorist ucrainean Alex. Potebnja, profesor la Universitatea din Harkov, sub titlul *Малорусская народная песня по списку XIV в. – Текст и примечания*<sup>30</sup>. O dată cu el, începe propriu-zis seria adevăratelor studii, având un orizont mai larg, precum și preocupări pur științifice. Lucrarea lui Potebnja pare mai mult un registru de note referitoare la cântecul despre Ștefan Voievod decât un studiu în înțelesul obișnuit. Ba, în bună parte, autorul – plecând de la acest cântec – se folosește de el numai ca de un prilej pentru a-și pune probleme generale de artă poetică populară slavă, lăsându-se dus adesea departe de subiect, în voia asociațiilor de idei. Totuși însă, contribuția lui Potebnja, prin bogăția observațiilor și implicit prin bogăția sugestiilor pe care le conține, este – cu toată aparenta lipsă de coeziune și de unitate a acestora – una din cele mai pozitive. El își pune patru probleme: una de limbă, alta de versificație (de prozodie și metrică), iar ultimele două de stilistică și simbolică populară.

La acestea din urmă, ne vom referi ulterior, la alte capitole. Potebnja nu plasează cântecul în cadrul dialectului „słowenský“ al lui Blahoslav și se dezinteresează de ceea ce a putut înțelege filologul ceh printr-însul. Pe el îl interesează exclusiv poezia, pe care-o privește complet detașată din acel cadru atât de controversabil, în care ea ne-a fost transmisă. În rândul întâi, Potebnja caută să rezolve chestiunea limbii. Dar aici, e nevoie să specificăm că el nu abordează această chestiune ca unul care vrea să probeze ucrainismul limbii poeziei, ci procedează ca și cum ar fi deja un fapt de sine înțeles că poezia populară din gramatica cehă este ucraineană. Ceea ce vrea el să stabilească, sunt o serie de abateri de la caracterele generale ale limbii ucrainene, pe care le consideră sau drept erori sau drept particularități dialectale. Erorile le pune pe seama culegătorului și a celor care au transmis lui Blahoslav cântecul. Caracterele dialectale însă nu le precizează totdeauna și, mai ales, nu încearcă să le clasifice și să le înmănușeze într-un tot, pentru a descoperi la care dialect ucrainean trebuie raportate, iar o dată cu ele, cântecul popular însuși. Erorile datorite culegătorului sau chiar transmițătorilor și, probabil, lui Blahoslav însuși, constau, după Potebnja, în faptul că aceștia, ca cehi ce erau, au cehizat limba cântecului; ele sunt cu deosebire de natură fonetică <sup>31</sup>:

„na verši“	în loc de ucr. „na versi“ <sup>32</sup> ,
„płačuci“ <sup>33</sup>	..... „płačučy“ <sup>34</sup> ,
„milenka“	..... „mileňka“ <sup>35</sup> ,
„dušenka“	..... „dušeňka“ <sup>36</sup> ,
„kdo“	..... „chto“ <sup>37</sup>
„w rotě“	..... „w roti“ <sup>38</sup> etc.

Toate aceste fonetisme sunt îndreptate, redându-li-se aspectul ucrainean. De asemenea *i*, dintr-o serie de cuvinte, este modificat în sunetul tipic ucrainean *u* echivalentul aproximativ al cehului *y*<sup>39</sup>. Apoi, în domeniul morfologic, pe vb. „stojú“ (pers. a III-a pl.) îl corectează, readucându-l la forma sa normală: „stoja“<sup>40</sup>. Pe de altă parte, la acest verb, ca și cele două următoare, „šermuju“<sup>41</sup> și „strylaju“<sup>42</sup>. Potebnja admite omisiune lui *t* final, considerând fenomenul acesta ca fiind posibil în ucrainește și justificându-l cu exemple dialectale din Bucovina septentrională<sup>43</sup>. Ca simple erori de ordin morfologic, ne relatează locativele: „w tureckým rotě“, „w tatarským rotě“, „w wołoským rotě“<sup>44</sup> – unde vede el un grav dezacord gramatical, întrucât substantivului fem. sg. în cazul locativ *i* se juxtapun



epitete în locativul masculin sau neutru! În consecință, el corectează pretutindeni în: „w tureckyj mi roti“, „w tatarskyj mi roti“, „w Wołoskyj mi roti“<sup>45</sup>. În sensul unor astfel de vederi, Potebnja ne dă chiar de la început o reconstrucție a textului folcloric, urmărind să readucă graiul cântecului la un aspect cât mai curat ucrainean<sup>46</sup>. La această reconstrucție, care cuprinde toate modificările aduse de el poeziei, se raportează mereu în îndreptările și observațiile ce face asupra textului folcloric. La ea ne vom mai referi și noi ulterior, când vom discuta în mod special problema reconstituirii textului acestei poezii populare și vom examina-o comparativ cu alte reconstrucții. Cât despre locul de origine a cântecului deși el nu precizează nici o regiune, totuși, după modul cum identifică particularitățile lui dialectale, se vede că se gândește la Galiția sud-estică și, pare-se, chiar îndeosebi la Pocuția.

#### d. Franko

La 30 de ani după Potebnja, în 1907, celebrul poet ucrainean Ivan Franko, care a fost și un distins folclorist totodată, reia discuția acestor chestiuni. Scriind ale sale *Studii asupra cântecelor populare ucrainene*<sup>47</sup>, își începe cronologic expunerea cu poezia populară înregistrată de Blahoslav în secolul al XVI-lea, cu care prilej el agită din nou o bună parte din problemele în legătură cu ea. În cercetarea sa, el ia ca punct de plecare și de orientare studiul lui Potebnja, față de care păstrează totuși o manifestă atitudine critică, nu fără dreptate adesea. Dar cu toată critica ce-i aduce, mai ales în chestiuni de detaliu, se poate spune că Franko nu ajunge la alte soluții; ci, în linii generale, rămâne la părerile lui Potebnja. Contribuția lui constă mai degrabă în a pune în plină lumină unele indicații, sau simple sugestii numai, ale predecesorului său. Astfel, în ce privește stabilirea locului de origine a cântecului, Franko propune aceeași regiune sud-est-galițiană, care rezultă și din cercetarea lui Potebnja. Drept este însă că Franko reliefează cât se poate de clar ideea apartenenței cântecului la acest dialect ucrainean, căutând s-o motiveze și lingvistic printr-o serie de dovezi. Aici, la reconstituirea limbii cântecului, îi află el diferite greșeli lui Potebnja. Franko spune că acesta n-a cunoscut bine dialectele vest-ucrainene<sup>48</sup> și cu deosebire graiul din Pocuția ca unul ce nu era originar de prin părțile acelea. De aceea, atunci când el a vrut să redea cântecului – pe baza textului înregistrat de Blahoslav – limba ucraineană autentică pe care-o va fi avut cântecul lui

Ștefan Voievod în popor înainte de a fi fost cules, era fatal să comită erori. În consecință, Franko îndreaptă anumite fonetisme<sup>49</sup> și chiar unele forme propuse de Potebnja. Așa de exemplu, pentru „stojú“, el găsește că forma cea mai convenabilă nu e „stoja“, cum crede Potebnja, ci „stojut“. De asemenea, pentru „šermujú“: „šermujut“, iar pentru „strylaju“: „striljajut“<sup>50</sup>. Desigur, dacă ar fi vorba să reconstituim textul în limba ucraineană a graiului pocuțian, rectificările lui Franko par cele mai verosimile. În același timp, nu li se poate contesta năzuința de a înfățișa cântecul într-o limbă apropiată de cea a textului folcloric din *Gramatica ceahă*. Franko prezintă și el o reconstrucție a cântecului despre Ștefan Voievod<sup>51</sup>, în care – în afară de câteva inovații ale sale – păstrează totuși cele mai multe din reconstituirile lui Potebnja.

### e. Tomašivskýj

Determinat de studiul lui Franko, a apărut peste puțin, în aceeași periodică lioveană – sub modestul titlu *Observație la cântecul despre Ștefan Voievod* – un articol al lui Ștefan Tomašivskýj<sup>52</sup>, care, ceea ce foarte rar se-ntâmplă, oferă cu mult mai mult decât făgăduiește prin titlul său. Că nici redactorul periodicei nu i-a atribuit acestei cercetări o importanță mai deosebită decât aceea care reieșea din recomandăția propriului ei autor, se vede din faptul că a publicat-o la „Miscellanea“, rubrica notelor și a articolelor mărunte. Tomašivskýj nu e un învățat de talia lui Potebnja și Franko; el vine însă cu o ipoteză foarte serioasă, care surprinde prin nouțea ei față de ceea ce fusese spus pân-atunci, precum și prin o serie de argumente incontestabile aduse spre a o susține. Ba încă, prin nouțea și chiar cutezanța ei, ipoteza sa a putut părea neserioasă la prima vedere, mai ales că ceea ce conținea ea ca aport original venea să răstoarne în bună parte cele ce fuseseră deja stabilite de către înaintași atât de iluștri. Nu insistăm aici asupra valorii studiului lui Tomašivskýj și asupra perspectivelor pozitive ce deschide apariția lui, căci aceasta va rezulta clar din înșeși faptele pe care le vom expune mai departe. Pe de-altă parte, Tomašivskýj săvârșește și el o serie de erori – uneori destul de însemnate și chiar bizare – care vor fi relateate și combătute în cursul lucrării noastre, la locurile respective. Trebuie însă să recunoaștem că aceste erori rămân totuși în umbră față de temeinicia ideii sale novatoare, care are de obiect graiul cântecului despre Ștefan Voievod. Astfel, *relativ la elementele străine din limba acestui cântec* – în

lexic, fonetisme și forme – *Tomašivskýj susține că acestea nu sunt cehisme*, după cum le explicau predecesorii săi, bazați pe faptul că Blahoslav care l-a înregistrat în gramatica lui era ceh și că tot cehi vor fi fost și cei prin care cântecul a ajuns până la dânsul. Ci, *ele sunt în realitate slovacisme*. Aici stă în esență marele merit al contribuției lui Tomašivskýj, precum se va vedea mai bine din cele ce urmează.

## f. Balotă

În fine, în anul 1958, a apărut la București studiul unui slavist român, Anton Balotă – *La littérature slavo-roumaine à l'époque d'Étienne le Grand*<sup>53</sup> – unde sunt reluate în discuție unele probleme în legătură cu cântecul lui Ștefan Voievod<sup>54</sup>, de la care autorul și pornește, citându-l în original chiar la început<sup>55</sup>. Ne vom opri mai mult asupra lui ca să epuizăm tot ce avem de spus referitor la o bună parte din concluziile acestui studiu *sui-generis* – care se singularizează într-un mod bizar față de toate celelalte – spre a nu mai reveni ulterior.

### α. Cântecul lui Ștefan Voievod este el oare produsul unei literaturi slavo-române orale, care a circulat pe pământul Moldovei?

După cum reiese din însuși titlul lucrării, cântecul lui Ștefan Voievod este implicat în ceea ce Balotă numește „literatura slavo-română” – și anume, în cea orală, ne precizează el mai departe în cursul expunerii sale – ca o parte integrantă a acesteia. Este știut că, datorită unui anumit complex de împrejurări istorice, deosebit de vitrege, românii n-au scris în limba lor maternă decât târziu – începând de prin secolul al XV-lea cu slabe și sporadice încercări, pentru ca de-abia în secolul al XVI-lea să triumfe scrisul în limba națională, prin apariția tot mai compactă de cărți românești – și că în cursul acelei lungi perioade, care coincide în parte cu epoca domniei lui Ștefan cel Mare, acest vacuum cultural era umplut de limba slavonă. Ea a fost deci pe atunci și pân-atunci limba noastră de cultură, în care erau scrise atât cărțile de ritual și puținele cărți laice cu cuprins etic prin excelență, precum și toate documentele oficiale necesitate de administrația statului și de relațiile externe. În sensul acesta, trebuie înțeles just termenul de „literatură slavo-română” în istoria culturii românești. Balotă însă îi mai atribuie o accepțiune în plus, incluzându-i și o pretinsă literatură slavă orală, adică creații populare sud-slavice, care ar fi circulat chiar în graiul lor de origine

pe teritoriul de limbă românească, întocmai ca și la sârbo-croații înșiși și ca și la bulgari, în propriile țări ale acestora! Noi nu contestăm că asemenea creații au circulat la noi, dar nu în limba de origine! Ci numai după ce ele au fost transpuse – firește tot în sfera rurală – în graiul românesc, adică după ce poporul român din Țara Românească sau Moldova ori din Banat sau Transilvania și le-a însușit adaptându-și-le în forme mai apropiate sau mai depărtate. De fapt, rareori poate fi vorba aici de transpuneri fidele din punct de vedere tematic; ci, de obicei, avem de a face doar cu împrumuturi parțiale din teme de cântecelor (sau ale altor specii de produse populare). De cele mai multe ori, s-au împrumutat numai unele motive sau personaje – mai rar, chiar și vreun procedeu tehnic – atunci când acestea se potriveau la anumite creații românești de același gen. Dacă deci suntem de părere că pentru astfel de împrumuturi sau influențe nu au existat niciodată și nicăieri granițe între popoare, nu putem admite sub nici un motiv teza susținută de Balotă a circulației unor produse folclorice de limbă străină – indiferent ce origine ar fi avut ele – pe teritoriul de limbă românească al principatelor noastre. Și aceasta pentru simplul motiv că ele nu ar fi putut fi înțelese de români. În consecință, după noi, o asemenea ipoteză este de-a dreptul absurdă, fie că o raportăm la principatele române de la sfârșitul evului mediu, fie că la orice altă țară din lume cu populație omogenă. Dar Balotă ar replica, probabil, că s-a gândit numai la clasa intelectuală a poporului român – și anume a celui din Moldova, căci în special despre acest principat este vorba în lucrarea sa – adică la persoane aparținând clasei boierești și celei eclesiastice, singurele știutoare de slovenie<sup>56</sup>. Aici însă, altă imposibilitate: una era slovenia cărții și cu totul alta era o limbă slavă vie! Cum erau să înțeleagă chiar și acești români produsele populare sud-slavice numai pe baza cunoștințelor lor de slovenie – uneori și acestea cu totul sumare – când diferența dintre slavona cărților sau documentelor și oricare limbă sud-slavă vie ajunsese în secolul al XV-lea așa de mare, încât bulgarii și sârbo-croații înșiși nu mai înțelegeau limba din cărți decât dacă se inițiau în mod special, învățând-o cu trudă pe la dascăli?!

Dacă Balotă s-ar fi referit la vreo foarte veche creație folclorică, situabilă în epoca în care românii se aflau încă în faza finală a formației lor etnice – ne gândim în mod special la timpul conviețuirii româno-slave în regiunile carpato-dunărene – atunci, firește, ipoteza că un astfel de produs popular a circulat oral, în limba slavilor conlocuitori, pe teritoriul Daciei de odini-

oară, ar fi fost din cele mai legitime. Dar el ne vorbește despre circulația orală a unei creații populare slave și anume sârbească, în Moldova, pe vremea lui Ștefan cel Mare! Ori, aceasta e cu desăvârșire inadmisibil.

De asemenea, dacă Balotă – raportându-se la grupul de popoare din zona geografică de pe cursul inferior al Dunării – ar fi avut în minte chiar vechi produse populare românești, și anume exclusiv pe acelea care tratează teme specific slave sau care ar fi puternic grefate cu motive folclorice de influență sud-slavă, și dacă pe acestea le-ar fi considerat ca pe-o ramură orală în cadrul „literaturii slavo-române“ ori în ramele mai cuprinzătoare și mai complexe ale „civilizației slavo-române“, încă nu am avea nimic de obiectat în ce privește procedeele. L-am fi considerat acceptabil ca metodă de lucru, atunci când e vorba de a prezenta tabloul unei sinteze culturale a unui popor, într-o anumită perioadă a evoluției sale – în cadrul întregului grup etnic din zona respectivă – fie și numai în rolul pur receptiv al unor elemente de cultură create de alții. Balotă însă nu s-a gândit nici la astfel de creații folclorice, ci numai la cântece populare de limbă slavă – și trebuie să precizăm: *sud-slavă* – care ar fi circulat oral pe teritoriul Moldovei în cursul celei de-a doua jumătăți a secolului al XV-lea. Tipic pentru acestea este, după dânsul, cântecul lui Ștefan Voievod, cu care Balotă vrea să-și illustreze teza sa, căci iată ce zice el: „En d’autres termes, cette ballade fait partie, tout comme les noëls bulgares concernant le voïvode Dan II et les bugarstitcas (sic!) de Jankula voïvode, de la poétique slavo-roumaine, manifestations littéraires orales propres au genre de vie féodale, qui avait unifié du point de vue culturel le monde danubien au seuil du XV<sup>e</sup> siècle. Devant ces thèses, que des documentations ultérieures rendront évidentes, il est clair que les problèmes soulevés par ce chant doivent être étudiés dans la perspective de la civilisation slavo-roumaine..., qui atteignit dès l’époque d’Étienne le Grand son apogée moldave.“<sup>57</sup>

Iar mai departe, după ce încearcă să schițeze tabloul cultural al epocii lui Ștefan cel Mare sub toate aspectele sale slavo-române, Balotă conchide: „dans cet ensemble de faits, de situations et de valeurs historiques, parmi lesquels la littérature slavo-roumaine a été reconnue comme une réalité vive et complexe, se situe aussi le chant de Stefan Vodă...“<sup>58</sup>

Integrarea cântecului despre Ștefan Voievod în ceea ce Balotă numește „literatură slavo-română“ din epoca lui Ștefan cel Mare este, după noi, o iluzie a sa fără nici un substrat real. Într-adevăr, în primul rând, cântecul

respectiv nu are nimic comun cu tradiția folclorică românească, precum vom demonstra, când vom studia fondul lui. Iar faptul că eroul său este moldovean, nu-i deloc de-ajuns ca să-i poți spune acestui produs emina-mente slav că este slavo-român. Căci dacă, spre exemplu, Shakespeare, în tragedia *Hamlet*, își ia personajele și întregul subiect din istoria Danemarcei, aceasta nu poate îndreptăți pe nimeni să spună că tragedia respectivă este anglo-daneză și nici despre *Romeo și Julieta*, unde toate personajele sunt italiene, că e o operă anglo-italiană! Pe de altă parte, cântecul despre Ștefan Voievod nu are vreo legătură nici cu „poezia slavo-română a Dunării” așa cum o concepe Balotă, întrucât aici se ivește din capul locului o gravă contradicție – de ordin formal, e adevărat, dar totuși de importanță decisivă – care nu permite o asemenea integrare: cum poate fi oare expresia poeziei slavo-române danubiene – adică de origine sud-slavică și circulând pe teritoriul românesc – un cântec în limba ucraineană, ca cel al lui Ștefan Voievod? Totuși, Balotă nu se simte stânjenit de această contradicție dintre afirmația sa și documentul folcloric, ci trecând foarte ușor peste ea ca peste un detaliu insignifiant, spune: „Nous devons encore préciser que, sous l’habit linguistique ukrainien de ce chant, se dissimule historiquement l’une des formes originelle de la poésie slavo-roumaine du Danube, la seule directement conservée (bien que dans une autre langue) avec ses aspects originaires.”<sup>59</sup>

Balotă nu ne explică mai îndeaproape misterul acestei afirmații însă – din toate cele expuse de el în studiul său – se poate deduce că, după dânsul, ucrainizarea cântecului sârbesc va fi avut loc pe undeva prin extremul nord al Moldovei lui Ștefan cel Mare, adică tocmai către Pocuția. În această presupunere, el își ia ca punct de sprijin pretinsele „caractere galițiene ale limbii ucrainene”<sup>60</sup> stabilite de Potebnja pentru textul cântecului despre Ștefan Voievod, ceea ce în bună parte este o eroare, fiindcă – precum am menționat deja și după cum vom constata prin fapte concrete mai departe, la analiza limbii lui – aceste caractere nu sunt galițiene sau, mai precis, sunt prea puțin galițiene.

**β. Este oare cântecul lui Ștefan Voievod creația unor guslari sârbi imigrați în Moldova, după jumătatea secolului al XV-lea?**

Dar să vedem cine a putut duce cântecul lui Ștefan Voievod – care, la origine, ar fi o creație populară sârbă, după Balotă – tocmai în miazănoap-

tea Moldovei, pentru ca acolo să fie expus ucrainizării. Acei factori folclorici, care au creat și transmis „literatura orală slavo-română“ pe teritoriul Moldovei au fost, zice Balotă, guslari sârbo-croați<sup>61</sup>, ce s-au expatriat din țara lor, căzută-n robia turcească, înspre țările din nordul Dunării. Cu privire la Polonia, ce-i drept, există mărturii documentare precise și foarte timpurii – precum vom vedea aiurea – despre o astfel de emigrație. Dar, evident, cu atât mai mult trebuie să admitem că ea a avut loc și spre principatele române, dată fiind poziția lor geografică; e ceva care se impune în mod logic. Balotă, voind să fundamenteze documentar vestigiile emigranților sârbi în Moldova secolului al XV-lea, relatează pasajul din documentul moldo-slav al lui Petru Vodă Aron din 1454.X.2, unde scribul – la locul consacrat din final – se recomandă: „...ГЕСЪРГІЕ СРЪБИН И ПЕВЕЦ...“<sup>62</sup> În acest personaj, Balotă vede nu numai un guslar sârb oarecare, ci chiar pe creatorul cântecului lui Ștefan Voievod, care cântec este, după el, „narațiunea epică a unui eveniment real“. Cum acel eveniment istoric, cu care Balotă identifică subiectul cântecului, a avut loc în 1465, adică numai la vreo 10 ani<sup>63</sup>, „după apariția unui guslar la curtea domnească din Moldova“, el conchide că acet fapt nu-i permite „de détacher sa génèse de, *la circulation de la poésie en langue sud-slave dans les principautés roumaines*“<sup>64</sup>.

Dar dacă examinăm atenți citatul pasaj din documentul moldovenesc remarcăm cu dezamăgire că-n el nu e vorba despre nici un guslar! Căci pisarul documentului, un fiu de boier, este pur și simplu cântăreț, iar nu guslar. În adevăr, apelativul „пѣвец“ nu însemna altceva – atât în limba sârbo-croată a vremii, cât și în cea bulgară – decât cântăreț vocal<sup>65</sup>. Guslarul (s.-cr. „guslar“<sup>66</sup>) este însă, precum se știe, cântărețul care-și acompaniază vocea cu instrumentul numit „gusle“<sup>67</sup>, cântând de obicei fapte eroice. Confuzia între cuvintele „guslar“ și „пѣвец“ este exclusă, mai ales dacă ne referim la timpul acela<sup>68</sup>. Deci, dacă în documentul din 1454 ar fi fost vorba despre un guslar, ar fi fost scris acolo „ГУСЛАР“<sup>69</sup> sau poate chiar „ГОУДѢЦ“<sup>70</sup>. *Pëvec* își păstrează până azi sensul de cântăreț vocal, la slavii sudici. Lexicograful bulgar Gherov, sub cuvântul „пѣвец“ – după ce-i dă mai întâi acest sens general<sup>71</sup> – relatează de asemenea un al doilea sens și anume pe acela de cântăreț „care cântă la biserică“, „psalt“<sup>72</sup>. Lexicograful român, înregistrând și ei cuvântul „peveț“, ca pe un element arhaic al limbii noastre, îi consemnează numai înțelesul de *cântăreț bisericesc*<sup>73</sup>.

Iată-l figurând cu acest sens, cât se poate de clar, într-un izvor v.rom. foarte apropiat de vremea noastră, Condica lui Gheorgachi din 1762, unde – la capitolul care descrie ceremonialul ospățului de Crăciun, de la curtea domnească din Iași – aflăm:

„Deci întâi mitropolitul rădică un pahar de vin făcându orații pentru slava lui Dumnezeu și după ce bea domnul, îndată *protopsaltu cu al doilea cântăreț și cu alți peveți încep a slavoslovi pre Dumnezău cu obicinuitele cântări.*“<sup>74</sup>

Toți cei indicați de logofătul Gheorgachi că executau, cu acel prilej, cântări religioase sunt, evident, cântăreți bisericești. Din ordinea ierarhică în care-i enumeră el, se vede că „peveții“ – între ceilalți cântăreți – îi reprezentau aici pe cei mai mici ca rang. Dar, din adjectivul demonstrativ „alți“ care precedează termenul respectiv din citatul pasaj, rezultă că „peveț“<sup>75</sup> avea și sensul de cântăreț bisericesc în general<sup>76</sup>. Cu același sens este el atestat și de texte mai vechi, în special religioase, precum și în cărțile de musichie. Conchidem deci că *a doua profesie a diacului, care a scris documentul moldo-slav de la 1454 și care se intitula „Певец“, nu era alta decât aceea de cântăreț bisericesc.* Presupusa lui profesie de „guslar“, susținută de Balotă, se dovedește a fi o himeră. Dar, mai mult decât atât: *acest diac nu era nici măcar sârb!* Căci nu trebuie să ne lăsăm amăgiți de cuvântul „Гръбин“ din document. Acesta nu este aici un „nomen ethnicum“, ci un simplu supranume moștenit, având la vremea aceea funcția de nume de familie. Că a fost cândva, la origine, „nomen ethnicum“, e altă chestie. Fapt cert este însă că – raportat la diacul nostru, personal – e numai supranume. Iar forma reală a lui nu este aceea din documentul citat, ci: *sârbul!* Dacă pisarul Gheorghe Sârbul își scrie totuși numele pe slavonește – „Гръбин“ în loc de „Гръвоуѣ“ – o face pentru mai multă prestanță, lucrul e lesne de-nțeles! Rude foarte apropiate ale lui – printre care, parese, chiar tatăl său, boier de divan cu rang de postelnic și apoi de vistiernic – figurează în documentele epocii cu numele „Гръвоуѣ“<sup>77</sup>; iar alții mai tineri, probabil frați ai lui sau veri primari, sunt numiți chiar „Гръвескѣ“<sup>78</sup>. Însuși pisarul nostru își va fi scris numele, în alte documente, sub forma românească „Гръвоуѣ“, așa cum apare el într-o copie după o traducere germană a documentului din 1456.I.20, tot de la Petru Aron, unde i se zice Gheorghe Sârbul<sup>79</sup>; nu putem însă verifica această presupunere, deoarece alte documente originale scrise de el nu ni s-au păstrat. Așadar, e



vorba aici de elemente cu desăvârșire românizate, care făceau parte din boierimea țării, fiind statornicite în Moldova de multă vreme, de cel puțin două generații<sup>80</sup>.

Dar chiar considerând numele „Сръбин“ ca pe un „nomen ethnicum“, ceea ce avem dreptul să facem numai dacă-l privim prin prisma originii sale – adică dacă îl raportăm la acel ascendent al diacului Gheorghe, care s-a stabilit întâi în Moldova – încă ne este imposibil să știm dacă sub acest nume de popor se ascunde în adevăr un sârb sau un bulgar. Căci nu trebuie pierdut din vedere faptul că pentru ruralul român din Moldova sau Țara Românească – iar în trecut și pentru lumea cultă românească din aceste principate, ca și din Transilvania, „*sârb*“ înseamnă slav de la sud de Dunăre; este deci un nume care-l desemnează deopotrivă pe sârb, ca și pe bulgar. Astfel, bulgarii din satele românești de pe litoralul dunărean al Munteniei și Olteniei nu sunt numiți astăzi de către locuitorii români băștinași decât „*sârbi*“; iar mahalaua bulgărească din aceste sate e desemnată de ei prin expresia locativă „*la sârbi*“<sup>81</sup>. Aceeași confuzie are loc în documentele trecutului nostru, ori de câte ori apare în ele numele propriu Sârb – ori vreo formă derivată de la el – fie ca nomen ethnicum, fie ca toponim care-și trage originea direct din nomen ethnicum, sau cel mai adesea dintr-un supranume cu substrat etnic. Primul care-a remarcat acest fapt a fost savantul bulgar L. Miletič, care-și închipuia însă că echivocul începe de-abia odată cu secolul al XVII-lea și cita cu acest prilej un document moldo-slav din 1603<sup>82</sup>. În realitate, acest echivoc este mai vechi cu câteva secole. Bărbulescu, căutând să combată constatarea lui Miletič, a susținut că oriunde apare în documentele vechi românești numele Sârb, nu poate fi vorba decât despre sârbi, după cum ori de câte ori întâlnim numele Bulgar, este vorba despre bulgari și nu de vreo altă nație slavă. Dar teza lui Bărbulescu nu se arată justă în ciuda numărului însemnat de toponime – citate după vechile noastre documente sau după toponimia actuală – pe care le aduce în sprijinul ei<sup>83</sup>. În adevăr, confuzia mai sus relatată are o sferă și mai largă încă: ea afectează, precum e foarte natural, și limba slavilor sudici. Astfel, referindu-ne în special la trecut, când în vreun text v.rom., aflăm menționată limba bulgară – ceea ce se-ntâmplă mai rar – evident, nu se poate înțelege altceva decât limba vorbită odinioară de bulgari. Dar când în vechea românească ni se spune, de exemplu, despre vreo scriere oarecare că a fost tălmăcită „de pe *sârbie*“ sau „de pe limba *sârbească*“, echivocul apare: nu

mai putem avea deloc siguranța dacă acea scriere a fost tradusă din sârbește ori din bulgărește, dat fiind că cel mai adesea, în asemenea cazuri, constatăm că acea limbă sârbească este în realitate limba bulgară <sup>84</sup>!

Revenind acum la „Срѣбин“ din documentul lui Petru Aron, s-ar putea deci deduce – în acord cu cele mai sus relatate – că ascendentul diacului Gheorghe Sârbul a fost mai degrabă bulgar decât sârb, mai ales dacă ținem seama și de faptul că Moldova e mult mai aproape de Bulgaria decât de Serbia.

Desigur, ceea ce a contribuit mai mult să-l inducă-n eroare pe Balotă, și după cât se pare și pe alții, la interpretarea citatului pasaj, este faptul că el a fost greșit redactat, chiar în original de însuși diacul Gheorghe. Să se observe, pe documentul original <sup>85</sup>, că „ГеСѣргіе Срѣбин“, situat în rândul penultim, se află chiar în capătul rândului; apoi, în rândul ultim, la începutul lui, se continuă: „и певец“. Astfel, conjuncția copulativă и pare să lege pe „Срѣбин“ cu „певец“, ceea ce e un nonsens; căci „Срѣбин“ nu indică o ocupație ca „певец“, după cum nu indică el – precum am văzut – nici măcar naționalitatea. Aici, avem a face cu omisiunea în text a unei prime ocupații și anume a aceleia de scrib. Diacul reîncepând alt rând, a avut iluzia că a scris-o deja și de aceea continuă cu и, după care o adaugă pe cea de-a doua. Prin urmare, lecțiunea justă a pasajului respectiv din document, cu completarea omisiunii, ar suna:

„...пис ГеСѣргіе Срѣбин, <писарь> и певец...“

Presupunem completarea cu „писарь“ mai verosimilă decât o alta, întrucât termenul respectiv este, pare-se, cel mai frecvent în diploma moldovenească a timpului <sup>86</sup>. Nu ar fi exclus totuși ca Gheorghe Sârbul să fi intenționat a-și desemna prima profesie și printr-un alt termen, și anume prin „Дияк“ <sup>87</sup> sau „граматик“ <sup>88</sup>, care de asemenea apar însoțind numele scribilor în finalul documentelor noastre, la locul consacrat de uzul cancelaristic <sup>89</sup>. Gheorghe Sârbul deci își etalează aici, cu un manifest orgoliu, titlurile sale, numind întâi – cum era și conform uzului, dar și foarte natural, în documentul scris de dânsul – profesia de pisar al cancelariei domnești, iar apoi pe cea de psalt (desigur al unei biserici din Suceava), profesii care de altfel se armonizau perfect între ele <sup>90</sup>. Prin urmare, mărturia documentară invocată de Balotă cade, nu numai în ce privește calitatea de guslar a personajului respectiv, ci chiar și cea de sârb <sup>91</sup>.

γ. **Există în adevăr, în textul cântecului lui Ștefan Voievod, vestigii de limbă sârbo-croată, care să justifice ipoteza lui Balotă?**

Dar Balotă crede a fi găsit în însuși textul ucrainean al cântecului lui Ștefan Voievod un vestigiu, care constituie mărturia originii sale sârbești. Astfel, examinând și el limba baladei, se oprește asupra unui singur element lingvistic – un morfem verbal – în care vede un argument decisiv în favoarea tezei sale: „...nous ne nous arrêterons qu'à ce que nous considérons comme significatif au point de vue philologique. La troisième personne du pluriel de l'indicatif prés. apparaît dans notre texte sous les formes *šerenuju* [sic!] (vers 6), *štrylaju* [sic!] (vers 7), et *stoju* (vers 2). Cette forme est anormale en ukrainien (-tj), mais également impropre en slovaque (-a), comme en polonais (-a). Elle est par contre toute naturelle en serbe, langue qui a perdu de bonne heure, dès le XII<sup>e</sup> siècle, la consonne finale (-t).“<sup>92</sup>

Balotă însă se înșală și aici. Desinența verbală *-u* din textul cântecului despre Ștefan Voievod este *slovacă*, iar nu sârbă, precum se va vedea și dintr-unul din capitolele următoare, unde vom dezbate în special problema limbii acestui cântec. Cât despre afirmația lui Balotă cu privire la limba slovacă, ea este o eroare. Sufixul *-u*, la pers. III, pl., ind. prez. nu numai că nu-i impropriu acestei limbi, dar dimpotrivă, e forma sa cea mai obișnuită; se poate spune chiar că-i este specifică. Dialectal, o cunoaște bine și limba cehă, în Moravia<sup>93</sup>. De aceea, ne surprinde că Balotă o consideră exclusiv sârbo-croată! Referindu-se la limba slovacă, el indică în paranteză ca desinență unică pentru persoana respectivă a prez. ind. pe *-a*<sup>94</sup>, când *-ú* (*-u*) afectează un număr neasemănat mai mare de verbe pe terenul acestei limbi! Este deosebit de edificator, în această privință, faptul că Pauliny-Ružička-Štolc, în gramatica lor, stabilesc 11 tipuri de verbe cu desinența *-ú* (*-u*) la pers. III, pl., prez. ind., ilustrându-le prin 11 paradigme<sup>95</sup>, și numai 3 tipuri cu desinența *-ia* (*-a*)<sup>96</sup>! Astfel, „*šermuju*“ (< šermovat') și „*strilaju*“ (< strilat') – primul ținând de temele în *-ova-*, iar al doilea de cele în *-a-*, însă ambele având la prez. ind. sufixul tematic *-je-*, *-j-* – se încadrează între verbele slovace, care se caracterizează, în modul cel mai normal, prin desinența *-u* la pers. a III-a, pl. a acestui timp, dat fiindcă pe tot teritoriul de limbă slovacă, ele nu sună decât așa. În ceea ce-l privește pe vb. „*stoju*“, măcar că ține de categoria verbelor care, la pers. a III-a pl. de la ind. prez., se termină în *-ia*<sup>97</sup>, totuși, pe teren dialectal – sub acțiunea principiului analogiei

– a primit și el desinența *-u* caracteristică majorității verbelor slovace la persoana respectivă a indicativului prezent. Fenomenul însă a fost favorizat de o formă specială, pe care o prezenta acest verb în limba ucraineană, așa încât despre „*stojū*“ cu deosebire se poate spune că este rezultatul unei colaborări intime ucraino-slovace, pe teren morfologic <sup>98</sup>.

Prin urmare, faptul că și-n limba sârbo-croată verbele au la ind. prez., pers. a III-a, pl. același sufix, este o simplă coincidență <sup>99</sup>, care nu ne poate îndreptăți la vreo concluzie despre existența unor urme sârbești în textul cântecului. De altfel, acesta este și singurul morfem din întregul cântec, care se pretează la un asemenea echivoc.

Balotă, văzând în această desinență un însemnat suport pentru obiectivul său, dar pe de-altă parte dându-și seama totuși seama că e mult prea puțin ca din tot textul să alege numai un singur fapt lingvistic și anume pe singurul convenabil, cel puțin după aparențe – omițându-le însă în mod arbitrar pe toate celelalte, tocmai fiindcă nu conveneau tezei susținute – conchide cu oarecare abilitate de stil: „Cette indication grammaticale unique, même si elle est insuffisante philologiquement pour fixer l’origine linguistique de notre chant, suffit cependant pour situer cette ballade, entendue chez les croates, dans ses perspectives littéraires réelles...” <sup>100</sup>.

Cum o indicație gramaticală unică poate fi insuficientă filogicește pentru fixarea originii limbii cântecului, dar cum ea în același timp este suficientă ca să-l situeze în perspectivele sale literare reale – adică totuși să-i dezvăluie proveniența lui sârbească – aceasta e ceva ce logica noastră refuză să înțeleagă. Pe baza unui asemenea argument, Balotă se simte îndreptățit să afirme – în legătură cu limba cântecului despre Ștefan Voievod – că: „... *ses solidarités linguistiques et anecdotiques avec le capital et l’art poétique des slaves méridionaux... rattachent l’apparition et la circulation de ce chant à l’activité des joueurs de guzla serbes en exil*” <sup>101</sup>.

Mai trebuie încă să menționăm că Balotă – ca și mulți alți cercetători ai baladei în chestiune – își închipuie că aceasta a fost auzită în regiunea Adriaticei „chez les croates” <sup>102</sup> și anume la Veneția, ceea ce e o *iluzie*, după cum se va vedea clar din capitolele următoare. Ba chiar, Balotă se îndoiește că acest cântec a circulat vreodată în Ucraina: „...rien ne nous permet d’affirmer que ce chant entendu à Venise et même selon une autre version (sic!) parmi des croates, ait jamais circulé en Ukraine...” <sup>103</sup>.

Cu privire la această chestiune, se va vedea mai departe părerea noastră, care diferă fundamental de cea a lui Balotă.

Așadar, ipoteza lui Balotă – după care cântecul lui Ștefan Voievod ar fi, la origine, creația guslarilor sârbi imigranți în Moldova, de unde apoi traversat în veșmânt ucrainean ar fi peregrinat până pe malurile adriatice, pentru ca de aici să ajungă în cele din urmă la Blahoslav în Moravia – sub oricare din aspectele discutate am privi-o, nu rezistă criticii. În cele de mai sus, am avut în vedere cu deosebire aspectele formale ale cântecului. Cele ce privesc tema și geneza lui, vor fi examinate în partea a doua a lucrării noastre, pe care o vom consacra fondului cântecului despre Ștefan Voievod<sup>104</sup>.

## NOTE

<sup>1</sup> Numai un singur cuvânt e tradus în latinește.

<sup>2</sup> Cuvintele din textul cântecului – la care se referă echivalentele lor cehe sau cel latinesc, din însemnările marginale – sunt subliniate în manuscris. Le dăm aici pe toate, juxtapunându-le echivalentele însemnate marginal și indicând totodată și versul din cântec, unde trebuie căutate: „na werši“ = „na břehu“ (v. II); „perwša“ = „prwni“ (v. III); „wołoska“ = „wlaská“ (v. V); „płačet“ = lat. „flet“ (v. IX); „líši“ = „propust“ (v. XI); „zabil“ = „ujal“ (sic!) (v. XX).

Va fi făcut însuși Blahoslav aceste însemnări? Sau vreunul din copiii textului original? Cel mai probabil ni se pare că chiar Blahoslav – după explicațiile ce-i vor fi fost date de Nicodim – dacă nu vor fi fost cumva notate pe foaia culegerii, de către culegător, pe terenul folcloric însuși. În cazul acesta, autorul gramaticii n-a făcut decât să le transcrie așa cum se aflau pe foaie. E nevoie să relatăm că ultima însemnare „ujal“ se referă nu la „wzal“, precum crezuse Kovalskýj; ci, așa cum ne-o indică sublinierea, la expresia redată greșit într-un singur cuvânt cu aspect de verb la perfect „zabil“ (în loc de „za bil[uju]“). Blahoslav – sau altcineva – făcând abstracție de semnificația de fapt a cuvântului, care și pentru un ceh dădea cel mai absurd nonsens contextului, a căutat totuși să-i afle un sens acceptabil, orientându-se după înțelesul general al frazei. Și astfel, l-a tradus pe presupusul verb „zabil“ printr-un sinonim al verbului „wzal“ de la începutul aceleiași vers. Transpare aici respectul științific pentru o expresie dintr-un text străin, pe care adnotatorul nu-l înțelegea, dar despre care își închipuia că sună așa cum îi fusese transmisă lui în scris și de aceea n-a îndrăznit să-l modifice. Din acest motiv, ne închipuim că autorul însemnărilor marginale e mai degrabă însuși Blahoslav. De altfel – precum vom arăta aiurea – nu e singurul motiv, care ne îndreptățește la o asemenea supoziție.

<sup>3</sup> *Om. Cb. poch.*, IV, ч. XLI, p. 163.

<sup>4</sup> *Ibidem.*

<sup>5</sup> Prin „a cânta“ („співати“), Kovalskýj înțelege aici: < a sta de vorbă, a conversa > – în cadrul cântecului respectiv.

<sup>6</sup> *Om. Cb. poch.*, IV, ч. XLII, p. 167.

<sup>7</sup> *Ibidem.*

<sup>8</sup> În raportul pe care Firley, solul polon, îl adresează regelui său despre convorbirea avută cu Ștefan cel Mare, în zilele de 3-5 noiembrie 1503, la Cernăuți – unde se afla cu oastea-i domnul moldovean – asupra Pocuției pretinsă de poloni, figurează o replică de vehement protest și de indignare a lui Ștefan, în limba ucraineană, izolată în mijlocul textului latinesc al raportului. Iată întregul pasaj cu răspunsul dat de Ștefan cel Mare lui Firley, când acesta i-a cerut să cedeze Pocuția polonilor:

„Dicas michi (sic!) causam, propter quid debere dimittere illam terram, quam ego gladio accepi.

*Vzaly esmi tu bakutu zemlye, choczu stobi my szya ney dostalo.*

Postquam domini tui non venerunt pro die, tunc ego mittam meos homines ad terram e commisso.“

Cf. Bogd., *Doc. Șt.*, II, 479, nr. CXCI.

Fraza ucraineană, din citatul document polon, noi o traducem așa:

*„am luat bucata asta de pământ și vreau ca ea să fie a mea!“*

(Aici, „am luat“ are acceptiunea specială de „am cucerit“, ceea ce se vede clar și din pasajul latin imediat precedent.)

Reproducerea principalei replici a lui Ștefan cel Mare, în limba ucraineană – de către solul polon – în plin text latinesc, nu poate avea alt sens, credem, decât că domnul moldovean s-a exprimat atunci realmente în această limbă, că deci el o vorbea.

I. Bogdan, care a publicat documentul latino-polon mai sus citat, este și cel care a semnalat locul respectiv, într-o notă. Menționăm însă că, transcriind fraza ucraineană separat, cu grafie chirilică – așa cum se scria în documentele moldo-slave ale epocii – el o califică de „*rusească*“. (Cf. *Doc. Șt.*, II, p. 479, nota 2.) Nu încapă îndoială că, la Bogdan, acest epitet are sensul de „ucraineană“. Pe vremea aceea, era încă uzual termenul etnic „maloruși“ adică „ruși-mici“, pentru ucrainenii. Mai departe, în nota amintită, Bogdan – referindu-se la Ștefan cel Mare – întrebuițează din nou acest calificativ, în formă adverbială, cu același sens:

„Această citație ad litteram a cuvintelor lui Ștefan e o dovadă că el vorbea *rusește*.“ (Cf. *loc. cit.*, nota 2.)

Trebuie să relatăm totuși că într-un alt document latino-polon – posterior celui citat, însă din același an (noiembrie 22), asupra tratativelor duse de solul lui Ștefan cel Mare, Luca, la Lublin, tot în legătură cu Pocuția – scribul reproduce, în plin text latinesc o frază *în limba polonă* a solului, referitoare exact la aceeași chestie din raportul lui Firley și exprimând aproximativ aceeași idee ca în fraza ucraineană atribuită acolo lui Ștefan, mai puțin tonul autoritar, care nu admite replică, al domnului moldovean! Iată și acest loc:

„Quapropter rogamus vestram caritatem, sicut amicum nostrum dilectum, faciatis causa amicicie, hanc paucitatem terre nobis dimittatis, alias *thego kassa* (sic! în loc de *kasa*) *zyemye abyszczye ywsz postampili*, quia ex antiquo nostre terre Moldaviensis fuit patrimonium...“ (Cf. Bogd., *Doc. Șt.*, II, p. 494.)

De aici, se poate deduce de asemenea că solul lui Ștefan cunoștea limba polonă, ceea ce nu punem deloc la îndoială.

Dar pentru ce a fost reproducă în polonește numai această frază a solului, sau anume această frază? Se pare că, în cazurile relatate, avem a face mai degrabă cu un procedeu cancelaristic polon, decât cu o realitate de fapt. Era probabil procedeu de care se servea scribul pentru a scoate în relief o idee, în anumite documente externe, atunci când el voia să atingă însuși miezul chestiunii în litigiu. Astfel, scribul punea în gura plenipotențiarului străin o frază într-o limbă vie ce-i atribuia, izolând-o în textul latinesc. Totuși însă, existența unui asemenea procedeu tehnic în diplomația latino-polonă nu exclude, credem, veracitatea concluziei trasă de noi anterior: că personajul căruia îi era atribuită fraza izolată vorbea limba în care aceasta era exprimată. În favoarea acestei concluzii, vorbește – în al doilea document latino-polon citat – și adverbul latinesc „*alias*” plasat înaintea frazei izolate.

În ce privește românismul „*bukata*” din fraza ucraineană pusă-n gura lui Ștefan cel Mare, el se armonizează perfect cu personajul. Dar, totodată, e nevoie să relevăm că acest apelativ făcea parte din terminologia diplomatică moldo-slavă a secolului al XV-lea, în care pătrunsese deja de mult. El apare într-o serie de alte documente, chiar din respectiva colecție a lui I. Bogdan. (Cf. Bogd., *Doc. Șt.*, I, p. 297, p. 373; II, p. 13, 19, 100, 215.) Iar în documentul moldo-slavon din 22.XI.1503 – care are caracter de scrisoare de acreditare (листь веруцый) a solului Lucaci (sau Luca) către regele polon Alexandru – „*буката земли*” figurează nu mai puțin de 16 ori! (Cf. Bogd., *Doc. Șt.*, II, p. 483-6, nr. CXCH.)

Nu fără importanță este și faptul că apelativul în chestiune a trecut de secole și în limba ucraineană din Galiția de sud-est și în special din Pocuția, de unde a fost înregistrat de Želechovskij sub formele „*буката*” și dim. „*букатка*”, având exact aceleași sensuri ca și-n românește: „*Stück, Schnitt (des Brodes)*” – cf. MHC, I, p. 48. Desigur, pe vremea când aflăm acest cuvânt în cele mai vechi documente slavone ale Modovei, el era deja intrat în limba ucraineană.

<sup>9</sup> Nu este exclus ca el să fi cunoscut și limba turcă sau tătară, pe care probabil le va fi învățat tot direct la sursă, de la captivii de război. Dar în special în legătură cu limba ucraineană, vom mai relata că Ștefan cel Mare – fiu de domn cum era – avea fără îndoială o cultură aleasă, care era cel puțin de același nivel cu aceea a fiilor de mari boieri. În consecință, el va fi cunoscut bine slavona vremii sale, ceea ce pe de o parte, avea să-i servească la conducerea trebilor statului, iar pe de-alta, îl va fi ajutat mult la însușirea limbii ucrainene, atunci când o va fi învățat ca pe-o limbă vie.

<sup>10</sup> Precum se face uneori, judecându-se numai după aparențe. Chiar pe timpul domniei lui Ștefan cel Mare, se făcea această confuzie de către poloni, în anumite documente având de obiect relații cu Moldova; căci nu o dată se vorbește despre limba ucraineană ca de limba documentelor moldovenești, ceea ce este inexact. Astfel, Firley, în raportul său – citat mai sus – numește „*rutenească*” limba slavonă a salvconductului moldovenesc emis de Ștefan. Citindu-i acestuia salvconductul polon, care avea același conținut ca și cel moldovenesc, Firley relatează referindu-se la voievodul interlocutor: „*Et audito eo, quod taliter scriptum est ut in suo rutenico, dixit vaywoda...*” (Cf. Bogd., *Doc. Șt.*, II, p. 473, nr. CXCI.) Pentru poloni, scrisul cu caractere chirilice – contrastând cu cel latinesc, ca și cu cel polon – nu putea fi decât „*rutenicum*”, adică în limba slavă cea mai cunoscută lor dintre cele cu alfabet chirilic.

<sup>11</sup> *Om. Сб. роч.*, IV, ч. XLI, p. 163.

<sup>12</sup> *Blah.*, *Gram.*, p. 341.

<sup>13</sup> *Om. Сб. роч.*, IV, ч. XLI, p. 163.

<sup>14</sup> *Ibidem.*

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 162.

<sup>16</sup> Și în faptul că Blahoslav – anunțând „cânticelul“ („pisnička“) pe care avea să-l citeze – îl numește „lumesc“ („světská“), Kovalský vede o mărturie indirectă că în limba ucraineană din acea vreme existau, în afară de cântecele profane, și multe religioase. (Cf. *Om. Сб. роч.*, IV, ч. XLI, p. 163.) Adică, tocmai din această pricină, ar fi întrebuițat el epitetul respectiv prin contrast cu „religios“ sau „bisericesc“. Dar, desigur, Blahoslav fără să se fi gândit numaidecât la alte cântece, religioase, din „slowensky dialectus“, ci ca om al bisericii mai ales – cunoscând conținutul cântecului despre Ștefan Voievod – i-a venit în minte îndată, în chipul cel mai natural, epitetul „světská“.

<sup>17</sup> „На второмъ мѣстѣ ставится нарѣчіе «словенское» (т.е. *словацкое*)“. Cf. И.В. Ягичъ, *История славянской филологии*, СПб, 1910, p. 45.

<sup>18</sup> *Om. Сб. роч.*, IV, ч. XLII, p. 167.

<sup>19</sup> Prin „nordul Moldovei“, Hasdeu înțelege aici extremul nord al Basarabiei, care, odinioară, nu cunoștea numele acesta decât pentru partea meridională, de pe litoralul Dunării și al Mării Negre – fostă posesiune a Basarabilor, adică a Țării Românești. Dar chiar porțiunea aceasta din sud și mai vârtos regiunile de la nordul ei – care alcătuiesc cea mai mare parte a provinciei dintre Prut și Nistru – erau numite de toată lumea, autohtonă sau străină, numai Moldova, întocmai ca și teritoriul de dincoace de Prut. Toponimul Basarabia a fost extins asupra întregii provincii, exclusiv pe cale oficială, abia după 1812. În popor însă, el n-a putut prinde nici până azi. De aceea, pe bună dreptate și după cel mai obiectiv criteriu, autoritatea sovietică a restabilit, în perioada contemporană, toponimul autentic, cu substrat etnografic și geografico-istoric: „Moldova“.

<sup>20</sup> „Col. Tr.“, an. I, nr. 21, p. 4, nota 1.

<sup>21</sup> *Ibidem.*, an. IV, nr. 12, p. 227 (sau: Esarcu, *Ștefan cel Mare*, p. 14).

<sup>22</sup> Corectarea acestui nume prin termenul de tradiție latino-medievală „ruteni“ se datorește la el, desigur, faptului că Hasdeu l-a considerat pe primul ca depreciativ. Remarcăm totuși că termenul „rusneci“ sau „rusnaci“ – deși, de obicei, e în uz la toate popoarele străine învecinate ucrainenilor carpatici și galițieni, nu numai la români – el este un „nomen ethnicum“ destul de des întrebuițat de ucrainenii occidentali înșiși alături de „русини“ care e mult mai frecvent și mai general. Și nici nu putea fi altfel, căci „русняк“ sau „руснак“ nu e decât un derivat hipocoristic prin sufixul -як, -ак de la „рѹсин“. El se aude curent în toată Galiția, dar mai ales în partea ei orientală și cu deosebire în Pocuția și în nordul Bucovinei. De aici, a fost el semnalat și de prof. R. Kaindl (cf. „Приповідки буковинських Руснаків“, *Етн. Зб.*, V, p. 156; „Загадки буковинських Руснаків“, *ibid.*, V, p. 159). Acest slavist etnograf ne spune că așa se numesc ucrainenii de la șes („Русини з рівнин“) spre deosebire de cei de la munte, adică de huțuli (*ibid.*, V, 141). Din aceleași regiuni, a fost înregistrat termenul și de lexicografii Želechovskij și Nedjilskij (cf. *МНС*, II, p. 844).



Însă termenul etnic în chestiune se aude de-a lungul Carpaților până departe înspre vest, dincolo de hotarele Galiției și anume până-n Ungaria și Slovacia. Hoľovacký, în comentariul său referitor la harta etnografică a teritoriului vest-ucrainean, cu regiunile galițiene și subcarpatice – de unde provin materialele folclorice ale importanței lui colecții – ne informează că lemkii (numiți astfel de grupurile dialectale vecine) se numesc pe ei înșiși „русини“ sau „русняки“. (Cf. НПГУР, ч. III, отд. II, p. 725.) Faptul vine în contradicție cu cele afirmate de Kaindl, dat fiind că lemkii nu sunt o populație de câmpie, ci sunt munteni! E curios că Ad. Fischer, în lucrarea sa etnografică de ansamblu *Rusini*, în care are în vedere întregul popor ucrainean cu toate ramurile lui, nu relatează – sub numele de „rusnaki“ – decât tot numai grupul carpatic al lemkilor, precum și o mică insulă ucraineană ceva mai nordică, din districtul Jasielski. (Cf. *Rusini*, p. 8.) Dintre străinii vecini, slovacii, ca și românii, îi numesc și ei pe ucrainenii rusnaci, precum aflăm de la Broch, care ne spune aceasta referindu-se la populația slovacă din două sate (Falkušovce și Dubrávka) ale fostului comitat Zemplin: „Die Slovaken der Gegend der beiden Dörfer nennen die Ugrossen *Rusnaken*...“ (Broch, *Studien*, p. 114). Tot el relatează acest fapt și în legătură cu locuitorii satului ucrainean Ublyja, situat de asemenea în Zemplin: „... die Slováci... stehen dem Rúsín oder *Rúsínak* als vollständig fremdes Idiom gegenüber.“ (Cf. Broch, *Zum Kleinruss.* – ASPh., XVII, p. 323.) Același slavist, în studiul său despre graiul dialectal est-slovac din Korumlyja, vorbind despre verbul *ždat'* – care corespunde verbului slov. *šekat'* (č čekati) – zice că „wurde als «*rusnakisch*» angegeben...“ (Cf. Broch, *Weitere Studien*, 49.)

Constatăm apoi că și în aceste regiuni ucrainene din extremul vest, ucrainenii înșiși se numesc pe ei rusnaci, întocmai ca și-n Galiția. Astfel, când un ucrainean din părțile slovace vrea să afle precis de la un necunoscut dacă este ori nu conaționalul său, îl întreabă: „– Що ти, *руснак* чи словак?“ (Cf. Гнатюк, *Словаки чи русини?* – ЗНТШ, т. XLII, p. 63.) Dar numele acesta pare a fi cu mult mai răspândit în regiunile vest-ucrainene confine cu Slovacia decât în Galiția orientală și sud-estică, de vreme ce Hnatiuk face uz de el, în terminologia sa etnografică și dialectologică, pentru a desemna prin „руснаки“ pe ucrainenii greco-catolici neamestecați deloc cu slovacii, iar prin „руснацький“ dialectul pur ucrainean vorbit de dânsii. (Cf. Гнатюк, *Рус. Пр. Эн.* – ЗНТШ, т. XXXV-XXXVI, p. 9 sq.) Hnatiuk își justifică utilizarea acestor termeni precizând că i-a luat chiar din gura poporului ucrainean: „Назв руснаки-руснацький... уживанно тому що русини самі їх уживають.“ (Cf. *Рус. Пр. Эн.* – *ibid.*, т. XXXV-XXXVI, p. 12.) Ba, Czambel relatează că termenul „*rusnak*“ sau „*rušňak*“ are, la slovaci, o sferă mai largă decât cea a semnificației etnografice, dat fiind că el indică apartenența religioasă a unui individ la „legea veche“, adică la uniaticism, continuatorul pravoslaviei. El e deci sinonim cu ceea ce slovacii numesc „*staroverec*“. În consecință, „*rusnak*“ poate desemna nu numai pe un ucrainean, chiar și pe un slovac, dacă este greco-catolic. (Cf. Czambel, SR, p. 586.) Constatarea lui Czambel stă în perfect acord cu datele etnografico-statistice – referitoare la gruparea pe confesiuni a locuitorilor din eparhia Prešov – prezentate de Hnatiuk. (Cf. *Рус. Пр. Эн.* – *ibid.*, p. 9-10.)

Dar un fapt deosebit de interesant, care merită să fie relevat, este că rusnaci au vehiculat cu ei terminologia lor etnică și atunci când s-au strămutat departe de zona subcarpatică

de origine. Astfel, deja autorul ungar Fridrik Tamás, într-o lucrare a sa din anul 1878 despre locuitorii din regiunea Bačka (în nordul Iugoslaviei de azi), spune că ei sunt „rusyny“, însă că mai sunt numiți și „rusnaki“. (Cf. Гнатюк, *Словаки чи русини?* – ЗНТІШ, т. XLII, p. 8.) Iar un teolog, chiar din orașelul Bačka – a cărui scrisoare particulară e citată de Hnatiuk – zice că ucrainenii de acolo se numesc pe ei înșiși „rusnaki“ sau „rusyny“, adăugând apoi că termenul „rusnak“ este la dânsii mult mai des întrebuințat decât „rusyn“. (Cf. Гнатюк, *Словаки чи русини?* – ЗНТІШ, т. XLII, p. 29.) Ne-am oprit asupra acestei terminologii etnice – care e foarte puțin clară în conștiința lumii culte de la noi și de aiurea – întrucât cântecul al cărui studiu ne preocupă este produsul tocmai al zonei etnografice, unde e în uz numele „rusnaki“ paralel cu cel de „rusyny“, desemnându-l pe unul și același popor, ce a creat și răspândit pe ambele versanturi ale Carpaților nordici cântecul lui Ștefan Voievod.

<sup>23</sup> „Col. Tr.“, an I, nr. 21, p. 4; *ibid.*, an. IV, nr. 12, p. 226 (Esarcu, *Ștefan cel Mare*, p. 13).

<sup>24</sup> La a doua publicare – în năzuința de a-și desăvârși traducerea – Hasdeu o retușează pe alocuri, uneori în chip reușit.

<sup>25</sup> „Col. Tr.“, an I, nr. 21, p. 4, nota 1; *ibid.*, an. IV, nr. 12, p. 227 (sau: Esarcu, *Ștefan cel Mare*, p. 14).

<sup>26</sup> „Col. Tr.“, an IV (1873), nr. 12, p. 227 (sau: Esarcu, *Ștefan cel Mare*, p. 14-5).

<sup>27</sup> „Col. Tr.“, an I (1870), nr. 21, p. 4.

<sup>28</sup> ČMKČ, r. L, p. 576: „od rusína nějakého v Benátkách“.

<sup>29</sup> Pe acesta – menționându-l și referindu-se la recenzia lui, chiar la-nceputul studiului său, pe care-l cităm imediat mai jos – Potebnja îl confundă cu celebrul istoric Konstantin Jireček! Aceeași confuzie o va face peste 30 de ani – desigur, orientându-se după Potebnja – și Ivan Franko (cf. *Студії...* – ЗНТІШ, LXXV, p. 24).

<sup>30</sup> Extras din *Филологические Записки*, Воронеж, 1877.

<sup>31</sup> Cf. МНП, 6, 4.

<sup>32</sup> Cf. cântecul lui Ștefan Voievod în reconstrucția Потебня, МНП, p. 2, v. II.

<sup>33</sup> Recte: „п'лачусу“, cf. Pl. I, v. X.

<sup>34</sup> Потебня, МНП, p. 3, v. X.

<sup>35</sup> *Ibidem*, vv. XIV, XXI.

<sup>36</sup> *Ibid.*, v. XXI.

<sup>37</sup> *Ibid.*, v. XVII.

<sup>38</sup> *Ibid.*, vv. VI-IX.

<sup>39</sup> Cf.: *пуйми, пуймил бих; лиши, лишил бих; шаблями, стрилками, дивонице, миленька...* – Потебня, МНП, p. 3.

<sup>40</sup> Cf. cântecul lui Ștefan Voievod: v. II; Потебня, МНП, p. 2, 5.

<sup>41</sup> Cântecul lui Ștefan: v. VI.

<sup>42</sup> *Ibidem*, v. VII: așa transcrie Потебня l.d. „strilaju“, cum e în original!

<sup>43</sup> МНП, p. 5.

<sup>44</sup> *Ibidem*, vv. VI-VIII.

<sup>45</sup> Потебня, МНП, p. 3, 6.

<sup>46</sup> *Ibidem*, p. 2-3.

<sup>47</sup> Др. Иван Франко, *Студії над українськими народніми піснями* – ЗНТШ, том LXXV (1907), 14 sq. (Aici, despre cântecul respectiv: p. 19-32.) Lucrarea a apărut și separat în 2 volume, în 1908.

<sup>48</sup> ЗНТШ, т. LXXV, 26.

<sup>49</sup> *Ibidem*, p. 25-6.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>52</sup> *Замітка до пісні про Штефана Воєводу* – cf. ЗНТШ, т. LXXX, p. 128-35.

<sup>53</sup> Cf. RS I, p. 210-36.

<sup>54</sup> Balotă își începe studiul cu prezentarea lui Hasdeu ca descoperitor al cântecului despre Ștefan Voievod: „B.P. Hasdeu a découvert dans la Grammatika česka rédigée en 1571 par J. Blahoslav et éditée par Ign. Hranil (sic!) et Jos. Jireček en 1857, un chant en langue slave concernant Étienne le Grand“. (RS I, p. 210.)

Același lucru este afirmat și mai departe: „...le chant de Stefan Vodă découvert par B.P. Hasdeu, dans la Grammatika česka...“ (Cf. *ibid.*, I, p. 230.)

Atunci, cum l-a „descoperit“, dacă *Gramatica* lui Blahoslav era deja editată încă din 1857? Ba mai mult: cum putea să-l descopere, fie și într-o carte tipărită chiar în vremea lui, când cântecul fusese publicat separat – încă anterior editării manuscrisului vienez – de către însuși Hradil autenticul descoperitor, precum și de V. Kovalskýj, care îl și studiază?! Aceasta nu se mai cheamă a descoperi! Este o exagerare cu totul deplasată. Balotă a vrut desigur să spună că pentru Hasdeu personal, ca și pentru publicul românesc, faptul de a fi aflat despre existența cântecului lui Ștefan Voievod a avut valoarea unei neașteptate descoperiri. Dar o asemenea figură de stil este echivocă, mai ales într-un articol destinat unor cercuri mai largi decât cele românești... căci, s-ar putea crede că Balotă a avut intenția să atribuie lui Hasdeu un merit ireal, ceea ce ar fi absolut de prisos pentru un savant care a avut atâtea merite reale și atât de însemnate. În ce privește cântecul lui Ștefan, contribuția lui Hasdeu este de gen minor în comparație cu cele ale altor cercetători. Era de așteptat mai mult de la el. Totuși, trebuie să recunoaștem că, în special în cadrul strict românesc, articolul lui Hasdeu își are importanța sa, pe care noi credem a o fi apreciat obiectiv, adică la justele ei proporții, în studiul nostru. Am avea însă de adăugat aici, în favoarea lui Hasdeu, presupunerea că el a intenționat să revină ulterior asupra cântecului lui Ștefan spre a-l studia mai temeinic. E probabil că, printre hârtiile lui, vor fi existat și note, altele decât cele deja publicate, referitoare la respectiva creație populară. Ne bazăm această supoziție pe faptul că studiul lui Alex. Potebnja din anul 1877, care se află la Biblioteca Academiei, poartă pecetea cu inscripția „CASTELUL IULIA HASDEU“, dovadă categorică a apartenenței lui inițiale la biblioteca lui Hasdeu. De aici, deducem că învățatul român nu încetase de a fi preocupat de cântecul lui Ștefan Voievod și că urmarea ceea ce se publica asupra lui; căci menționata lucrare nu-i fusese trimisă de autor, cu care se pare că n-a avut relații, ci și-o procurase el însuși, anume.

<sup>55</sup> Reproducerea textului – făcută extrem de neglijent, după Potebnja – abundă în erori: sunt în total 16! (Cf. *loc. cit.*, p. 210.) Multe din ele vor fi fiind datorite tipografilor – ceea ce de altfel nu înseamnă nicidecum că sunt tolerabile – dar avem indicii că unele se dato-

rează chiar autorului. Așa, de exemplu, eroarea „șerenujú“ (în loc de *šermuju*) figurează și a doua oară, mai departe, la p. 230.

<sup>56</sup> În adevăr, el afirmă că „les boyards du temps (s. XV) connaissaient *le parler* et l'écriture slave...“ (Cf. Balotă, *Litt. sl.-roum.* – RS I, p. 224.) Balotă se înșală profund. Noi suntem de acord că boierimea epocii respective, mai ales cea de primul rang, cunoștea în mod obișnuit limba slavonă, *dar nu că o și vorbea!* Aceasta, sub nici un motiv. Fapt incontestabil, ea este pentru noi limba de cultură a vremii aceleia, limbă care a avut un rol echivalent cu cel jucat de limba latină în occident – precum și în țări vecine cu noi, ca Polonia și Ungaria – sau cu rolul pe care l-a avut limba arabă pentru unele popoare musulmane din Asia. În ipostaza aceea însă, limba latină, ca și cea arabă, încetase de-a mai fi limbi vii, adică limbi vorbite. Întocmai așa s-a întâmplat și cu limba slavă bisericească, la români și chiar în țările slave! Balotă crede a-și putea susține teza sa – că boierii români vorbeau această limbă – argumentând astfel: „...cela explique du même coup les particularités roumaines des textes dūs à leur plume. Cette langue est donc justement qualifiée par Kałuźniacki d'«idiome slavo-roumain» étant donné que les scribes en question pensaient en roumain et s'exprimaient en slavon.“ (*loc. cit.*, p. 224.)

Argumentul ni se pare naiv. Desigur, foarte drept i-a zis Kałuźniacki limbii slavone scrise de români „idiom slavo-român“ și tot așa de drept e că toți intelectualii competenți, români sau străini – dinainte și de după Kałuźniacki – au considerat-o ca atare. Dar de aici nu se poate nicicum trage concluzia că această slavonă era vorbită de români. Era un idiom ilustrat exclusiv pe calea scrisului. Iar dacă scribii cancelariilor domnești ale principatelor române „gândeau românește și se exprimau în slavonește“, acesta este fenomenul cel mai natural din lume! Dar s-a-ntâmplat oare altfel cu scribii cancelariilor din țările occidentului și chiar cu oamenii de cultură distinsă – în diferite domenii ale științei și literelor – care scriau latinește? E un fenomen care caracterizează, în mod firesc, scrisul latinesc – în tot cursul Evului Mediu și mult timp încă după aceea – la cele mai diferite popoare. La fiecare din ele, latina se distinge printr-un aspect special: astfel, cea de redacție germană e plină de germanisme; cea de redacție franceză, de galicisme; italiana, de italianisme; polona, de polonisme, maghiara, de maghiarisme... Aceasta, evident, din cauză că cei ce foloseau în scris limba latină aveau frecvent scăpări de expresii din limba lor maternă, ceea ce trădează, la fiecare popor, un mod specific de a cugeta, care de multe ori nu era decât foarte superficial travestit în fraze latine. Este tocmai fiindcă, scriind latinește, fiecare din ei gândeau de fapt în felul lor și în consecință se și exprimau după clișeele limbii lor. Dar constatarea acestui fenomen nu ne îndreptățește să afirmăm că ei și vorbeau latinește! Că, în anumite împrejurări, de obicei cu caracter solemnizant, se făcea uz de limba latină și în grai – pentru a se da cuvântului mai mult prestigiu și mai multă autoritate – aceasta avea loc rar și în cadrul strict oficial. Dar nici de aici nu se poate conchide că limba latină era pentru popoarele de cultură occidentală o limbă vorbită, așa cum nu se poate susține o asemenea ipoteză cu privire la limba slavonă, dacă ne raportăm în special la români. Și analogia între o limbă și alta merge destul de departe, dat fiind că slavona ca și latina au fost, pentru diferite grupuri de popoare din Europa, limbi care au evoluat de la un rol originar pur cultural, la un rol cultural în sensul cel mai larg al cuvântului. Dar încă

din faza lor culturală – pentru o seamă de motive, care nu-și au locul aici – ele încetaseră de-a mai fi limbi vorbite adică limbi vii. În sfera lumii ortodoxe, paralel cu slavona și înainte de ea, a avut și mai mult rolul de limbă de cultură limba grecească. Cele relatate mai sus în legătură cu slavona și latina sunt valabile și pentru ea, deși, pe de-altă parte, destinele acestei limbi diferă adesea de ale celor două anterioare chiar și în ce privește aspectul discutat. Fapt bizar, părerea lui Balotă prezintă o mare analogie cu cea a lui Kovalskýj, care susținuse acum un secol că poporul moldovenesc vorbea ucrainește pe vremea lui Ștefan cel Mare! (Cf. mai sus.) Nici chiar modul lor de argumentare nu diferă mult. Evident, e o simplă coincidență; căci Balotă n-a cunoscut articolul lui Kovalskýj.

<sup>57</sup> Balotă, *Litt. sl.-roum.* – RS I, p. 211.

<sup>58</sup> *Ibidem*, p. 230.

<sup>59</sup> *Ibid.*

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 210.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 210-1.

<sup>62</sup> Cost., *Doc. mold. în Șt.*, II, p. 513, nr. 136.

<sup>63</sup> Balotă, din nebăgare de seamă, spune: „*moins de dix ans après l'apparition d'un guzlar...*“ (Cf. *loc. cit.*, p. 211.)

<sup>64</sup> Balotă, *Litt. sl.-roum.* – RS I, p. 211.

<sup>65</sup> Даничић, *Рјечник*, 517: „пѣвць“ = cantor; cf. și o altă formă veche, însă ceva mai târzie „пѣвць“ (*ibid.*), precum și forma, mult posterioară primelor, „певаць“ (*ibid.*), foarte apropiată de aspectul fonetic contemporan al acestui apelativ. RJA IX, p. 842: *pijevac* = „cantor, „om care cântă“, „cântăreț“. (Are de asemenea sensul de „cucos“, fiind sinonimul lui „pijetac“.) Cf. și forma paralelă „pjêvâc“, având același înțeles. (RJA IX, p. 928; Вук, *Pj.* 520.)

<sup>66</sup> Cf. RJA III, p. 508. E atestat de toți vechii și noii lexicografi. Mai rar apare forma „guslaš“ (*ibid.*) și foarte rar: „guslač“ (*ibid.*). Cf. și forma fem. derivată: „guslarica“ (*ibid.*).

<sup>67</sup> Cum îl definește foarte just RJA III, p. 508: „omul care cântă din *gusle* (și care totodată cântă și din gură)“. Apelativul fem. pl. *gusle*, care denumește un instrument cu coarde – la sârbo-croați, monocord – este atestat la mai toate popoarele slave, însă la marea majoritate a acestora (cu excepția sârbo-croaților), ca arhaism. La unele din ele, îl aflăm până azi în anumite produse folclorice de tradiție mai veche. Cf. v.sl. гѣсль f. (Mikl., *Lex.*, PGL, p. 150), prototipul de la care derivă, prin suf. -арь: v.bg. гѣсларь, s.-cr. Гуслар. Cf. acest cuvânt și în limba bulgară modernă, la Гер., РБЯ I, p. 266.

<sup>68</sup> Demn de relevat e faptul că, într-o carte religioasă, „*Korizmeňak*“, tipărită în glagolitică croată la 1508 – de uz cultural în timpul postului mare, precum o recomandă însuși titlul ei – fiind vorba despre psalmistul David, acesta este numit concomitent „*pivac* i *guslar*“ (cf. RJA IX, p. 842, s.v. „*pijevac*“), spre a se arăta fără echivoc că el cânta psalmii din gură, dar acompaniindu-se în același timp cu un instrument de coarde. Din locul citat, reiese foarte clară distincția ce făceau croații, la începutul secolului al XVI-lea – adică pe la sfârșitul epocii lui Ștefan cel Mare – între „*pivac*“ (= „*pijevac*“) și „*guslar*“, distincție care a existat la ei totdeauna în trecut, ca și azi.

<sup>69</sup> Ori: **гѣслаар**.

<sup>70</sup> V.sl. **г҃ѣдѣць**, atestat încă din secolul al XIII-lea (cf. Mikl., *Lex.*, PGL, p. 150). Cf. și s.-cr. *gúdac* (RJA III, p. 493); cp. blg. mod. **г҃ѣдѣларь** (Гер., РБЯ I, p. 265).

<sup>71</sup> „Cel ce cântă; cel ce poate cânta bine“. (Гер., РБЯ IV, p. 407.)

<sup>72</sup> Гер., *ibidem*. Cf. și v.sl. **пѣвьць** la Mikl. (*Lex.*, PGL, p. 760), care dă, pentru acest cuvânt, unicamente al doilea sens relatat de Gherov și anume: **ψάλτης, ψάλμωδός**: cantor. De aici, se poate deduce că, în cursul evului mediu și mult timp după aceea „**пѣвьць**“ a avut cu precădere acest sens, ceea ce înseamnă că el intrase în terminologia ecleziastică sud-slavă și slavo-română.

<sup>73</sup> „Tempel-, Kirchensänger“: Tiktin, DRG, p. 1152; cf. și Scriban, DLR, p. 974.

<sup>74</sup> Gheorgachi, *Condica* – ed. Sim., p. 282 (r. 15-8).

<sup>75</sup> Odinioară, acest termen pare a se fi bucurat la noi de o mare răspândire, de vreme ce ne sunt atestate și derivate ale sale create chiar pe terenul limbii române, ca vb. „*a peveți*“ sau „*a pevețui*“ și s.f. „*peveție*“ (= Kirchengesang) – cf. Tiktin, DRG, p. 1152. E deosebit de interesant exemplul relatat de Tiktin (*ibidem*), după *Viața și petr. sf.* a lui Dosoftei: „cântând cu acel glas de peveție meșteșugită“.

<sup>76</sup> Vbg. **пѣвьць**, cu sensul său de cântăreț bisericesc, trebuie desigur raportat la prototipul **псалъмопѣвьць** (Mikl., *Lex.*, PGL, p. 754), care-l traduce exact pe gr. **ψάλμωδός** și care este atestat în special la slavii orientali: rus. **псалмопѣвецъ** (cf. Даль, ТСВЖЯ III, p. 1400); ucr. **псалъмопѣвецъ** (cf. Жел.-Нед., МНС II, p. 786). Totuși acest termen compus, de factură tipic cultă – reprezentând prima etapă din procesul de adaptare a terminologiei creștino-bizantine la slavii – va fi fost simțit de popor prea anevoios la pronunțare și întru-câtva exotic. De aceea a și fost el, pare-se, foarte puțin răspândit în lumea slavă, judecând după puținele urme lăsate în textele vechi. Așa se explică de ce, în scurtă vreme, poporul l-a simplificat eliminându-i prima parte de proveniență bizantină și readucându-l la forma pur slavă **пѣвьць**. Dar acum, acest cuvânt nu mai avea sensul general de cântăreț și anume de cântece laice ca înainte. Pe de altă parte, stadiul său simbiotic de pân-atunci cu termenul **псалъмъ** în forma compusă amintită, iar pe de alta, uzul consacrat al acestei forme de a desemna numai pe un cântăreț de psalmi și de alte cântece creștine, i-au imprimat lui **пѣвьць** un sens specific religios. S-a produs deci la acest apelativ o transformare semantică „sui generis“, datorită sferei spirituale cu totul particulare, căreia fusese circumscris un timp. Astfel, **пѣвьць** a ajuns să se identifice – în ce privește semnificația – cu termenul ecleziastic grecesc **ψάλτης**, care în perioada bizantină nu mai avea deloc sensul v.gr. de cântăreț din harfă (ca-n limba ebraică), ci exclusiv pe acela de cântăreț de cântece religioase creștine (între care, la origine, mai ales psalmi) și anume cântăreț vocal prin excelență. Când **ψάλτης** – vehiculat și el de influența grecească, de esență creștină – s-a fixat în terminologia bisericească sud-slavică, în special la bulgari, iar prin ei și la români, aceste popoare au avut la un moment dat, în **псалтъ** și **пѣвьць**, doi termeni pentru una și aceeași noțiune. Totuși, termenul de origine grecească nu a fost părăsit, nici pe terenul limbii bulgare și nici la români, ci a continuat a exista paralel cu echivalentul său slav. Însă, în baza principiului diferențierii – precum și datorită împrejurării speciale că venea dintr-o sursă creștină atât de prestigioasă ca cea a ortodoxiei grecești – el a devenit un titlu de distincție

în cariera de cântăreț bisericesc. Astfel, la români, „psalt“ – sau „pisalt“, după pronunția poporului de la țară – era numai cel ce ieșea din comun prin calitățile muzicale ale vocii sale. De obicei, psaltul cânta în lăcașuri de primul rang: mitropolie, episcopie, biserici mai însemnate din orașe sau pe la anumite mănăstiri cu faimoasă tradiție. După o viață multi-seculară, acești termeni vechi românești, „psalt“ și „peveț“ – cândva neologisme – au căzut în cele din urmă complet în desuetudine. Se pare că au încetat de a mai exista o dată cu secolul al XVIII-lea. „Peveț“ a fost suplantat treptat de „dascăl“ – cum se numesc curent la noi cântăreții bisericești, încă dinainte de epoca modernă – cuvânt a cărui etimologie (< δάσκαλος < διδάσκαλος) indică faptul cultural că primii noștri învățători au fost cântăreții bisericești, care îi învățau pe tineri cititul și scrisul, ca și cântatul, după cărțile religioase de ritual.

<sup>77</sup> Cf. documentele pentru confirmare de moșii – sub Petru Aron – unde boierul acesta apare, printre martori, mai întâi ca postelnic („вѣра пана Сръвѣла постелника“): 1448.VII.15 (Cost., *Doc. mold. în Șt.*, II, p. 317, 324, nr. 88); 1448.VII.27 (*ibidem*, II, p. 343, nr. 89); 1448.IX.3 (*ibid.*, II, p. 362, nr. 93); 1448.X.10 (*ibid.*, II, p. 369, nr. 95). Într-un document de la Ștefan Voievod, din 1447.I.14, figurează același boier, pare-se – printre împričinații unui proces pentru niște proprietăți – sub citatul nume, redactat aici „Сръвѣл“, însă fără indicarea rangului. În fine, sub același aspect grafic, apare numele respectiv (și tot fără a se specifica rangul boieresc) – „вѣра пана Сръвѣл“ – într-un document extern de la Bogdan Vodă, din 1450.II.11, către Ioan de Huniade, guvernatorul Ungariei (*ibidem*, II, p. 750, nr. 220). Iată și un document extern de la Alexandru Voievod, din 1449.VIII.3, unde același boier e menționat între martori ca vistiernic: „вѣра пана Сырвѣла вистириника“ (*ibid.*, II, p. 744, nr. 218). Trebuie să relatăm de asemenea că, în colecția lui Costăchescu, există și un document extern – o scrisoare omagială a boierilor moldoveni către Cazimir, regele Poloniei, din 1448.VIII.22 – unde, spre deosebire de toate celelalte documente mai sus citate, acest boier figurează sub numele: „панъ Сръвинъ постелник“ (*ibid.*, II, p. 737, nr. 216). Faptul se explică, desigur, prin aceea că, într-un document extern deosebit de important cum e acesta, scribul va fi considerat de rigoare să slavizeze numele Sârbul al postelnicului. Dar apariția excepțională a formei slavizate „Сръвинъ“ la respectivul boier – desemnat totdeauna prin supranumele românesc „Сръвѣл“, „Сръвѣл“, „Сырвѣл“, vine tocmai să confirme ca justă presupunerea noastră referitoare la diacul „ГеСѳргіе Сръвин“.

<sup>78</sup> Cf. „Nicoară Sârbescul“, la Cost., *Doc. mold. în. Șt.*, I, p. 159 (i se întărește un sat pe Rebricea, în ținutul Vasluiului); cf. și doc. din 1456 (iulie-septembrie) de la Petru Aron, în care, printre boierii martori, se află „пан Петръ Сръвѣскѣл“ (Cost., *Ibid.*, II, p. 799, nr. 233).

<sup>79</sup> Cf. Cost., *Doc. mold. în. Șt.*, II, p. 566, nr. 152. În traducerea germană, aflăm: „Georg Serbicz hat geschrieben“ (Cost., *Ibid.*, p. 567). Aceasta ar justifica supoziția că, în original, îi corespundea chiar forma patronimică rom. *Sârbescul*. Totuși, este mai probabilă forma Sârbul – tot patronim și ea, de altfel – dat fiind că, de vreme ce tâlmaciul documentului a scris-o pe aceasta, înseamnă că el s-a orientat după alte documente originale cunoscute lui, în care scribul respectiv figura sub numele de „Sârbul“.

<sup>80</sup> În documentele moldovenești ale secolului al XV-lea, se întâlnesc și unele indicații toponimice, care se raportă la persoane izolate de origine sud-slavică, denumind proprietatea acestora, ca de exemplu: „Seliștea lui Bodea *Sârbul*“ (cf. comentariul lui Cost. la suretul uricului de la Alexandru Voievod, din 1452.IX.10: *Doc. mold. în. Șt.*, II, p. 417). Mai interesant încă este toponimul „Poiana Sârbului“ – „СЕРБОУЛОВА ПОЛЪНА“ – care denumește o moșie tocmai din nordul Moldovei, din apropiere de satul Storojineț, pe Siret! (Cf. doc. de danie de la Roman Vodă, din 1448.II.18: ap. Cost., *Ibidem*, II, p. 300, nr. 83).

Dar documentele acelei epoci ne oferă și dovada unor așezări în masă de imigranți sud-slavi în Moldova, cu mult înainte de Ștefan cel Mare. Deducem aceasta din faptul că ele ne atestă destul de frecvent toponimul Sârbi. Astfel, printr-un document din 1423.III.31, Alexandru cel Bun dăruiește unui boier, în ținutul Vaslui, două sate, dintre care unul se numește „Sârbi“: „...ДАЛИ ЕСМЫ ЕМУ ОУ НАШЕЙ ЗЕМЛИ ОУ МОЛДАВСКОИ ДВА СЕЛА НА РЕВРИЧИ, ЕДНО СЕЛО НА ИМѦ СРЪБИ...“ (Cf. Cost., *Doc. mold. în. Șt.*, I, p. 156, nr. 51.) Costăchescu spune în notă că „satele cu acest nume sunt rare în Moldova“ (cf. *Ibidem*, p. 159, nota 4); dar totuși, el relatează 4 asemenea sate! Între acestea, două erau situate în sudul Moldovei și anume: *Sârbi* de la Tecuci și cei de la Valea Neagră.

<sup>81</sup> Nu odată am auzit, în unele din satele respective: „Mă duc *la Sârbi*“, „vin *de la Sârbi*“, „am fost *la Sârbi*“...

<sup>82</sup> Cf. Сб. НУ IX (1893), p. 272, nota 1. Dintre lingviștii bulgari, a observat același fenomen – în cadrul actualității – mai târziu, și prof. St. Mladenov.

<sup>83</sup> Prof. Bărbulescu – propunându-și să demonstreze că românii au avut totdeauna mai frecvente și mai strânse relații cu sârbi decât cu bulgarii – aduce drept argument principal o întreagă serie de toponime, care denumesc de obicei sate, din Țara Românească și Moldova, precum: *Sârbi*, *Sârbești*, *Sârbeasca*, *Sârbenii*, *Sârbsor*, *Grădina Sârbului*... etc. (Cf. Bărb., *Rel.*, p. 262-72.) Totuși cea mai mare parte dintre aceste toponime sunt nesigure, fiindcă ele se pot raporta tot așa de bine la sârbi ca și la bulgari, dar mai degrabă la bulgari. Exceptăm doar câteva din respectivele toponime și anume pe cele din Oltenia de vest, unde – dată fiind poziția geografică – e mai logic să ne gândim la o proveniență autentic sârbească, deși chiar și în acest caz este vorba numai de-o probabilitate, iar nu de un fapt cert. Drept e că Bărbulescu relatează și toponime – foarte puține la număr – ca *Șchei* și *Bulgar*, ceea ce constituie pentru el o probă că românii îi distingeau în toată claritatea pe bulgari de sârbi. Este o iluzie. Singurele toponime lipsite de echivoc sunt unele ca acestea: „*Bulgari*“, „*Bulgăria*“, „*Jazul Bulgarului*“ (cf. *Ibidem*, p. 268, 271)... Toate celelalte sunt nesigure, ele putând desemna în aceeași măsură bulgari sau sârbi. Pe de altă parte, nici chiar despre toponimele v.rom. „*Șchei*“, „*Șcheia*“, nu credem a se putea afirma totdeauna cu certitudine că se referă la bulgari. E foarte probabil ca substratul lor etnic să fie altul decât cel bulgar, unele din ele putându-se referi la vreo altă seminție slavă. Amintim apoi că prof. Bărbulescu relatează și un fapt folcloric, care, după el, probează de asemenea relații sârbo-române, pe plan ecleziastic. E vorba de eroul snoavelor satirice românești „*Dedu Ivan*“, care este ridiculizat adesea și în ipostaza de popă. Bărbulescu vede în el pe preotul sârb venit dincoace de Dunăre ca să-i evanghelizeze pe români. (Cf. *Ibidem*, p. 261.) Nici acest fapt nu corespunde realității, căci eroul respectiv nu-i altul decât anecdoticul personaj *bulgar*: „ДѢДО ИВАН“!



<sup>84</sup> De asemenea, astăzi, în satele de pe litoralul dunărean unde trăiesc coloniști bulgari, atunci când un român îi aude vorbind în limba lor, el zice că vorbesc „sârbește“. În ianuarie 1931, un copilăș român de vreo 6 ani, din satul Mănuclu (raion Călărași), mi se lauda că el știe „sârbește“ adică bulgărește. Și în adevăr, stăpâna binișor limbajul obișnuitei conversații cotidiene. Mama lui mi-a explicat că învățase de la băieții „sârbilor“, prietenii lui de joacă, căci locuiau chiar lângă mahalaua bulgărească.

<sup>85</sup> Cf. acest document la secția de manuscrise a Bibliotecii Academiei, cota LXXXV/44; sau: în colecția postumă de facsimile a lui I. Bogdan, *Album paleogr. mold.*, nr. 45 (facs. din dreapta).

<sup>86</sup> De exemplu: „...пис Михаилъ писарь...“ – doc. ext. din 1450.II.11, de la Bogdan Voievod (cf. Cost., *Doc. în. Șt.*, II, p. 750, nr. 220). Dar el figurează și în documente mai vechi, precum: „...писа Икъшь писарь...“ doc. ext. din 1435.IX.1, de la Ilie Voievod (cf. Cost., *Ibid.*, II, p. 687, nr. 194); doc. int., de la același domn, din 1435.IX.1 (*Ibid.*, p. 682, nr. 192); doc. de la același, din 1435.X.18 (*Ibid.*, I, p. 421, nr. 138).

Fapt curios, ceva mai târziu, în documentele de la Ștefan cel Mare – după cât putem constata din cele care au fost publicate – termenul „pisar“ nu mai apare, la locul respectiv, ci e înlocuit cu altul.

<sup>87</sup> De exemplu: „...пис Занча діак...“ – doc. din 1435.XI.25, de la Ilie Voievod (Cost., *Doc. în. Șt.*, I, p. 425, nr. 139); „...пис Доврѣл діак...“ – doc. din 1453.IV.3 de la Alexandru Iliș Voievod (*Ibid.*, II, p. 466, nr. 126). În documentele de la Ștefan cel Mare, titlul de diac se întâlnește curent: însoțind numele scribului: „Vulpaș diiac“ (Bogd., *Doc. în. Șt.*, I, p. 11, 113); „Șteful d.“ (*Ibid.*, I, p. 36, 46); „Isaița d.“ (*Ibid.*, I, p. 160); „Stețko d.“ (*Ibid.*, p. 92, 158, 162, 165); „Ion d.“ (*Ibid.*, p. 294); „Toader d.“ (*Ibid.*, p. 378, 386, 401, 421, 437, 440, 443, 448, 460, 488, 511); „Mătei (sau Mătiaș) d.“ (*Ibid.*, p. 469, 492, 507; II, p. 72, 74), „Alexa d.“ (*Ibid.*, II, p. 6); „Ion Popovici d.“ (*Ibid.*, p. 222, 229).

<sup>88</sup> De exemplu: „...Тадоръ граматик...“ – doc. din 1443.III.121, de la Ștefan Voievod (Cost., *Doc. în. Șt.*, II, p. 121, nr. 37).

În documentele de la Ștefan cel Mare, întâlnim de asemenea titlul de „gramatic“, la locul său consfințit de uz, în final; remarcăm însă că e mult mai rar decât cel de „diiac“: „Toader gramatic“ (Bogd., *Doc. Șt.*, II, p. 4, 7); „Vulpaș gr.“ (*Ibid.*, p. 144, 146).

Titlul de „gramatic“, ca și cel de „diiac“, apar frecvent de asemenea în diplomația Țării Românești în cursul secolului al XV-lea și mai înainte.

Relatăm aici și faptul că, în finalul unui document de la Ștefan cel Mare, scribul se intitulează „dascăl“: „...писа ИСѦН ДАСКАЛ 8 Ис...“ doc. din 1476.V.22 (Bogd., *Doc. Șt.*, I, p. 209); îl mai întâlnim menționat, sub formă indirectă, și în alte câteva documente din aceeași colecție. Ne întrebăm dacă nu cumva este oare vorba despre un *dascăl de dieci*; căci, aici, nu și-ar avea locul decât un titlu care se raportă la funcția de scrib. În acest caz, am avea încă un termen pe lângă cele deja discutate. S-ar putea totuși să fi fost chiar un „dascăl“ – în sensul obișnuit al cuvântului – care va fi făcut concomitent și funcția de diac.

Trebuie să specificăm în fine că uzul scribilor de a-și scrie la sfârșitul documentelor titlul profesiei lor îndată după nume – începând încă din cursul epocii lui Ștefan cel Mare

– cade tot mai mult în desuetudine, până ce în cele din urmă este complet părăsit. Astfel, în întreaga colecție de documente moldovenești de la Ștefănița Voievod – publicată de Costăchescu – nu mai aflăm nici-un singur caz. Diacul își scrie numai numele – de cele mai multe ori simplu prenumele, uneori însă și patronimul – după care urmează locul și data. Ba, destul de frecvent, nici măcar numele scribului nu figurează ci numai: „**ΠΙΣΑΝΤ**“ urmat de loc și dată. Sau chiar nici atât: se scrie în final exclusiv locul și data emiterii documentului.

<sup>89</sup> Noi suntem de părere că citatele apelative, prin care este desemnat scribul, în documentele româno-slave – „pisar“, „diăac“, „gramatic“ și poate chiar „dascăl“ – nu sunt simple echivalente, care exprimă exact una și aceeași noțiune. Limba, de obicei, nu-și permite luxul sinonimiei perfecte, ci creează noi nuanțe semantice cuvintelor de sens aproximativ identic, atribuindu-le utilizări diferite. Aici deci în cadrul aceleiași funcții de scrib al cancelariei domnești, avem a face, desigur, cu *grade deosebite*, pe care le exprimau titlurile ce succedau numele scribilor, în documente. Astfel, după noi, titlul de „gramatic“ era superior celui de „diăac“ și celui de „pisar“. Afirmăm aceasta în baza unui fapt, pe care l-am observat în diplomatia epocii lui Ștefan cel Mare și care ni se pare foarte elocvent: scribul Vulpaș, în două documente de la-nceputul domniei acestui voievod, își scrie numele așa: „...**ВѢЛПАШ ДІАК**...“ (cf. doc. din 1458.IV.12 – cf. Bogd., *Doc. Șt.*, I, p. 11; 1466.XII.8 – cf. *Ibid.*, I, p. 113); iar în alte două mai târziu, din 1470.IV.1, și-l scrie: „...**ВѢЛПАШЬ ГРАМАТИК**...“ (cf. *Ibid.*, II, p. 144, 146). Este o dovadă că, între timp, Vulpaș a căpătat un grad mai înalt în ierarhia de scrib. Aceasta se explică prin faptul că el se distingea între ceilalți scribi. E ceea ce constatăm dintr-un document extern din 1458.III.13 (cf. *Ibid.*, p. 262), unde Vulpaș e denumit cu un termen de origine occidentală „**ΠΟΔΚΑΥΒΕΡ**“, fiind încadrat în formula finală, în care de obicei figurează marea logofăt.

Revenind acum la scribul nostru Gheorghe Sârbul, fapt este că nu putem ști precis care era gradul lui, adică ce anume titlu a avut în minte să scrie în documentul din 1454.X.2; ne mulțumim deci a constata că unul din cele mai sus discutate.

<sup>90</sup> Nu trebuie uitat că în trecut, în toată Peninsula Balcanică și s-ar putea afirma că în tot orientul ortodox al Europei, acestea două erau profesiile la care părinții aspirau să și-i vadă ajunși pe copiii lor. Căci, deschizătoare de perspective – în ascensiunea pe scara socială – cum erau, ele constituiau idealul băieților din clasa boierească. Faptul acesta reiese deosebit de clar dintr-o colindă neogrecescă, în care colindătorii tocmai urează băia-tului gazdei să ajungă „gramatic“ și „psalt“ în același timp: „... **κὶ αὐτὸς ὁ υἱὸς, ποῦ ἔχετε, γραμματικὸς νᾶ γένη γραμματικὸς καὶ ψαλτικὸς...**“ (Am citat din memorie, întrucât am pierdut notele cu sursa și nici nu avem posibilitatea de o verifica.)

Numele acelorași vechi profesii apar ca titluri gloriozitate de într-o altă colindă – din Thesalia (Almyros) – închinată, în epoca modernă, învățătorului din sat („**στὸν δάσκαλον**“): „... **Γραμματικὲ μ' κὶ ψαλτικὲ μ', κὶ ψάλτηκὶ ἀναγνώστη, ...**“ (Cf. *Πριάκου, Τὰ κάλανδα – Λαογρ.*, τ. V, τεῦχ. I-III, 228.)

Profesia de „*grāmātic*“ figurează și-n colindele românești, care, mai mult chiar decât colindele altor popoare din orientul și sud-estul Europei se caracterizează prin conservatismul lor.

<sup>91</sup> Aceasta însă nu înseamnă deloc că noi contestăm în principiu migraționismul sârbesc, la sfârșitul Evului Mediu, în principatele române și în special pe teritoriul Moldovei – fie numai în trecere către nord, fie cu așezări de persoane izolate sau grupuri de persoane. Ba, nu-l contestăm nici chiar pe cel al guslarilor sârbi în particular, pe care de asemenea îl considerăm probabil; căci e foarte firesc ca printre acei emigranți să se fi nimerit și lăutari, mai ales că ei sunt atestați la alte popoare vecine Moldovei. Dar aceasta trebuie probat pe bază de mărturii autentice și just interpretate. Noi am combătut numai o documentare pur iluzorie în raport cu cântecul lui Ștefan Voievod, care ne interesează aici. Documentarea lui Balotă nu-și află corespondențe în realitatea istorică, deși pe de-altă parte, rațiunea însăși și o serie de probabilități, care decurg din fapte, ar fi în favoarea acestei teze migraționiste. Vechi toponime – ca cele menționate într-o notă precedentă – ca și unele antroponime, atestate de documente din secolul al XV-lea, dau de gândit serios asupra acestei chestii, care rămâne deschisă, așteptând a fi coroborată de probe sigure, care să se verifice documentar.

<sup>92</sup> Balotă, *Litt. sl.-roum.*, RS I, p. 230.

<sup>93</sup> Cf. de exemplu, într-un cântec nupțial:

„...Už blizučko *hrajú*,  
už na nás *čekaju*...“  
(Vetterl, *Lidové písně*, č. I, p. 204.)

sau în altul:

„Co ti ludé na mě *majú*,  
že tak na mě *nahlédajú*...“  
(*Ibid.*, p. 256, nr. 150.)

<sup>94</sup> Cf. pasajul mai sus citat.

<sup>95</sup> *Slovenská Gramatika*, p. 244-51, §§ 329-39.

<sup>96</sup> Cf. Pauliny-Ruž.-Štolc, *Slovenská Gramatika*, p. 251-2, § 340-2. De altfel, nici în limba sârbo-croată desinența -u – la pers. a III-a, pl. a ind. prez. – nu este absolut unică, precum reiese din pasajul mai sus citat după Balotă. Paralel cu aceasta – deși la un număr mai restrâns de verbe, și anume, la cele cu tema în -i- sau -je- există de asemenea desinența -e, de exemplu: čine < činiti, dolaze < dolaziti, govore < govoriti, mole < moliti, rade < raditi, traže < tražiti, želje < željeti... Privite pe plan comparativ slav, verbele sârbo-croate din această categorie corespund tocmai celor care, în limba slovacă, fac persoana a III-a pl. de la ind. prez. în -ia- (-a).

<sup>97</sup> Pauliny-Ruž.-Štolc, *ibid.*, p. 252, § 342.

<sup>98</sup> În capitoul următor, vom scruta mai de-aproape procesul genetic al formei verbale „stojú“.

<sup>99</sup> Afirmăm aceasta numai în raport cu cântecul lui Ștefan Voievod în sensul că, genetic, nu are nici o legătură cu poporul sârbo-croat sau cu limba sa, care n-a exercitat nici un fel de influență asupra lui. Dacă însă ne situăm în cadrul dialectologiei slave, faptul lingvistic discutat nu mai poate fi considerat, firește, drept o coincidență întâmplătoare, ci ca o rezultantă logică a unor împrejurări specifice cu repercusiuni analoge asupra limbilor celor două popoare.

<sup>100</sup> Balotă, *Litt. sl.-roum.*, RS, I, p. 230.

<sup>101</sup> *Ibidem*, p. 210. (Sublinierile ne aparțin.)

<sup>102</sup> *Ibid.*, p. 230.

<sup>103</sup> *Ibid.* (Sublinierile sunt ale noastre.)

<sup>104</sup> Alți cercetători ai cântecului despre Ștefan Voievod, care să-i fi consacrat studii speciale de oarecare amploare, ca cei mai sus prezentați, nu cunoaștem. În ce privește micile contribuții, care au mai apărut în cursul secolului al XX-lea, precum și unele păreri referitoare la el, exprimate incidental în legătură cu alte subiecte – în măsura în care ne-au fost accesibile – vor fi menționate și evaluate la locul cuvenit.

## TITLU IN RUSĂ ?

### РЕЗЮМЕ

Этот экскурс является частью обширного оригинального исследования профессора Петру Карамана над украинской народной песней о румынском воеводе Степане Великом. На основе этой песни автор написал исследование в области славянской диалектологии, охватывая разные славянские идиомы, на которых говорят на огромной территории между русскими и словенями. Фонетические, лексические и просодические данные описывают исключительную судьбу песни о молдавском воеводе.

## О НЕКОТОРЫХ МИФОПОЭТИЧЕСКИХ ЭЛЕМЕНТАХ В РОМАНЕ ДОСТОЕВСКОГО *ИГРОК*

Сорина Бэлэнеску

Желание увидеть в любой писательской фантазии мифотворческую работустораживает. О сознательном обращении Достоевского к архаическим формам мышления в романе *Игрок* нельзя и говорить<sup>1</sup>. Из своего вместилища, энергия мифа, с её интуитивным характером, обращается вовне, без того, чтобы просить положения автора. Скрытые смыслы образуют сеть мифопоэтических мотивов, по многому сходных с теми, которые Нортроп Фрай подметил в своей книге, *Анатомия критики*, при описании мифа зимы<sup>2</sup>. Почти весь набор атрибутов мифа хаоса нетрудно осознаётся и в произведении Достоевского. Явной манифестацией нарративной мифической схемы выступает Отправитель (Адресант) в виде вседержавной руки, манипулирующей всеми и всяким в этом хаосе. Это Азарт, вне-рациональная сила, которая приводит в действие двойную одержимость Игрока: любовной страстью и игрой на рулетке. Субъект действия – азартный человек, вспыльчивый, готовый вести опасную игру с судьбой в демоническом мире хаоса.

По отношению к Игроку, функцию самого Азарта играет сирена, соблазнительница Полина, первая в серии «инфернальных» женщин у Достоевского, агенс слепого случая, свободный высвободить стихийные силы, аномальности и беспорядка. Полина развязывает сильную разрушительную эротическую страсть героя. Сам Игрок выполняет задачи, взятые на себя по договору, заключённому с Полиной: он проходит ряд испытаний – самое важное – играет на рулетке, то, что ему приносит награду: любовную ночь с строптивой соблазнительницей

и, как герой мифа и сказки, входит в состязание с противниками. На самом деле, герой приобретает роль *pharmakos*-а, козла отпущения, и это случается потому, что он является жертвой своей слабости, но и особого трагического неминуемого предопределения. За преступление установленного предела в узусе игры и совершается самопожертвование Игрока на алтаре рулетки.

Из мифа зимы пробиваются также мелкие игроки, составляющие толпу, заменяющую ропщущий зверь демонической образности. То, что с героем-субъектом и объектом романа Достоевского случается, случается именно по логике трагической иронии, унаследованной у мифа зимы. Из того же источника сохраняются элементы минерального мира, способствующие гибели героя, в виде локальных классификаторов: крепость гибели – город Рулетенбург, с его опасным домом-вокзалом, и темница, настоящая темница – для должников, а из растительного мира проскальзывают и парк, и сад, но с обратным, ироническим, не бгагосклонным значением положительной фантазии. Тут налицо и хтонические соответствия геометрической образности, в обличьи метафоры: адский круг колеса на рулетке, водоворот. В атмосфере всеобщей подозрительности, злости, лихорадочности и истерических вспышек, трагическая ирония заставляет героя преобразовываться из раба любви в раба азартной игры. Для возрождения, которое обычно в мифах следует за жертвованием, Достоевский оставляет место в открытом конце романа. Там представляется лазейка: сумеет ли Алексей Иванович через эту лазейку пробираться к свободе остаётся загадкой для читателя.

Мифотворческая схема оставалась ды лишь бесплодной схемой, если бы она не поддерживалась, в романе Достоевского, особой мотивацией, от того же мифологического мышления унаследованной. В этом отношении, нам приходит на помощь систематическое описание мифического мышления в связи с поэтическими структурами в рамках русского орнаментализма, данное Вольфом Шмидом<sup>3</sup>. Из основных признаков, сближающих прозу орнаментализма и мифическую схему, во многом применима к структуре романа Достоевского идентичность между образом вещи и самой вещью. Если сущность богов читается в их именах, то в нижнем плане трагической иронии романа *Игрок* собственные имена злодеев (противоактантов, по отношению к

Алексею Ивановичу, Полине, Бабушке, генералу) дают знать о пустоте характера носителей имён. С одним замечанием: к именам обязательно нужно прибавить обратный знак. Так, например, Mademoiselle Бланш – это агент банка, в смысле того, что белое, бесцветное поле нуля на рулетке, во времена Достоевского, представляло собой выигрыш банка<sup>4</sup>, не говоря уже о том, что Бланш совсем не чистое, а порочное существо.

Что касается Де-Грие, то, по насмешке иронической социальной судьбы, он целиком противопоставляется благородному маркизу в романе Прево *Манон Леско*, а барон Вурменгельм, которому Игрок «наделал грубостей», выглядит как настоящий червяк; зато, при встречах с Игроком, баронесса Вурменгельм, если верить словам Игрока, относилась к Учителю будто бы имела дело с червяком, «которого можно давить».

Несомненно, мифологизация не охватывает роман во всём составе. Для того, чтобы *Игрок* был бы полным возобновлением мифа, требовалось бы особое ослабление событийности, в пользу вне-временного, периодического развития сюжета; трепетный, фантазмагорический ритм случившегося в романе Достоевского именно статичности мифологического времени и сопротивляется.

Из приёмов, характерных для мифологического мышления, которые поддерживают впечатление мифологизации романа, привлекает внимание на себя объединяющий образ метафоры, которая, в свою очередь, развёртывает целый ряд метафорических мотивов, образующих сюжетно-тематические цепи. Опорным для всей наррации является мотив Азарта, судьбы, слепого счастья, который в первое время вызывается озорником-Игроком «желанием выставить ей язык»; затем азартная игра издевается над ним, преобразовывая его в предмет «нелепых толчков судьбы». В транскрипции самой жертвы, катастрофа метафорически излагается: «под влиянием всего этого нездешнего вихря, захватившего меня тогда в этот круговорот и опять куда-то выбросившего, мне всё кажется порой, что я всё ещё кружусь в том вихре и что вот-вот опять промчится эта буря, захватит меня мимоходом своим крылом и я выскочу опять из порядка и чувства меры и закружусь, закружусь, закружусь...»

В развитии метафоры катастрофического вихревого движения судьбы, распластываются, с повторениями, все возможные производные от слова *круг*. Семантически близким словам и синтагмам – *кружусь* в вихре; *круговорот*, в котором я *кружился* – присоединяется, на небольшом расстоянии, дериват *закружить(ся)*. Игроки доводят бабушку до изнеможения, когда на вокзале, её *закружили*; «я *закружилась*», восклицает она в плену игры. *Круг*, как хтоническая геометрическая фигура, снова проскальзывает в контекстах игры на рулетке: *колесо вертится*, *шарик вертится*, и от фатального, издевательского кружения шарика по колесу рулетки висят счастье и несчастье героев. Самое конкретное движение круглого знака – шарика – по колесу мифически и метафорически отождествляется с внутренним круговоротным, стихийным движением души погибшего героя. Даже слова рифмуют, как часто бывает в мифах: *круговорот – оборот* (судьбы).

В семантическом поле колеса ведётся *игра*. Слово как таковое выставляет по горизонтали романного текста всевозможные значения. *Играть с огнём* означает вести опасную игру, рискуя всем; от подобной игры они, игроки, ощущают наслаждение риска и шанса. Мотив *игры* получает и форму *игры с другим*, т.е. игры хозяина с рабом своим, над которым он издевается: Полина *играет* с Алексеем Ивановичем; расчётливая Бланш *играет* с генералом; хитроумный Де-Грие *играет* с Полиной.

В поле значений игры (азартной) естественно входит конкретная поставка. Каждый из игроков в романе связывает свои мечты с оборотом колеса к счастью, но их надежды проваливаются: для Бабушки, а потом для Алексея Ивановича, катастрофа начинается именно грозящей *поставкой на Zéro (на Ноль)*, вопреки частым предостережениям о том, что такая поставка представляет собой 1 шанс выигрыша и 36 шансов против.

Бабушка ставит почти всё своё имущество на самую рискованную ставку. Забываясь и повторяя буквально её ситуацию, игрок проигрывает. Еле заметно, от конкретного значения переходится в романе, по мифопоэтической логике, к метафорическому. Поставка на Ноль перкликается с положением Алексея Ивановича, Нуля, никчемности, в глазах Полины. Интересно отметить, что Игрок смотрит на



самого себя глазами Полины. Подобно математическому знаку, обозначающему отсутствие величины, а приобретающему значение только тогда, когда он заменяет или прибавляется к другому числу, Алексей Иванович получает значение в глазах Полины как её Заместитель. В тёмной надежде отомстить лживому Де-Грие за оскорбление, Полина даёт поручение Игроку играть на рулетке вместо неё – и выиграть. Полина ставит на *Zéro* (на Игрока), мифически и метафорически повторяя рискованное действие отчаянного азартного Игрока. Капризным оборотом колеса на рулетке, Ноль (Игрок) попадает в ложу удачного, при колоссальном выигрыше, он переживает увенчание калифа-на-час; скоро же следует развенчание – Игрок падает в лакейство, в нищенство. Напрасно его желание доказать Полине – и себе –, что он не Ноль, не ничтожество, не погибший человек, а способный к воскресению из ада азартной игры. Редуцированный до нуля в собственных глазах, в глазах Полины и пёстрого общества Рулетенбурга, Алексей Иванович занимает положение раба. Мотив послушного раба претерпевает в свою очередь мифопоэтическую переработку, начиная с того, что часто, по ошибке, чужие принимали учителя Алексея Ивановича за слугу (лакея) генерала. Учитель клеймит лакейщину петербургских фельетонистов, как и лакейство (от трусости) русских за границей перед иностранцами. Оказывается, что рабство как метафорическое унижение становится самым настоящим лакейством, когда Игрок проигрывает на рулетке: он сидит в лакеях, а затем и в тюрьме за долги на той же рулетке. Сдвиги вниз и вверх по лестнице социального и имущественного престижа в карнавализованном городе Рулетенбурге никого не изумляют. Ничего не удивляет в городе воксалов, там, где карнавальная игрой, по воле слепого случая, уравниваются аристократы (настоящие и лживые), куртизанки и провинциальные помещики, русские, немцы, поляки и французы. В крепости гибели, Рулетенбурге, скрытой рабой может быть даже горделивая Полина по отношению к Де-Грие, а это только из предвзятого преклонения перед изящной, лживой формой француза.

Как сюжетно-тематический мотив, *форма* выступает в бинарных оппозициях, подчиняясь мифической модели. *Установленная*, изящная форма Де-Грие, выразителя французских щёголей, пуста и несостоятельна, категорически несколько раз утверждает рассказчик,

соперник лжемаркиза. Во многом примечательна и достойна уважения, по мнению того же ценителя, *естественность* жестов, взгляда, всего поведения непринуждённой Бабушки, презирующей фальшивые манеры посетителей знаменитого курорта, естественность выглядит, для других, смешной, варварской, чудаковатой *бесформенностью*. Та же *бесформенность*, характеризующая и молодого Игрока, строго и презрительно наказывается Полиной: «Вы человек *беспорядочный* и *неустановившийся*», говорит она несчастному ревнителю, *беспорядицей* будучи и скандал, провоцируемый Игроком по её же велению.

Рулетенбург заряжает своих посетителей, в особенности, русских лихорадкой азартной игры, и то есть потеря лучших душевных сил на никчемность. Об этой растрате и жалеет Мистер Астлей, рядом с автором романа, считая, что привлечение русских к азартным играм за границей объяснимо прежде всего их пренебрежением к труду.

Сама игра на рулетке создана была специально для русских, размышляет Алексей Иванович, имея в виду, что «можно разбогтеть вдруг, в два часа, не трудясь», и его горькое высказывание получает самодовольное одобрение Де-Грие. В конце романа добрый Мистер Астлей повторяет, точь-в-точь, мысль Игрока: «Рулетка – это игра по преимуществу русская»; «все русские таковы или склонны быть игроками». А если они несчастны, виновато в том и их трусливое почтительное отношение к безупречно-порядочной и фальшивой *форме* иностранцев.

От минус-формы к мотиву русских –за-рубежом, от них – к игре, от игры к эросу – мифологизированные мотивы поддерживают, перекликаясь, сложную сеть сюжета романа. Все они восходят к опорному мотиву Азарта и возвращаются гоня по магическому кругу, к нему.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Цитаты из романа *Игрок* даются по изданию Ф.М. Достоевский, *Полное собрание сочинений* в 30 томах, Том 5, Ленинград, 1973.

<sup>2</sup> Northrop Frye, *Anatomia criticii*, în românește de Domnica Sterian și Mihai Spe-riosu, București, 1972.

<sup>3</sup> См. Вольф Шмид, *Орнаментальный текст и мифическое мышление в рассказе Е. Замятина «Наводнение»*, в его же книге *Проза как поэзия. Статьи о повествовании в русской литературе*, Санкт-Петербург, 1994. См. также: E. Cassirer, *La Philosophie des formes symboliques*, trad. par Jean Lacoste, Paris, 1972, vol. 2 (*La Pensée mythique*); Е.М. Мелетинский, *Поэтика мифа*, Москва, 1976; В.Н. Топоров. *О структуре романа Достоевского в связи с арахийскими схемами мифологического мышления «Преступление и наказание»* (в его же книге: *Миф. Ритуал. Образ. Исследования в области мифопоэтического*, Москва, 1995).

<sup>4</sup> См. Nataša Drubek-Meyer, *Dostoevskij's Igrok: von Hуль to Zéro*, in «Wiener Slawistischer Almanach», Sonderband 44 (1997).

## ELEMENTE MITOPOETICE ÎN ROMANUL *JUCĂTORUL* DE F.M. DOSTOIEVSKI

### R E Z U M A T

Motivul *hazardului*, fundamental pentru înțelegerea adecvată a romanului dostoievskian, se concretizează mitopoetic în cuvinte și sintagme apropiate semantic. Astfel, viața se rotește asemenea ruletei (bilei ruletei), pironind privirile jucătorilor de ocazie. Sensului concret și direct al mișcării în cerc i se atașează folosiri metaforice. Jucătorii necugețați riscă totul de dragul hazardului – ei se joacă cu focul, angajându-se într-un joc periculos. Asta și înseamnă, în roman, *a pune totul (a miză) pe o singură carte*. Jucătorul, personajul principal al romanului, va miză totul (propria viață) pe o singură carte. Cea mai riscantă este *miza pe zero*, aleasă totuși de două personaje – Bunica și Jucătorul însuși. Miza nesăbuită pe zero rimează cu situația metaforic-figurată a jucătorului, care, în ochii adoratei sale, Polina, nu este altceva decât un zero, un nimic. Polina mizează pe zero (Jucătorul). Asemeni semnului matematic zero, care desemnează absența mărimii, Jucătorul dobândește valoare (semnificație) numai când i se încredințează misiunea de a ține locul altcuiva (al Polinei). O metaforizare aidoma dobândește motivul robului supus – lacheu, insul servil față de Occident. După regulile contrastului bine marcat funcționează în text motivul formei. opus dezordinii, lipsei de formă, firescului în gesturi și obiceiuri, informului. Rușii ar fi dezordonați – prin firea lor asiatică, iar apetența pentru jocul de ruletă reflectă tocmai această dezordine interioară. Motivul încălcării formei și ordinii prestabilite apare, în roman, ca o ispită demonică. printr-un joc semantic, metafora jocului de noroc cuprinde întregul roman, toți rușii sînt jucători, iar ruleta a fost inventată special pentru ei. Rimele de situații, repetițiile, trecerile neprevăzute de la valoarea concretă la metaforă sînt tot atîtea semnale care leagă semantic părți compacte de text în întregimea densă, organizată poetic și mitic, a romanului dostoievskian.



# К ВОПРОСУ О СИНКРЕТИЗМЕ ИСКУССТВ В АВАНГАРДЕ

ВЕЛИМИР ХЛЕБНИКОВ И ПАВЕЛ ФИЛОНОВ

**Ливия Которча**

Если мы сводим столь широкий вопрос к именам Хлебникова и Филонова это случается лишь потому, что оба художника иллюстрируют как в своем творчестве так и в своих теоретических высказываниях любимый принцип футуризма о синкретизме искусств и о их существенном родстве. Выбираемый нами путь выявляет и конгенитальность двух великих художников, подчеркивая одновременно реальный размер живописца, художника первой величины, хотя его имя не включено еще в ряд мастеров русского изобразительного искусства.

В самом деле, к подобной постановке вопроса обязывают нас биографии художников, тесно переплетающиеся в человеческом и художественном смыслах. Жил бы дольше Хлебников, может быть он построил бы уравнение частоты и тайны этих встреч, точно так же как ему удалось найти уравнение судьбы Пушкина и других русских художников.

Рожденный в 1883-ом году, на два года раньше Хлебникова, Павел Филонов питался тем же воздухом протестующего авангарда, но подобно писателю, он не поддавался отрицательной волне модных движений а только пользовался ею, чтобы найти собственный путь. В своих мемуарах, А. Крученых, который сблизился с Хлебниковым и работал вместе с ним довольно долгое время, улавливает несколько сходств характера и понимания мира и творчества у писателя и у

Павла Филонова: „Филонов вообще малоразговорчив, замкнут, чрезвычайно горд и нетерпелив (этим он напоминал Хлебникова) (...) Жил уединенно, однако очень сдружился с Хлебниковым“<sup>1</sup>.

Сам поэт осознавал эту близость между собой и Филоновым еще с 1910 года, когда в его переписке часто упоминается имя живописца. К этому времени Филонов был уже автором шедевра „Головы“. В свою очередь, в это же время имя Хлебникова фигурирует в каталоге выставки „Треугольник“ как автора рукописей и рисунков. Неизвестно, предшествовали ли рисование и живопись в творчестве Хлебникова литературной деятельности или наоборот (первый его рисунок „Брат и сестра“ датирован 1893 годом), но то, что мы знаем точно, это тот факт, что юноша Хлебников сближает собственную манеру письма и рисования с пуантилизмом. Позже, в 1912 году, на выставке французских импрессионистов из коллекции Щукина, Хлебников, как бы про себя, комментировал насколько похожа техника импрессионизма на технику, которой он сам пользовался в своей поэзии и в своих поэмах, написанных в первом десятилетии века. Он найдет для этой техники имя „мелкопись“ или „невеличкопись“. Эти термины содержат *in pise* хлебниковскую теорию о „первичном имени“ языка (буква) и о „бесконечно малых“ поэтического языка и поэтического текста.

Обозримо, как юный Хлебников обрабатывал свое теоретическое мышление на основе живописной парадигмы, которую, в своих статьях, он и рекомендует как модель для обновления не только поэтической техники, но и поэтического видения мира. Можно сказать, что признание живописной парадигмы, как носителя признаков искусства авангарда, становится для поэта прагматическим принципом, выражаемым в 1912 году следующим образом: „Мы хотим, чтобы слово смело пошло за живописью“. Вышеуказанное побуждение имеет еще и фундаментальное для творчества и мышления поэта значение уверенности, что искусство слова и искусство кисти исходят из единого корня. Выражением этого корня является **буква**, которая своим временно-пространственным значениям отождествляется с пластическим образом. Поэт не только теоретизирует эту правду, но и ищет для нее самое подходящее художественное значение.

В этом поиске самые значительные результаты получает Хлебников на перекрестке образа и слова, в поэтическом графизме, который можно обнаружить во всем его творчестве. Этот графизм вырастает непосредственно из письма как выражение до-слова (до-мира), внушая мысль, что образ и слово образуют целое или что у них есть общий корень. Из этого следует, что буква как таковая становится знаком визуального текста, который растет из нее как растение. Говоря об этой графике, Хлебников сравнивает ее с „музыкой письма“. Это беспредметная графика, нагруженная потенциальной предметностью, графика, которая как будто предлагает поэтический супрематизм, похожий на супрематизм Малевича периода „белого квадрата“. Рисунок включается в текст стихотворения вместо не найденного для подходящего смысла слова и становится пространственно-семантическим центром страницы. Порой рисунок отождествляется с целым текстом, как это случается с рисунком Хлебникова „Ка“.

Такое понимание связи между буквой, словом и рисунком способствовало построению Хлебниковым периодической системы языка в которой, как и в периодической системе Менделеева, существуют голые места, которые можно заполнить потенциальным словом, содержащимся в образе. Чаще всего этот образ представляет жреца или сфинкса, как образы „я“, проецированные в текст, который это „я“ строит. В качестве образа первичной семантической энергии, образ сфинкса, в соседстве со словами, как в рисунке „Ка“, говорит нам о том, что созданием языка-текста можно улавливать законы создания вселенной в мистическом континууме, который разрушает границы времени и пространства, внешнего и внутреннего, личного и безличного. Из этого континуума можно вырезать фрагменты – идеографические композиции – как, например, рисунок к повести „Ка“.

Но на рисунок можно смотреть и как на графический эквивалент стихотворения, построенного на основе словообразования от одного корня (см. „Заклятие смехом“). Наконец, мы находим у Хлебникова работы ближе к тому, что мы привыкли считать изобразительным искусством: портреты, автопортреты, пейзажи. Но и эти работы продуманы как фрагменты картины мира, как это доказывают целые высказывания в повести „Малиновая шашка“. Текучесть линий, единство внутреннего и внешнего в „Автопортрете“ 1909, например, указывают

на бесконечные возможности внутренних и внешних преобразований лица, которое изображено в портрете (см. и портреты, сделанные поэтам Маяковскому, Крученых и худонскику Татлину). Так, рисунок сближается с поэтическим словом, которое, в свою очередь, воспринимается как внутренний образ реальности. Он предупреждает нас, что отнести хлебниковские исключительно пластические работы к экспрессионизму не так уж мудро. Освобождение от давления предмета, о котором говорил К. Малевич в своей статье „От кубизма и футуризма к супрематизму“, прилагается у Хлебникова изнутри предмета, а не с его поверхности, разложенной уже в цветовых пятнах или в нескольких „парусах“. Преображенный предмет все же сохраняет у поэта кое-какие узнаваемые контуры, точно также как в живописи Павла Филонова существует предметная форма.

Думая о природе и о законах искусства, которое он создает, живописец констатирует, что оно сближается с искусством авангарда, но и отличается от него. Он сближается с современным ему искусством в своем желании освободить пластический образ от миметизма, но будет реализовать это не подводя к кубистическому разложению предмета или к сведению его к цветовым пятнам. Как и Хлебников, Филонов ищет внутреннюю форму предмета, которую доводит до абстракции именно подчеркиванием его предметности.

Построение не-миметических форм с помощью внутренних чистых планов можно заметить в творчестве Хлебникова еще с 1909 года, когда он пишет поэму в отдельных секвенциях, которые называет „паруса“. Позже в сверхповести „Зангези“ 1922 года эти секвенции назовутся „плоскостями“. Такую же технику композиции можно заметить и у Филонова в 1910 году, когда в полотне „Головы“ он декупирует контуры нескольких голов и располагает их в разных планах. Это расположение в более близких или отдаленных планах не предназначено создать какую-то перспективу, оно призвано внушить впечатление невидимого присутствия чистой биодинамики. В этом контексте головы становятся эманациями этой биодинамики и знаками бесконечного преобразования. Таким образом, как и хлебниковские поэмы, картины Филонова проникнуты имманентной нарративностью, которая характеризует слои внутренней формы мира.



Вышесказанное приводит к мысли, что живопись Филонова отличается не только от импрессионизма, но и от экспрессионизма, от глубокой эмоциональности и иррациональной динамики его, хотя можно понять в ключе импрессионизма ит экспрессионизма такие картины как „Головы“, „Пир королей“, 1912 или „За столом“, 1912-1913. Они побуждают к мысли о поисках художником пути анализа сознания, выявления содержания интеллекта, но и первичного психизма, в основном, в пространственной структуре, перекрещенной несколькими временами, не индивидуализированными, а предельно сгущенными /растягиваемыми.

В этих поисках, возвращение к архаике, к первичным элементам способствует встрече Хлебникова и Филонова, которые думают, что де-реализация предмета получается подходом к рисунку ребенка как к стилизации. Эта близость выявляется прежде всего в 1913 году, когда Павел Филонов делает иллюстрации к книге Хлебникова „Изборник“. Книга появляется в 1914 году и становится образцом „сделанной книги“, но и филоновской „сделанной картины“. Рисунки, созданные Филоновым для поэм „К Перуну“ и „Ночь в Галиции“, выявляют тематические и стилистические близости между двумя художниками, но они ни в коем случае не объясняются необходимостью адекватности рисунка к тексту.

Тематические аспекты были проанализированы некоторыми исследователями в рамках мифологических, биографических или культурных комментариев. Но „Изборник“ 1914 г. предоставил лингвисту В.Н. Топорову возможность изучать анаграмматическую структуру указанных поэм в работе „К исследованию анаграмматических структур“ 1987 г. В продолжении высказываний В.Н.Топорова заметим, что, собственноручно переписывая поэмы „К Перуну“ и „Ночь в Галиции“, Филонов сделал видимым их анаграмматический характер и что, с другой стороны, филоновская графика созвучна с рисунком, который сам Хлебников включил в некоторые свои тексты. Так, в *К Перуну*, примитивизм и инфантилизм образа вырастают не только из больших букв, но также из середины поэтического высказывания, расширяя экстратекстуальный план поэтического текста и переводя в пластический образ хлебниковское понимание имени как элементарной единицы языка и как выражения макроинфинита. Бесконечной

возможностью своей трансформации, в иллюстрациях Филонова буква и слово предлагают себя как микрообраз книги мира, которая не является данным, а пишется непрерывно преобразованиями, корреляциями, включениями, сближениями и т. д.

Улавливая, передумывая и переводя в пластический образ имплицитный анаграмматизм текста, синкретическую структуру метафоры и атомарную структуру хлебниковских поэм, возможно, Филонов выяснял для себя физиономию собственной поэтики и почувствовал побуждение дать этой поэтике теоретическое выражение. Так, на протяжении 1913-1914 гг., художник публикует две работы – манифесты – „Сделанные картины“ и „Идеология аналитического искусства и принцип сделанности“, которые в 1923 г. включены в „Декларацию мирового расцвета“.

Отделяясь от левых и правых направлений в искусстве своего времени, Филонов предлагает перемести спор с плана двух предикатов живописи-формы и цвета-на многопредикативность предмета и ставит перед собой цель изучить все предикаты предмета, создать „биологическую картину“ и выработать „органическую эстетику“. Все свои предложения и интенции художник соединяет под названием „аналитическая живопись“. В основном, эта живопись состоит в следующем: она отказывается от перспективы, от передачи формы и цвета предмета в пользу взгляда на предмет изнутри и с разных точек зрения (одновременных или последующих) с целью изобразить его не как единство, а как становление через переплетение разных преобразований в пространстве. Она, эта перспектива больше не фигурирует как фон для предмета, а как его часть. Так, форма и цвет принимают у Филонова другие функции, которые их и де-реализует. В картине „Головы“ или „Пир королей“, текущие и гибкие линии как будто идут по контуру предметов, а образы королей, заключенные в виньетки, будто говорят о совершенно индивидуализированном лице. На самом деле, цепь образов королей, построенная из слегка сдвинутых аналогий, превращает детали пира в концентрат сверхобраза царственности, в интеллектуальный конструкт аналитической сущности. Цветовые пятна, которые выходят за пределы предметов и фигур, проходят через них процессом конденсации и разряжения. Этот процесс включает

предметы: образы королей, стол, еду, животных, в систему непрерывных пульсаций, говорящих об интеллектуальном напряжении самой формы. Таким образом, картины Филонова не являются для нас временными видениями предмета, а выражением сущности явлений в сильных и интегрирующих образах, „сделанность“ которых становится значимой. При этом, Филонов придает особую роль сдвигу, который действует внутри предмета, колебля его единство и открывая его к другим предметам в континуум, который становится образом самого мира в становлении. Поэтому художник думает, что он должен создавать форму каждую минуту, а не согласовать ее с предметом, будь этот предмет самым значительным.

Не иначе представляет себе Хлебников мир и слово, в которых вырождение и преобразование призваны выявить их заумный образ как внутренний образ, как образ сущности. Внутреннее склонение слова, словотворчество, производство от одного корня воскресших глухонемых слоев языка, соединение разных смыслов прививкой слов, освобождение предметов от их эмпирической среды и от их видимых атрибутов, разрушение временно-пространственного единства предмета, но и поэтического дискурса, вот лишь несколько средств реализации принципа „сдвига“ в творчестве Хлебникова. Филонов воспринял эти средства и искал для них пластические эквиваленты именно в том месте, где находится общий источник поэзии, живописи и музыки. В связи с этим, в полном согласии с хлебниковскими поисками, и В. Кандинский написал свой эссе „Духовное в искусстве“, опубликованное в Мюнхене в 1911 г.

Для поэта открытие и выражение указанной эквивалентности является гарантией „поэтической ясности“, как он утверждает в последние годы своей жизни: „Когда одолеешь все слова в схеме, то займешься музыкой или математикой, нет, пожалуй рисованием – ведь поэты рисуют. Потому что, зная, как сочетать слова, можно писать наверняка. Смотрите, я уже мало подчеркиваю, хотя стоит увидеть что-нибудь своё, хоть маленькое; я не переписываю, не могу, а дорисовываю, окружаю его со всех сторон, чтобы стало еще яснее...“<sup>4</sup> (выделено мною – Л.К.)

Использование слова, музыкальной ноты, числа или рисунка в одном и том же дискурсе „визуализирует“ глубинную структуру хлеб-

никовского текста как интегрирующего образа, составленного как бы из разрозненных элементов, расположенных на границе анализа/синтеза, сознательного/бессознательного, реального/ирреального. Отсюда исходит режим реального и сверхреального/ирреального хлебниковских произведений.

Такое же впечатление внушают картины Филонова, в которых анализ, предусмотренный для выявления и включения в образ предмета, „всех его атрибутов“ и всех его связей, приводит к атомизации и „фантазмагории“ этого предмета. В действительности, предмет проецирован в универсальное, а анализ оказывается у Филонова средством проникновения в зону элементарного, которое регулирует течение жизни и господствует в конструкции Вселенной. Поэтому живописец признается, что видит свою картину, подчиненную природным законам и располагает в центр своей поэтики понятие „биология“. Это понятие используется им в понимании Бергсона, как „сближение, которое улавливает жизнь в ее постоянном возрастании, в ее бесконечном становлении“. Этот смысл ясно сформулирован в заглавии художественного текста Филонова „Пропевень о проросли мировой“, где „проросль мировая“ выражена словотворчеством (по хлебниковской модели, которую живописец мог видеть в статье „Учитель и ученик“ 1912 г. или в стихотворении *Заклятие смехом* 1908 г.), примитивным, инфантильным построением образа и текста, композицией-монтажем, где рядом стоят лингвистические, пластические, математические знаки или тексты прозаические, стихотворные, диалогические. В том же смысле прогрессивное накопление пластических элементов в картинах Филонова совершенно эквивалентно хлебниковскому приему собирания как можно больше лингвистических элементов вокруг семантического ядра, которое есть внутренняя форма слова, понимаемого как структуру означающей фонетики „плоскости“.

Это заставляет нас согласиться, что мы находимся перед диалогом двух протагонистов не только близких по своей природе, но и равных по ценности. Этот факт был ясен для самого Хлебникова, который в своей повести *Ка* 1915 г. предлагает нам образ „художника“ в поисках законов времени. Этот образ отождествляется с образом повествовательного „я“ именно в этом поиске, о котором точно говорит поэт в одном своем письме к родителям 1912 г. „(...) таким я иду в века,

открывши законы времени“. В записях на полях рукописи „Ка“ поэт писал рядом со словом „художник“ имя Павла Филонова, проецируя таким образом свою повесть в экстратекстуальном плане. Этот прием поддержан в тексте повести и ссылкой на филоновскую картину „Пир королей“, где перечисление ее деталей сопровождается истолкованием в смысле „уравнения смерти“, смысл, который сам писатель ищет в повести *Ка*. Это уравнение принимает образ „дракона“ и основывается на четырех странных совпадениях, происходящих вне времени и пространства, в едином и разнородном теле мира, где время от времени открывается окно „чернильница“. „Вьющийся дракон Вселенной“ накладывает одну на другую разные секвенции времени и пространства, создавая симультанность, где нет „теперь“ и „тогда“, „здесь“ и „там“ и где проницаемость его способствует сдвигу пропорций и объемов до совершенного перевертывания предмета. Хотя и можно считать, что *Ка* Хлебникова и „Доярки“ Филонова отсылают к определенному пространству, в действительности это пространство служит суггестией о существовании настоящей симультанности внутреннего состояния как актуализированной идеи.

В выявлении этого значения содействует и топологизация времени у обоих художников. Например, в повести *Ка* прошедшее, настоящее и будущее включаются в текст и в повествование как пространственные фрагменты, которые могут заменить друг друга в силу их существенной синонимии, поддержанной в тексте лейт-словами или лейт-выражениями. В картине Филонова „Пир королей“ некрашенное или серое пространство предлагается в качестве элемента глубинной семантической структуры, как время-пространство постоянного „превращения“, где живое отождествляется мертвому, материальное – духовному и обратно. Не удивительно, что такая аналитическая регистрация реальности в постоянном становлении и гибридизации отождествляется, как у Хлебникова так и у Филонова, с онирическими видениями и с фантастическими проекциями.

Время и пространство оказываются внутренним размером ритма преобразования мира и отождествляются с течением сознания „я“ – факт, изменяющий отношения „я“ к предмету, но и к создающемуся произведению. Единство „я“ разрушено, так, что человек представляется не как индивидуальная сущность и состояние, а как экстати-

ческое состояние, в котором индивидуальное отождествляется с природным и человек осознает себя как „всечеловек“. В серию совпадений привлекается сам автор и его произведение в качестве посредников актуализации самого состояния слова(растение и разум)<sup>5</sup>.

Как и слово, образ „я“ строится авторождением как „речарь“ и как участник в динамике времени-пространства. Эта динамика деиндивидуализирует и превращает его в часть метаморфозы, которую это «я» вызывает и которой он водит как шаман. Это происходит именно потому, что „я“ у Хлебникова принимает образ всех регионов и, следовательно, становится способным включиться в каждый образ текста, в конечном счете, в лабиринт, который поэт называет „полем Хлебникова“. Подобное встречается в картинах Филонова, особенно в его рисунках к поэмам Хлебникова или к собственной „Пропевени“, где мы выделяем образ живописца, с таким же жречески-шаманическим значением, что и у Хлебникова. Такими являются образ человека с фелонией, образ борца, рыболова, охотника, которые можно считать анаграмматическими автопортретами. Они расположены в густом поле разных миров: архаического и современного, гротескного и святого, христианского и языческого.

Интересный для соответствия между поэтическим и пластическим языком авангарда, этот момент свидетельствует о внимании, с которым Хлебников замечает свое счастливое родство с Филоновым, как проявителем смысла и природы собственного творчества, подтверждающегося художником, в которого он верит больше чем свои современники. С другой стороны, этот момент, как нельзя лучше, представляет в действии любимый авангардом принцип синкретизма искусств.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> см. Заметка 1908 г. В В. Хлебников *Собрание сочинений в трёх томах*, Санкт-Петербург, 2001, т. 3, стр. 40.

<sup>2</sup> см. А. Парнис, *Мава, злой дух и прекрасная женщина в Изборнике 1914 г.* В Виктор Кравец, *Разговор о Хлебникове*, Киев, 1998; Виктор Кравец, *Ответ рыкающему Парнису*, Id.; Виктор Кравец, *О загадке стихотворения Перуну в Изборнике 1914 г. Мифология Хлебникова и Деревянные идолы Филонова*, Id.

<sup>3</sup> см. В.Н. Топоров, *К исследованию анаграмматических структур*. В кн. *Исследования по структуре текста*, М., 1987.

<sup>4</sup> см. Т. Вечорка, *Записная книжка Хлебникова*. Архив Р. Дуганов, *Велимир Хлебников. Природа творчества*, М.1990, стр. 174.

<sup>5</sup> см. В. Хлебников, *О современной поэзии*. В кн. В. Хлебников, *Собрание произведений в пяти томах*, Ленинград, 1933, т. 5, ст. 222.

## TOWARD THE QUESTION OF THE SYNCHRETISM OF ARTS: VELIMIR KHLEBNIKOV AND PAVEL FILONOV

### S U M M A R Y

This paper claims that a common world view and understanding generated only partially researched thematic and technical relationships between the work of poet Velimir Khlebnikov and painter Pavel Filonov as an illustration of the favourite belief of futurism state in the title. In his belief in the common origin of the arts, Khlebnikov programmatically acknowledged the painting paradigm as the basis for his writing; he got his most successful results at the crossroads of the image and the word, in his poetical graphism. *Ка*, portraits made by Khlebnikov illustrate his idea of a painting identical to a text and are similar to construction of pure planes in a non-mimetic manner exhibited in Filonov's *Heads* and *The Kings' Banquet*. The use of the word, musical note, figure and drawing within the same discourse help visualize the deep structure of the poet's text as an integrating image made of seemingly eclectic elements placed at the border of analysis-synthesis, conscious-unconscious, real-unreal; this holds true for Filonov's work as well, particularly in his illustrations to Khlebnikov's poems.





# THE RHETORIC OF GESTURE IN THE ROMANIAN LITERATURE: THE TRANSPARENT BODY OF GYPS

**Noemi Bomher**

During his short lifetime, the writer Max Blecher (1909-1938) was, since the age of nineteen, a prisoner of his own body immobilized in a carcasse of gyps<sup>1</sup>. The problem of life focuses on a fixed perspective (the eyes, the voice, as well as the capacity to write) and offers an opportunity for spiritual integration, while the “real body”, corrupted with suffering, puts on a mask of gyps, projected outward, a mask we will call the “body carcasse”<sup>2</sup>. In the author’s world the gyps scenery gains mass and substance, finds refuge in dreams and reverie, and ends up inside the text. Here, in the texts, the world of the Others is transformed into the space of a haunted imaginary, that of the immediate unreality.<sup>3</sup> What remains essential is the threshold of the passage from the visible gestures found in the world of the Others (*moving* and *jumping*) to those specific to the narrator (*watching* and *writing*).

The threshold between “the real body” and “the body carcasse” can be transgressed through the transfer of light into the body carcasse, where the ego shrinks with in false lucidity from the sufferings of the body (which suggests that disease has both an ethic as well as a gnoseological value), immersion of the soul into the body/carcasse and the somehow compensatory creation of a world of transparency, a world that comes to life through the agency of words derived from reverie. The theme of the doubling of the body through the body carcasse appears, both of them opposed to the body of the Others and similar through their animal-like gestures. “His first gesture was some sort of an elastic jumping on his feet just like an animal.”<sup>4</sup>

The *incipit* of the text (“when I watch”) is to be found in the space of the room, examined stereoscopically, seen as a place of “freshness”, carefully looked into with the realization of the answer to the “who am I” question. The room is the equivalent of the benefic space, as opposed to the “cursed” one. The “cursed” space calls for the gesture of the pilgrimage, of the “decent”, equivalent to the space of the “crises”, also manifested in the protecting room. The specific gestures of the narrator (watching as a visible fact and writing as a possible action) are generated by/in a real situation (the disease), and an imaginary one (the transformation of the world of the Others into the immediate unreality through the transfer of light<sup>5</sup> into the body-carcasse, the enlightened lair), even though some extensions of the gestures of the body are still accepted.

Two major themes spring out from Max Blecher’s prose: the identity crisis, sustained by the vacillation between the benefic and malefic spaces (*Occurrences in the Immediate Unreality*) and the theme of human existence seen in its relation to the dimension of transparency<sup>6</sup> (*The Enlightened Lair*). Stated in variants and variations, the two themes are to a certain extent combined in both works. The world of dream returns to a privileged reality, a source of narrative discourse and for the power of the unconscious, an enrolment of the delirious disguise into a real world<sup>7</sup>, that of “immediate unreality”. The Others, female and male beings, must understand the vegetal nature, the concept of the tree with caves, of the crown of branches of the narrator that is offered to the Others through the agency of the text<sup>8</sup>. In order to outline the transparency of unreality, the author projects “enlightenment”<sup>9</sup> from the inside. His texts become a succession of dream – memories, in a mannerist cultivation of the artificial, a product of the text<sup>10</sup>. Dream gives the body – carcasse the tendency to become transparent<sup>11</sup>. The words are the result of crises, a transformation of the image: “Unusual words are not valid at certain soul depths. I am trying to give an accurate description of my crises and I can only find images”<sup>12</sup>.

The body creates the dream, and the dream produces images, the immediate unreality; that of the reverie is due to the sliding, with the help of the body – carcasse becomes a human projection, through the agency of the dream, an image built in order to compensate for the reality now turned into unreality. From an aesthetic point of view, it also appears as the metamorphosis of the ugly into the beautiful, with the same gliding from images into the dream towards the words in the reverie.

We can say that Max Blecher writes for himself (I or he), but not necessarily about himself. The narrator is the one who takes himself as a benchmark. Unreality becomes subjective reality and gives a powerful note of ambiguity to the narrative discourse.

The essential gesture in the text rallies around the need to emphasize unreality through chromatic terms. Non-colour is produced by two images, the white one and the one called black<sup>13</sup>, transparency is made by the use of white<sup>14</sup>. The public finality of the creative act is confessed, with a stress on a rhetoric starting from the selection of random (uncensored) images:

*„As I am not writing this book for my own soul comfort nor for the reader's, I will describe this event, horrible as well as embarrassing for me.“<sup>15</sup>*

The embarrassing text creates only discomfort. And so we come to the question whether the author himself or the narrator is the one aware of his role of an instance that makes this confession. This might be an authorial strategy to create a credible narrator. The “real body” corresponds to the root of a tree, the gyps carcasse of the body is the equivalent of dream, the branches and the caves stand for words. The roots feed themselves from the ground, on the sap that helps the body grow. The green caves and branches extract the elements without which the trunk and the roots would perish from the light of reverie and from the air of the words. The dreams are the obscure trace of our true life, rendered on other levels of feeling. Meanwhile, the body – carcasse and the soul are united by a mental connection. Max Blecher is never searching to unreel the logic of dreams and reveries, he only takes into consideration what they could virtually be:

*„I have a passion first of all for their beauty and queerness, their sad and calm atmosphere or their painful or heart-rending drama.“*

Hence, he feels, in his dreams as he feels in reality.

Unreality, as the metaphor at the center of Max Blecher's prose, becomes the subjective reality that imprints to the narrative discourse a powerful note of ambiguity. The delirious text is rendered in the first-person singular (it is a homodiegetic narration in direct style, in which the perspective of the narrator as a witness is combined with that of omniscience usually followed by “meta-delirious” sequences that have the role of interpreting the dream)<sup>16</sup>. One cannot tell how much of the author's biography

has actually entered the text or to what extent it has influenced the text, but we can be sure that, for the narrator, the text is organized as a confession:

*„Everything I write has once been real life – this appears here as the principle of authenticity in which the dreamt of sign becomes the signs of the gesture of identification of the types of unreality and reality.“<sup>17</sup>*

In this way, a certain type of knowledge is attempted, starting from the dream toward the body-carcasse:

*„When I stare for a long time at a fixed point on a wall sometimes I happen not to know who I am, nor where I am anymore. I feel, then, the back of my identity by far as if I would have become, for a moment, a totally different person. This abstract character and my real self dispute, my conviction with equal forces (...) The terrible question «who am I» lives inside me as a whole new body... Its solution is required by a lucidity more profound and more essential than that of my brain. Everything which can stir inside my body is stirring, struggling, and revolting in a stronger and more elementary manner than in daily life. Everything conjures up a solution.“<sup>18</sup>*

The person can identify his conscience with the totality, of the law of nature from the field of dream, what represents the body is transformed, through dreaming, into a transparent body-carcasse.

The ugly acquires an interesting value because it shocks not only by contrast, but also, in part, by the comic element, as the beautiful does. The authentic plainness of content not only leads to a contradictory polarity with the beautiful, but is also characteristic as it represents the negative beauty as a sensitive, concrete element. There is a natural ugliness, a spiritual one, and an artistic one. So, through the agency of art the ugly creates a distance between techniques. The involuntary ugliness of incompetence is skillfully constructed. The shattering arcanses of evil, their horrors and their diversity are based on the essence of the negative, in general, on the idea that imperfection is a necessary step towards development and that harmony does not exist:

*„There were fish – cylindrical and sticky, elastic and fleshy, sticking to the shop-girl's red arm like some silver-skinned snakes, winded around the woman, insinuatingly. There was, then, the pile of silver and reddish gold of the fish laying in a lump in the basket. And the shop-girl's arm plunged there amidst the fish, reached the bottom and encountered a cold mercury-like chilliness and densities that scratched her skin with their scales. And there were also the rose shrimps, the*

walls of their bodies stuck together, fish over which a whale must have stayed and crushed them, the long-whiskered live lobsters exploring the air, the huge shop-girl in particular, as if they wanted to find out something about her beauty, and the enormous shells in fans, which in their stirring made a soft wind some night, at a ball on the bottom of the sea illuminated by oceanic phosphorescence and ornamented by hallucinating algae, among which the beauties drowned from the sunken transatlantic steamers were slowly waltzing in a flower bed, in the arms of the sailors lost on the bottom of the sea...

And the crabs with their halo of articulate arms in armour, the crabs out of which we used to sip the salted and slightly rotten liquid of the ocean, feasting, my eyes wide open, on their harsh and saline odour and on the scent of the open they were bringing along the counter, adulterated and fetid, just like an oceanic train of olfactive meerschaum that filled our nostrils up to faint-inducing pleasure.

There were some market days when the fish on a counter were laying next to some piles of filed flowers, and some posts with chrysanthemums as a last jewel for the fish in order to replace the sea algae, chrysanthemums in plume and in powder puffs, stirred and tusked from every fine petal like some thin stripes of pink silk and vellum paper, white, violet, from an old gown.“

The crystals are beautiful, so are the great conglomerates on the face of the earth. But they are beautiful only in correlation, just as the poisonous plants are extremely beautiful, the ugly<sup>19</sup> being a human attribute. The coloured vision, which combines the natural and the artificial, is in opposition to the terrifyingly white and dreary world of the hospital – the monochromatic existence (the spotless white).

The narrator makes the skin of the body – carcasse transparent. As a result, the person begins to think and act spontaneously, to the complete gamut of the law of the unreal<sup>20</sup> dream.

In Max Blecher's prose, the real is tenderly reminded and the journeys made in the outside shape a person that exists beyond the skin, a deserted being, an empty mask:

*„Everything I write used to be real life. And still, when I think about each moment that has past in turn, and I try to visualize it again, to rebuild it, that is, to recapture its certain light and sadness or happiness, the sensation that comes again to life is, first of all, that of ephemeral life slowly running away and the aftertaste of the total lack of importance with which these moments are integrated in what we call, in a single word, the existence of a man.“*<sup>21</sup>

The character lives with the feelings that he attributes to the body that he doubts, only for the fact that he wears clothes:

„I was a tall, thin, pale boy. With a thin throat coming out of the too loose a collar of the tunic. My long hands were dangling over the coat as some recently skinned animals. The pocket were snapping with papers and things.“<sup>22</sup>

What captured our attention was not the unhappy condition of an individuality marked by disease that springs out from the pages of the works, but, primarily, the poetic dimension of the text, the sadness and the melancholy of a spirit that is interested in the body-carcasse and in the penetration of the world through senses. The eyes can see, inside and outside, the body can feel (with all its senses) and the world turns different<sup>23</sup>. The real world has no mass and substance any longer, and its alternative is the inner, unreal projection. It is not the narrator's disease that called our attention to it, but the text itself. We tried to see the text as an independent universe and we detached ourselves from the biographical correspondences.

Two prose works by Max Blecher – *Occurrences in the Immediate Unreality* and *The Enlightened Lair* have been chosen for analysis; both texts exhibit homodiegetic (first-person) narration as a common feature and reveal the hidden dimensions of an organic and subjective existence – the life of the body – carcasse. This manner of writing made it rather difficult to fit our analysis into a certain pattern. We have not tried to find a definition for this mode of analysis but we stopped at the characteristic features. The ideal seems to be well organized around the suggestions given by the mechanics of unreality, a grotesque substitute of a suggestive reality, through symbolical markings. The images of disease and of possible death seem to fade away replaced as they are by some imitation and become kitsch imitations in the text.

In the outside world, the fair and all that represents the world of the waxworks show dazzle the teen-ager. Red and black<sup>24</sup> interfere in the world of the fair. The glassy-blue-eyed woman, dressed in black wax lace, a red rose between her breasts, is the body-object that most dazzles the narrator's world. The Other's body may become known because it is fixed and fake, it is made of plaster too, but there is no transparence about it; the element of the external skeleton makes the relation of empathy between the body-carcasse and the Other's body possible. The Gypsy ring, the birds and the animals, being drawn or related to other objects have a sexual risk in the apparently similar images from the fair and represent a mixture between the ideal body and the corpse that may collect life. The man's

body becomes useless, a sort of a living corpse, untrue, material; the plaster becomes body-carcasee, transparent for the narrator and opaque for the Other's body.

Max Blecher is fond of strange things: paper flowers, stuck plaster statuettes, Gypsy rings, everything that fakes life ostentatiously like the wax statuettes revealing the grotesque nature of life:

*„Some pale and sad Austrian archduke's uniform, riddled with bullets and mottled with blood was infinitely more tragic than any real death. In a crystal case was laying a woman dressed in black lace, her face glossy and pale. Between her breasts an astonishing red rose was fixed, the blond wig had begun to come off at the forehead edge while the pink of her make-up was throbbing in her nostrils and the blue, glassy, clear eyes were staring.“*

This chromatics represents a way of understanding the ugly soul of the world.

*„The violet of the stiff bodies near the scurrilous red of the garters, the leaden pallor of the furious waves in a grizzly light as the dimness of those tombs overcast by windows, everything was surrounded by small cooper leaves and by mysterious signs. Hallucinating.“*

*„I'm impressed by everything that is imitation. For instance, the artificial flowers and the mortuary wreaths, especially the dusty mortuary wreaths, forgotten in their oval boxes in the church graveyard, surrounding with adolescent tenderness old anonymous names deeply buried in an eternity without resonance.“<sup>25</sup>*

Both the body – carcasse and the real body of the sick narrator in the sanatorium in Max Blecher's texts have a strong wish for self-destruction, but the lines that strike the centrality of the text on the impeding and unrelenting destruction have a poetic and philosophical shade: they bring about and maintain a sentimental aspect related to a lifeless material condensing life experience into the supreme moment of death. The final sentences suggest the unique and supreme wish of a “slow and sleezy meeting” of the wax bodies in the fair through a fire subordinated to an amatory purpose.

In this way, the author imitates the dreadful wishes of the surrounding world; the text is given supports for the archaic destruction and purification by fire. In the system of classification of the matter regarding the body in Max Blecher's work, we can note that speech always proclaims its

independence, displaying ipscity (from *ipse*), a way to generate a new body<sup>26</sup>, the body-carcasse, imitated in the shape of conventional things, artifacts in the environment which restore the lost body.<sup>27</sup>

“The identity crisis” and “the crisis of the real” do not imply a crisis of consciousness. The psychological dimension is absent. If we ignore the variations and variants of the two themes and keep the motifs, symbols and images which emphasize these theme, we can agree with Nicolae Manolescu’s opinion about “identity as a bad place” as representing the existentialist theme in Max Blecher’s work<sup>28</sup>.

The theme of looking for a point of reference, of finding a substitute for the real body, that of finding a true reality involves the attempt of a contact with love, death and dream. The search of oneself through love fails<sup>29</sup>. The secret communication the character wanted to have with the woman does not come true because the woman is “an object” in the world, too. In *The Enlightened Lair* women and eroticism are de-sacralized and love is not seen as a space of bodily and spiritual harmony anymore, but as an ordinary organic necessity, “an aberrant sexuality”.

The images of death are always present through the manifestations of bodily illness and place the “action” into a morbid framework. Everything dies and decays. Real and imaginary deaths are often accepted with resignation, often with perplexity, but never with indignation. Mud is the metaphor of death and black and dark are entwined characteristics.

The theme of parallel existence, dream, and delirious evasion where the body-carcasse exists represent the key to the narrator’s problems. The normal real-unreal relationship is overturned, and the release may be found in “the immediate unreality”. This theme brings about a range of motifs.

Reality is the world of the artificial, of the sick body, and unreality is the alternative of the imaginary, of the translucent plaster body as a possibility of building a parallel favourite world. Unreality does not stand for the fantastic, but for the world of the Others’ bodies (even if many images point to the integration into the fantastic) and evasion – or possibly the true reality – represented by the world of dreams. The narrator’s perpetual hesitation sets up the opposition between the outside world (governed by things and indifference) and the inner world (the organic universe of the body, the delirious projection), a world upheld by the gyps carcasse.



Unreality is the central concern of the narrative discourse; it generates ambiguity, uncertainty, anxiety, but also beatitude, peace, wishfulness. The universe is constructed by hugely significant themes and motifs, symbols and images, the shapeless matter, understudy and the double heartless body<sup>30</sup>.

The being itself seems to be a double, body and body-carcasse and soul and words. The idea of reflection concerns the reader all along. The Cartesian division between body and soul leads to the scientific reiterated interpretation of the phenomenon. Myths represent reflections of the soul's moves throughout the history of humanity. Everything that is bright means a positive, both inner and external, initiation, but it should not be a blatant one. The symbol of the candle may have a double signification in this context, both as lamp and fire. As to the elements connected to the forces of nature, there are calming and devastating fires; fire means challenge, whereas darkness may have a positive or negative value. Esoterically, the chromatic epithet interceded the crossing from the conspicuous content to the absent one. Colours are easily recognizable as symbols of the superior and inferior astral level: the black-stained colours of the rainbow come from the world beyond; the translucent, bright, light colors come from light and represent the positive aspect of the world.

In this millenium the strong impact of the media generates a strong intervention of the myths into the essential structure of the box-office hit films; dreams have an influence on the route of outstanding messages, metaphorical and metonymic axes influence the texture of the commercials and thinking, the double of consciousness. The unconsciousness is also influenced by hidden mythical symbols. Today the human being is a slave of the mirror. He/she will narcissistically keep an eye on himself/herself, in a psychic contemplation of the image he/she can see and experience as a strong temptation of the flesh.

Trying to assess this world of forms that screens off the existential void, critics have emphasized the relation between the body and the body-carcasse. In fact, most of the time, the critical approach represents a polemic attitude toward the previous critique. A critique of the critique, then a critique of the "critique of the critique"... and in this series of reflections we arrive at nothing, because the text is gradually lost on the way, forgotten or crumbled. On a larger sense, the connotation of illusion and death

appears, as any mirror has an ill-fated role because it fascinates through a well-constructed print and offers death in exchange. The mirror of the body becomes the image of the body-carcasse, it represents heaven and Earth, it is the interface between the two worlds, between the profane and the sacred, between microcosm and macrocosm, dream, the ephemeral, shadow, fall, existential void; the macrocosm looks rather similar.

The mania of mask and disguise determines the translation of life experience, objectively, into an experience of a surrealist type in which dream becomes a depositary of chimaeras. The emblem of the “unreal” world is seen in the image of the tree:

*„How could I possibly make her understand that I was a tree? I should have conveyed it in words, immaterial and shapeless, through the air, a crown of branches and leaves, gorgeous and enormous, just as I felt it inside myself.“*

The communication gesture becomes in this way a gesture of delirious suggestion of a sensual type:

*„The vases were made of cobalt-blue faience, and the plants, their lemon yellow leaves were hanging in them as a splendid vegetable hairdo; the contrast between the deep blue and the lively yellow of the leaves made them look extremely fine and greatly charming.“*

That is why the body-carcasse can be invaded by the disputed formulas of “unreality”<sup>31</sup>.

In a diary-like form, disguised as “I” or “he”, the character tries to make a confession by sending the reader into the abyss of his unusual life experience in *Occurrences in the Immediate Unreality*, a hybrid of a novel, essay, diary and poem. The narrative formula that assimilates the novelistic and the epic in a world of experiences pushes the body-carcasse on to the floor, including the dream<sup>32</sup>, not the body of the narrator. First-person narration, its powerfully subjective angle of experience have brought Max Blecher’s prose writings in the range of works of a verisimilitude-seeking structure, as those by Camil Petrescu, Mihail Sebastian, Anton Holban, and Mircea Eliade. The reference to the cardinal events of life (love, death) account for the identification of some features of the experimental novel in Blecher’s work. His prose seems to fit best albeit not entirely within the existentialist works. It is true that the theme suggested by Max Blecher

involves a search, as his work analyses the relationship with reality and with the other. The narrator does not ask himself philosophical or moral questions, but he recognizes the importance of writing:

*„I can remember a certain afternoon and what happened then, an apparently small thing, almost trite, commonplace, which made me think about what a moment really meant. What is the meaning of a moment? Let me laugh. Our life's moments have the meaning of sifting ashes.“<sup>33</sup>*

What can be more obvious here than the reference to the human condition and its absurd? The reason for the passing of the theme and for the ephemeral nature of the human being cannot be clearly formulated. It is the reason for the romanticism that passes through existential literature, culminating with the literature of the absurd.

The passage from the body to the body-carcasse represents a double movement from the outside towards the inside and from the inside towards the outside.

## NOTES

<sup>1</sup> Compared to the literature of the times, Max Blecher's prose has a different status. His rather short-length *Occurrences in the Immediate Unreality* (1936), *Scarred Hearts* (1937), *The Enlightened Lair* (published posthumously in 1947) offer an insight into a special world filtered by an exaggerated subjectivity.

<sup>2</sup> 'Unreality' will be more easily perceived if we used two terms, almost synonyms in the Romanian language, *trup* (of Slavic origin, originally meaning *corpse*, translated by *body*) for those things that are connected to the human being, and the Latin-origin "body-carcasse" for those things connected to reverie through a world of words. The semantic and rhetoric field denote the act of initiation to which author and reader are simultaneously subjected by the creation of a sympathetic world of reverie (dreaming with the eyes of the reason).

<sup>3</sup> These comments belong to an author, Max Blecher, an appearance, in fact. As a matter of fact, we are all 'appearance', as even our name is only an 'appearance', it has lost its function of motivated language; it is only a convention meant to evoke the surface of a human being. The name is a mirror with a social, political, and national badge. By the visual duplication of reality, the mirror nullifies the illusion of uniqueness. The status of uniqueness guarantees life, multiplicity implies repetition, that is cancellation.

<sup>4</sup> Max Blecher, *Occurrences in the Immediate Unreality, The Enlightened Lair*, editor, chronological table and critical references by Constantin M. Popa and Nicolae Tone, preface by Radu G. Teposu, Aius Publishing House, Craiova, Vinea Publishing House, Bucharest, 1999, p. 57.

<sup>5</sup> In order to enlighten his sight, the author uses the white-red alternation, a symbol for the day-dusk/light-darkness succession.

<sup>6</sup> We go from colour to the other elements through the cultural pressures that note the ambivalence of the same chromatic element, the enemy of light, the monster cut through by the exemplary hero, the dragon, who depends on the nightly realm.

<sup>7</sup> The night and the rain are special moments favoured by the author; the night could stand for a continuation of the darkness from within the intimacy of the body, it is the preamble of death, seen as “the great railway station of darkness”.

<sup>8</sup> The inner light is the important one. In the imaginary portraiture of the world of colours white is used most often as a world of purification, establishing the order, visible in the clean, lively, purifying, lightening and dazzling fresh water, as opposed to the dead water. The fire has also a purifying colour – red (the root *pur* comes from *pyr* “purification, fire”), the cathartic essence of fire is in connection with the light and the concept of cooking.

<sup>9</sup> In John (I:11) the word is associated with light and luxury, while everything that shines is associated to speaking, just as the secrete runes are signs and formulas of an shaman-like initiation; the heavenly omnipotence against the fall (lat. *cadaver* means ‘fall’) and light against darkness, the uprising dynamic effort show how light becomes lightening or sword. The solar hero is a warrior, not a resigned moon-like character. In the daily regime he plans to get closer to the light, justice; the sword and halo offer a symbol of power and marks a symbol of purity and of spiritual justice and purifies as firelight.

<sup>10</sup> The belletristic text is characterized by the tear-off of the semantic relationship between the terms of opposition, between the person and the protagonist of the communication act; the text must not be interpreted through the author’s biography, despite the rather numerous points of reference in the text.

<sup>11</sup> Transparency is the result of the way of ordering the words, terms referring to colours in particular; chromatic transparency is realised by hesitation. What is extraordinary in the world of dreams/virtually is that the most common aspects receive unusual shades of unreal beauty, for instance the image coloured in white and red in a little square in Bucharest: it is surprising how such an ordinary space get such a surprising image. The little square appears in its smallest details, as alternatively white and red. There is no other colour, there no shades of the same colour, everything is just white and red..

<sup>12</sup> Max Blecher, *ibidem*.

<sup>13</sup> Chromatically, the atmosphere of the funeral is rendered in black and silver (shiny white), “he colours in black and silver the merriest and the most splendid rose garden and it would seem funeral to you...the black roses and the silver leaves... mortuary... sinister. Everything is just a question of ordeing the colours and their signification that has already rooted inside our daily routine and ourselves.” Transparency is a charateristic feature of water, air, and light, and the world appears clear and transparent in comparison to the opaqueness of the darkness inside. “All the clarity of light absorbs our lives.”

<sup>14</sup> The sugar-like white is associated with the image of that passer-by in front of the Deposit House, as white as sugar-white. There is a striking image of the white changing its features according to the request: the rocks are ‘not white’, the windows are ‘shiny-white’, and the meat and the skin of the passer-by is of a soft dull white, like a warm and

porous paste.' White is not a simple colour, it is the combination of all the colours in the spectrum; it represents the unity, whole, symbolizes purity and death (in some cultures), it is the pure colour of the sanatorium, and gyps (see the allusion inserted in the text: the man's fingers are as 'unite as gyps'. All the elements can be identified in the deep structure, or at least supposed.

<sup>15</sup> Max Blecher, *The Enlightened Lair*, Vinea Publishing House, Bucharest 1999.

<sup>16</sup> Disease is in natural opposition with health; the two states are chromatically emphasized through the contrast of the red blood, the colour of vitality and energy: "the cheeks tanned by the sun and almost dark blue from the abundance of blood". Disease is associated, in a symbolist manner, with yellow: the paleness of suffering; a hollowed face, dry and yellow as if kneaded of wax."

<sup>17</sup> Chromatically, the turnings have a different colour symbolism from that of the real world and epithets refer rather to transparencies non-existent in common perception: the passage from white to red takes place gradually, for example, in the episode of the square, the image is metamorphosed from the dome opposite the Deposit House, and then extends to the entire place, turned bright red, as precious as the gems, one would think: "the dome becomes red, startlingly red, splendidly red, [...] like a huge ruby over the roofs." The image of the red colour invading the square" as a flow of blood and purple", leads to a transparency of the skin.

<sup>18</sup> Max Becher, *ibidem*, p. 43.

<sup>19</sup> The ugly is the lack of freedom, the lack of ideal, the mutilation through vice, because a physically ugly person with a special spirit (Socrates, for instance) is unusually beautiful; the human being is beautiful by his/her spirit. Artistic ugliness is not present in art only for the sake of the beautiful, it depends only on chance; it appears by accident, just like disease and evil and it is independent. Any attempt to destroy the ugly destroys its independence. Beauty requires unity of form and content, honesty. The ideal of beauty differs in space and time. The sublime means a tear of beauty in favour of the content, and the graceful implies an exaggeration of form. Evil is ethical ugliness, the lack of freedom conveyed artistically. The creation of pathos is not ugly but caricature-like. So the ugly means false regularity, a state of split (amorphous, asymmetrical, non-harmonious).

<sup>20</sup> The author prefers the evasion into the world of unreality, but his attention is constantly attracted by images from the world outside his own. Lively coloured, extremely detailed images are a most unusual blending of colour and form: the saleswoman's fish look like precious metals, the shiny white of silver, the reddish yellow of gold; the ocean appears as 'enlightened by phosphorescence' and "decorated with hallucinating algae" – dark blue and vegetable green. It is also the space of death – symbolized by the image of a macabre dance.

<sup>21</sup> Max Blecher, *ibidem*, p. 233.

<sup>22</sup> Max Blecher, *Occurrences in the Immediate Unreality*, *ibidem*, p. 87.

<sup>23</sup> This red colour makes the object look artificial, dull, vulgar, ordinary; its opposition to clean white may be interpreted as the opposition of artificial reality (red and exceedingly decorated) to the illusion of the delirious (the white of the immaterial, the projection into the absolute). The boundaries between reality and dream are so deceptive, that the narrator believes he has the confirmation of the red existence through the woman in the

red square: “She was dressed in a red dress of rustling silk, a red broad-brimmed hat on her head, with a handbag and a pair of gloves, also red, her face purple”. For the objective witness the red of her clothes is only a sign of extravagance. The sleep-walking nature of daily actions is sustained by the independent and parallel existence, in the reality of his imagination, of a garden, a masterpiece of gardening; after having dreamt of the garden, in its fullest chromatic and geometrical details, the character will find it real one summer, in the real space of Berck.

<sup>24</sup> Blood red. His eyes closed, the narrator has the vision of some former realities, while his open eyes offer him the image of nature, with its show of full bright and colours and forms – the green of the grass, “glossy yellow”, the “childish blue” of forget-me-nots, “the strong smooth blue of the sky”. But the question of integrating “this permanent inner light into the world” keeps coming back. The answer to this question appears as mournful and saddening.

Tumultuous experience, grievous thoughts, loneliness, melancholy, but still the colours are so much clearer and so bright for him!

Red. Bloody red. First of all, seen with the conscious eye of his mind, then reality slides into unreality and the real man, diminished to infinitesimal size, travels on the road of blood, compared to “a map with a thousand rivers”. Darkness governs this territory, and the landscape is bright but plausible: fleash, nerves, and bones, “cellars of muscle and fibre”, the cavity and cascade of the heart. The heart is the supreme force - it isolates the gurgling running of the blood. There is nothing but red and black. Darkness and blood - lair and life. Ignoring anything which is not darkness and blood, we are given another image of the existence in which people and animals are made of nothing but networks of fibres and arteries, without flesh, without bones, “like a vegetal sanguine world near the world of plants and trees, sap and chlorophyl”. The narrator brings human existence down to blood, blood red becomes the symbol of life.

<sup>25</sup> Idem, *ibidem*, p. 67.

<sup>26</sup> Ashes, grey, metallic, leaden... the symbol of sadness, of tormenting existence, of the stock-stillness with symbolists. It is the beginning of the end. Consciousness itself turns grey... an awareness of maladjustment, lack of inner poise, which eventually gives raise to an idea of uniformity, without any vitality, both for the real and the delirious. So, the sanatorium becomes the darkest, saddest, and most dramatic image of all what is existence, an image in which fight interweaves with despondence and grief.

Sometimes grey is disturbed by frequent bright glaring coloured visions of unreal fragility, at times – by dark and gloomy nightmares of unreality (bad dreams), nightmares arousing fear, horrifying, but accepted with resignation, as the other side of the same compensatory world-the delirious world.

<sup>27</sup> For Max Blecher, the delirious world represents a strong existence and that is why he lives with the hope of a communication between the people in a delirious universe. The possibility of such communication is seen as another way of fitting into the living: “I also like to believe in the world of sleep, there is at least one booklet of poetry with my name on its covers, read by sleepy people in their nightmares...”

<sup>28</sup> N. Manolescu, *Noah's Ark*, p. 574.

<sup>29</sup> Beside the idea of unity, placed above the oppositions, one of the major dimensions of philosophical thinking refers to the existence of oppositions, unity precedes the hero's

route. The counterpointing itinerary to a unity that may be recovered and assumed any time, an itinerary eventually covered inside its very unity itself, cannot exist without the experience of difference, of the double, of the contradictory all out in the non-contradictory, in an environment that dissolves the opposition not through Hegelian dialectics, but through the simple fact that the opposition is already dissolved before it was born. Undoubtedly, this is a difficult position, conflicting if seen in a one-sided perspective. With such a vision the writer tries to include in the same text the single and the double (as a first step to multiplicity). So, the general picture will be formed by the attributes of unity (at the level of the situation to be represented and of the auctorial intention and at the final level of the work as a unity), the attributes of the double and the attributes of a triadic model made of the pair of opposites and their unique expression. The significance of man's awakening is the destruction of the artificial dichotomy between the creature and the world, both of them including the substance.

<sup>30</sup> Ashen end. The end of the book is the expression of an ashen existence. Everything seems to be homogenized, to have lost its colour to the impersonal drab grey; the colourful artificiality of reality seems to get near to the unreality preferable under the sign of ashen. "Maybe no more than a succession of events, the narration of my memories and thoughts should be a succession of rooms with different lights, most of the times dull and melancholy, rooms sunken in the lights of rain in which I used to lay down, my eyes wide open, a witness to the passage of life through my body, soft, inert with an ashen consciousness and the feeling of non-existence. "It may be the clearest image of the doubling, of inner contemplation from the point of view of the one who only sees himself as his own organic life."

<sup>31</sup> Camil Petrescu constructs the same space of unreality, without any interpretative key, because his novels evoke concrete unreality. One cannot say that Max Blecher's work is a diary or a confession; the narrator's text can be integrated in this space. It is not the diary of Max Blecher the man, but a fictional 'diary' of a second degree, of the narrative instance. So, the prose text written by Max Blecher must be looked into through the perspective of the fictional pact, no subordination to a referential autobiographical pact; the "solution" could be found in the organic pact of his own body.

<sup>32</sup> If "life is dreaming" (the mirror reflects the dream, that is the imaginary, whatever exists, but is ephemeral, an illusion). Illusion as an attribute of the show etymologically means going into the game. In other words... "the exit from life". The mirror allows us either to enter the game or to be existential spectators. Spiritual contemplation is reserved to a small number of people, especially artists who offer their own subjective projection through their work. The mirror gives only a fragmentary projection of reality, an exclusively visual one. It is an aspect motivated by its status of second degree creation: it only reflects the "appearance", not the essence. But, if the world is "appearance", then the mirror is "the appearance of the appearance", in extremis – the void itself. The world of appearances in which we live is dual, face, deceptive, leads to sin. Its duality is due to the reflection of the Uniqueness of the macrocosm. So, there is a solution of the mirror's void: the return to primordial unity, to the androgyne. The mirror can become the place where the two halves are being reunited.

<sup>33</sup> Idem, *The Enlightened Lair*, p. 233.

## BIBLIOGRAPHY

### WORK

- [1] Blecher, Max, *Occurrences in the Immediate Unreality. Scarred hearts. The Enlightened Lair. The Transparent Body. Correspondence*, edited, chronological table, critical references by Constantin M.Popa and Nicolae Tone, Aius Publishing House, Craiova, Vinea Publishing House, Bucharest 1999

### CRITICAL BIBLIOGRAPHY

- [1] Balotă, Nicolae, *From Ion to Ioanide*, Eminescu Publishing House, Bucharest 1974
- [2] Balotă, Nicolae, *Romanian Prose Writes of the Twentieth Century*. Chapter: *Max Blecher and the Immediate Unreality of Creation*, pp. 177-139, "Viitorul românesc" Publishing House, Deva, 1997
- [3] Călinescu, George, *The History of the Romanian Literature from its Origins to Date*, p. 966, 2<sup>nd</sup> revised ed., completed by Alexandru Piru
- [4] Crohmălniceanu, Ovidiu S., *The Romanian Literature Between the Two World Wars*, vol. 1, pp. 546-547, EPPP, Bucharest, 1967
- [5] Irimia Dumitru, *Introducion to Stylistics*. The chapter *Max Blecher: the Human Being Between the Metaphor of Mud and the Metaphor of Flight*, pp. 260-266, Polirom Publishing House, Iasi, 1999
- [6] Manolescu, Nicolae, *Noah's Ark*. The chapter *Among Some Bad Places*, pp. 557-576, 100 +1 Grammar Publishing House, Bucharest, 2001
- [7] Negoîtescu, Ion, *Modern Writers*, vol II, Chapter *M. Blecher, or the Strange Adventure of the Human Being*, pp. 197-219, Eminescu Publishing House, Bucharest, 1997
- [8] Protopopescu, Al., *The Romanian Psychological Novel*, pp. 241-242, Eminescu Publishing House, Bucharest, 1978
- [9] Țeposu, Radu G., *The Sufferings of Young Blecher*, Minerva Publishing House, Bucharest, 1996
- [10] Zamfir, Mihai, *The Other Face of Prose*, the chapter *The Master in the Shadow*, pp. 139-175, Eminescu Publishing House, Bucharest, 1988



БЛУДНЫЙ СЫН ВЛАДИМИРА ВОЙНИВИЧА<sup>1</sup>  
ИЛИ  
ЖИЗНЬ И НЕОБЫЧАЙНЫЕ ПРИКЛЮЧЕНИЯ  
СОЛДАТА ИВАНА ЧОНКИНА

Адриана Никоарэ

Писатель, для которого самый любимый литературный герой - это гоголевский Собакевич, признался, что всегда старался изображать жизнь такой, «какая она есть, но мне с самого начала говорили: ну, это уж слишком, это ты уж загнул. Я говорю: да нет, ничего не загнул. И даже иногда смягчал, ибо то, что в жизни реально происходило, в написанном виде казалось невероятным. Просто наша жизнь фантастична, она сама по себе сатира»<sup>2</sup>.

Подобную литературу в годы кончины «хрущевской оттепели» ожидали немалые неприятности. Твердая поддержка писателей, утвердивших в своих произведениях правду, поставила жизнь Войновича и его творчество в невыносимые условия травли<sup>3</sup>. Весьма убедительно в этом смысле его письмо в защиту Ал. Солженицына:

*«Я не приду на ваше дурацкое заседание, потому что оно будет проходить при закрытых дверях, втайне от общественности, то есть нелегально, а я ни в какой нелегальной деятельности принимать участия не желаю.*

*Нам не о чем говорить, не о чем спорить, потому что я выражаю свое мнение, а вы – какое прикажут (...)*

*Ложь – ваше оружие. Вы оболгали и помогли вытолкать из страны величайшего ее гражданина. Вы думаете, что теперь вам скопом удастся занять его место. Ошибаетесь. Места в великой русской литературе распределяются пока что не вами. И ни одному из вас не удастся пристроиться хотя бы в самом последнем ряду.»<sup>4</sup>*

В 1974 году Войновича исключили из Союза писателей за публикацию на Западе неприемлимых тогда в СССР произведений.

Шесть лет спустя писателю было предложено покинуть родину, чем была совершена незаконная акция отторжения литератора от общества. В 1980 году по приглашению Войнович уехал на год в Мюнхен читать лекции. Там же он подготовил и ряд передач для радио «Свобода» и для «Немецкой волны».

Год спустя также незаконно писатель был лишен гражданства и остался за рубежом.

Вл. Войнович приехал в свою страну в 1989 на премьеру фильма «Шапка», снятого по его произведению.

Это искристый шарж над соратниками по перу, над писательской средой. Как из рассказа так и из одноименного фильма можно узнать, что в Союзе писателей шьют шапки для литераторов в зависимости от их важности. Для более известных – соболями, для известных – ондатровые, для менее известных – кроликовые. Борьба не за качество произведений, а за материал шапки, боязнь одних, чтобы их не уравнили – это идея, которую подчеркивают и автор рассказа, и режиссер фильма<sup>5</sup>.

Сценарий для «Шапки» не единственный в творчестве Войновича. Ему принадлежат и другие попытки создания таких киносценариев, как, например, сценарий по его же повести *Мы здесь живем* (который остался без последствий), или сценария для телевидения.

Общественная обстановка, созданная в свое время перестройкой в Советском Союзе, способствовала изменению отношений к культурным деятелям, заставленным покинуть свою страну. Как и другие литераторы, Войнович был восстановлен в Союзе писателей, а в 1990 году ему было возвращено гражданство. Этот акт справедливости вернул видного представителя третьей волны русской эмиграции в его страну, его читающей публике.

Разные журналы и газеты стали обращаться к творчеству хорошо известного за рубежом Войновича, публикуя его произведения. Это и маленькие рассказы – *Литератор Скурлатский*<sup>6</sup>, *Елочка (Быль, записанная со слов потерпевшего)*<sup>7</sup>. Это и фрагмент из романа-антиутопии *Москва 2042 года*<sup>8</sup>, героем которого является писатель Карцев. Полный впечатлений от застойного времени, он переносится на машине

времени в Москву 2042 года и посещает писательскую организацию<sup>9</sup>. Образцом краткости и сжатости является *Успех. Роман в объявлениях*, содержащий три страницы<sup>10</sup>.

Другой образец, на этот раз сатирического жанра – это роман – анекдот в пяти частях *Жизнь и приключения солдата Ивана Чонкина* (1963-1970 гг.), публикацию которого начал журнал «Юность»<sup>11</sup>.

Появляются одно за другим произведения драматические или прозаические: *Трибунал. Судебная комедия в трех действиях*<sup>12</sup>, *Иванкиада, или Рассказ о вселении Войновича в новую квартиру*<sup>13</sup>, *Кот домашний средней пушистости. Трагикомедия в двух частях*<sup>14</sup>, *Анти-советский Советский Союз*<sup>15</sup>, *Фиктивный брак. Водевиль в одном действии*<sup>16</sup>, *Путем взаимной переписки. Повесть*<sup>17</sup>, *Новые русские. Опера в 75 сериях*<sup>18</sup>.

Одновременно разные издательства публикуют книги Войновича: *Хочу быть честным. Повести*<sup>19</sup> (Москва, Совместное советско-германское предприятие «Вся Москва» 1990); *Москва 2042* (Повесть) (Москва, Совместное советско-германское предприятие «Вся Москва» 1990); *Жизнь и необычайные приключения солдата Ивана Чонкина*. Роман (Москва «Книжная палата», 1990<sup>20</sup>); малое собрание сочинений. В пяти томах (Москва, «Фабула», «Рапид», «Сия-банк»<sup>21</sup>).

По собственному признанию, автор упомянутых произведений начал свой литературный путь как реалист, а в продолжении писал фантазмагии, сатиру. Такая линия в творчестве Войновича выражает отвращение писателя по отношению к советской системе, его твердую позицию против всяких культов, против превращения идеала в культ<sup>22</sup>.

После возвращения ему гражданства, Войнович живет и работает в Москве и в Мюнхене. По его мнению, культурные деятели, незаконно лишенные гражданства, должны чувствовать принадлежность к русской культуре и в дальнейшем должны «иметь возможность возвращения на Родину, понимая, что не Родина обидела нас, а ее нелепые отдельные стражи...»<sup>23</sup>.

Возвращению русского литератора в Россию, реабилитации его книг, публикации романа о Чонкине во многом способствовал кинорежиссер, поэт и прозаик Эльдар Рязанов, который и сделал попытку экранизировать *Жизнь и необычайные приключения...*<sup>24</sup>. Вл. Войнович

«был рад, что фильм (...) будет делаться талантливым русским режиссером, по-русски и на русской земле»<sup>25</sup>, но из-за множества причин этого не удалось<sup>26</sup>.

Роман о Чонкине – это произведение, посвященное русскому народному характеру, «ибо в центре повествования два чистых, цельных образа Ивана и Нюрки. Это два живых, естественных человека, которые смогли сберечь в себе опрятность души, верность и любовь, доброту, способность к прощению, тягу к земле, страсть к труду – и все это среди сталинского парадоксального общества. Именно прекрасные черты, присущие главным героям книги, дороги автору (...)»<sup>27</sup>. Для него Чонкин это «фигура очень важная, что-то вроде непутевого блудного сына. Из-за Чонкина я в конце концов оказался в Германии. Он как-бы даже материзовался для меня таким образом»<sup>28</sup>.

Если рассматривать роман об Иване Чонкине как сатиру, отмечает Войнович, »то очевидно: сатирик показывает теневые стороны жизни. В этом романе я смеюсь над многим, но я не смеюсь ни над солдатом, ни над народом, ни над подвигом. Я смеюсь над Сталиным. Над его камарильей, над лжегероями, над дутыми героями. Я смеюсь над кретинами (...)»<sup>29</sup>.

*«Если в день начала войны крестьяне села Красного, где происходит часть действия романа-анекдота, не побежали в военный комиссариат, чтобы проситься на фронт, как ожидали бы некоторые, а поступили совсем иначе – бросились в сельский магазин за самыми необходимыми в военное время продуктами, это доказывает их здравый смысл, а не очернительство, глумление, святотатство, в которых обвинили писателя те, кто не понимал, что «искусство и литература (...) не подчиняются лозунгам и командному окрику»»<sup>30</sup>.*

Страницы, описывающие эти сцены, являются образцом юмора, основанного на игре слов<sup>31</sup>, на комизме ситуаций<sup>32</sup>.

Роман о Чонкине написан в русской литературной традиции, с сильным гоголевским, чеховским, ильф-петровским влиянием. Автор пародирует стиль, язык, поведение персонажей, ситуации, художественные образы и т.д. Ограничимся упомянуть об увлечении Ивана вышивать салфетки крестом (1,50), подобно вышиванию кошельков губернатором города НН в *Мертвых душах*; о «стене между окнами» в комнате Гладышева, на которой «висело одноствольное ружье шест-

надцатого калибра, которое, как догадывается, конечно, читатель, должно когда-то выстрелить (...)! (с. 90-91 – см. у Чехова); о Первом и Втором Мыслителях города Долгова, рассуждающих о войне (1, 182 – см. «пикейные жилеты» в *Золотом теленке*). Наряду с использованием в тексте фигуры автора, разговаривающего со своими читателями (1, 20, 110, 145; 11, 37, 40, 88, 106, 129, 213, 233, 264), с известным приемом в поэме Гоголя, Войнович прибегает к образу птицы-тройки, которому придает новые, зловещие значения, присущие сталинскому времени: «Пора нам изобразить свою птицу-тройку. Да где же ее возьмешь? Пусть заменой ей будет крытая полупорка с военным номером на бортах (...). Экипаж полупорки, состоящий из трех человек, не считая шофера, чем-то напоминает концертную бригаду, обслуживающую удаленные от центра населенные пункты (...). Но это не концертная бригада, это выездная коллегия Военного трибунала; эта тройка судит дезертиров, самострельщиков и прочих военнообязанных, уклоняющихся от священного долга защиты отечества (...) Едут! Едут! Не так ли и ты, Русь ...впрочем, это, кажется, кем-то было уже написано» (11, 148-149).

Книга о Чонкине «идет еще от русских сказок, от Иванушки-дурачка». Подобно фольклорному герою, Иван Чонкин всем ходом событий опровергает первоначальные характеристики. Об этом убеждают замечания председателя Голубева» – Ты, Ваня, человек очень умный (...) С виду дурак дураком, а приглядеться – ум государственный» – 1, 194), или майора на допросе (« – (...) Вы долго и ловко водили нас за нос, ничего не скажешь, но теперь, как умный человек, вы должны признать, что игра окончена» – 11, 164-165). В конечном счете, Иван получается сильнее и трудолюбивее, смекалистее всех. Он дорог автору, «потому что свой», потому что он герой.

В отличие от другого солдата, Швейка, – лица активного –, героя чешского писателя Ярослава Гашека, с которым сравнивают персонажа Войновича, Чонкин – «фигура пассивная, приключения сами идут к нему и сами к нему липнут; Чонкин – фигура более страдающая (...) Он более трагическая фигура, чем Швейк»<sup>33</sup>. Как солдат, Чонкин верен, предан приказу, своей службе. Он исполняет свой долг солдата в меру своих способностей. Ему приказали охранять поврежденный самолет, и он его охраняет, пока приказ не снят. Иван никого

не пускает к своему «объекту», даже отряда НКВД, получившего тайное задание уничтожить Чонкина – «шпиона». Вместе с Нюрой Беляшовой он обезоруживает и арестовывает весь отряд во главе с капитаном Милягой. В глазах военного руководства солдат Чонкин обрастает легендой; его уже объявляют потомком князей Голицыных, исходя из его давнего прозвища Князь; в деревне Чонкино, «где родился и вырос Чонкин», где «этих Чонкиных как собак. Вся деревня сплошь Чонкины» (11, 112), у крестьян «языки без костей», и дразнили они Ваньку, красноармейца, того, «который на лошади говны возил», потому что у его матери «был на постое» князь Голицын (11, 113).

Автор ведет до абсурда истолкование личности Чонкина разными персонажами, отмечая, что по этому вопросу «толки были самые противоречивые. Одни говорили, что Чонкин – это уголовник, бежавший из тюрьмы вместе со своими товарищами. Другие говорили, что Чонкин – белый генерал, который последнее время жил в Китае, а теперь вот напал на Советский Союз, собирает он вместе войско, а к нему отовсюду стекаются люди, обиженные Советской властью. третьи опровергали две предыдущие версии, утверждая, что под фамилией «Чонкин» скрывается сам Сталин, бежавший от немцев» (1, 179). Жена Моисея Сталина предполагает, что Чонкин – еврей; руководители района приходят к выводу, что «Чонкин скорее всего командир немецких парашютистов, которые высадились в районе (...)» (1, 184). Перелистывая документы в папке с его делом, сам Лаврентий Берия устанавливает, что «под личиной рядового дезертира скрывается князь Голицын. Еще куча всяких бумаг, в которых подследственный именуется: Чонкин, Белочонкин, Чокин-Голицын и, наконец кто-то догадался вывести нужную фамилию вперед (Голицын-Чокин) (11, 244).

Операцию по обезвреживанию шпиона называют «ликвидацией банды Чонкина», хотя в составе «банды» только Иван и Нюра. И в этом случае писатель прибегает к одному из любимых им художественных приемов создания комического – к игре слов<sup>34</sup>. Взяв в плен отряд НКВД, Иван ищет выхода в сложной проблеме прокормления «арестованных» – он договаривается с колхозным председателем об использовании их в качестве рабочей силы. Таким образом, оказывается, что самые работающие в колхозе – это НКВД-исты, что именно

благодаря им колхоз предстает перед начальством в выгодном положении передовика.

Романист весело обыгрывает разные значения слова «преданный». Так, в одном из страшных снов<sup>35</sup> Ивана, которого мучает мысль о возможном обвинении в предательстве, появляется апокалиптический образ: на подносе в голом виде и совершенно готовый к употреблению, посыпанный луком и зеленым горошком, лежал старшина Песков, за ним шли капитанармус Трофимович и рядовой Самушкин с тем же генералом.

*«Это я их всех предал», – осознал Чонкин, чувствуя, как волосы на его голове становятся дыбом.*

*– Да, товарищ Чонкин, вы выдали Военную тайну и предали всех, – подтвердил старший лейтенант Ярцев, покачиваясь на очередном подносе и играя посиневшим от холода телом. – Вы предали своих товарищей, Родину, и народ и лично товарища Сталина.*

*И тут появился поднос лично с товарищем Сталиным. В свисавшей с подноса руке он держал свою знаменитую трубку и лукаво усмехался в усы.*

Так Вл. Войнович реализует в прозе жанр анекдота, получившего в 60-70-ые годы распространение, как своего рода «другая», неофициальная литература. Если Чонкин предан присяге и не может бросить самолет (сломанный и бесполезный), если Нюра предана своему Чонкину и, ничего не боясь, готова последовать за ним куда угодно, то такие, как капитан Миляга, играют лишь комедию преданности, а на самом деле предают все свои «убеждения» при первой угрозе<sup>36</sup>. Миляга безпринципен, идеологически мягок, вся его «железная преданность делу партии есть миф. Служа в самом таинственном учреждении (под названием «Где Надо», «которое было не столько военным, сколько воинственным» и вело истребительную войну против собственных сограждан), Миляга, как и все его подчиненные, с готовностью отрекался и от родины, и от Учреждения своего. Само Учреждение по роду своей деятельности таково, что исчезновение Миляги во главе целого отряда не отражается на жизнедеятельности района.

В романе о Чонкине есть один глубоко преданный идее человек – это местный селекционер Гладышев, страстно погруженный в выведение ПУКСа – гибрида картофеля с помидором, названного «Путь к

социализму». В нем «корешки» катрофеля должны соединяться с помидорными «вершками». Всецело отдавшийся выведению своего ПУКСа, Гладышев не имеет времени думать о жене и сыне<sup>37</sup>.

Книга Войнивича является пародией на поток массовой литературы о преданности, о военных подвигах и героизме. Но, пародируя, доводя до гротеска само окружение, писатель относится с теплым юмором к своим главным героям. Он показывает, как деформируется, искатсается сама идея преданности: в конце повествования генерал, прослезившись, награждает Чонкина орденом за проявленную им стойкость в выполнении приказа, но тут же отменяет награду и называет его изменником. Боец последнего года службы Иван Чонкин – самый никудышный из всего воинского состава: малорослый, кривоногий, лопухий, с маленькими глазками, вечно гоняемый старшиной, который пытается воспитать из него славного красноармейца.

*«Неужели автор, – задает сам себе вопрос Войнивич от лица читателя, возмущенный такой низменностью облика советского солдата, – не мог взять из жизни настоящего война-богатыря, высокого, стройного, дисциплинированного, отличника учебно-боевой и политической подготовки?» мог бы. Конечно, но не успел. Всех отличников расхватили, и мне вот достался Чонкин»<sup>38</sup>. Но, как всякий ребенок, и это «горе-герой» «все равно всех дороже, потому что свой»<sup>39</sup>.*

Вокруг Ивана с Нюрой, поставленных в центр повествования в этой едкой сатире, развертывается беспредельно абсурдное действие, но они держатся здравым смыслом, трудом и любовью. В кошмарных, нечеловеческих условиях Иван и Нюра проявляют себя прежде всего как люди.

Читатели, зрители, слушатели, особенно русские, могут уже прочесть,знакомиться и чувствовать прелесть слова выдающегося писателя благодаря стараниям тех, кто опубликовал великолепные произведения Войнивича в русских журналах, в отдельных изданиях, кто поставил спектакли по его пьесам, кто способствовал контакту с Войнивичем посредством телевидения. В самом деле, «блудный сын» вернулся в родной дом!

В настоящее время автор *Чонкина* известен не только во Франции, Германии, США, но и у себя дома, а также при посредстве переводов



с русского языка в других странах, около тридцати, в том числе и в Румынии<sup>40</sup>.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Владимир Войнович родился в 1932 году в городе Душанбе. Его отец был журналистом, мать – учительницей математики. Отца арестовали, когда мальчику было три с половиной года, и задержали в тюрьме пять лет. Будущий писатель вышел в люди с одиннадцати лет, начиная свою трудовую жизнь пастухом в колхозе. Ему приходилось пахать землю, работать на заводе и на стройке. Учился в вечерней школе. четыре года прослужил в армии. Тогда же приступил к писательской деятельности – сначала написал лирические стихи, которые сразу стали печататься. Следовали песни, около полусотни, в содружестве со многими композиторами, весьма популярными в шестидесятые годы. Одновременно он писал прозу, которую с начала заметили и опубликовали в журнале «Новый мир».

<sup>2</sup> Вл. Войнович, *О моем непутевом блудном сыне*. Беседу вела И. Хургина, в журнале «Юность», 1990, №1, с. 78.

<sup>3</sup> См. об этом его признании в книге *Замысел*. Изд-во «ВАГРИУС», Москва, 1995. Травля писателя началась после подписания письма в защиту Ю. Даниэля и А. Синявского в 1968 году и усилилась, когда власти ознакомились с первой частью *Чонкина*.

<sup>4</sup> Вл. Войнович. Из письма в секретариат МО СП РСФСР/Московской Организации Союза Писателей/, в ж. «Юность», 1990 г., № 5 (цитируется по статье: *Жить не по лжи. Февраль семьдесят четвертого – страницы самиздата*, с. 7). Любопытен тот факт, что содержание письма воспроизведено и в пьесе Кот домашний средней пушистости, где его отправителем является один из персонажей – писатель Николаевич В.Н.

<sup>5</sup> См. ж. «Новое время», № 36, с. 4, 10 сентября, с. 35.

<sup>6</sup> Один из персонажей «Шашки», Василий Каретников, писатель и депутат, является образцом двуличности, двойственности.

Обращаясь к другому писателю, он возмущается: «Соболья шапка – боярская – ты хочешь, чтобы с тобой уравнили – тебя и меня?». Для него не имеет значения то, что он говорит дома, а то, что говорит публично: «Ты думаешь, там микрофоны? Не важно, что я говорю здесь, а в обществе. Они требуют от нас преданности, а не принципов». Талантливый писатель Рахлин, к которому обращены эти циничные слова, в знак протеста против такого положения ходит без шапки, простужается и умирает в больнице.

<sup>7</sup> В ж. «Неделя», 1989, № 8.

<sup>8</sup> В ж. «Работница», 1989, № 9; в ж. «Неделя», 1990, № 52.

<sup>9</sup> «Литературная газета», №№ 1-8, 1990.

<sup>10</sup> Это один из излюбленных мотивов творчества Войновича, прекрасно знающего изнутри литературную среду.

<sup>11</sup> «Лит. газета», №№ 1-8, 1990.

<sup>12</sup> См. ж. «Юность» за 1989 г., 12-ый номер; за 1989 г., №№ 1, 2; за 1990 г. - №№ 6, 7, 8. Журнал сообщает читателям о намерении продолжать публикацию романа в 1991 году, третьей книгой, но данное намерение не осуществилось.

<sup>13</sup> Ж. «Театр», 1989, № 3. Постановка пьесы в Московском театре сатиры народного артиста СССР В. Плучека. режиссер В. Кондратьев.

<sup>14</sup> Ж. «Дружба народов», 1989 г., № 12 – печатается по книге: В.В. Иванкиада, или *Рассказ о вселении ...*, из-во «Ардис», 1976 г.

<sup>15</sup> Ж. «Театр», 1990, № 5. Пьеса создана в соавторстве с писателем Григорьем Гориным и поставлена в Театре «Современник» режиссером И.Квашой. Она представляет собой трагикомедию «на смерть прозаика». Содержание пьесы сходно с содержанием фильма «Шапка». Главный ее герой – литератор Ефим Рахлин возмущается тем, что в Правлении Союза Писателей продают шапки литераторам, исходя из того, к какой категории их относят: к известным, широкоизвестным, видным и т.д.

<sup>16</sup> См. ж. «Октябрь» 1991 г., № 7. Это беседы, передававшиеся по радио «Свобода» с 1983 по 1985 г., полностью книга вышла в издательстве ПИК, 1991 г. под названием *У микрофона – Владимир Войнович*.

<sup>17</sup> В ж. «Октябрь», 1990 г., № 10.

<sup>18</sup> В ж. «Дружба народов», 1989 г., № 1. Повесть была передана еще в 1973 г. в заграничный журнал «Грани», где раньше появился *Чонкин*.

<sup>19</sup> В ж. «Аргументы и факты» (по статье Н. Ивановой, *Каждый охотник желает знать, где сидит фазан*, в ж. «Знамя», 1996, № 1).

<sup>20</sup> В содержании: *Хочу быть честным, Путем взаимной переписки, Иванкиада, Шапка, Открытые письма*. Повесть *Хочу быть честным* упомянута в свое время наряду с произведениями Виктора Некрасова, Булата Окуджавы, Юрия Казакова в статье П.С. Выходцева *Ответственность перед современниками*, в кн. *Вопросы советской литературы*, Изд-во Ленинградского ун-та, 1968 г. Одноименная книга вышла в Издательстве «Московский рабочий», Москва, 1989 г., 237 стр.

Автор инсценировал эту повесть, которая вместе с другой инсценировкой – *Два товарища* –, была поставлена полусотней профессиональных и бесчисленным множеством «народных» театров.

<sup>21</sup> См. и *Жизнь и необыайные приключения...*, кн. 1-ая: *Лицо неприкосновенное*; кн. 2-ая: *Претендент на престол*, Изд-ва «Вагариус» – Москва – «Лань» – Санкт-Петербург. В дальнейшем цитируем по этому изданию.

<sup>22</sup> Том 5-ый – *Замысел*. Дело № 34840, 381 стр., 1995 г. тоже в 1995 г. книга *Замысел* вышла в Изд-ве № «Вагриус», Москва.

<sup>23</sup> См.: *Возвращение Владимира Войновича*, в Отделе литературы и искусства журнала «Работница», 1989 г., № 8, с. 18; Вл. Войнович, «Отрезанный ломоть» в ж. «Огонек», № 43, октябрь, 1989 г., с. 7; телепередачи-интервью с писателем и т.д.

<sup>24</sup> *Возвращение Владимира Войновича*, с. 18.

<sup>25</sup> Вл. Войнович, *Отрезанный ломоть*; Рязанов же опубликовал в ж. «Неделя» за Окт. 1988 года фрагмент из *Чонкина*, с небольшим интервью.

<sup>26</sup> Вл. Войнович, *Отрезанный ломоть*, с. 8.

<sup>27</sup> См. об этом: Эльдар Рязанов, «Прощай, Чонкин», в ж. «Огонек», № 35, Авг. 1989 г., с. 29; Вл. Войнович, *Отрезанный ломоть*, с. 7 (Сценарий был создан режиссером Рязановым в содружестве с автором романа. Фильм начали снимать, но съемки были прекращены из-за несогласованности с английской фирмой, покупавшей авторские права на роман. Зато, в 1993 г. появился фильм, снятый видным чешским режиссером Жири Менцелом.)

<sup>28</sup> Эльдар Рязанов. *Там же*, с. 29.

<sup>29</sup> Вл. Войнович, «О моем непутевом блудном сыне», в ж. «Юность», 1990 г., № 1, с. 77.

<sup>30</sup> Вл. Войнович, *Там же*.

<sup>31</sup> Эльдар Рязанов, *Прощай, Чонкин*, с. 29.

<sup>32</sup> В диалоге между бабой и Нинкой Курзовой по поводу купленного товара игра слов основана на глухоте первой: «– Бабка, скидывай мешок, будем делиться, – быстро сказала Нинка.

– Ась? – В момент личных катаклизмов баба Дуня сразу глохла на оба уха.

– Давай делиться, – повторяла Нинка.

– А кто ж у меня будет, Нинушка, тельиться? – посетовала старуха. – Я корову свою еще запрошлый год продала (...).

– Ты мне, бабка, (...) голову не дури, а давай мыло, сказала Нинка.

– Нет, – отказалась бабка, – полы не мыла. Не успела.

– Бабка, – устало сощурилась Курзова. – Давай делиться по-хорошему. Не то все отберу. Поняла?

– Не подняла, – вздохнула старуха. – Нешто с моими силами» (1, 119).

<sup>33</sup> Услышав по радио о начале войны, крестьяне села Красного собираются перед конторой на митинг узнать решение начальства. Парторг Килин приказывает им разойтись, считая, что люди рады даже войне, только чтобы «сбираться в кучу и создавать толпу (...), только бы не работать» (1, 101). Руководство колхоза ждет указания свыше – с района, район – с уезда. Ведь «где же это видано, чтобы народ сам по себе собирался без всякого контроля со стороны руководства?» (1, 105).

Парторг, которому высшее руководство намылило шею за то, что не сумел управлять «стихийей», приказывает бригадирам собирать народ. На митинге во время выступления «язык Килина болтал уже что-то сам по себе, как отдельный и независимый член организма (...). Мысли людей возвращались к обычным заботам» (1, 111).

Чем дальше парторг говорил, тем больше толпа редела и, в конце концов, на площади остался только Чонкин. Участники митинга воюют за купленный бабой Дуней товар, представляя собой «многоголовую, многорукую, многоногую гидру, которая гудела, дышала и шевелила всеми своими головами и конечностями» (1, 120). Каждый норовит схватить кусок мыла или что-то там еще. Парторг успевает вырвать из кучи «мешок с остатками ширпотреба» и угрожает людям собираться обратно, закончить митинг: «А кто думает не так, тот из этого мешка ничего не получит» (1, 122).

<sup>34</sup> Вл. Войнович, *О моем непутевом...*, с. 77.

<sup>35</sup> «На вопрос Ревкина, где находится выехавшая в Красное команда, Голубев сказал:

– А их Чонкин арестовал со своей *бабой*.

Слышимость, конечно, была плохая. Да и трудно было себе представить, чтобы какой-то Чонкин с какой-то *бабой* могли арестовать сразу всех, Кого-Надо. То есть не надо. Ревкину показалось, что Голубев сказал не с *бабой*», а с *бандой*».

– И большая у него *банда*? – поинтересовался он.

– Да и как сказать... – замылся Голубев, вызывая в своем воображении образ Нюры... – вообще-то порядочная.

Не успел еще Ревкин положить телефонную трубку, как уже поползли по району черные слухи. Говорили, что в округе орудует *банда* Чонкина. Она многочисленна и хорошо вооружена» (1, 179).

<sup>36</sup> Сон – один из излюбленных приемов создания комического, к которому довольно часто обращается автор в своем романе-анекдоте. При посредстве сна передаются разные ситуации, более или менее значительные. В данном случае сон Ивана связан с его отношениями с Нюрой, с одной стороны, и с бывшими товарищами и начальниками, с другой. Но его основное значение состоит в сатиризации Сталина. В своем сне Чонкин присутствует на свадьбе Нюры с кабаном Борькой. Все за этим фантазмагорическим свадебным столом, кроме самого Ивана, – свиньи, «с виду» похожие на людей, а все же – свиньи, и на золотых подносах появляется «совсем не свинина, а даже наоборот – человечина» (1, 75-84). Из десяти ситуаций использования этого приема, в пяти – тот, кому снится сон, – это Чонкин, причем его сны не простые, короткие, а «многосерийные», переплетающиеся с явью (см. 1, 44-46: а) Самушкин запрягает в самолет белую лошадь и летает над зеилей, Иван пытается догонять его, но мешает старшина, приказывающий Чонкину приветствовать столб. Иван видит столб только с вынутым старшиной своим правым глазом; б) Старшина скачет верхом на каптерамусе Трофимовиче и подполкольник Пахомов стегает бичем обоих; в) политрук Ярцев превращается в жука и залезает в ухо Чонкина, сообщить что «у товарища Сталина никаких жен не было, потому что он сам – женщина»; г) Сталин «в женском платье, с усами и с трубкой в зубах», с винтовкой Ивана в руках, приказывает старшине расстрелять солдата, покинувшего пост и потерявшего оружие. Чонкин, провалившись в пыль, ждет выстрела. (См. также 1, 200-201; 2, 287-294; 2, 324-326).

Среди снов других персонажей (бабы Дуни – 1, 96; Нюры – 2, 253) выделяется сон Гладышева, толчком к которому прослужил разговор с Иваном о превращении обезьяны в человека и вопрос второго о возможности превращения трудолюбивой лошади в человека. Конь Осоавиахим появляется кладовщику во сне и сообщает человеческим голосом, что стал человеком и поедет в Москву показаться профессором и выступить с лекциями (1, 129-132).

На половине страницы дважды посредством сна передается гиперболический образ Чонкина через восприятие Сталина, которому генерал Дрынов рассказывает историю сражения солдата с отрядом, затем и с целым полком («Он снился ему огромного роста богатырем с длинными русыми волосами и с ясным взором голубых глаз. Размахивая палицей, Чонкин громил всех его врагов, и сам Гитлер

трусливо бежал на четвереньках, похожий на мелкую злобную собаченку с карикатуры Кукрыниксов (и Гитлера, узнавшего о князе Голицыне, якобы немецком агенте, и приказавшего генерал-полковнику Гудериану оставить наступление на Москву и повернуть к Долгову на помощь этому русскому). Ему снился князь Голицын, огромного роста богатырь с длинными русыми волосами и ясным взором голубых глаз. Он ехал на белом коне под белым знаменем, надетым на пику с длинным древком. За князем двигалось несметное воинство длиннородых крестьян в лаптях и в армяках, подпоясанных веревками. Крестьяне поднятием правых рук выражали свое ликование и выкрикивали:

– хайль Гитлер!» – 2, 311).

<sup>37</sup> Капитан убегает из-под охраны Чонкина и взят в плен русскими разведчиками, которых он принимает за немцев, а разведчики – его – за немецкого «языка». Следует целый ряд недоразумений и путаниц на допросе. Миляга думает, что попал к немцам, молодой лейтенант – что перед ним – фашист, явный фанатик. Услужливый капитан признается в том, что, работая в русском «гестапо», «Унд коммунистен, унд беспартийнен всех расстрелит» (1, 213). Решив «заявить о своей лояльности», он кричит: «Хайль Гитлер! Сталин капут!». За это его расстреливают, но, впоследствии, чтобы спасти честь Учреждения, для погибшего устроят похороны со всеми почестями. Отрывок с допросом избилует немецкими словами и оборотами в ломанном виде, которые вызывают неудержимый смех.

<sup>38</sup> Гладышев, напоминавший об ильфпетровском отце Вострикове, черпает «свою эрудицию» из старого сундука, заваленного «растрепанными книгами преимущественно научного содержания (как, например, «Мифы древней Греции» или популярная брошюра «Муха – активный разносчик заразы»), а также неполной подшивкой журнала «Нива» за 1912 год» (1, 91). Он считает, что все, что он делает, делает «ведь не для себя, не в виде личной наживы, а ради научного интереса» (1, 38). Ведь его дом наполняют горшки с удобрениями, от запаха которых трудно дышать. Как и жена – Ефросиния, Фроська, переименованная супругом Афродитой (для односельчан – Фродита), его ребенок – Геракл – «тоже жертфа гладышевской эрудиции» (1, 86). По мнению «ученого-самородка» – дерьмо нужно «потреблять (...) в чистом виде как замечательный витамин». Отсюда и его изобретение самогонна из дерьма: «на кило дерьма кило сахару» (1, 93). Можно сказать, что в этом он опережает Остапа Бендера, «гнавшего» только абстрактно – для арриканцев самогон «из обыкновенной табуретки», т.е. «табуретовка» (*Золотой теленок*).

<sup>39</sup> Вл. Войнович, *Жизнь...*, 1, 20.

<sup>40</sup> В нашей стране издана книга: Vladimir Voinovici, *Doi prieteni*, București, 1971, Ed. Univers, trad. Iulian Neacșu și Vl. Vasiliev (*Aici trăim noi, Într-o cabină de dormit, Vreau să fu cinstit, La o jumătate de kilometru distanță, Doi prieteni*), 408 p. В журнале «Тimpul» (№ 7, 11/95) и «Convorbiri literare» (№ 10/96) были опубликованы фрагменты из романа-анекдота в переводе А. Никоарэ и Л. Иванова, сопровождаемые заметками о личности писателя и об его творчестве.

**БИБЛИОГРАФИЯ (АВТОРСКАЯ) ВЛАДИМИР ВОЙНОВИЧ**

- [1] Степень доверия, *Повесть о Вере Фигнер*, Москва, Политиздат, 1972
- [2] *Хочу быть честным. Повести*. Москва, Совместное советско-западногерманское предприятие «Вся Москва», 1990
- [3] *Москва 2042* Москва, Совместное советско-западногерманское предприятие «Вся Москва», 1990
- [4] *Жизнь и необычайные приключения солдата Ивана Чонкина*. Кн. 1-ая – *Лицо неприкосновенное*; кн. 2-ая – *Претендент на престол*, изд-во «Вагриус», Москва – «Лань», Санкт-Петербург», 1996
- [5] *Замысел. Книга*, Москва, «Вагриус», 1995
- [6] *Кот домашний средней пушистости*. Трагикомедия в 2-х частях, ж. «Театр», 1990 №5 (совместно с Гр. Гориным)
- [7] *Трибунал*. Судебная комедия в трех действиях, ж. «Театр», 1989, №3
- [8] *Фиктивный брак*. Водевиль в одном действии, ж. «Октябрь», 1990, № 10
- [9] *Малое собрание сочинений. В пяти томах*. Москва, «Фабула», «Рапид», «Сия-банк», 1995

**FIUL RĂTĂCITOR AL LUI VLADIMIR VOINOVICI  
SAU  
VIAȚA ȘI NEMAIPOMENITELE AVENTURI  
ALE SOLDATULUI IVAN CIONKIN**

REZUMAT

Scriitor care a înfruntat puterea, Vladimir Voinovici (n. 1932) este una dintre vocile satirice (de sorginte gogoliană) recuperate relativ recent de literatura rusă. Romanele și povestirile sale, creația dramatică (*Gradul de încredere*, *Vreau să fiu cinstit*, *Moscova 2042*, *Viața și nemaipomenitele aventuri ale soldatului Ivan Cionkin*, *Ideea*, *Motan de casă relativ pufos*, *Tribunalul*) reflectă tradiția clasică și vîna avangardistă a literaturii ruse. Lucrarea prezintă principalele momente din viața și opera sa.

## DOI CĂLĂTORI ÎN APUS: N.M. KARAMZIN ȘI I.H. RĂDULESCU

**Leonte Ivanov**

Chiar dacă Heliade-„proscrisul“ n-a ajuns în peregrinările sale în Rusia, umbra marelui imperiu se întinde peste o bună parte din scrierile în proză ale acestuia. Din ele se desprinde, ca notă comună, aversiunea autorului față de intervenția armatelor rusești în Principate, precum și față de duplicitatea diplomatică a guvernului țarist sub Nicolae I. Va adopta pentru totdeauna o poziție filo-turcă, întrucât, în concepția sa, suzeranitatea unui imperiu slăbit era de preferat tutelei stricte a unei puteri în plină expansiune<sup>1</sup>. De altfel, între acești doi poli, respingerea a tot ce este rusesc și admirația pentru tot ce vine dinspre Turcia, oscilează întreaga viziune politică a scriitorului:

*„Ca român, am jurat la 1848, cu patria mea, că nu voi avea alt dușman decât pe Țar, am jurat prietenie Turcilor... Fără turci, am fi înghițiți de panslivismul Țarului.“<sup>2</sup>*

Vom acorda atenție îndeosebi *Suvenirelor și impresiilor unui proscris* (1850), volum în care, pe fondul unor însemnări de călătorie, Heliade dă glas tuturor deziluziilor care i-au potopit sufletul după înfrângerea mișcării pașoptiste, dar va trebui să luăm în considerare și alte două scrieri, din care se desprinde imaginea unei Rusii deja conștiente de puterea ei militară și de faptul că istoria acestei părți a Europei se scrie cu buna ei știință: *Scrisorile din exil*<sup>3</sup>, publicate în 1891, și *Memoriile asupra istoriei regenerației române adică asupra evenimentelor întâmplate în Țara Românească în 1848* (1851)<sup>4</sup>. Cum însemnările de călătorie în Apus ale lui Heliade se înscriu printre primele încercări de acest gen în literatura română, să le analizăm pe îndelete.

## Heliade – cenzurat

În mod cert, față de Heliade „urmașii săi Văcărești“ n-au procedat cu onestitate. Dacă intransigența politică și modul diferit de a înțelege cursul evenimentelor l-au izolat pe marele savant nu doar de patrie, ci, în mare măsură, și de grupul progresist al exilaților politic, un destin nemeritat l-au avut, în timp, și cărțile acestuia. În încercarea de a găsi o versiune românească cât de cât acceptabilă a *Suvenirelor*, scrise de Heliade în franceză, ne-am lovit de vechi metehne ale publicării operelor la noi: pe de-o parte, modificările operate de *cenzură*, pe de alta, *compromisul* la care erau nevoiți să recurgă îngrijitorii de ediție. Într-un secol și jumătate de la apariția notelor de drum ale scriitorului pașoptist, dispunem de doar două versiuni românești ale textului, prima, datorată poetului George O. Gârbea, deficitară calitativ, varianta ce trebuie raportată la idiomul românesc al începutului de veac XX, cealaltă, relativ recentă, aparținând Mariei Protase, net superioară ca realizare artistică, dar aproape inutilizabilă, întrucât textul a fost serios denaturat prin eliminarea pasajelor cu referire la țară, Rusia și politica acestei țări în Principate. Din spusele traducătoarei, în *Notă asupra ediției*, „selecția“ materialului, „prezidată de rațiuni artistice“, viza neinclusiunea în respectivul volum a celorlalte două părți ale cărții, *România și Franția*, respectiv *Doctrina evanghelică*. Cât despre celelalte omisiuni, nici un cuvânt. Confruntând versiunile existente, ne dăm seama că în selecție a primat un criteriu de o cu totul altă natură și, cel mai probabil, ea s-a făcut în cadrul editurii. După eliminarea apelului către frații săi români, cu care Heliade își deschide volumul, după reducerea la o cincime a primului capitol, celelalte intervenții sunt de mai mică amploare, ele vizînd simpla eliminare a apelativelor negative cu care autorul îi gratula pe ruși.

Acesta n-a fost nici pe departe un caz singular de cenzurare a unui autor. Cititorii au putut observa că, din ediția de *Opere* a lui Gib Mihăiescu, lipsa până de curînd romanul *Rusoaica*, că, în genere, multe din tomurile edițiilor de *Opere* ale acestuia au apărut într-o ordine nefirească, fiind amânate cu bună știință acele scrieri ce-ar fi putut deranja ochiul atent la toate nu atât al vecinului răsăritean, cât al instrumentelor sale la noi, adică al „acelora care considerau că pot dispune după bunul lor plac de destinele culturii române“<sup>5</sup>. S-a putut constata că până și *Corespondența* lui Eminescu a trebuit să aștepte ani în șir vremuri mai bune pentru editare.



În 1996, Mircea Anghelescu explica de ce a fost necesară o nouă ediție a *Amințirilor* lui Radu Rosetti, la cincisprezece ani după ce-i publicase acestuia *Scrierile*: „au apărut atunci doar nouă din cele douăsprezece capitole ale cărții, dar și acestea desfigurată de tăieturile cenzurii — unele de câte șapte-opt pagini — încât probabil că doar vreo jumătate din volumul respectiv a ajuns în fața cititorilor, și bineînțeles, fără cele mai interesante mărturii, în special cele despre intervențiile rusești în istoria principatelor”<sup>6</sup>. Probabil, același lucru l-ar putea spune și editorul *Suvenirelor* lui Heliade. Doar că, astfel cosmetizată, retorica și întreaga înverșunare heliadescă rămân fără obiect, își pierd motivația. Mai avea rostul apariția cărții în asemenea condiții? Este acesta un serviciu făcut culturii? Puțin probabil, chiar dacă ni se va replica: *decât deloc, am preferat să apară așa*. Din nefericire, în absolut toate cazurile, n-a existat nici o reacție din partea îngrijitorilor de ediție la data publicării textelor. Putem, deci, presupune că scrierile respective au apărut trunchiate și datorită acordului tacit al celor ce trebuiau să vegheze la integritatea lor. Sau, altfel spus, a primat interesul editorului.

## Un cimitir numit Europa

*Suvenirele și impresiile unui proscris* ne pun în fața unei „călătorii indirecte”, când fiecare loc vizitat devine pretext pentru meditații, pentru digresiuni lirice și incursiuni retrospective, dar și pentru conturarea unui itinerar cultural, întrucât orice descriere poartă amprenta livrescului, trădează erudiția voiajorului, cultura sa clasică. În acest sens, Heliade e un inițiat; reacția sa la contactul cu Europa nu va mai trăda o continuă uimire, ca în cazul lui Golescu, ci va fi, mai curând, o re-cunoaștere a unui spațiu cu care auto-ful făcuse cunoștință de multă vreme prin intermediul lecturilor, un spațiu care-l fascinasă, îi hrănisă iluziile și care acum, la contactul direct, nu trebuia să-l dezamăgească:

„Cunoscusem Franția de departe, o cunoscusem din cărți; cunoscusem Franția literară, poetică, liberă, ideală.”<sup>7</sup>

Din nefericire, în judecățile sale de valoare, Heliade aplică, de fiecare dată când străbate o țară, un criteriu unic: poziția regimului aflat la putere

față de libertate. În comparație cu exemplara Franță, toate celelalte state nu se puteau situa decât în umbră. Autorul aproape că nu are ochi pentru prezent: în gloria apusă a Europei el încearcă să distingă germeii viitorului Principatelor române. Pentru autorul român, ca și pentru Ivan Karamazov<sup>8</sup>, pe care pare să-l anticipe, bătrânul continent nu e decât „un vechi cimitir“:

*„Alții îmi propuseră să mă duc la Champs-Elisées. Numele acesta mi se păru clasic și mi-l închipuiam un loc vizitat de-o sumă de oameni care-și petrec timpul în întristare și poezie.*

*Crezui că era cîmpul sacru al Parisului, un paradis unde se odihneau oasele morților fericiți; m-adăstam să văd înscrise acolo numele gloriilor Franciei.“<sup>9</sup>*

Imposibilitatea de a obține, vreme de trei săptămâni, o audiență la ministrul francez de Externe, pentru a apăra cauza patriei părăsite, îi modifică substanțial percepția. Din acest moment, Franța își pierde toate atributele pozitive și devine ținta reproșurilor pentru toate neajunsurile românilor. Iată-l pe poetul Heliade, prăbușit pe ruinele vechilor sale iluzii:

*„Plînsul mă-neacă... La Paris, Libertatea e numai o spoială aristocratică.*

*Un curat egoism, după care oricine are libertatea numai pentru sine însuși și-și cumpără această libertate prin propria sa robie!“<sup>10</sup>*

## O paralelă subversivă

Heliade e un proscris „pentru că voise binele națiunii“, pentru că se identificase cu neamul căruia îi sacrificase totul. De aceea, dușmanii acestuia devin dușmanii săi personali. De unde și virulența de pamflet a discursului, imprecățiile cu tentă de blestem, patosul expunerii. Citită peste ani, cu tot patetismul, cu toată afectarea ei, cartea pare sinceră. Ceea ce amendează mai toți exegeții la Heliade este subiectivismul exaltat, și aceasta pentru că idealul pașoptiștilor, chiar după eșecul mișcării revoluționare, rămăsese încă viu. În epocă, până la exil, I. Heliade Rădulescu era văzut ca un apostol al neamului, ca un învățător. Tonul moralizator, caracterul didactic al scrisului heliadesc demonstrează că el însuși se considera astfel. După 1848 însă, același Heliade devine profetul neînțeleș de ai săi, dar înțeleș și prigonit de dușmani, mesagerul unui popor ale cărui idealuri de libertate fuseseră zdrobite:

„... Scrierile mele atestă vegherile mele.

*Străinul fără lege, Cazacul, a înțeles cât erau ele de vătămătoare și ce puteau ele face din Român? Fiii Romanilor n-au înțeles ce bine le puteau face aceste scrieri; Cazacul a știut să pătrundă mai bine.*

*Cazacul m-a urît și m-a persecutat până la moarte și Românul nu m-a iubit, ce zic? n-a binevoit măcar a căuta să mă scape.*<sup>11</sup>

Dacă *Suvenirele* sale ar fi fost traduse la vreme și cu har<sup>12</sup>, autorul lor ar fi putut deveni, datorită prestigiului, unul din principalii piloni ai propagării sentimentului de antipatie față de ruși, sentiment care începuse să se contureze în mase aproximativ în această perioadă, mai exact odată cu promulgarea *Regulamentului Organic*<sup>13</sup>.

Contextul politic al înfrângerii Revoluției se cunoaște, la fel cum se cunoaște și implicarea rusească în aceste evenimente. Orice rememorare de către I. Heliade Rădulescu a celor întâmplate este un nou prilej de a-i încredința pe cei vinovați. Scriitorul, deja în exil, pare să nu se mai poată stăpîni; invectivele curg șuvoi, rușii sunt răsplătiți cu apelative „neestetice“, precum „calmuci“, „cazaci“, în timp ce țarul Nicolae e un „potentat ipocrit, un profanator al crucii, călău încoronat“, un „strigoi întrupat în bastardul Romanovilor“<sup>14</sup>, adus de vînturile turbate de la miază-noapte. Desele imprecății la adresa ultimului ne-ar putea face să credem că Heliade făcea totuși distincția între voința suveranului și voința maselor, că existau pentru el grade diferite de responsabilitate, că amenda în special politica imperialistă a Rusiei. Este doar o aparență: avem de-a face cu o ură viscerală, fără discernămînt și fără limite, o ură ce vizează rasa slavă în genere. Căci, iată, ajuns în port la Atena, simpla vedere a unui vas rusesc e suficientă pentru ca autorul să se dezlănțuie:

*„Doamne al îndurării! iar îmi văzură ochii rasa Cazacilor...*

*Văzut-ați, Români, lăcustele căzînd pe ramurile arborilor voștri, înnegrindu-i, făcîndu-i să trosnească sub hidoasa lor greutate?*

*N-ați tremurat voi atunci? N-ați blestemat voi insecta premergătoare a foamei? Tot ce ați simțit în acel moment, am simțit și eu în pieptul meu și încă mai mult decît voi...*

*Urcai din nou pe Rhamses și scoborîi repede în cabina mea, ca să nu mai văd rasa scîrboasă a Rusului roșcat și murdar;*

*Ca să nu mai aud sunetele răgușite și barbare ale acestei limbi disonante care te îngheață ca vîntul ce suflă din Urali.*

*Or pe unde se-aud aceste sunete, adevărul, libertatea, viața pe loc se veștejesc.*<sup>15</sup>

Ca o ironie a sorții, în ciuda tuturor acestor manifestări de intoleranță „rasială“, primul nume care ne apare în minte, prin prisma posibilelor paralelisme la *Suvenirele* heliadiene, este cel al lui Nikolai Karamzin<sup>16</sup>, cu o operă publicată ceva mai devreme, *Scrisorile unui călător rus* (1797-1801). Chiar dacă scriitorul român se va răsuci în mormânt, la ideea comparării sale cu un „muscal“, înrudirea dintre cei doi e dintre cele mai interesante.

Karamzin pornește către Apusul Europei, cel mai probabil la îndemnul lojei masonice a martinistilor, ce ființa pe atunci la Moscova. Prin demersul său se pune capăt unei tradiții seculare de itinerarii tipice, de pelerinaje înspre Orient. Iuri Lotman relevă mutația produsă în conștiința rusului desprins de Evul Mediu: ruperea de caracteristicile sacro-etice ale spațiului geografic<sup>17</sup>. Dacă pînă atunci, în opinia semioticianului rus, Apusul era văzut ca un loc „aflat sub incidența păcatului“, drumul către acesta fiind sinonim cu moartea, o dată cu Petru I, poate și datorită experiențelor directe, el va deveni tărîm al „înțelepciunii“, al „cunoașterii“ și „iluminării“, atribute pe care la reunise pînă atunci Răsăritul. Sub altă incidență va intra și scopul călătoriei: nu se mai urmărește „purificarea“ individului, care nu mai dorește să fie „pătruns de sfințenie“, ca în vechile hagiografii. Călătoria se produce ca „act inițiativ“, ca un alt gen de desăvîrșire spirituală. Și în Rusia, ca și în Principatele Române, a funcționat o bună perioadă de timp mirajul Franței, sub numele căreia, în mai multe privințe, se înțelegea întregul continent<sup>18</sup>.

În ajunul plecării, Karamzin avea toate motivele să fie optimist: se nutrise cu ideile lui Voltaire și Rousseau, îmbrățișase, pentru un timp, utopiile socio-politice de sorginte masonică. În plus, era primul călător rus pentru care nu mai funcționa complexul întîrzierii culturale față de Europa, întrucît, ca spirit, putea concura deja cu cele mai alese minți apusene. Întrevederile și discuțiile purtate cu Kant, Wieland, Herder, Lavater, Bonnet ș.a. mărturisesc acest lucru.

Dacă scriitorul rus avea o reprezentare idealistă a lumii, ochiul cu care Heliade contemplă oameni și locuri aparține unui sceptic. Înfrîngerea Revoluției de la 1848 din Principate i-a întărit acest scepticism. La plecarea din patrie, călătorul Heliade se va împovăra nu doar cu condiția de surghiunit, ci și cu temerea că Occidentul nu va sprijini țările române în năzuințele acestora. Karamzin surprindea, la timpul lui, ecoul unei alte revoluții, a celei franceze din 1793. Pentru ambii autori, întîlnirea cu aceste evenimente a însemnat întîlnirea cu istoria, asumarea ei, iar experiența acumulată i-a aju-

tat în înțelegerea și interpretarea faptelor la care au participat. În consecință, Heliade va concepe *Amintirile asupra Istoriei regenerării române sau Evenimentele de la 1848*, Karamzin va purcede la redactarea amplei sale *Istorie a Statului rus*.

Să trecem în revistă și alte elemente ale paralelismului anunțat:

## Mirificul Occident

Se știe că, după decenii de reprezentări livrești ale Europei, după schițarea și consolidarea unor imagini idealizate ale bătrînului continent, contactul direct cu Apusul a însemnat, pentru o bună parte din cei ce proveneau din estul continentului, o cumplită decepție, a generat, cum spunea Lotman, „adevărate crize sufletești“. Din motive diferite, atât Heliade, cât și Karamzin fac parte din această categorie a decepționaților. Scrierile celor doi se înscriu printre primele încercări de demitizare a bătrînei Europe<sup>19</sup>. Cu deosebirea că decepțiile lui Heliade sunt de natură exclusiv politică, pe cînd cele ale lui Karamzin țin în special de cultură și de organizarea socială. Aceste decepții îl vor vindeca pe autorul rus de *occidentalism*<sup>20</sup>. Acolo, la celălalt capăt al continentului, scriitorul rus realizează că drumul țării sale trebuie să fie unul aparte, că întîrzierea acesteia față de statele din Occident are și părțile ei bune, în sensul că experimentările de acolo au generat concluzii de care patria sa trebuie să țină seama. Karamzin are certitudinea că Rusia, pentru a-și afirma individualitatea, va trebui să spună un cuvînt nou Europei și lumii. Sunt idei care au rodit și pe care le vom regăsi la reprezentanții slavofilismului, iar peste trei sferturi de veac, în *Jurnalul de scriitor* al lui Dostoievski. Putem considera că *Scrisorile unui călător rus* sunt începutul acestui cuvînt încă nerostit pe care Rusia începe să-l spună Apusului.

## Două utopii

S-a afirmat despre veacul al XVIII-lea că este unul al filosofilor și al utopiei. La focul ideilor lui Voltaire, ale lui Rousseau și ale altor spirite progresiste apusene s-au încălzit oameni de pretutindeni. În Rusia, în decursul unui secol, Voltaire a fost tradus de 140 de ori; nu mai puțin răspân-

dite erau cărțile scriitorului ce promova ideea traiului în natură. Cu întârzierea ce ne caracterizează, prin fiii de boieri plecați să studieze în Apus, aceste opinii pătrund și în spațiul românesc. Urmărilor nefaste ale Revoluției franceze de la 1789, lunga perioadă de teroare care i-a urmat au pus pentru întâia oară sub semnul întrebării aplicabilitatea utopiilor iluministe. Cât privește utopismul de tip masonic, Karamzin avea destule îndoieli încă înainte de a părăsi Moscova. Din aceste reflecții pe seama lumilor viitoare, și nu din compararea vieții reale cu cea preconizată, consideră Lotman că s-ar fi născut printre ruși atitudinea critică față de Apus. Dar, cum se întâmplă întotdeauna, o aspirație eșuată pregătește terenul pentru noi iluzii. Meditând îndelung la formele de guvernare din Apus, convins, ca urmare a evoluției evenimentelor din Europa, că egalitatea între semeni este imposibilă, ca și dreptul egal al acestora de a accede la bucuriile vieții, că oamenii prin firea lor sunt principalii vinovați de propria lor nefericire („Egoismul, iată principalul dușman al societății“), Karamzin trage concluzia că *principatul* ar fi societatea ideală de mâine, întrucât „reunește instituțiile republicane cu mâna forte a suveranului“. Principatul ar avea ca datorie supremă menținerea „echilibrului dintre tiranie și anarhie“<sup>21</sup>.

Pentru Heliade, viitorul în politică se arată a fi *republica*: pentru prima generație, crescută „în moravuri și legi monarchice“, o *republică aristocratică*, pentru generațiile următoare, una de tip *democratic*. Unei asemenea societăți îi va fi predestinat să cunoască fericirea, iar dacă aceasta nu se va instaura, de vină ar fi același egoism al omului: „Societatea o dată formată, cu cât te izolezi mai mult în sînul ei, cu atît mai mult suferi. Cînd egoismul domină într-însa, și cînd încrederea lipsește, suferința e generală, chiar și pentru cei favorizați de noroc și de privilegiu“.

Dar, societatea imaginată de Heliade are și puternice conotații religioase. Glasul celui care o întrevede se dorește a fi al unui profet, al unui profet mândros, ale cărui cuvinte adresate fraților români nu propovăduiesc nici pe departe iertarea și iubirea aproapelui, ci au inflexiuni de Apocalipsă, îndeamnă la răzbunare, în conformitate cu legea talionului:

„Fiecăruia după faptele sale, fiecăruia sfînt tămîia ce i se cuvine...“

„Veni-va timpul cînd străinul vă va lovi și vă va zdrobi, nu cu nuiiele, ci cu Knutul.“

Vă va lovi fără să vă asculte. Limba voastră nu o va cunoaște și va rîde de suspinurile voastre.<sup>22</sup>

Suntem departe de acel Heliade, ce mărturisea spășit:

*„Fără Christ aş fi un ateu, un apostat; El m-a scăpat de infernul urei. Prin devotamentul și iubirea Lui m-a învățat să iubesc.”<sup>23</sup>*

La vederea feericei cetăți a vechiului Bizanț, meditând la apusa glorie a imperiului creștin de odinioară, autorul *Suvenirelor* dă glas unor idei surprinzător de moderne. El visează la o unificare a religiilor, la o renaștere a Constantinopolului, la o nouă vârstă de aur pentru Omenire:

*„Veni-va ziua când, în vestminte nupțiale și cu fruntea radioasă, vei primi în templu pe Israelit, pe Creștin și pe Mahometan, ca să formezi corul frăției și să cînti împreună cu îngerii: pace și bună înțelegere între oameni.*

*Apusul își va da mâna cu Răsăritul; se vor îmbrățișa și vor fraterniza unul cu altul. Gheșurile de la Nord pieri-vor înaintea razelor creatoare ale geniilor de la sud.*

*Popoarele pămîntului aduna-se-vor la sînul tău și Decalogul, Crucea și Semi-luna forma-vor un trofeu pe al tău altar, trofeu iubit de Domnul și singura cugetare a lui.”<sup>24</sup>*

Un cor al frăției, în care, cum era de așteptat, nu trebuia să răsunе o singură voce, aceea a „demonului de la miazănoapte“:

*„Nu, Sfîntă-Sofia, tu nu vei suferi, spre batjocura cerului, să fii pîngărită și de fa-raonul ce-ți vine de la Nord.”<sup>25</sup>*

În felul acesta, viziunea heliadescă privind societatea ideală se dovedește oarecum o antiutopie la utopia creștină a lui Dostoevski din *Jurnalul unui scriitor* (cap. *Constantinopolul trebuie să fie al nostru*). Ideea nu-l va părăsi pe Heliade, căci o regăsim dezvoltată și în *Scrisorile din exil*, unde autorul își îndemna pușinii prieteni să facă apostolat, să explice Evanghelia, în spiritul unei înnoiri a Bisericii Răsăritene, în spiritul unei viitoare societăți de tip creștin. Aceasta ar fi, după scriitorul român, *calea* spre împlinirea celor trei deziderate ale Revoluției franceze:

*„Pînă cînd nu vom avea o Europă liberă, nu poate exista Românie liberă, și Euro-pă liberă nu se poate face pînă nu va deveni cu adevărat creștină.”<sup>26</sup>*

Cum înnoirea de care vorbea scriitorul pașoptist însemna de fapt întoarcerea Bisericii Răsăritene la adevărurile rostite de gura apostolilor și a Sfinților Părinți, în preconizata societate „cu adevărat creștină“ n-ar mai

exista clase sociale, granițele dintre state nu și-ar avea rostul, va fi doar o Europă reunită sub auspiciile iubirii dintre semeni. Într-o astfel de Europă s-ar vărsa firește și Principatele dunărene, s-ar pune, în sfârșit, capăt suferinței locuitorilor acestui spațiu.

## Sub semnul hazardului

Chiar dacă distanțate în timp, călătoriile de care ne ocupăm aici sunt de tip romantic. Din momentul în care scriitorul rus nu mai respectă itinerarul prestabilit de martiniști, voiajul său trece sub semnul hazardului. Sub același semn stă și călătoria lui Heliade: statutul său de surghiunit implică din capul locului aventura, factorul întâmplător. Dar nici *Suvenirele* heliadiene și nici *Scrisorile* lui Karamzin nu sunt jurnale de călătorie propriu-zise. La scriitorul pașoptist, călătoria e pretext pentru lamentare, pentru răfuielele acestuia cu confrății implicați în mișcarea revoluționară, pentru expunerea ideilor sale politice. „Incrimam amarnic și iubeam profund“, își caracterizează autorul starea sufletească de atunci, or, stăpânit de atari sentimente, textul său nu se mai poate înscrie în limitele obiectivității. Apoi, timpul narațiunii la el nu este decât pe alocuri prezentul: „eu nu vedeam decât gloria trecutului și victoria viitorului“. În puține locuri Heliade reușește să uite și să se lase furat de frumusețea și măreția locurilor în care l-a aruncat destinul. Atunci, omul politic e substituit de poet, sufletul îi este cuprins de visare, iar pana îi aleargă inspirat pe hârtie. Iată, spre exemplu, descrierea Smirnei, cetate desprinsă parcă din universul feeric al celor o mie și una de nopți:

*„Ce triste sunt cetățile orientale, cu casele lor turtite sub acele acoperișuri in-forme, cu costumele lor stranii și de toate culorile!*

*Cu ulițele lor strimte, sucite, pline de mister; cu bazarele lor posomorâte; cu minaretele lor din altă lume! Cadînele pășeau tăcute, încît ți se pare că vezi niște fantasme...*

*Frunzișul piramidal melancolic al cupreșilor, edificiile religioase, izvoarele limpezi ce murmurau împrejur-mi, spălatul mistic al credincioșilor, somnalismul lor în timpul rugăciunilor de curățire, portul și umbletul dervișilor.*

*Zgomotul ce făceau clopotele cămilelor care mergeau prin niște ulițe întune-coase și înlănțuite una de alta; mersul lor ușor și măsurat, privirea lor stupidă, înfățișarea lor colosală și schiloadă-n același timp, se schimbau și se confundau, întocmai ca într-un caleidoscop în spiritul meu visător.* <sup>27</sup>



Înainte de Ion Ghica și înainte ca românii să „redescopere“ Dobrogea, Heliade ne oferă aici o frântură din ceea ce numim astăzi „mirajul Orientului“.

De cealaltă parte, memorialistica fiind ea însăși „literatură de frontieră“, cu greu putem încadra *Scrisorile călătorului rus* într-o specie anume. Karamzin recurge la genul epistolar nu atât pentru că devenise o modă în epocă, ci datorită largilor posibilități de expresie pe care acesta le oferă. Maria Protase vorbea, în *Studiul introductiv la Suvenire și impresii...*, de o anume ritmicitate a discursului la Heliade, creată de consemnarea lăsării sau ridicării ancorei, a acostării în sau părăsirii vreunui port mediteranean. Ritmul discursiv în *Scrisori* e conferit de datarea acestora, o datare, cum a stabilit critica rusă, imaginară, după cum, pe alocuri, imaginar s-a dovedit a fi și traseul sugerat de autor. Apoi, fiecare din epistolele karamziniene lasă impresia unui „va urma“, impresie care nu ne părăsește nici după ce autorul își anunță corespondenții că a revenit în patrie.

## Limba de împrumut

Problema limbii naționale a stat în atenția ambilor scriitori. Fiecare a încercat să-și exprime ideile cât mai viu și mai limpede. Karamzin, cunoscător al mai multor idiomuri străine, își dădea seama că, pentru a se afirma ca scriitor, trebuie să-și creeze propriul stil, că vremii sale nu i se mai potrivește elocința niciunui dintre predecesori, nici măcar cea a lui Lomonosov. Heliade are de înfruntat o altă situație. El trebuie să lupte cu neajunsurile graiului din Principate, care nu era nici îndeajuns de unitar, nici îndeajuns de expresiv pentru a exprima ideile epocii, nici suficient de dezvoltat în privința lexicului.

„Cine m-a ascultat când vegheam – spune la un moment dat tribunul Heliade –, când îmi cheltuiam viața pentru a forma o limbă unitară, (...) alcătuită din toate elementele simbol ale fiecărei provincii românești, o limbă regeneratoare a naționalității noastre?“<sup>28</sup>

Atunci când a trebuit să dea glas amintirilor sale despre revoluție și exil, autorul român a apelat, aidoma altor pașoptiști în scrierile lor, la limba franceză. Unul din motive este că, prin intermediul acestei limbi, mesajul

pașoptist ajungea mai repede la cunoștința Europei. A scrie într-o limbă de circulație era și o încercare de depășire a complexului de *lume barbară*, de sincronizare cu statele din Apus, în care, la o adică, fie din orgoliu național, fie din alte pricini, lumea nu se prea grăbea să devină poliglotă:

*„Limbi nu cunosc francezii, și cînd ne aud vorbind limba lor, cînd ne aud vorbind grecește, italienește, cînd ne aud că știm noi Românii și elenește, ne numără în familia mare europeană, ne plîng a fi prada Cazacilor.”<sup>29</sup>*

Motivul principal, nemărturisit însă, pentru care Heliade scrie în franceză, rămâne faptul că această limbă română unitară, de care pomenește Heliade și la care a lucrat atît, avea încă mari curențe, că ea mai amintea uneori de stadiul lui *u nak...* al *Scrisorii lui Neacșu din Cîmpulung*.

În Rusia, utilizarea francezei era mai curând o dovadă de snobism, și nu neapărat de necesitate. Pentru că rusa își dovedise deja capacitatea de expresie cu mult înainte ca Nikolai Karamzin să porceadă spre Occident, autorul *Scrisorilor* vedea în obiceiul conaționalilor săi de a-și însuși mai mult sau mai puțin temeinic idiomuri străine și de a recurge la ele cînd nu este nevoie, un act de servilism, un atentat la demnitatea națională:

*„Englezii cunosc franceza, dar nu vor să vorbească în această limbă... Cît de diferiți suntem noi! La noi, e de-ajuns să știe cineva să zică: comment vous portez-vous?, că se și apucă să pocească limba franceză, fără să fie nevoie, numai să nu vorbească cu un Rus pe rusește; iar în societatea noastră așa-zis aleasă, fără să știi franceza ești surd și mut. Nu-i o rușine? Cum se poate să nu avem pic de mîndrie națională? De ce să fim papagali și maimuțe? Limba noastră, chiar și în conversații, nu e mai rea decît altele...”*

Dacă similitudinile de mai sus au stabilit punți de apropiere între cei doi scriitori atît de diferiți ca structură, deschidere culturală, expresie, numeroase sunt situațiile cînd apar divergențe de opinie în aceeași problemă, cînd atitudinile lor nu mai coincid. Un singur exemplu va fi, credem, suficient.

## Dintr-un profund patriotism

Unul dintre cei ce s-au aplecat asupra operei lui Karamzin, criticul S.F. Platonov, menționa într-o monografie din 1912 că autorul rus „n-a bleste-

mat Apusul în numele dragostei de patrie, iar admirația față de cultura europeană n-a trezit în el sentimentul de umilință față de ignoranța propriului popor“.

Cu siguranță, nu putem spune același lucru despre Heliade. Între „mărturisirea de credință“ față de Franța, de la începutul însemnărilor, țară pe care-o asemuia lumânării „ce se mistuie pentru a-i lumina pe alții“ („... Visul meu era neîncetat la Franția; căci era visul copilăriei mele, scopul pelerinajului meu, speranța patriei mele.“) și răbufnirea de după eșecul „diplomatic“, când fostul său ideal devine spațiu al vanității, al egoismului, o țară „ce și-a trăit traiul“, diferența e de la cer la pământ. Lui Heliade i-au lipsit, credem, discreția, tactul; la scriitorul rus ele izvorau dintr-un plus de cultură. Partea a doua a *Suvenirelor, România și Franția*, ilustrează în mod negativ ceea ce Platonov saluta la autorul *Scrisorilor*. La data când Heliade luase calea exilului, o comparație între România și Franța ținea de sfera utopicului, iar situarea de către autorul *Suvenirelor* a Principatelor dunărene pe o poziție superioară în mai toate privințele patriei lui Voltaire, demonstrează... lipsă de imaginație, dacă e să recurgem la un eufemism.

\*  
\*       \*  
\*

Desigur, vinovat de toate nenorocirile ce s-au abătut asupra țărilor române este „rîtanul de Czar“<sup>30</sup>, cu imperialismul său, cu excesele trupelor sale abrutizate, pe care luni în șir trebuia să le hrănească țăranul român. Aceasta ar fi concluzia ce s-ar desprinde odată parcurse cele trei titluri din creația lui Heliade. Vinovată e Rusia că ne-a impus protectoratul, Regulamentul Organic, principale motive ale izbucnirii mișcărilor din 1848. Aceasta în condițiile în care opțiunea Principatelor era alta: *suzeranitatea turcească*. Pentru împlinirea acestui deziderat n-a pregetat Heliade să lupte:

„Dacă dumneata ai uitat travaliul meu de la 1830 pînă la 1848, unde cu orice ocazie mă sforțam a depărta și a face urîcios rusismul prin limbă, și a ne apropia de Turcia prin tractate, Nația n-a uitat...“; îi scrie acesta lui Negulici, la Brussa<sup>31</sup>.

Vinovată era Rusia și de totala ignoranță a Europei în ce ne privește, Europă ce situa Bucureștii undeva în Tartaria, zonă în care umbla vorba că se află o „Bucharie“<sup>32</sup>. Vinovată era aceeași Rusie și de faptul că, de la

Mihai Viteazul încoace, Principatele dunărene nu mai spusese nimic Occidentului, vinovată de molime, de recolta proastă, de corupția și decăderea morală a boierimii române. Ce e drept, ipostaza de victimă, de țară aflată „la răspîntia tuturor furtunilor“ a fost singura pe care am tot vehiculat-o.

Există, firește, în spusele scriitorului pașoptist și mult adevăr, chiar dacă o parte din aspectele relatate de el și-au dovedit în scurtă vreme relativitatea. Războiul ruso-turc izbucnit în 1853 a dus la alungarea trupelor rusești din Principate și la instalarea celor austriece. Din primele zile chiar, românii ajunseseră să regrete protectoratul rusesc și prezența soldaților țarului, într-atît de barbar se purtasera oștenii „împăratului cu coadă“:

„Nu e seară de două săptămîni încoa(ce) – i se scrie lui Heliade din țară –, să nu avem cîte 3 și 4 victime ale atrocităților și cruzimilor soldaților Austriaci“, acestea „afară de pretențiile exagerate și peste putința lor de a le împlini, (pre)cum paturi, saltele, plapomi etc., cîte 8 și 10 de casă de sărac...“<sup>33</sup>

Peste nici un sfert de veac, oștile țarului și ale suveranului României se vor uni împotriva Turciei. Românii luptau, în sfârșit, pentru independență. În acest context al efemerității categoriilor de *prieten* sau *dușman*, generate de tăvălugul istoriei, rămîne gustul amar al blamării, al blestemului aruncat de Heliade Europei întregi și Rusiei în special. Dintr-un *profund patriotism*.

## NOTE

<sup>1</sup> Maria Protase, *Studiu introductiv* la: I. Heliade Rădulescu, *Suvenire și impresii ale unui proscris*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1975.

<sup>2</sup> I. Heliade Rădulescu, *Amintirile și impresiile unui proscris*, Traducere de G.O. Gîrbea, București, s.a., p. 7. Pentru ilustrare, ne vom folosi de această primă ediție a cărții lui Heliade, singura integrală de altfel.

<sup>3</sup> Ion Heliade Rădulescu, *Scrisori din exil*. Cu note de N.B. Locusteanu, București, 1891.

<sup>4</sup> Ne vom servi de versiunea românească a textului (București, 1893) publicat inițial în franceză.

<sup>5</sup> V.Al. Andriescu, *Nota editorului* la: Gib I. Mihăiescu, *Opere*, III (*Rusoaica*), Ed. Minerva, București, 1995. Aceeași perseverență în a interveni în text, „din rațiuni obiective“, o observăm și în ediția critică de *Opere* ale lui I. Heliade Rădulescu (București 1967), îngrijită de Vladimir Drîmba, cu un studiu introductiv semnat de Al. Piru. Astfel, în volu-

mul III al acestei ediții, consacrat prozei și teatrului, este inserat un amplu fragment din *Suvenire* (cap. VII-XIII), în traducerea autorului. De data aceasta, o altă mână a operat același tip de tăieturi în text.

<sup>6</sup> Mircea Anghelescu, *Prefață* la: Radu Rosetti, *Scrieri*. Ediție îngrijită de Cătălina Poleacov, Ed. Minerva, București, 1980.

<sup>7</sup> I. Heliade Rădulescu, *Amintirile...*, p. 125.

<sup>8</sup> „Vreau să plec în Europa“, îi mărturisește Ivan Karamazov fratelui său Alioșa, în timpul întrevederii din tavernă, „să plec chiar de aici; și doar știu că voi merge într-un cimitir, dar e cel mai scump, cel mai drag cimitir! Acolo odihnesc cei mai dragi oameni, fiecare piatră de mormînt vorbește despre o viață atît de intens trăită, despre o asemenea credință în izbînda proprie, în propriul adevăr, în lupta și în știința sa, încît știu de pe acum că voi cădea la pămînt și voi săruta aceste pietre și voi plînge deasupra lor, fiind în tot acest timp din tot sufletul convins că nu e de multă vreme decît un cimitir, și nimic altceva.“ De menționat că, pentru eroii demonici ai lui Dostoievski, plecarea în Europa echivala ea în-săși cu ieșirea de pe scena vieții, cu „manifestarea supremă a voinței individuale“, suicidul. Spre aceeași Europă va porni și Svidrigailov, în ajunul sinuciderii din camera hotelului petersburghez.

<sup>9</sup> I. Heliade Rădulescu, *Amintirile...*, p. 29.

<sup>10</sup> *Ibidem*, pp. 29, 33.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 69.

<sup>12</sup> A stat în intenția autorului realizarea unor versiuni în limba română a memorialisticii sale, mărturie fiind capitolele din *Suvenire* publicate în volumul 3 din *Opere*. Redactându-și respectivele cărți în franceză, Heliade spera într-un mai larg ecou al acestora, în sensibilizarea opiniei publice europene față de situația politică a Principatelor, ajunse, în absența unei susțineri europene, la cheremul Rusiei.

<sup>13</sup> De menționat, arderea simbolică a *Regulamentului Organic* în timpul mișcărilor revoluționare pașoptiste din Moldova, gest de care Heliade și Tell se dezic.

<sup>14</sup> I. Heliade Rădulescu, *Amintirile...*, p.19.

<sup>15</sup> *Ibidem*, pp. 87-88.

<sup>16</sup> Numele lui Nikolai Mihailovici Karamzin (1766-1826) este puțin cunoscut cititorului român. Poet, prozator, publicist el este de departe figura cea mai proeminentă a veacului al XVIII-lea în Rusia. Prin nuvela *Sărmana Liza* (1792), Karamzin oferă cea mai bună ilustrare a Sentimentalismului pe teren rusesc, semnând, în același timp, și condamnarea la moarte a respectivului curent. Spirit cu o largă deschidere culturală, Karamzin oferă și prima *Istorie a Statului rus*, operă amplă, în 12 volume, care nu și-a pierdut nici astăzi actualitatea.

<sup>17</sup> Ю. Лотман, *Письма русского путешественника Карамзина и их место в развитии русской культуры*, в книге: *Karamzin*, Санкт-Петербург, 1997 г.

<sup>18</sup> Edificatoare e, în acest sens, mărturisirea lui Saltîkov-Șcedrin din volumul său memorialistic, *Peste hotare*:

„Reprezentările privind Franța și Parisul se leagă nemijlocit la mine de amintirile despre tinerețe, adică despre anii patruzeci. La mine personal, și la toți cei de vîrsta mea, aceste două cuvinte ascundeau în ele ceva sclipitor, ceva născător de lumină ce ne încălzea și într-un anumit sens le determina înțelesul... În Rusia, mai exact, nu atît în Rusia, cît, în mod special, la Petersburg, noi trăiam doar de facto, sau, cum se spunea atunci, «aveam un mod de viață». Mergeam la serviciu, în cancelariile

*corespunzătoare, scriam scrisori părinților, luam masa la restaurant, sau, cel mai adesea, la birt, ne adunam unii la alții pentru discuții ș.a.m.d. Spiritual însă trăiam în Franța.*“

<sup>19</sup> Strict cronologic, primul rus dezamăgit de Europa va fi Fonvizin.

<sup>20</sup> A se vedea articolul lui N.M. Karamzin, *Despre dragostea de patrie și mândria națională*.

<sup>21</sup> Iuri Lotman, *op. cit.*, c. 575.

<sup>22</sup> I. Heliade Rădulescu, *Amințirile...*, p. 80.

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 54.

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 97.

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 96.

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 95.

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 94.

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 78.

<sup>29</sup> Heliade, *Scrisori...*, p. 53.

<sup>30</sup> *Ibidem*, p. 435.

<sup>31</sup> *Ibidem*, p. 77.

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 44.

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 311.

## ДВА ПИСАТЕЛЯ НА ЗАПАДЕ: Н.М. КАРАМЗИН И ИОН ГЕЛИАДЕ РЭДУЛЕСКУ

### РЕЗЮМЕ

Два писателя с разными культурными корнями, русский Н.М. Карамзин и румын Ион Гелиаде Рэдулеску, начинают, в конце XVIII-го и в середине XIX-го столетия, свое путешествие по Западу: их разделяет полвека европейской истории. Все пережитое ими на чужбине выражено в двух книгах, написанных по возвращении авторов на родину: *Письма русского путешественника* и *Воспоминания и впечатления изгоя*. Автор данной статьи нашел ряд совпадений в личной и творческой судьбе упомянутых писателей.

# STRUCTURI MITICE ÎN PROZA EST-EUROPEANĂ

**Elena Abrudan**

Credem că proza rurală, bine reprezentată în toate literaturile est-europene<sup>1</sup>, stă mărturie despre nașterea tradiționalismelor și neotradiționalismelor moderne, configurând un univers artistic prin asemănarea cu o realitate esențială, perenă. Miticul, fantasticul, fabulosul prezente masiv în această proză sunt rezultatul unei stilizări inerente a realului trecut prin filtrul unei culturi prevalent tradiționale, chiar dacă ea vădește diferențe notabile de la autor la autor, de la operă la operă. Trebuie observat că diferența valorică a operelor nu depinde numai de măiestria scriitorilor, ci și de capacitatea unei anumite literaturi de a surprinde în profunzime o problematică cât mai largă.

Existența literaturii rurale est-europene nu are un corespondent propriu-zis în literaturile occidentale, datorită ritmului diferit de dezvoltare social-economică a acestei zone. S-ar putea găsi totuși o vagă corespondență cu romanul regionalist și rustic occidental a cărui problematică este axată pe zugrăvirea unor destine într-un cadru natural pitoresc. Temele frecvente în această literatură sunt pământurile blestemate, lupta dintre două familii rivale, fiul risipitor sau fiica păcătoasă, chefliul îngâmfat, distructiv, independent, iute la mânie și incidența cu viața rurală a unei drame mai vaste – războiul. De acest *roman al gliei*, cum îl numește R.M. Albérès, se detașează opere ce ilustrează interesul omului pentru pământul văzut, din perspectivă existențială, ca spațiu vital. Putem aminti în acest sens autori ca Jean Giono, Knut Hamsun, Thomas Hardy, Dino Buzzati ș.a., pentru care mediul natural reprezintă manifestarea plenară a forțelor sacre ale vieții.<sup>2</sup>

În literaturile est-europene, dezvoltate în țări cu o economie preponderent agrară secole de-a rândul și, deci, cu o numeroasă țărănime ce a jucat

un rol important în momentele de cumpănă ale istoriei lor naționale, s-a înfiripat de timpuriu o bogată literatură rurală ce ilustrează evoluția existențială a satului. Perioada romantică, fascinată de frumusețea stranie a creației populare, este urmată de un realism critic influențat de idealismul utilitarist, care susținea și preconiza emanciparea țăranilor prin propășire economică și culturală. Interferența narodnicismului rusesc cu teoriile privind rosturile sociale ale țăranimii din diferite state a dat naștere literaturii poporaniste și sămănătoriste, fundamentată pe o estetică eterogenă. Ca reprezentanți ai acestor curente putem aminti pe scriitorul polonez Władysław Reymont care a creat tetralogia *Țăranii* încununată cu Premiul Nobel în 1924, iar în literatura română pe Mihail Sadoveanu, Lucian Blaga, Ion Agârbiceanu, Octavian Goga, Al. Brătescu-Voinești, chiar dacă doar pentru o parte a creației lor.

Adeptii sămănătorismului își propuneau să promoveze o literatură inspirată din realitățile naționale, împotriva orientărilor moderniste ale epocii. Operele lor se caracterizau prin idealizarea vieții satului patriarhal, cu boieri de viță și bătrâni sfătoși, prin refugiul în natură și blestemarea orașului ca loc de pierzanie, prin exaltarea nostalgică a trecutului. Sămănătoriștii manifestau o simpatie sinceră față de țăranime; ei au pus în valoare frumusețea folclorului și au reconsiderat istoria ca sursă de inspirație.

Creșterea dozei de realism și stilizarea poetizantă sugerează un sat patriarhal, exclusivist și autarhic în existența sa culturală, religioasă și economică. Treptat însă, imaginea satului va fi tot mai puțin idilizată în planuri mitice atemporale, ea va evolua spre un spațiu frământat dramatic de ciocniri de interese, ilustrate printr-un epic tradițional, cu puternice tendințe de înnoire, în mare, caracteristice literaturii moderne.

Problematica generală a prozei rurale în a II-a jumătate a secolului XX este legată de procesul inevitabil al dispariției satului și, mai larg, a unui mod de viață, de proiectarea acestuia în noile condiții sociale, economice și politice, precum și de încercarea eroilor de a menține și prelungi plenaritatea vieții individuale și colective. Sunt depășite în acest fel canoanele impuse de realismul socialist atât în înfățișarea personajelor, cât și în configurarea conflictului. Schematismul, rețeta, finalul previzibil dispar, lăsând loc complexității constitutive, profunzimii analitice sau lirismului. Nostalgia și fidelitatea personajelor față de vechile obiceiuri și moravuri nu se rezumă la deplângerea acestora, ci se constituie într-o înțelegere profundă a ritmu-



rilor naturale și sociale și a rostului vieții omenești în marele circuit al competiției și al schimbării vieții naturale și sociale.

Căutările artistice ale scriitorilor est-europeni se apropie, îndeosebi, de orientarea literaturii secolului al XX-lea, legată de numele lui W. Faulkner și G. Garcíá Márquez. În creația acestor scriitori, s-a schimbat radical perspectiva artistică; mica patrie, dintr-un drag, dar îndepărtat, colț de lume devine locul în care se concentrează adevărul despre lume și criteriul ei de apreciere. Astfel, după *Yoknapatawpha* lui W. Faulkner și *Macondo* al lui G. Garcíá Márquez, a urmat *Insula Mătiora* a lui Valentin Rasputin, *Abhazia* lui Fazil Iskander, *Kirghizia* lui Cinghiz Aitmatov, *Babilonul* lui Vasil Zemliak, *Dicomesia* lui Ștefan Bănuțescu.

Indiferent cum s-ar numi acest spațiu, și oriunde ar fi localizat, el este în același timp un spațiu universal, marcat de o imagine centrală. Toate obiectele reale, cel mai adesea copaci, râuri, munți, dar și cruci sau mori de vânt formează imaginea autentică a Arborelui Lumii. Simbol al eternității și unității, el leagă cele trei zone, subpământeană, terestră și celestă, constituind axul vertical al lumii. Fiind sacru, Arborele Lumii este situat în Centrul lumii, astfel că orice spațiu marcat de această imagine simbolică dobândește valoare de universalitate<sup>3</sup>. De aceea toate întâmplările din acest spațiu, oricât de nesemnificative, toți oamenii care-l populează, oricât de mărunți, sau micile lor drame, care poate stârnesc hazul și compasiunea, reprezintă măsura marilor evenimente care marchează viața omului.

Un asemenea spațiu mitic ne oferă în literatura modernă romanul autorului ucrainean Vasil Zemliak *Stolul de lebede*. Semnificația spațiului despre care ne povestește cu duioșie și ironie scriitorul este cuprinsă între denumirea romanului *Stolul de lebede*, și cea a satului, *Babilon*. Cele două simboluri sunt opuse și se pot completa reciproc. Conform etimologiei sale, *Babilon* înseamnă *Poarta Zeului*. Dar Zeul spre care se deschide această Poartă, dacă a fost un timp căutat în ceruri, în sensul spiritului, s-a pervertit în om, încercând instinctul de dominație și de desfrâu ridicat la rangul de valoare absolută<sup>4</sup>. Această semnificație este susținută de tabloul măririi și decăderii Babilonului, deslușit de vestitul meșter de coșciuge și filosof al satului, Fabian, zelos iscoditor al istoriei tărâmurilor natale.

Din aglomerarea a tot felul de istorii minore se încheagă imaginea vieții colective: numeroasele personaje ale romanului muncesc, se ceartă, merg la iarmaroc, vând și cumpără tot felul de lucruri, încearcă mereu să talmă-

cească faptele, dar drumul spre adevăr parcurge cel mai adesea o mulțime de meandre. Ca în orice lume mititică, de multe ori totul pare a fi întors pe dos, nimic nu provoacă mirarea, oamenii acceptă cu seninătate cele mai neașteptate întâmplări, chiar și pe țăpul Fabian, o ființă cu trăsături suprafirești, de fapt un dublu al stăpânului său Fabian, pe care îl ajută căutând explicații atunci când acesta nu dă de rostul ascuns al lucrurilor.

În ciuda multor evenimente deconcertante pentru felul lor simplu de a fi, în această lume stranie, singurul lucru stabil rămâne pământul spre care se întorc mereu aspirațiile de împlinire ale locuitorilor Babilonului. Împlinirea și dorința de schimbare în bine a condiției sociale apăsătoare se materializează în Babilon prin încercarea locuitorilor de a ridica o moară de vânt pe culmea dealului. Ea poate reprezenta Turnul Babel al acestui Babilon ucrainean pentru care trufașii constructori vor fi sancționați în plan social, moral și, firește, economic. Totuși, năzuința ancestrală spre înalt a locuitorilor acestor spații nu este lăsată de autor sub influența nefastă a schimbărilor ce le tulbură mersul vieții. Ei continuă construcția morii, încercând în acest fel să reactualizeze un timp în care Babilonul nu fusese supus degradării, când babilonienii se simțeau în centrul unei lumi îmbelșugate și prospere, când viața lor evolua spre un univers benefic. Fragmentând cronologia reală, V. Zemliak propune refugiul în mitologie, accesul către real prin intermediul unei lumi fantastice. Amestecul permanent al fabulosului în planul realist al povestirii este însă dominat de simbolul *Stolului de lebede*.

Celebrată de un ansamblu de mituri și tradiții, lebăda, feminină sau masculină, poate semnifica lumina masculină fecundatoare sau o epifanie a bucuriei, fecioara mitică (accepție predominantă la toate popoarele slave). Fecioara cerească va fi fecundată de apă sau de pământ pentru a da naștere speței umane<sup>5</sup>. Poate de aceea pământul este pentru babilonieni și pentru autor spațiul sacru din care se nasc și în care se întorc prin moarte, nedespărțit de ei ca însăși soarta, spre care năzuiesc ca spre locul pe care au călcat prima oară și i-au simțit puterea nemăsurată. De aceea doar pământul poate aduce înapoi stolul de lebede „și numai cel care nu le-a auzit țipând îngrijorate, în cețurile neguroase, în căutarea ta, și nu le-a văzut pe neînfricatele lor călăuze zdrobindu-se de stânci neștiute, pentru ca celelalte să trăiască și să poată ajunge într-o tine, acela nu va înțelege niciodată pe deplin că în oameni viețuiesc aceleași legi ale pământului făgăduinței”<sup>6</sup>.

Autorul romanului pune el însuși problema simbolului *Stolului de lebede*, propunând o semnificație pertinentă, dar care lasă loc și altor interpretări prin întrebarea implicită: „un stol de lebede – superbă întrupare a duhului invincibilității, găgâie deasupra mea din străfundurile nopții, biruind oboseala lumii, ori țipă o victorie poate, și cu toate că oamenilor sublimul li se va părea întotdeauna straniu și neobișnuit, amintitul filosof local susține că, la ceasul marilor încercări, ei, oamenii adică, seamănă prin ceva anume cu un stol de lebede în zbor. Să fie cumva vorba de năzuința aceea, aflată dincolo de conștiință, către ceva înalt, către un țel pe care propria impenetrabilitate îl face mai întotdeauna imposibil de intuit până la capăt?”<sup>7</sup>

Unul dintre răspunsurile posibile este dat tot de autor: „au năzuit ei oare să poată trece cândva prin însăși Poarta lui Dumnezeu, ducând cu sine tot ce aveau mai frumos atunci în suflet?”<sup>8</sup> Un alt răspuns ar fi dorința firească a omului de a se ridica chiar și numai pentru un moment deasupra a tot ce-l înconjoară. Oricare ar fi răspunsul, el restabilește semnificația inițială a Babilonului, a Porții lui Dumnezeu, aceea de spațiu sacru în care oamenii dobândesc ceva din forța, frumusețea și înțelepciunea zeilor. Aceasta a fost întotdeauna năzuința omului, de a trăi în centrul lumii, de a reactualiza spațiul sacru sub imperiul voinței de transcenderă a timpului, de întoarcere neobosită la începuturi. Populația Babilonului lui V. Zemliak trăiește și acționează într-un spațiu sacralizat de simplitatea gesturilor, de orientarea după valorile fundamentale ale existenței, de aspirația spre înalt și cutezanța de afirmare. Curajul unui nou început într-un spațiu ce simbolizează o țară întreagă este susținut în roman de încrederea și de speranța mereu vie în întoarcerea simbolică a *Stolului de lebede*. Iar autenticitatea lumii descrise de Zemliak garantează această întoarcere. Deschiderea autorului ucrainean spre universal este cuprinsă între *Stolul de lebede* ca simbol național al țării sale și *Babilon* ca simbol al centrului lumii. Dar Vasil Zemliak nu este singurul autor din literatura est-europeană care știe să confere naționalului valoare universală.

Ivo Andrić, un talentat povestitor sârb, a aflat și el calea prin care temele regionale, fără a fi deposedate de culoarea locală, se pot manifesta în câmpul universalității. El a știut să determine istoric tot ceea ce este tainic și durabil în structura ființei umane și a lumii descrisă ca sublimare a experiențelor sale intime și a celor istorice și metafizice încercate de poporul bosniac. Sensibilitatea artistică a lui Ivo Andrić, dublată de un existențialis-

lism necăutat, transfigurează în poezie individuală un patrimoniu colectiv compus din elemente mitice, legende, folclor de factură lirică. Astfel, fără să rupă cu tradiția, el i-a dat o nouă perspectivă într-o manieră sugestivă și vizionară apropiată de sensibilitatea modernă a contemporanilor săi.

Ivo Andrić reușește să ne dezvăluie treptat tainele lumii, trimitându-ne cu gândul în trecutul îndepărtat, dar și la contemporaneitate. Insatisfacția stărnită de realitatea prezentului îl întoarce pe scriitor spre trecut, din ale cărui întâmplări, legende și datini reconstituie imaginea Bosniei cu istoria ei zbuciumată.

*E un pod pe Drina* este unul din cele trei romane, scrise de Ivo Andrić în anii celui de-al doilea război mondial și apărute după 1945. *Cronica Travnicului*, *E un pod pe Drina* și *Domnișoara*, deși sunt scrise după o minuțioasă documentare, ca niște cronici, ele nu sunt opere de evocare istorică, scriitorul fiind preocupat nu de reconstituirea faptelor istorice ca atare, ci de ecoul lor, de urmările lor în viața obișnuită a unor oameni din diverse straturi sociale, de naționalități și religii diferite.

*E un pod pe Drina*, intitulat la început *Cronică Vișegrădeană*, este istoria unei regiuni, a unui oraș – locul tăiat în jumătate de Drina, râul care străbate ținutul de la Nord la Sud și peste care se înalță un pod maestuos unind Estul cu Vestul regiunii. La întretăierea celor două axe, în Centrul marcat de Podul de pe Drina se naște o lume, al cărei tablou este conturat de întâmplările mai mari sau mai mici din viața locuitorilor Vișegradului.

Evenimentele din viața orașului de pe Drina sunt urmărite de-a lungul a patru sute de ani, din secolul al XVI-lea când, din porunca lui Mehmet-Pașa, Sokolovici a început construcția faimosului pod, și până în secolul al XX-lea când podul este distrus în timpul primului război mondial.

Întâmplările din existența Vișegradului sunt relatate în ordine cronologică, conturând imaginea unei lumi închise, cuprinzând nașterea ei, dezvoltarea și înflorirea vieții economice și culturale, dar și apariția semnelor de degradării, odată cu introducerea noutăților care produc o efervescentă de moment ce nu poate ascunde scăderea calității vieții și sfârșitul ei marcat de distrugerea podului.

Romanul lui Ivo Andrić relatează istoria unei lumi și, prin extensie, istoria omenirii în care construirea podului reprezintă instaurarea unui echilibru al lumii, mai stabil sau mai precar, în funcție de vicisitudinile timpului. Structura mitică a romanului permite autorului să transforme construcția

podului într-un eveniment de proporții cosmice. Într-un ținut izolat, sărăcit de anii de robie continuă, de jaful de bunuri și oameni (copii sortiți să devină ieniceri) practicat de stăpânirea otomană, hotărârea de a construi un pod naște controverse; unii sunt împotrivă, pentru că impune renunțarea la vechiul mod de viață, tihnit, fără zbucium, când trecerea Drinei cu pluta era suficientă pentru nevoile localnicilor. În ciuda încercărilor de zădărniciere a construcției, în Vișegrad se adună mulțimi de oameni din cele mai îndepărtate regiuni; meșteri renumiți și țărani simpli contribuie la ridicarea podului sub constrângerea fioresului Abid-aga; toți caii, boii și carele din ținut participă la muncă pentru pod. Această muncă este grea și continuă, totuși oamenii mai au puterea să viseze la vremurile de altădată, să cânte balade despre un țar sârbesc, când în țară nu erau asupritori turci, când ținutul era populat de eroi de basm. Astfel, țăranul Radislav, omorât de turci pentru că încearcă să zădărnicească marea construcție, se transformă în erou de baladă, *voinic între voinici*; moartea gemenilor Stoia și Ostoia, se transformă într-o jertfă făcută Zănei apelor ce nu îngăduia să se ridice un pod; ei au fost zidiți la temelia Podului pentru demolirea zănei și trăinicia construcției; negrul strivit de o macara se transformă în legendarul harap care trăiește de sute de ani într-o încăpere întunecoasă dintr-un stâlp al podului. Personajele eroizate stârnesc admirația mult timp după terminarea construcției, când timpul aduce în viața orașului transformări spectaculoase.

Deși este și el supus eroziunii timpului și necesită reparații, podul rămâne să sanctifice, prin prezența lui, acest colț de lume, să-i confere trăinicie și siguranță. Totuși trecerea timpului aduce prefaceri, aproape insesizabile la prima vedere, în această lume întoarsă spre sine; războaiele din Serbia și Bosnia se sfârșesc cu capete înfipite în țepușe pe Kapia podului – altădată loc de odihnă, întâlnire și conversații pașnice. Amenințarea stăpânirii turcești cu cea austriacă reînvie legendele legate de pod: astfel începe să circule din nou legenda despre șekul Turtukania, care se va scula din mormântul de la capătul podului pentru a opri, ca și odinioară, pe dușmani. Dar bucla evolutivă în care părea înscris orașul se apropie de final: decad viața economică și spirituală, oamenii și rânduiala, împrejurimile orașului și apoi podul însuși care va fi aruncat în aer după începerea războiului; apar oameni noi, care nu sunt băștinași, care vin și pleacă după cum câștigă; pădurile din jurul orașului sunt tăiate, apare calea ferată, oamenii trec tot mai rar podul care-și pierde importanța, toată viața din jur se degradează și ea.

Distrugerea podului, plănuită de mult timp, marchează sfârșitul unei lumi, ruperea echilibrului care a permis nașterea lumii în centrul format de întretăierea celor două axe care unesc cele patru puncte cardinale prin Drina și podul construit peste acest râu. Symbolismul podului, care poate fi considerat și axă a lumii sub diferitele ei forme, susține interpretarea din perspectivă mitică a romanului lui Ivo Andrić. Să nu uităm că titlul romanului vorbește de prezent, de continuitate și permanență, în ciuda faptului că narațiunea evocă doar trecutul ținutului, iar fenomenele de permanență și continuitate se manifestă în centrul lumii, centru marcat și sanctificat de voința creatoare a omului. Ivo Andrić a reușit prin romanul său să reactualizeze în timpul și spațiul contemporaneității un anume timp și un anume loc, care trăiește sub ochii noștri astfel, încât pronunțând titlul romanului *E un pod pe Drina...*, încercăm sentimentul autenticității și adevărului.

Pentru Ivo Andrić și personajele sale, lumea creată de om cu ajutorul imaginației este la fel de adevărată ca și realitatea obiectivă. Este adevărat că lumea imaginară înseamnă evadare dintr-o realitate cenușie și apăsătoare care îngreunează procesul desăvârșirii și împlinirii ființei umane.

Multe din povestirile lui Ivo Andrić își au sursa de inspirație în amintirea propriei copilării. Pentru scriitor copilăria nu este vârsta de aur a omului, plină de lumini și bucurii, ea nu răsună de râs zglobiu; dimpotrivă, copiii din povestirile lui sunt retrași în sine, preocupați de probleme care pentru ființa lor pot lua dimensiuni tragice. Una din realizările remarcabile în acest sens ni se pare a fi povestirea *Panorama*, apărută în 1958. Autorul și cititorul descoperă aici, alături de personajul ce poartă un nume generic, Băiatul, orizonturi noi și nebănuite. Planul realității obiective este înlocuit în povestire de planul lumii imaginate de Băiat într-o cămăruță care-i permitea să vadă printr-un aparat panorama lumii. Lumea reală, cu oameni vii și relațiile lor reciproce, exprimate în avere, forță, autoritate bani și calcule este concurată de lumea născută din dorința Băiatului de a evada dintr-o existență cenușie și anostă, prin aspirațiile lui spre cunoaștere, spre întreaga bogăție și varietate nesfârșită a lumii.

*„Iar când mă așeza pe taburetul roșu, începea pentru mine o viață adevărată, mare, luminoasă. Tot ce însemnase până în clipa aceea viața reală se scufunda în neant. Puteam să leg de imaginile din ocheane tot ce citisem prin romane, tot ce dorisem sau plănuisem în orele de visare. Câmpul meu vizual, și cu întreaga mea conștiință, erau complet stăpânite de orașele și ținuturile care-mi alunecau prin fața ochilor și în care mă pierdeam...*

*... Așa trăiam în fiecare săptămână, cu ajutorul ochilor și al imaginației, o oră de extaz și fericire desăvârșită...*

*... Pentru mine mărunțișul de nichel nu valora nimic, pe când jocul acesta al fericirii și al extazului prețuia enorm. Căci, de fapt, tot ce trebuia pentru joc dădeam de la mine și scoțeam dinlăuntru meu.*"<sup>9</sup>

Sub imperiul voinței Băiatului, imaginile seci și nemișcate ale Panoramei prind viață, se colorează și se mișcă, se însuflețesc astfel încât imaginația concură realitatea obiectivă. Și asta se întâmplă oricând, ziua și noaptea, continuând să trăiască în sufletul Băiatului mult după ce Panorama a părăsit Sarajevo. Ziua, privind soarele, Băiatul se cufunda în lumea scaldată în lumină a Panoramei, iar noaptea, muzica, pe care i se părea că o aude privind imaginile, învia brusc, visul se amesteca cu realitatea, desfășurând lent în șiruri nesfârșite imaginile lumii, cu varietatea lor inepuizabilă. Astfel, lumea cunoscută la Panoramă, mai reală pentru Băiat decât orice realitate, se trezește la viață în imaginația lui, crește, se maturizează, îmbătrânește împreună cu el pentru că uitarea, care poate șterge chipuri vii și locuri reale, fericiri și dureri, nu are nici o putere asupra acestei lumi.

Această situație prilejuiește autorului reflecții asupra timpului, care se poate concentra într-o singură clipă sau se poate dilata dincolo de margini, punând totul în mișcare într-o lume paralelă cu lumea noastră, dar la fel de reală.

*„... Fluxul de oameni care se înclină e când mai puternic, când mai firav, dar nu-i dau de capăt și nici scării care-mi apare o secundă în fața ochilor ca o dâră nu-i văd sfârșitul... Odată cu ele mi se pare că văd pășind întreaga viață omenească, cu înmulțirea, creșterea, îmbătrânirea, pescuitul, hrana și dragostea ei...*

*Asemenea scene durează mult. Durează mult în mine, dar țin numai o clipă pe aleea pe care treceau.*"<sup>10</sup>

Caracteristic pentru structura mitică a acestui timp este faptul că el nu poate fi uitat și nici nu se uzează. Dimpotrivă, imaginile cuprinse în el nu și pierd puterea și strălucirea o dată cu trecerea anilor, însoțindu-l și legându-l mai tare de viață pe cel care le întrezărește. Lumea revelată de Panorama lumii și de imaginația eroului este o altă realitate care, însă, nu este un refugiu într-o lume ideală, inaccesibilă, ci o alternativă; este lumea dorită și visată, adusă mereu cu puterea imaginației aici și acum, în spațiul și timpul prezent. Asemenea eroilor mitici, personajul are posibilitatea de a vizita alte lumi de unde se întoarce mai puternic și mai bun în viața reală. Ele-

mentele mitice prezente în proza lui Ivo Andrić și a altor prozatori sârbi constituie o abatere de la canoanele realismului tradiționalist, de care ei se detașează uneori fără a avea conștiința unor inovații în sensul revigorării demersului literar.

Modernitatea prozei lor este firească, necăutată și mai puțin provocatoare. Spre deosebire de acești autori, există prozatori care s-au pătruns de spiritul fantasticului modern ce marchează deseori ruperea firului causal-consecutiv al narațiunii. Astfel Miodrag Bulatović, Milorad Pavić, David Albahari sau Danilo Kiš introduc în proza lor imprezizibilul și inefabilul, dar folosesc în același timp documentul și cvasidocumentul.

Cercetătorii sârbi apreciază că proza lui Miodrag Bulatović care introduce mitul, fantasticul, farsa grotescă marchează cu adevărat ruptura cu proza mimetică. Acest scriitor ilustrează doar crâmpie de viață sau reflecții palide ale acesteia, demonstrând un vizionarism grotesc de o vigoare extraordinară. Amintim cărțile lui care au provocat reacții furtunoase în anii cincizeci-șaizeci: *Sosesc diavolii* (1955), *Lupul și clopotul* (1958), *Coșul roșu zboară spre cer* (1959). Ne vom opri însă asupra unei povestiri interesante, *Vom vedea după* în care autorul ne prezintă într-o formă concentrată tabloul escatologic al lumii. Dărâmăturile lăsate de cutremur, ploaia, focul care nu poate fi stăvilit, oamenii care aleargă tot mai repede pe străzi, ferindu-se de foc și ascunzându-se în râpă, indiferența semenilor care-i privesc de sus, curiozitatea morbidă față de cei atinși de nenorocire și, mai ales, sentimentul că n-ai unde să te ascunzi formează imaginea unui apocalips terestru, peste care se suprapune imaginea însingurării umane. Personaje anonime discută monosilabic despre un vânzător de ziare, de asemenea fără nume, îl urmăresc și văd cum se ascunde și apoi se zidește în chioșc, lăsându-se prins în plasa unui păianjen. Ceilalți ajung la el prea târziu pentru a-l mai salva și nici un mormânt adevărat cu cruce sau alt semn nu-i pot face; acesta este îngropat de moloz și dărâmături de sub care i se văd mâinile.

Interesantă ni se pare prezența păianjenilor care domolesc focul și față de care oamenii au o anumită considerație. În general, păianjenul este considerat un simbol al sufletului sau un animal psihopomp<sup>11</sup>. Astfel el poate fi călăuză a sufletului și, deci, mijlocitor între cele două lumi ale realității, cea omenească și cea divină. Datorită acestui rol, păianjenul ajunge să simbolizeze un grad superior de inițiere. Înțelegem că este vorba de inițierea



personajului în moarte. Trecerea în altă lume este prezentată în povestire ca iluminare, ca o lumină puternică, orbitoare, care-l invadează pe cel ce moare. Personajul înțelege că din lumină se ivise totul și că tot ea va lua totul cu sine, că nu te poți opune luminii, indiferent dacă aceasta este lumina veșnică de sus sau cea de jos care te absoarbe ca pe o pată neînsemnată. Sufletul, acum eliberat de trup, privește la indiferența și neputința oamenilor care, mai puțin norocoși, continuă să trăiască într-o lume apocaliptică din care nu se întrevede nici o ieșire.

Milorad Pavić este cel mai reprezentativ autor de proză modernă sârbă și constituie o prezență de anvergură în literatura europeană și chiar universală. Autorul *Dicționarului Khazar*, apărut în 1984, construiește din documente, cvasidocumente, și cu o imaginație inepuizabilă, imaginea labirintică a unei lumi, a unui popor și, prin extensie, a lumii și a omenirii. Istoria nașterii lumii, a apariției omului, a statului khazar și a dispariției lui, reprezintă în același timp istoria alcătuirii dicționarului khazar de către vânătorii de vise, constituindu-se în final într-o încercare a autorului și a cititorului de a se apropia de un adevăr aflat dincolo de evenimentul istoric punctual.

Din fragmente de mituri și legende, din informații care te trimit mereu la alte informații, mituri și ficțiuni, conținute în diferite articole ale dicționarului, se conturează imaginea cosmogonică a lumii. Dintr-un articol al dicționarului, aflăm că timpul nu e decât o parte a veșniciei care mai zăbovește. După o legendă khazară, la începuturi toate lucrurile și întâmplările, trecutul și viitorul, toate fapăturile înotau în râul împurpurat al timpului în devălmășie. Apoi zeul Khazar a osândit fapăturile să plămădească numai după chipul lor, a despărțit trecutul de viitor, așezându-și tronul în prezent. Lumea se revarsă din sinele Zeului, iar destinele tuturor raselor și semințiilor sunt înscrise în universul care este însăși veșnicia vizibilă. Din alte informații, înțelegem că antropogonia repetă cosmogonia. Fiecare om este un fragment din trupul înaintașului Adam, strămoșul angelic al omului, deopotrivă bărbat și femeie. De la acest înger sprinten la minte are omul visele. Astfel, vânătorii de vise se pot cufunda în visele altora și, scoțând de acolo fărâme din fapătura lui Adam înaintașul, le combină într-un tot numit de fiecare dată dicționar khazar. Din astfel de scrieri ei recompun pe pământ trupul gigantic al lui Adam Ruhani. De aceea rostul fiecărui vânător de vise este acela de a găsi o pereche, două fapături care se visează una pe cealaltă, refăcând în acest fel parțial perfecțiunea primordială, androginia

inițială și apropiindu-se de Adevăr: aceste fapte sunt de fapt bucățele din trupul lui Adam aflate în faze diferite pe trepte diferite ale scării minții. Acest fapt ne face să înțelegem că toată devenirea și diversitatea universului sunt conținute simultan în unitatea primordială. Ținta unui vânător de vise e să priceapă că orice trezire e doar o treaptă spre slobozirea din vis. Viața fiind un vis, omul se va trezi din propria realitate ca și cum s-ar fi trezit dintr-un vis, în care s-a simțit mai treaz decât în realitate.

Fiecare om poate visa viața și moartea altuia, iar vânătorii de vise trebuie să consemneze aceste vise, pentru că cel care a visat moartea unui om treaz nu se poate întoarce pentru a ne spune cum arată moartea, dar descrierea viselor poate servi ca manual despre adevărul morții. Un articol al dicționarului ne vorbește tocmai despre acest adevăr, dând exemplul morții sfâșietoare a unui tată cu mulți copii; acest tată trăiește dinainte agoniile propriilor copii, adăugându-și la propria moarte și morțile lor.

Toată această multiplicitate de oameni, de morți, de vise, de oameni care se visează și de vânători de vise care intră în visul altora, de vise consemnate ca niște hagiografii, de variante ale dicționarului khazar folosite de vânătorii de vise alcătuiesc un vast labirint în care documentele și ficțiunea se întretaie sau se suprapun. Acestea toate se unesc sau se desfac în numeroase articole ce compun în același timp Dicționarul mare și lumea. Dicționarul khazar, roman-lexic în 100.000 de cuvinte, amintește de labirintul lui J.L. Borges, pentru care lumea este o bibliotecă ce conține toate cărțile care s-au scris și se vor scrie vreodată. Romanul lui Pavić este alcătuit din biografiile unor varii persoane de parte bărbătească și femeiască, care alcătuiesc împreună portretul mozaicat al unui personaj unic numit Adam Kadmon. Faptul că la un moment dat acest personaj pare doar un morman de cuvinte, de nume și pseudonime ale lui Adam Kadmon este compensat de împrejurarea că, o dată cu vârsta, omul caută mereu altceva în cărți. Citindu-le, omul poate dobândi o bucată din trupul lui Adam Kadmon pentru sine, adică dobândește o parte a adevărului divin. De aceea *Dicționarul Khazar*, cu toate cuvintele lui se arată a fi depozitarul veșniciei, în vreme ce ființa omenească este supusă timpului și uzurii.

Această modalitate postmodernă de a recompune din fragmente de mituri, părți de legendă, date istorice contradictorii și ficțiune, o anume istorie, permite autorului să contureze cu destulă coerență istoria întemeierii statului khazar, a organizării, dezvoltării și decăderii lui. Niciodată nu vom

ști cât adevăr se află în spatele cuvintelor, pentru că *Dicționarul khazar* este scris și rescris de personaje istorice sau legendare, este tipărit și citit de chiar editorul său care se chircește pe măsura lecturii și moare la sfârșitul ei, conștient de perisabilitatea și relativitatea oricărei cunoașteri. Daubmanus dăduse manuscrisul la cules cu vorbele: „Cunoașterea e o marfă atât de pieritoare că se strică văzând cu ochii. Ca viitorul.”<sup>12</sup>

Totuși autorul pune toate informațiile adunate și reflecțiile sale pe seama khazarilor, astfel încât el pare a fi unul din personajele care povestesc, scriu, intră în visele altora sau comentează informațiile aflate din cărți. În mod firesc Dicționarul va transcrie amănunțit destinul poporului khazar prin intermediul personajelor, întâmplărilor, miturilor, legendelor, caracteristicilor acestui popor.

Înțelegem treptat că acest popor războinic stabilit în Caucaz între secolele al VII-lea și al X-lea avea un stat puternic cu flotă la Marea Neagră și una la Marea Caspică. Prima religie a acestui popor este necunoscută azi, dar se știe că s-au convertit la iudaism în urma unui eveniment numit *Gâlceava khazară*, eveniment provocat fie de biruința solului evreilor asupra celui grec și arab, fie de faptul că un evreu ajunsese kaghan khazar. Argumentul hotărâtor este însă originea khazarilor, care erau de fapt evrei chemați să se întoarcă la adevăratul Dumnezeu al străbunilor lor.

Printre informațiile legate de obiceiurile religioase, de justiție, de strămutări, de cultul visului, cele referitoare la limba Khazarilor sintetizează elementele care au dus la dispariția acestui popor. Prin personajele sale, autorul insistă să arate că dispariția elitelor unui popor și, concomitent cu ele, a literaturii lui precede dispariția statului. Conviețuirea cu alte nații: greci, armeni, arabi, precum și folosirea limbilor acestora în administrație a dus la pierderea identității naționale și a grăbit dispariția Khazarilor de pe scena istoriei. De altfel, după ocuparea capitalei Khazare de către ruși pe la sfârșitul primului mileniu o parte din khazari s-au contopit cu evreii din Europa de Est, o altă parte – cu arabi, turci și greci, astfel încât mici oaze de suflete khazare au dăinuit fără limba și credința specifice în comunități independente din Europa de Est și Europa Centrală, până în ajunul celui de-al doilea război mondial, când au dispărut cu totul.

O ultimă informație revelatoare se referă la specificul femeiesc sau bărbătesc al cărților vânătorilor de vise. Fiecare din aceste cărți este o culegere de vieți anonime, alcătuită din momente de iluminare, când insul devine

părticică din trupul lui Adam pe pământ; cărțile bărbătești și femeiești întrupează icoana lui Adam, femeiescul însemnând trupul său.

Înțelegem că Sensul nu poate fi atins decât prin unirea celor două aspecte care semnifică refacerea androgeniei, deci, a unității și a perfecțiunii inițiale. Iar Dicționarul Khazar al lui Milorad Pavić își recunoaște de la început imperfecțiunea, relativitatea și incapacitatea de a înțelege Sensul, de a pătrunde în centrul labirintului. De aceea Dicționarul Khazar este un exemplar feminin.

Această atitudine a autorului față de cartea proprie nu este întâmplătoare. Vom încerca să demonstrăm consecvența lui Milorad Pavić în a arăta că artistul, în general, este doar un copist care poate lesne trăda adevărul creației.

În povestirea *Cina cea de taină*, eroul, Isajlo Suk, este un copist de fresce încredințat că există culori simbolice: de pildă albul simbolizează adevărul, galbenul – gelozia și trădarea, purpuriul – puterea. Întors spre trecut, datorită meseriei sale, Isajlo Suk nu reușește să descifreze viitorul:

*„Era încredințat... că ar exista o culoare care ar însemna viitorul, numai că nu reușise niciodată s-o afle. Cine știe, se gândea el uneori, dacă și viitorul ăsta se repetă, și totul există dinainte, dat pentru totdeauna și de-a pururi? Iar noi plămădim în beznă și cinăm cu ochii...”<sup>13</sup>*

Bănuiala că timpurile ar fi simultane și că se repetă la nesfârșit îl conduce pe erou spre încercarea de a repeta marile evenimente ale istoriei Sacre. Copiind *Nunta din Cana Galileii*, Isajlo Suk este încredințat că recunoaște în chipurile pictate pe cunoscuții săi, iar când se căsătorește cu Odola reeditează Nunta. Apoi, în 1943, în timpul războiului, transpune pe pânză, după crochiuri făcute anterior, *Cina cea de taină*. Obsedat de ideile sale, stând la cârciumă, împărțea roluri cunoscuților săi; uneori i se părea că distinge chipurile apostolilor Petru și Pavel, Ioan, sau Luca. Mai lipseau două personaje, Hristos și Iuda. Isajlo credea că Hristos trebuie amplasat în centru, așa cum stătea el, că locul lui Iuda trebuie să fie permanent gol în fața lui Hristos pentru că el personal încă nu reușise să-l identifice. Într-o seară, într-o încăierare cu foc de armă, un tânăr se năpusti și se așeză în fața lui Suk: era fratele Odolei, fugit de sub escortă germană. Văzându-i barba și părul roșcat, lui Isajlo i se păru că îl are în față pe Iuda. Nimeni nu vorbea și nu schița nici un gest; dacă tânărul i s-ar fi adresat atunci ar fi fost amân-

doi ridicăți de patrula germană. Isajlo Suk, singurul care stătea în picioare, îl arătă cu degetul pe tânărul din fața sa, care ședea înmărmurit. Rolurile sau inversat, nu erau așa cum le credea Isajlo. Iuda era el. Transpunând pe pânză faptele timpurilor biblice, Suk se vedea pe sine ca un creator, deși el era doar un copist. În viața de zi cu zi, încercase mereu, prin pictură, să reediteze evenimentele istoriei sacre, dar nu reușise să fie un creator. Încercând să retrăiască legenda, copistul nu poate fi Hristos, căci este doar un imitator care nu reușește să pătrundă sensul istoriei sacre care îi trădează acesteia adevărul.

Asemănător ca atmosferă și atitudine, Danilo Kiș a fost denumit de Laurențiu Ulici *un Borges al balcanilor*. Liric sau eseist, folosindu-și imaginația debordantă, Danilo Kiș reușește să recompună din fragmente de vechi mituri și legende sau informații despre istoria recentă propria versiune a unor biografii sau istorii care au fost deja scrise. Accentele afective dau valoare de document biografic unor povestiri. Indiferent de tematica și stilul lor, povestirile din *Enciclopedia morților* (1985) sunt legate între ele prin tema morții în jurul căreia gravitează subiectele din *Curtea regilor și a nebunilor* (versiune personală a celebrelor Protocoale ale Înțelepților Sionului), *Simeon Făcătorul de Minuni* (versiune personală a unei legende), *Timbre roșii cu chipul lui Lenin* (fantezie intertextuală), *Legenda adormiților* (versiune personală a unei legende islamice) sau *Oglinda necunoscutului* (versiune în stil realist al unui mister medieval).

Cea mai interesantă din perspectiva noastră este *Enciclopedia morților*, numită și *O viață de om*. Povestirea ne introduce direct în labirintul unei Biblioteci Divine păzită de un Cerber. Eroul constată că în Bibliotecă toate încăperile sunt identice, că sunt legate prin intrări înguste și că fiecare sală conține o singură literă din Enciclopedie. Înțelegerea faptului că se găsește chiar în fața faimoasei *Enciclopedii a morților* îl îmboldește pe erou să caute articolul dedicat tatălui său. Reconstituirea biografiei celui decedat dezvăluie unicitatea Enciclopediei și resorturile care stau la baza alcătuirii ei. Crezând în minunea reînvierii, autorii Enciclopediei se înhămaseră la dificila misiune de a înregistra obiectiv și nepărtinitor tot ce era consemnat despre cei care-și încheiaseră călătoria lumească și acum se îndreptau spre viața cea veșnică. Astfel, fiecare își putea regăsi trecutul dat uitării: nașterea sa, evenimentele copilăriei și tinereții, cunoscuții și apropiații, cataclismele naturale și istorice din timpul vieții lui.

Interesant este faptul că nu se respectă întotdeauna cronologia, unele momente coexistând într-o simbioză bizară a timpurilor trecute, prezente și viitoare. Faptul că fiecărui amănunt îi este rezervat câte un paragraf, evocat cu lirism și transpus în metafore, vorbește despre credința realizatorilor Enciclopediei în irepetabilitatea oricărei creaturi umane, despre unicitatea oricărei întâmplări. Fiecare eveniment din viața unui om este un eveniment unic din perspectiva realizatorilor Enciclopediei: niciodată un om nu-și va mai petrece o anume perioadă de timp într-un anumit loc și nu va mai schița aceleași gesturi cu gândul la un anumit lucru. Fiecare eveniment din perioada vieții celui mort este pus în legătură cu propriul destin, este transpus din prisma lui și în corelație cu viața lui. De aceea istoria vieții unui singur om se dovedește a fi în același timp istoria locurilor în care acesta trăiește, istoria familiei sale, a cunoscuților săi, a relațiilor dintre oameni, a concepțiilor lor, a țării și a poporului din care vine. Astfel, Istoria este pentru Cartea morților suma tuturor destinelor umane, totalitatea întâmplărilor efemere, dar nu numai atât: în această carte se vorbește despre lume și despre Dumnezeu, despre îndoielile omului în existența lumii de dincolo, despre normele sale morale.

*„Dar ceea ce te uimește cel mai mult este fuzionarea perfectă între exterior și interior, insistența asupra faptelor materiale, care ulterior se vor situa într-un raport logic cu omul, cu ceea ce numim de fapt sufletul său.”<sup>14</sup>*

Să mai adăugăm că toate acestea nu ar fi posibile fără participarea cititorului Enciclopediei, a cărui memorie afectivă pune în valoare întâmplări și gesturi care altfel ar rămâne doar niște consemnări seci. Privirea retrospectivă a autorului și trăirea evenimentelor din timpul și spațiul celui mort luminează sensul existenței și morții acestuia.

Asemenea altor literaturi est-europene, literatura polonă a depășit schematismul și norma realistă prin îmbogățirea conținutului și înnoirea mijloacelor de expresie. Criticii polonezi îi susțineau pe scriitori în frenezia căutărilor lor novatoare, afirmând că, atunci când scriitorul nu poate înfățișa lumea reală, acesta trebuie să creeze o lume proprie pe care s-o prezinte ca model al atitudinii față de realitate. Crearea de noi modele pentru situații și conflicte umane deschide prozei posibilități nelimitate, eliberând-o de descriptivismul facil, factografie, precum și de naturalismul protocolar. Scriitorii polonezi au aderat cu entuziasm la noile modele, inițiativele lor crea-

toare înscriindu-se pe direcții din cele mai diferite: romanul deschis, romanul parabolic, romanul țărănesc<sup>15</sup>.

Romanul țărănesc are o încărcătură mitologizantă care va culmina în *romanul realist-magic de inspirație folclorică* al lui Tadeusz Nowak. Întreaga literatură rurală poloneză s-a caracterizat prin încercările scriitorilor de a împleti modalitățile epicii tradiționale cu narațiunea modernă, fapt ce-i conferă acesteia o ținută stilistică nouă. Între ironia cu care privește urbanizarea Edward Redlinski și tragedia deznădăcinării, a pierderii legăturii cu morala tradițională a satului din proza lui Iulian Kawalec și Wiesław Myśliwski, Tadeusz Nowak alege o cale de mijloc. De vreme ce satul nu poate rămâne în afara procesului de modernizare, problema care se pune este aceea a modelului cultural care urmează a fi creat prin fuziunea între valorile culturii populare și ale celei culte. Acest nou model cultural se bazează pe valorificarea gândirii și a imaginației metaforice care funcționează ca element modelator și permanent creator în cultura populară. Romanul *Și de vei fi crai și de vei fi călău* este o ilustrare a acestei modalități.

Satul lui Tadeusz Nowak respectă topografia binecunoscută; biserica este centrul unui spațiu cunoscut în care se va petrece viața eroilor, centrul unei lumi închise între râu și pădure dincolo de care există o altă lume, diferită și misterioasă. Din satul cu practici magice și oameni care seamănă între ei vine Jasiiek – hoț de găini, cai și ucigaș – prietenul lui Piotrus; tot de acolo vine Stach – rival în dragoste, prieten și camarad de arme, dar și orchestra evreiască și Moise – cântăreț, prieten și camarad. Tot de acolo vin sugestiile biblice ale romanului: familia lui Moise aidoma cu familia din episodul evanghelic al nunții din Cana Galileii cu pâine din belșug și cu apă preschimbată în vin. Distrugerea așezării evreiești, pustietatea fără oameni și fără case prefigurează apocalipsa.

Istoria lui Piotrus și a prietenilor săi este istoria maturizării lor, a inițierii în tainele vieții. Fiecărui amănunt important: copilăria, adolescența și maturitatea îi corespunde o altă față a eroului. La început, eroul este un copil nevinovat, apoi hoț de găini și de cai, împreună cu Iasiiek, flăcău care umblă după fete, dar și potențial criminal. Toate încercările vieții par a se produce după un ritual, într-o ordine prestabilită. Întâi viclenia și dibăcia furtului, apoi jocul de-a războiul în lupta cu nuiele de răchită și în exerciții de tragere în sticle; mai târziu eroul simte chemarea iubirii prin Hela și Marysia, ocazie cu care își va înfrunta rivalul în mod real. În această înfruntare,

el descoperă chipul morții încrustat în plop de gloanțele tinerilor și-și înțelege predestinarea, aceea de a ucide.

Deși întâmplările sunt cât se poate de reale, autorul le învâluie într-o aură magică. Semnificativ în acest sens este episodul scaldării împreună cu Hela în lacul împurpurat de merele roșii aruncate în el. Este momentul în care tânărul crai al vieții de până atunci înțelege că s-ar putea transforma într-un crai al morții, în călău. În scurt timp, calea de la omul magic, întruchipat în imaginea morții prefigurate în scoarța plopului, până la cel real, cu funcție de călău, este străbătută datorită războiului: pe nesimțite, eroul devine executorul detașamentului de partizani. Deși detașamentul și familia se solidarizează cu el luând vina și asupra lor, Piotrus se simte murdar, are remușcări și nu îndrăznește să-și ia copilul în brațe pentru a nu-l murdări. Se eliberează prin practici magice: depozitar al tradiției, bunicul purifică stiletul și trupul lui Piotrus pentru ca forța magică a morții să fie anihilată.

Pusă consecutiv sub semnul vieții și al morții, al morții și al vieții, viața lui Piotrus se înscrie în tipare mitice și este dominată de simbolismul măru-lui. În semnificațiile simbolice cunoscute, aceea de mijloc al cunoașterii, dar și de fruct care întreține tinerețea, de simbol al reînnoirii și al veșnicei proșpețimi, autorul introduce noi nuanțe: merele aurii care sunt mere cră-iești vor simboliza căldura, în timp ce merele roșii simbolizează stihiiile, pasiunile, moartea. Tocmai de aceea, în final, viața renăscută prin fiul lui Piotrus este asociată cu merele aurii puse în leagănul copilului.

Observăm că îmbinarea elementelor de factură folclorică cu cele venind din tradiția biblică este similară în multe privințe cu procedee întâlnite în romanele latino-americane și în alte opere din estul Europei. Trebuie însă precizat faptul că modelul *romanului mitic* sau al *realismului magic* latino-american a proliferat în literatura est-europeană tocmai datorită tradițiilor de care aceasta dispune. Semnalăm că unele opere analizate au apărut înaintea cristalizării *realismului miraculos* din continentul sud-american. De aceea se poate vorbi nu atât de o influență nemijlocită a realismului magic, cât mai ales de posibile corelații, similitudini, paralelisme, datorate asemănărilor situației istorice, sociale, politice și economice a unor popoare situate pe diferite meridiane. De asemenea, se poate afirma că unele similitudini se pot explica prin trecerea inevitabilă la tipul de cultură modernă, care presupune constituirea în timp, de fiecare literatură, a conștiinței moderne a realității.



În literatura română, pentru denumirea acestei alte realități, este folosit termenul de *metarealitate*<sup>16</sup>. Preluând demonstrația făcută de Anton Cozma cu referire la epoca *metarealistă* a romanului românesc postbelic, subliniem faptul că *metarealismul* a apărut firesc ca urmare a dispariției unei anumite realități și, implicit, a producției realiste care instituie și susține modelul real metonimic și exemplificativ al vieții. Dacă, în perioada interbelică, acest model a fost înlocuit treptat cu un model metaforic sau figurativ al realității, care instituia conștientizarea legăturii omului cu originarul, cu rădăcinile sacre ale spiritualității, în perioada postbelică, dominată de dogmă și utopie, s-a instaurat un *metarealism rudimentar*, denumit *realism socialist*, care proclama reprezentarea realității prin aspectele ei tipice și idealizarea ei prin așa-numitul *romantism revoluționar*. Scriitorii care nu au vrut să creeze în cadrul acestei noi metarealități reductive, au căutat să conserve vechea metarealitate în măsura în care ea nu contravenea strident celei noi, ideologiei politice, și putea conviețui cu aceasta. În acest fel, eroii evoluează într-o realitate istorică, dar aparțin metarealității pe care o simt ca adevărata lor condiție; iar destinul lor este decis nu de legile istoriei, ci de conjunctura instaurată de arhetipul mitic pe care-l reiterează. Textul este încărcat de mitic și fantastic, ca expresie a originarului. Senzaționalul se restrânge treptat în favoarea esențialului, factologia în favoarea ideii și a procesului creator.

Metarealismul se concentrează într-o manieră specifică asupra marilor probleme ale existenței omului contemporan în istorie. Dincolo de însușirea tradiției culturale sau de transcrierea actului creator, pe baza stilizării culturale și prin transformarea limbajului în metalimbaj, scriitorul reflectează asupra sinelui său uman și asupra condiției lui contemporane. Astfel, s-a trecut treptat de la un metarealism natural la metarealismul modern. Această trecere se recunoaște și în modalitatea specifică de reflectare a dimensiunii spațio-temporale. Este vorba despre o trecere de la focalizarea creației pe ideea de Timp, care presupune comunicarea cu memoria umanității și detalierea ideii de revenire și durată, la concentrarea pe Spațiul interior al ideii, al scriiturii, al eului, timpul utilizat fiind cel prezent.

Concentrația diferită a Timpului și a Spațiului în scrierile metarealiste nu exclude prezența spațiului și timpului realității chiar și la modul aluziv și nu împietează asupra recunoașterii structurilor mitice și arhetipale în cele mai diferite scrieri.

Ne vom opri în continuare asupra operelor care preiau în manieră mai directă modalități tradiționale clasice, narativul, miticul și fantasticul în scopul reiterării unor componente de bază ale memoriei culturale a popoului român și, deci, ale ființei sale spirituale. Prozatorul român a preluat amintirea patriarhalității, istoria națională, literatura și arta tradițională, dispoziția mitică a spiritului și deschiderea spre fantasticul lumii, conferindu-le o nouă perspectivă prin asocierea cu o atitudine de tip baroc. Gustul pitorescului și al spectacolului conferă ostentației, metamorfozei sau dedublării baroce o culoare balcanică<sup>17</sup>. Poate nu e lipsit de importanță faptul că majoritatea scriitorilor fascinați de tema trecutului sunt din sudul țării. Povestitori talentați, ei au reușit să resuscite structurile mitului arhaic, să creeze o atmosferă de magie și mister, cu situații stranii și fantastice, dovedind spirit imaginativ și o aplecare spre exprimarea plastică, plină de prospețime.

Omul secolului al XX-lea încearcă să reactualizeze coordonatele lumii armonioase a începuturilor într-un efort de ordonare a universului. Muntele sau apele de orice fel, mare, râu sau lac, constituie un spațiu privilegiat care face posibilă consubstanțialitatea om-natură, specifică vârstei arhaice. Refacerea acestei consubstanțialități este una din năzuințele omului modern, însingurat, asaltat de manifestările contractorii ale unei lumi agresive și haotice. Înfrățirea cu animalele este unul din mijloacele prin care omul încearcă să reinstaureze vârsta de aur a omenirii. Acest lucru este posibil deoarece procesul antropomorfizării în estul Europei n-a însemnat o desprindere definitivă de natura-mamă; instinctul, animalicul din om n-a fost distrus complet în procesul raționalizării, al umanizării, deși, treptat, totemul va fi înlocuit cu strămoșul legendar, investit cu attribute divine. Oricum divinitatea arhaică va fi readusă periodic în timpul sărbătorilor pentru a revigora și iniția omul în tainele vieții, pentru a-l reconecta la ritmurile neschimbate ale naturii.

Profesorul Mircea Muthu observă că înfrățirea omului cu animalele și plantele reprezintă o paradigmă a culturii intermediare, cea folclorică, în care, pe lângă tiparele antropomorfe, mai există, bine încorporată, și ideea unui cosmomorfism, a contopirii omului cu cosmosul<sup>18</sup>.

La Vasile Voiculescu, recuperarea originarului pornește dinspre cultură prin aducerea în atenția cititorilor a mitului semiantropomorf de natură totemică, mit de întemeiere a unei colectivități, moștenit din cultura folclo-

rică. Mai puțin întâlnit în zona sud-est europeană, amintim valorificarea acestui fel de mit în creația lui Cinghiz Aitmatov, care a preluat imaginea omului-pește de la popoarele asiatiche. Observăm că, în *Vaporul alb*, transformarea Băiatului într-o ființă fabuloasă cu trup de pește și cap de băiat, sau contopirea bătrânului Argan cu Femeia-pește în *Marele câine târcat*, ca și contopirea parțială, simbolică, a eroilor din *Cocorii timpurii* cu animalele credincioase, semnifică întoarcerea spre lumea plină de forță și potențialități a strămoșului totemic. Este o alegere prin care omul recuperează tradiția mitică, mergând dinspre cultură înspre natură. Este adevărat, contopirea parțială și vremelnică a omului cu animalul este benefică, revigorează, întinerește, dând vieții o șansă nouă. Acest lucru se petrece cu eroii lui Cinghiz Aitmatov Edighei, Tanabai, Kirisk, dar și cu eroul lui Viktor Astafiev, Ignatâci, din *Peștele-împărat*. Înfruntarea lui Ignatâci cu peștele uriaș semnifică moartea simbolică a eroului. Întoarcerea lui Ignatâci spre lumea strămoșului totemic este temporară. Ea prilejuiește eroului curățirea de păcate și renașterea într-o nouă condiție. Atunci însă când eroul face o opțiune definitivă, preferând prezentului contemporan lumea mitică a începuturilor, acesta este sancționat prin dispariția din viața reală, din realitatea obiectivă. Amintim în acest sens dispariția Băiatului în râul din apropierea casei sau cea a bătrânului Argan în apele mării, în căutarea Femeii-pește. Această situație demonstrează persistența și forța prezenței structurilor imaginarului în conștiința omului. Ieșirea în mit semnifică nu atât evadarea din contemporaneitate cât integrarea eroilor într-o realitate care li se revelează sub înfățișarea ei inițială, cea mai adevărată și mai frumoasă dintre lumile posibile.

Situații similare se regăsesc și în proza lui Vasile Voiculescu, scriitorul care dezvăluie existența unei realități fabuloase, a unei lumi magice în mijlocul civilizației raționale. Miticul și realul, sacrul și profanul coexistă în proza lui V. Voiculescu cu drepturi egale, chiar dacă, uneori, civilizația pare a triumfa, devalizând mitul de conținutul său originar. Este suficient să amintim moartea solomonarului din *Ultimul Berevoi*. Încercarea de a relua vechile ritualuri magice în scopul alungării ursului prădător se soldează cu un eșec; eroul nu reușește să reînvie duhul marelui taur al muntelui pentru a trezi instinctul războinic al animalelor. Înfrânt, bătrânul solomonar se sacrifică îmbrăcând blana de urs și moare călcat de cireadă, pentru a salva prestigiul ritualului magic. Și cazul nu este singular; situații mai mult sau

mai puțin asemănătoare se întâlnesc în *Schimnicul*, în *În mijlocul lupilor*, fără a avea totuși aceeași forță artistică.

Cele mai impresionante și valoroase din punct de vedere estetic sunt povestirile *Pescarul Amin* și *Loștrița*, în care raportul dintre mit și realitate este tranșat în favoarea primului. Evenimentele par a se încadra aici în realitatea obiectivă, dar linia care desparte cele două lumi este subțire și adesea ne trezim, fără să observăm, într-un univers fantastic de a cărui realitate nu ne îndoim nici o clipă.

În povestirile amintite, ființa umană pare a nu se fi desprins definitiv de condiția cosmică primordială. Tocmai de aceea eroii au puterea de a se întoarce în timp, de a intra într-o altă ordine a firii. Trebuie spus că întoarcerea în mit reprezintă o trecere însoțită de un salt calitativ, eroul parcurge o perioadă mai scurtă sau mai lungă de transformări, prin care, asemenea candidatului la inițiere, se familiarizează cu semnele din alte lumi și, printr-un proces de rememorare a unor cunoștințe sădite adânc în subconștient, își reactivează potențialul care-l va ajuta în marea trecere.

Acest fapt ne îndreptățește să recunoaștem în aventura existențială a eroului voiculescian etapele unui scenariu inițiativ, petrecut undeva în Delta, în mijlocul apelor revărsate ale Dunării.

Pescarul Amin, cu înfățișarea lui de ființă amfibie, care-l predispunea imersiunii în apele adânci ale Dunării sau în lacurile din preajma ei, este priceput în meseria lui ca nimeni altul. Profunda cunoaștere a soiurilor de pești, a tuturor viețuitoarelor din ape și a obiceiurilor acestora creează o apropiere de lumea subacvatică, o înțelegere adâncă a rosturilor ei și a faptului că ea face parte din ordinea cosmică primordială. Dealtfel, lumea adâncurilor pare a avea un dublu în lumea cea înaltă a cerurilor, cele două lumi reflectându-se reciproc, ca în orice lume mitică. Acest adevăr i se revelează eroului într-o stare limită. Încercarea pescarilor de a prinde morunul uriaș, văzut în lac, pentru a-l transforma în trofeu nu-i convine lui Amin, deși, până nu demult, el însuși trăise obsedat de prinderea peștelui uriaș; acum însă prinderea morunului este resimțită ca primejdie și îi ascute simțurile și gândirea. Într-o stare de semi-trezie, Amin se întoarce la începuturi, își cunoaște ascendența și—și înțelege menirea. Evident, regresivitatea se produce în imaginație, închipuirea fiind considerată de autor „celălalt mare izvor al vieții”.

Revelația originii sale, cunoașterea de sine dobândită într-o clipă care concentrează toată istoria strămoșilor și a întregului său neam ajută eroul să ia hotărârea justă. El se cufundă în apă, face o spărtură în plasă, eliberând peștii capturați, printre care se află și morunul uriaș. Amin își asumă conștient destinul, lăsându-se purtat de ape și de năvala peștilor, într-un alai fabulos, spre ordinea primordială a lumii, spre mit.

În *Lostrița* avem de-a face, de asemenea, cu un tânăr pescar care-și recunoaște strămoșul totemic. La fel ca și Amin, Aliman pare un tânăr candidat la inițiere. Eroul e un flăcău frumos și voinic, neînfricat, un om pentru care Bistrița nu are taine. Dar el este vrăjit de aparițiile lostriței care nu poate fi prinsă de nimeni. Îndrăgostit, vrăjit, flăcăul tânjește după ea, este apatic și nu-l înviorează decât poveștile cu lostrița fermecată. Atracția lui Aliman față de lostriță semnifică năzuința acestuia de a se întoarce în lumea strămoșului totemic, întoarcerea la natură, deoarece totemul reprezintă stadiul nedespărțirii totale a omului de natură. Din momentul în care a îmbrățișat lostrița, Aliman nu se mai poate întoarce în lumea obișnuită, îmbrățișarea reprezentând momentul alegerii pe care o face eroul.

Trecerea într-o altă lume, trecerea graniței dintre lumea civilizată și cea arhaică, mitică, se face treptat. Senzația îmbrățișării nu dispare când eroul revine în lumea oamenilor, iar înfățișarea și comportamentul lui devin tot mai ciudate: Aliman are un alt aer, se retrage în sine, își pierde vechile abilități, se rupe de comunitatea satului, se însingurează. Toate gândurile lui se leagă de prinderea lostriței, fapt pentru care se duce în munți, apelează la sfaturile unui vraci bătrân, „mare descântător de pești: un fel de stăpân al apelor”. Acesta îi dă o lostriță de lemn, spunând un descântec prin care se leapădă de lumea lui Dumnezeu.

Prin repetarea unui ritual străvechi învățat de la stăpânul apelor, maestrul său, Aliman se desparte de lumea civilizată pentru a se cufunda în lumea miraculoasă a strămoșilor. Lostrița îi apare sub înfățișarea unei fete frumoase care are toate atributele unei ființe a apelor, amintind de mitul Sirenei sau al Ondinei, prezent și în folclorul românesc. Venită din lumea mitică a începuturilor, fata aduce cu ea ceva din forța, din frumusețea acelei lumi pe care o răsfânge asupra lumii acesteia. Apropierea fetei îl face pe Aliman mai frumos, mai voinic și mai bun decât fusese vreodată. Spre sfârșitul verii, mama fetei o găsește însă și o duce de lângă el, iar despărțirea îl golește pe Aliman de putere și voință, de dorința de a trăi. Încer-

carea sătenilor de a-l integra din nou în comunitatea lor este dificilă, chiar imposibilă. Eroul trăise o vreme în lumea fabuloasă a lostriței și nu poate renunța la ea. Deși își găsește o fată cu care să se însoare, Aliman nu poate să uite imaginea fericirii pe care o întrezărise pentru scurt timp, iar apariția lostriței îl face să uite de lume și să se arunce în valurile Bistriței; cu lostrița în brațe tânărul se pierde pentru totdeauna în apele mânioase.

Este destul de evident faptul că aventura existențială a eroului poate fi asimilată unui rit de inițiere în moarte. Călăuzit la început de un maestru, Aliman face alegerea esențială, acceptând conștient ieșirea din prezent pentru a se întoarce în trecut. În ultimul său drum, eroul este însoțit de lostriță, peștele îndeplinind și de această dată rolul de inițiator în marea trecere, prin cufundarea în haosul preformal al apelor, care presupune renașterea într-o altă lume, veche și nouă în același timp, o lume atemporală plasată într-o veșnicie mitică.

Frumusețea povestirilor lui V. Voiculescu constă tocmai în măiestria cu care autorul reușește să dezvolte, în mijlocul unei lumi foarte reale și obiective, aventura existențială a eroilor săi, care este sublimată într-o trăire, petrecută într-un univers aparte.

Mircea Eliade este autorul care ilustrează cel mai complex experiența individuală a eroilor ca ieșire din timpul și spațiul profan. La el, trecerea într-o altă dimensiune se propune ca meditație asupra timpului și asupra realului și se integrează în concepția sa mai generală asupra dialecticii sacralului și profanului.

Nuvelistica lui Mircea Eliade înscrie în literatura fantastică universală un capitol original. El este unul dintre scriitorii interesați de un fantastic mitologic, de proveniență folclorică, a cărui originalitate constă într-o seninătate ce exclude, în mare măsură, spaima și sentimentul tragic, enigmaticele și hazardul. Această modalitate de a revela prin fantastic frumusețea și fecunditatea inepuizabilă a vieții este pur românească. Literatura română este una dintre puținele în care fantasticul n-a devenit niciodată grotesc, tragic, sumbru, el fiind, dimpotrivă, o alternativă mai bună și mai frumoasă la realitatea cotidiană.

Nuvelele eliadești redau experiențe ale unor rupturi temporale care prilejuiesc personajelor intuirea sacrului sau chiar trecerea din lumea profană într-una ce are toate atributele sacrului. Asemenea aleșilor din societățile arhaice, care, traversând moartea inițiativă, suferă mutații ontologice spre a

deveni alți oameni, eroii lui Mircea Eliade, prin diferite căi, voit sau întâmplător, trăiesc evenimentul major al revelației sacralității și al posibilității de a trece într-o altă dimensiune spațio-temporală. Divină sau infernală, această dimensiune reprezintă *o altă lume*, ale cărei personaje, treptat sau pe neașteptate, se insinuează în viața cotidiană.

Dintre scrierile „fantastice“ cu o problematică oarecum comună se detașează cea mai complexă și izbutită scriere amplă a lui Mircea Eliade, romanul *Noaptea de Sânziene*. În *Încercarea labirintului*, Mircea Eliade specifică faptul că în acest roman mitic și inițiativ a vrut să camufleze o anume semnificație simbolică a condiției umane.

Întreaga conduită a eroului principal din acest roman, Ștefan Viziru, urmează principiul: „Să scapi de Timp. Să ieși din timp“. Economist de profesie, funcționar superior, Viziru „are fobia Istoriei, are groază de evenimente“, cum observă prietenul său cel mai apropiat, care știe că „Ștefan [...] ar vrea ca toate lucrurile să rămână pe loc, așa cum i se părea lui că erau în paradisul copilăriei“.

Preocuparea eroului este legată de putința de a ne elibera de *teroearea istoriei*, de modalitatea de a scăpa din „pântecul balenei, *menținându-ne totuși vii*“, căci, dacă singura salvare ar fi moartea, existența umană și-ar pierde orice sens:

„Atunci ne-am afla aici, în viață, în istorie din greșeală: Dacă numai moartea ne îngăduie să ieșim din timp și din Istorie, nu ieșim de fapt, nicăieri, regăsim doar neantul.“

Alte personaje au păreri diametral opuse. Petre Biriș, amicul său, se declară împăcat cu istoria, vrea să trăiască în ea. Însă Anisie, un grădinar de lângă Sighișoara, susține că omul trebuie să se adapteze ritmurilor cosmice: zi/noapte, creșterea și descreșterea lunii, anotimpuri. Acesta se retrage în edenul său atemporal, un petic de lume primitivă în care se simte liber, stăpân pe sine, trăiește cu toată ființa lui o viață simplă, în acord cu legile naturii.

Încercând din răspuțeri să nu se lase confiscat de timpul profan, Viziru are și el un spațiu privilegiat, o cameră pe care o transformă într-un spațiu atemporal. El dorește să trăiască în eternitate fără a evada complet din istorie. Această cameră îi amintește Sambo – camera copilăriei, o Shambala. Paradoxal, ieșirea din Istorie are loc pentru Biriș, care moare în beciurile Siguranței, și pentru Viziru. Reîntâlnită într-o pădure din apropierea Pari-

sului, Ileana, fosta iubită cunoscută de Viziru în noaptea de Sânziene a anului 1938 în pădurea Băneasa și devenită cu timpul pentru el Isolda și Cosânzeana – îndeplinește (ca Ileana pentru Adrian), tot într-o noapte de Sânziene, rolul de Înger al Morții. Mașina Ilenei devine pentru amândoi o veritabilă luntre a lui Caron.

Dar moartea poate fi în același timp începutul unei noi vieți, fericirea supremă dinaintea „ieșirii din Timp“, când l-au orbit farurile mașinii răsărite pe neașteptate, apropiindu-se mult de Ileana:

*„Simți în acea unică, nesfârșită clipă, întreaga beatitudine după care tânjise atâția ani, dăruiată de privirea ei înlăcrimată. Știusse de la început că așa va fi. Știusse că, simțindu-l foarte aproape de ea, Ileana va întoarce capul și-l va privi. Știusse că acea ultimă, nesfârșită clipă, îi va fi de-ajuns.“*

Ultimul capitol al romanului e o transfigurare artistică a credinței populare românești că în noaptea de sânziene cerurile se deschid pentru cei care *știi să vadă*. Din această perspectivă, toate încercările anterioare ale eroului de a ieși din timp și toate întâmplările neplăcute ale vieții sale sunt doar etape ale trecerii spre moarte. Așadar, la miezul nopții n-a avut loc un banal accident mortal, ci o trecere în altă viață, o ieșire din timpul și spațiul profan. Ultima clipă trăită de cei doi pe pământ a durat cât o eternitate; pentru că Veșnicia poate fi cuprinsă într-o singură clipă.

Să mai adăugăm că, după opinia lui Eugen Simion, în *Noaptea de sânziene*, Mircea Eliade vrea să sintetizeze temele esențiale ale literaturii sale și să experimenteze o metodă epică majoră, a cărei formulă apare în jurnalul lui Ciru Partenie, dublul lui Ștefan Viziru: este vorba despre descoperirea narațiunii mitice, care poate fi „O istorie în care se manifestă semnele cosmice și se prelungesc, sub înfățișări profane, întâmplări sacre. O narațiune, în fine, în care cititorul descoperă mituri în faptele obișnuite ale vieții”<sup>19</sup>.

Operele lui Ștefan Bănulescu impresionează printr-o linie stilistică fermă, prin originalitate și printr-un simbolism accentuat. Nuvelele lui Ștefan Bănulescu (*Iarna bărbaților*, 1965) se detașează net de cele ale altor prozatori ai generației '60, astfel încât ele par fără vârstă, putând aparține oricărui timp.

S-a spus adesea că proza lui Ștefan Bănulescu fructifică stilistic sugestiile pe care le oferă câmpia, spațiul natural în care ne introduc istoriile, basmele, legendele sau aventurile existențiale ale eroilor săi. Câmpia pare



nesfârșită, orizontalitatea ei produce miraje, căldura toridă și gerul creează impresia de inconsistență și labilitate, astfel încât nu se mai poate distinge realul de aparențele sale. De aceea drumurile parcurse de personaje de-a lungul și de-a latul câmpiei pot fi asemuite cu un *drum spre centru*, fără ca acest lucru să însemne că eroii vor ajunge la capătul drumului sau că vor descoperi adevărul. Aceștia par a fi mai interesați de căutare, de parcurgerea drumului care reprezintă ocazia de a inventa din nou, cu fiecare călătorie, o lume de basme, legende, povești, fără vreo preocupare de a-i descoperi adevărata înfățișare.

În majoritatea nuvelor banulesciene, șiruri de oameni străbat câmpia în toate sensurile, încercând să atingă o anume țintă, care pare a se îndepărta tot mai mult. Una din țintele căutării este orașul de la marginea câmpiei din *Masa cu oglinzi*.

Singurul lucru însuflețit într-un oraș parcă mort, pietrificat, pare a fi *masa cu oglinzi*, în mijlocul lui; ea captează razele soarelui și răsfrânge în jur reflexe care întăresc impresia de irealitate. Astfel orașul pare a fi doar o prelungire, o proiecție a câmpiei limitrofe, încărcată de miraje. Așa cum vom vedea și în restul prozei lui Ștefan Bănulescu, aderența obiectelor și oamenilor la real este de tip fantast și fabulos. Această lume de basm ne amintește spațiile largi și întâmplările neobișnuite din literatura latino-americană, de metoda de creație numită de Alejo Corpentier *realism miraculos* și folosită cu succes de G. García Márquez în romanul *Un veac de singurătate*.

Viziunea pustietății vaste inundate de soarele torid revine obsesiv în proza lui Ștefan Bănulescu. Ea are rolul de a crea o atmosferă de incertitudine și inconsistență care redimensionează proporțiile și formele realului. În *Satul de lut* sau *Vară și viscol*, eroul are senzația de a fi descins într-o zonă populată de figuri lunecătoare, imposibil de prins sau de fixat, într-un spațiu pe a cărui orizontalitate nu se poate fixa vreun reper vertical și, deci, nu se poate găsi centrul.

Totuși, câmpia în sine poate deveni spațiul ales, pe care oamenii îl sancțifică prin prezența și acțiunile lor. Arhitectura este una din caracteristicile unei comunități în care indivizii mențin în vigoare rituri străvechi păgâne, se închină Soarelui și se conduc după credințe și obiceiuri magice care creează într-o geografie reală un climat fabulos. Descrierea unui ritual de priveghi demonstrează grija sătenilor mascați nu atât față de cel mort, cât

față de stabilitatea universului în care trăiesc; pe săteni îi preocupă poziția soarelui, nivelul apelor Dunării sau starea recoltelor și respectarea ritmurilor naturale ale vieții.

Ideea găsirii stabilității în realitatea incertă este dezvoltată și potențată în *Dropia*, considerată de către critica românească o capodoperă. *Dropia* evocă o viață țărănească fabuloasă, desfășurată în mijlocul unei împărății de ierburi cu oameni puțin cunoscuți, vii sau morți deja, cu oameni care spun basme și legende despre alți oameni; e o împărăție unde nimic din ce s-a întâmplat vreodată nu va fi povestit clar și direct. Câteodată, acești oameni de câmpie prefac în fapte miraculoase propriile întâmplări și drame. De pildă, Fuierea susținea că pe soția lui, care dispăruse din sat, o luase un viscol alb într-o după-amiază, ceea ce ne amintește dispariția miraculoasă a frumoasei Remedios din *Un veac de singurătate*.

Evocarea acestei lumi are în centru o imagine simbolică, dropia, care, fiind foarte greu, sau imposibil de prins, fascinează și întreține în suflete dorința de a o lua în stăpânire. Călătoria întreprinsă de personaje are tocmai acest scop. Mersul la dropie este un drum în mit și cei care-l fac nu mai fac parte din realitatea înconjurătoare. Angajați într-o experiență magică, aceștia se supun altor legi și reguli. Călătorii se mișcă prin aerul nopții de vară de parcă ar merge dormind; atenția le este îndreptată spre interiorul ființei lor, care este obsedată de dropie pentru că încearcă să descopere o realitate mai adevărată, mai bogată în sensuri și frumusețe decât lumea în care trăiesc. Așa se explică și legendele care se țin în jurul fabuloasei dropii. Acestea intensifică sentimentul de ireal, în sensul unei alte fațete a realității, pe care o potențază sporindu-i sensurile.

Dropia simbolizează lumea temporală care, în regim nocturn, nu poate fi prinsă, distinsă clar. De aceea mersul la dropie are loc noaptea, când lucrurile nu se pot distinge clar, când legendele povestite de călători creează o simultaneitate temporală proprie mitului.

Asemeni oricărui simbol, noaptea prezintă un dublu aspect: de întuneric, în care fermentează devenirea și de pregătire a zilei, când va țâșni lumina vieții. De aceea, pentru a putea zări dropia, călătorii așteaptă cu nerăbdare răsăritul soarelui, lumina zilei.

Semnificativ ni se pare și faptul că, asemeni drumurilor parcurse de personaje din alte scrieri cu sens mitic, și această călătorie are loc printr-o câmpie secetoasă, până nu demult aridă, plină de praf. Satul de unde vin călătorii, cu fântânile lui pline de nisip, pare să fi fost și el pustiit de secetă:

*„A fost o secetă că și luna se înnegrise, de-i mai rămăsese într-o parte, așa, ca un bănuț de aur [...] Era oul începutului și sfârșitului.”<sup>20</sup>*

Astfel, chiar de la începutul povestirii, se reliefează ideea de ciclicitate simbolizată de *lună* și de imaginea *oului*, idee atât de des întâlnită în miturile cosmogonice ale diferitelor popoare. De aceea, în mod firesc, peisajul arid se poate schimba radical; la întoarcere, călătoria se face după o ploaie binefăcătoare, fecundatoare, care dă un nou impuls vieții în câmpie:

*„Iarba ne ajunge la umeri. S-a umplut pământul de prepelițe. Roua ține până la amiază. Când se face ziuă, dacă ți-e cald, intri în iarbă să te scalzi...”<sup>21</sup>*

Convoiul lung de căruțe și de cai se aude trecând prin iarba mare care acoperă câmpia și foșnește plină de promisiuni. Cu toții se îndreaptă, spre dimineață, spre o nouă zi, spre lumina care este totdeauna expresia forțelor dătătoare de viață. Spațiul prin care se mișcă acum eroii pare a aminti de o grădină edenică, iar timpul pare a se fi concentrat într-un prezent etern în care se regăsesc în simultaneitate semnele tuturor anotimpurilor:

*„S-a luat timpul de la început să-și petreacă zilele netrăite. E cald ca-n iunie, înfloresc salcâmi ca-n aprilie și se coc strugurii de toamnă.”<sup>22</sup>*

Acest prezent e o vreme când minunile par credibile și naturale: moșii se țin după fete tinere, iar plopul din curtea lui Fuierea are pe crengi maci înfloriți.

Totuși sugestiile mitice și dorința eroilor de a cuceri viața plină de promisiuni ascunse nu capătă o realitate deplină în povestire. Mersul la dropie se lămurește a fi mersul spre locul unde se ia în dijmă culesul porumbului. Și totuși, ambiguitatea se menține până la final, astfel că mersul la dropie poate fi mersul spre lumina solară, simbol al speranței și perenității vieții, pentru că soarele moare și renaște în fiecare zi:

*„În față începea să crească o dungă galbenă. Porumbul sau soarele.”<sup>23</sup>*

În *Mistreții erau blânzi*, spațiul desfășurării narațiunii nu mai este câmpia, ci delta și apocaliptica revărsare a Dunării la sfârșitul iernii. Înțelegem însă pe parcurs că apele vin doar să desăvârșească o distrugere care începuse de mult, inundația fiind doar manifestarea firească a sfârșitului:

*„Amintește-ți când era pământ. Stejarul acesta secase totul în jurul lui. Nici iarbă nu mai creștea pe lângă el. Și oamenii ziceau: acesta e cel mai frumos și mai voinic copac. E mândria pădurii noastre. Tăiau copacii tineri, dar de acesta nu se atingeau. Uite-l acum ce gol e, poți privi prin trunchiul lui ca prin ocean, ca să vezi mai bine sfârșitul.”<sup>24</sup>*

De data aceasta spațiul este nepropice vieții și personajele caută un petic de teren nealunecos, o bucată de pământ ferm, stăruind cu îndârjire în păstrarea datinilor străvechi. Este greu însă să se găsească un teren stabilizat străbătând labirintul de canale al Deltei, navigând cu barca printre sloiurile desprinse de maluri, sub bătaia ploii amestecate cu zăpadă și a vântului tăios. Tentativa lui Condrat și a Feniei de a-și îngropa copilul eşuează, pentru că, în timp ce sapă groapa, nisipul se năruie, pereții cad, iar micul sicriu este scos deasupra apei. Strădania și îndârjirea lipsită de finalitate a lui Condrat ia înfățișare sisifică.

Interesantă ni se pare însă întoarcerea spre simbolurile păgâne și sugestia unei veritabile cosmogonii care se repetă la fiecare revărsare a Dunării. Salvarea din noianul apelor se face prin refugiarea sătenilor pe singurul loc rămas uscat în mijlocul apelor revărsate, școala unde ei trebuie să împlinească o datină. Astfel, călătoria pescarului Condrat, a femeii lui, Fenia și a diaconului Ichim prin labirintul apelor deltei semnifică o aspirație umană profundă. Iar apariția cârdului de mistreți în final, familiaritatea cu care îi întâmpină oamenii, recunoscându-i bucuroși, curmă oboseala care l-a cuprins pe diaconul Ichim în timpul căutării. El se simte singur, parcă exilat într-o lume cu care nu poate comunica. Chiar și bocetele îl exasperează, astfel că-i pune pe lăutari să cânte la înmormântare melodii lumești, *ceva cu pământ și cu iarbă*. Este cu atât mai explicabil atașamentul sătenilor față de mistreți în lumea lor închisă. Mistrețul care întruchipează autoritatea spirituală vine să-i ajute pe oameni să separe pământul din ape. Se știe că mistrețul are caracter hiperborean, deci primordial; el este avatarul sub care Vishnu a readus pământul la suprafața apelor și l-a organizat<sup>25</sup>. Ca reprezentant al castei preotești, mistrețul, ca și druidul, este strâns legat de pădure; venirea mistreților poate așadar semnifica posibilitatea de reaşezare a vieții, de redobândire a înfățișării inițiale a spațiului, când stejarul era mândria pădurii satului de pescari. Astfel, catastrofa dintr-un loc izolat prin ape de restul lumii i-a ajutat pe oameni să redescopere valorile tradiționale, arhaice. Această revelație se produce ciclic. În fiecare an pământul este

despărțit de ape, inundația apelor Dunării prilejuind regresia în preformal, și apoi renașterea vieții în satul de pescari și, mai larg, renașterea lumii, printr-o reactualizare a vechilor credințe.

Privite în ansamblu, nuvelele și romanele lui D.R. Popescu înfățișează sfârșitul unei lumi în condițiile celui de-al doilea război mondial și în perioada care i-a urmat. Degradarea continuă a rosturilor fundamentale ale existenței umane se petrece într-un spațiu conturat cu aproximație în sudul țării și fixat prin aceleași sate și orașe, același topos: Dunărea, Turnul vechi, Pătărlagele, Braniștea. Aceiași oameni sunt surprinși în diferitele ipostaze ale vieții lor: Horia Dunărințu, Tică, fiul său, Moise, Gălătioan, Caraghelovici, Nicolae, Calistrat Peralta, Dănilă. În final, din informații fragmentare, neconfirmate, repetate, se poate reconstitui istoria acestui spațiu și viața oamenilor care-l populează.

Microromanul *Boul și vaca* cuprinde relatarea amănunțită a unui priveghi; moartea grea a bătrânei Maria și înmormântarea ei, în timpul căreia, în mod simbolic, cortegiul funerar se întâlnește cu o nuntă în Crucea satului. Totuși, semnificativ pentru ceea ce vrea să demonstreze autorul este faptul că satul pierde un simbol. Disparația bătrânei înseamnă dispariția unui mod de viață, a unei lumi, chiar dacă sătenii nu sunt conștienți de aceasta și sunt fascinați de spectacolul morții. De fapt, moartea bătrânei este o trecere spre o altă lume, o trecere începută încă înainte ca Maria să-și dea ultima suflare, și la care asistă tot satul, ca la un spectacol. Bătrâna vorbește cu cei morți și cu cei vii deopotrivă, fără să se sperie; mai degrabă fericită, ea râde în hohote speriindu-i pe cei vii, pentru că lor, această fericire le este inaccesibilă.

*„... Continua să vorbească despre clipele acestea grozave, când cei morți și cu noi, cei vii, trăiau deodată, pe același loc. Și era între noi și ei o lege... un acord care arăta că dincolo de noi, cei vii și cei morți, se află ceva ce nu se poate explica și nu se poate spune cum arată și cum este, fiindcă nu se poate ajunge acolo niciodată, e un loc neguros și de nepătruns.”<sup>26</sup>*

Printre poveștile și amintirile nenumăratelor fărâdelegi, se vorbește tot mai insistent de grădina fermecată a lui Celce, a cărei împărăteasă face florile, fructele, pomii și iarba să cânte. Ileana schimba ca o vrăjitoare pe cei care-i călcau grădina: bătrânii întinereau, iar tinerii necopți deveneau adulți. Parcă desprins din basme, mirificul spectacol al tinereții fără bă-

trânețe are o explicație foarte naturală, dar credința șovăielnică a oamenilor din sat în puterea grădinii, în ciuda cunoașterii adevărului, dezvăluie credința omului în existența altei lumi, mai bune, mai frumoase, nostalgia omului după Paradisul pierdut.

În roman mai există un personaj, aparent bizar, care intensifică impresia apocaliptică, confirmând sfârșitul lumii acesteia. Noe, asemeni strămoșului său în așteptarea potopului de a cărui venire e deplin convins, își construiește o corabie în care adună tot soiul de viețuitoare. Moartea Mariei și ploaia continuă din timpul înmormântării îl conving definitiv de sfârșitul apropiat al lumii în care trăiește:

*„Corabia se scufundă, au țâșnit toate izvoarele marelui adânc, zise el, lumea asta moare, se duce, totul o să piară [...] Uite cum crește apa și cum se înecă rădăcinile ierbii [...] Corabia vieții ăsteia se scufundă, nu vedeți ploaia cum a început? Noroc de mătușă-ta Maria: pământul se închise peste ea ca o poartă. A venit clipa! Strigă el strălucind de fericire.  
... Căderea și destrămarea lumii, asta e.”<sup>27</sup>*

*Cele șapte ferestre ale labirintului* dezvăluie încercarea personajelor de a se autodefini, de a-și asuma un loc și un rol într-o lume parcă supusă legilor unei disoluții generale.

Se pare însă că, așa cum ne demonstrează D.R. Popescu și în alte romane ale sale, numai moartea este cea care permite aflarea adevărului. Intrarea în centrul labirintului și dezvăluirea adevărului sunt condiționate de credința în realitatea acestui drum sinuos, labirintic, la finele căruia viața omului își capătă adevărata identitate. De altfel, Nicolae chiar îi spune lui Moise:

*„Eu vreau să mor, pe cuvântul meu de om că vreau să mor și ca să pot muri o să te omor pe tine.”<sup>28</sup>*

Ceilalți înțeleg că în acest fel el rămâne să stabilească echilibrul pierdut al lumii, că Nicolae nu „vrea” să mai trăiască într-o lume în care moartea nu mai are nici o importanță:

*„Și eu trebuia să pun odată lucrurile la punct [...] m-am hotărât să fac să stea lumina în degetele mele.”<sup>29</sup>*

Și echilibrul va fi restabilit.

Moartea lui Tică, procurorul, este în mod evident și ea o trecere, după un periplu labirintic în încercarea lui de a afla adevărul. De data aceasta fereastra e pragul trecerii spre un alt tărâm și spre un alt timp, spre veșnicie, când trecutul, prezentul și viitorul se contopesc într-un prezent continuu; trecerea parcă e desprinsă din basme:

*„... Era ciudat cum ninge imperturbabil afară și cum luna ce răsărise rotundă făcea să se vadă fiecare fulg legându-se în aer și stingându-se în nisip. Auzii la fereastră nechezând calul jumătate alb și jumătate negru al lui Ucnit Sedescu și anotimpurile începură să se încurce în mine ca într-o joacă [...] Calul lui Sedescu scormonea cu copitele nisipul și cuiburile părăsitate ale berzelor se legăuau rotindu-se în razele galbene argintii ale lunii, formidabil de apropiate de crengile pomilor desfrunziți, care continuă să se apropie de pământ. Și se apropie până rămase în vârful unui plop, pe o creangă ... Am deschis fereastra și am sărit în picioare pe calul alb al lui Sedescu și călare am pornit în galop pe străzi și pe câmpul plin de zăpadă și cu cât mergeam mai departe el gonea mai lin și se ridica în zbor trecând prin locuri cu verdeață și pline de lumină...<sup>30</sup>*

Moise se bucură de propria sa moarte pentru că spre sfârșitul vieții începuse să fie convins că moartea nu este sfârșitul său ca persoană, că, asemenea somnului, ea doar îl desparte de trupul și de simțurile sale, făcându-l mai liber, scăpându-l de limitarea sa trupească. El știe că în somn omul e liber și că noaptea sufletul omului se desparte de timp și devine ce vrea, chiar și infinit. Somnul este ora când omul capătă dimensiuni infinite, dumnezeiești. El poate merge în viitor și în trecut nestingherit, și toate libertățile pe care i le dă somnul numai moartea i le mai poate oferi, căci și prin moarte, sufletul se desparte de trup.

Așa cum vom vedea, nu numai Moise crede în viața de apoi, ci și alte personaje, ca Sevastița, pentru care trecerea dintr-o lume în alta e firească. Spre deosebire de D.R. Popescu, la alți autori contemporani, posibilitatea transcenderii lumii acesteia este dată numai celor aleși, nu prin origine, pentru că aceștia sunt oameni simpli, ci prin aspirațiile lor, prin dorința lor de a-și însuși cunoștințe și forțe noi, de a fi asemenea strămoșilor sau zeilor lor și a putea să transforme lumea aceasta nedreaptă în conformitate cu idealul lumii mitice, originare, adică a unei lumi pure, curate, puternice.

La D.R. Popescu însă, lucrurile stau altfel. *Vânătoarea Regală* (1973) ne oferă poate cea mai expresivă imagine a sfârșitului lumii, corupte și strâmb așezate. Scriitorul aduce în prim plan o boală care poate fi boală sau

psihoză, dar al cărei rezultat este întotdeauna necruțator: turbarea cuprinde întreg satul, animale și oameni deopotrivă, în ciuda încercărilor de a controla răspândirea bolii prin distrugerea și chiar prin uciderea animalelor și oamenilor.

Învălmășeala din final sugerează dispariția oricărei ierarhii a valorilor, o întoarcere chiar a omului în stadiul animalic, *vânătoarea* devenind emblema acestei lumi dominate de instincte animalice. Imaginea e de apocalips și dă puține speranțe într-o revenire la adevărul ființei umane. Într-adevăr, tot ce se întâmplă în sat realizează tabloul unei întoarceri într-o stare haotică prin distrugerea totală atât a ființelor cât și a rânduielilor. În aceste condiții, moartea unui om nu mai este un eveniment.

Imaginea câinelui devine dominantă în *Vânătoarea Regală*. Chiar la începutul romanului, ni se arată că oamenii merg la vânătoare împreună cu câinii lor cu nume de regi, într-o anumită zi a anului, repetând un obicei vechi și respectând ziua când regele ar fi venit în satul lor la vânătoare în urmă cu mulți ani. Așa-zisa înmormântare de la sfârșitul vânătorii și ospățul nu fac decât să repete cele ce se întâmplau în timpul vânătorilor de demult.

Se știe că prima funcție mitică a câinelui, universal atestată, este aceea de psihopomp, călăuză a omului în întunericul morții după ce i-a fost tovarăș și călăuză în viață. În scena finală a uciderii lui Dănilă, care visa să eradicaze boala ce cuprinsese satul, câinele oferă imaginea unui Cerber, câine monstruos după cum se știe, cu mai multe capete, care interzice intrarea în infern a celor vii și ieșirea celor morți. Înțelegem că interdicția se referă nu la Dănilă, care se lasă omorât de bună voie, fără să se mai opună, ci la asasinii lui, pentru că Cerberul simbolizează groaza de moarte a celor care se tem de infern. Mai mult, el simbolizează infernul însuși și infernul interior al fiecărei ființe umane. Este cu atât mai evident acest sens, cu cât vânătorii se străduiesc mai tare să-l înece pe Dănilă, pe câini și pe animalul mitic care a apărut în satul lor:

*„El nu poate fi îmblânzit decât pe pământ, adică printr-o violentă schimbare de mediu (ascensiunea) și doar prin forțe personale de natură spirituală. Pentru a-l învinge, omul nu se poate bizui decât pe sine.”<sup>31</sup>*

Și sătenii lui D.R. Popescu nu-și pot stăpâni și învinge teama de moarte.



Important pentru simbolistica evidențiată în roman e faptul că mai târziu, în *Două sute de ardei* vom afla că Tică Dunărințu, plimbându-se pe malul Dunării, în locul unde s-a înecat Dănilă, a găsit o scoică vie, arătând că legătura acestuia cu lumea subterană, cu împărăția morților e o garanție a prosperității și renașterii urmașilor. Asemenea sugestii optimiste legate de viitor sunt puține, dar subliniază cu atât mai mult spectacolul apocaliptic al lumii.

*O bere pentru calul meu* (1974) dă răspuns tuturor întrebărilor din romanele anterioare. Don Iliuță înțelege că singura care cunoaște adevărul, îl trăiește și le este superioară prin acest lucru tuturor este baba Sevastița. Ea e singura care crede în minuni, care înțelege adevărul comunicat prin calul lui Moise, ea înțelege ce vorbește calul sau găscanul. Ea crede în existența unei lumi transcendente, ea visează Raiul și Iadul, povestește despre cei cu care s-a întâlnit acolo, modul lor de existență (dacă putem folosi acest cuvânt pentru o lume imaginară).

Important e că această credință și capacitate a bătrânei de a transcende lumea e o cale de a se elibera de sine și implicit de cei care se cred stăpânii ei, atotputernici. Don Iliuță înțelege bine supărarea lui Moise, care, până atunci, dispusese de soarta oamenilor din sat după bunul său plac, în funcție de interesele sale și în numele legilor societății postbelice. De aceea Moise încearcă să minimalizeze faptele, să semene neîncrederea în cele povestite de Sevastița, pentru a-și putea păstra puterea. Lui nu-i convine descoperirea spre care-l conduc minunile Sevastei:

*„Nu-s prostii: asta l-a tulburat: că ea se poate elibera punând geană pe geană de lumea asta (și de el, și de puterea lui, dar altceva e principalul!) ... care n-are limite, dacă trece dincolo, sau are, sigur că are, dacă alții un trec decât morți [...] Ea trece vie prin acest zid necunoscut și nevăzut, un zid, prin această clipă, care e moartea sau viața [...] trece dincolo, stă de vorbă, mănâncă semințe, și vine înapoi! Aici e! Vine înapoi, trece din nou pragul [...] deci practic lumea n-are pentru ea praguri, n-are limite, ea poate cunoaște totul, chiar ce gândește un găscan, nu un om. Și-aici e grozavă [...] și de temut [...] Moise nu poate suporta faptul că baba îi e superioară prin credința ei care deschide posibilități nebănuite și periculoase sau în orice caz înfricoșătoare pentru Moise. [...] Mergând Sevastița dincolo și venind înapoi, cu vorbele celor de-acolo, e ca și cum ar veni și ei înapoi, e o posibilitate, și poate că și ei vin și poate că și Horia poate fi adus într-o zi înapoi, doar pentru o clipă, să-l întâlnească aici pe Moise. Căci oricum, acolo tot se vor întâlni...“*

*„Și drumul ei de-aici încolo și de-acolo aici, din moarte în viață și din viață în moarte ce-i spune, da, ce, decât că între acolo și aici este un drum ușor și părțile, cele două, trăiesc în deplină coexistență, sau mai precis, în armonie, așa cum în mine acum există și moartea mea. [...] Și de-i așa, această înțelegere între, această pace, ei, atunci moartea nu-i un nimic, lumea e nesfârșită, nu va muri niciodată și când zic lume mă gândesc la oameni în primul rând, deci iată că Sevastița, însetată fiind de nemurire, ea [...] crezând doar că se plimbă de colo colo, ea a trăit cli-pa aceea, sau a simțit-o. [...] eternitatea, ce-i altceva, nu, și dacă lumea-i eternă, Logofete, și adevărul ei este etern, și Moise, chit că acceptă sau nu Raiul, chit că e realist, oricât de realist – el și-a dat seama că adevărul orice-ar face el, despre el, și despre Horia, nu poate muri, el fiind etern! Asta l-a supărat, eternitatea crimei lui pe care n-are cum s-o suprima, realist, s-o oprească...”<sup>32</sup>*

Subliniem, în finalul demonstrației noastre, importanța revelației lui Iliuță referitoare la adevărul morții. Faptul că moartea are semnificație, că ea echivalează cu o trecere în veșnicie justifică gestul unor eroi de a da sens vieții prin moarte. Cea mai importantă însă ni se pare a fi posibilitatea trecerii spre lumea veșnică în timpul vieții. Ne amintim că aceasta era dorința obsesivă și nerealizată a lui Ștefan Viziru în *Noaptea de Sânziene*. În romanul lui D.R. Popescu, doar bătrânele au privilegiul de a vizita lumea de dincolo, deoarece pentru ele viața are sens doar într-o lume așezată, căreia prefacerile exterioare nu-i pot altera rosturile. Bătrânele reprezintă oamenii vechi, arhaici, încă nedesprinși total de natură, pentru care trecerea între diferitele etaje ale spațiului și timpului ține de legea firii. Trecerea firească în timpul veșnic asigură cunoașterea profundă și totală a realității, iar aceasta înseamnă putere și înțelegerea faptului că lumea e nesfârșită, deci eternă, că adevărul nu mai poate fi legat de ideea de bine sau de rău, că el este absolut și veșnic.

Lumea întoarsă pe dos din nuvelele și romanele lui D.R. Popescu nu se putea reabilita decât printr-o răsturnare spectaculoasă a situației. Iar sugestia unei posibile schimbări prin deschiderea porților cerului conferă o dimensiune mitică operei acestui original scriitor.

Trebuie să amintim în încheierea demonstrației noastre un autor care a respins în mod deliberat romanul clasic. George Bălăiță promovează programatic discursul epic modern, reușind să sugereze fluxul existenței interioare, să surprindă lumea în simultaneitatea manifestărilor și perspective-lor ei, dar și reacțiile conștiinței agresate simultan de o mulțime de imagini și întâmplări.

*Lumea în două zile* (1975) condensează o mare cantitate de fapte într-un spațiu epic limitat. Modelul lui J. Joyce este evident. Romanul prezintă două zile din viața lui Antipa și nu e întâmplător faptul că cele două zile sunt 21 decembrie, ziua cea mai scurtă a anului și 21 iunie, ziua cea mai lungă a anului. Cele două date reflectă două ipostaze ale personajului. Astfel, sfârșitul ciclului cosmic, descreșterea zilei semnifică legătura personajului cu cealaltă lume și un posibil scenariu inițiativ în care Antipa pare a fi un funcționar al lumii infernale. El poate să prevadă moartea diferitelor persoane din oraș, aproape fără să greșească. Plecărilor la Dealul Ocna par a fi o coborâre în infern, unde personajul ține evidența noilor intrați.

Romanul propune o concentrare maximă a timpului, pe de o parte, și povestirea detaliată a micilor întâmplări cuprinse între începutul și sfârșitul celor două zile, pe de altă parte. Conform regulilor mitologice, romanul debutează cu trezirea lui Antipa, aceasta semnificând nașterea Lumii din haosul întunericului. Pe rând, iau naștere obiectele, spațiul, numele, personajele. Ca și la J. Joyce sau la G. García Márquez, lumea se naște o dată cu cartea și se sfârșește o dată cu ea. *Lumea în două zile* este o carte despre roman și un roman ce reconstituie lumea unui orașel de provincie. Aceasta concentrează în ea și simbolizează lumea întregă, dar și existența omului fixată între două date care semnifică începutul și sfârșitul.

În prima parte a cărții, ziua se ivește în Albala din cea mai lungă noapte, crește, se tot mărește, umplându-se de memorii, reflecții, bucurii, ratări, mici întâmplări ne semnificative care dau impresia de viață adevărată. Partea a doua a romanului înfățișează sfârșitul celei mai lungi zile, sfârșit ce semnifică declinul unei lumi ce se precipită spre dispariția inevitabilă. La sfârșitul cărții, sfârșindu-se cuvintele, intervine și sfârșitul lumii.

Structura mitică este și mai clară în romanul *Ucenicul neascultător* (1977). Acest roman continuă într-un fel *Lumea în două zile*: personaje cu același rol, dar cu nume schimbate, populează ținutul Albala, proprietatea imaginată a scriitorului. Totuși *Ucenicul...* este în bună măsură o cronică de familie. Naum Capdeaur, tânăr jurnalist la Albala vrea să scrie istoria familiei sale – neamul Adamilor, întemeietori de lume în satul Modra de sub muntele Ou și de lângă Lacul întins. Toponimia spațiului sugerează în parametri mitici formarea pământului din ape, iar descrierea locuinței eroului se face cu elemente preluate din folclor. Oglinda, calendarul cu balanța, semnele zodiacale simbolizează ciclurile vieții și ale morții; ele vorbesc despre condiția temporală a ființei, despre locul semnelor magice într-un

spațiu arhaic. Cosmogonia este urmată firesc de antropogonie; trecerea oamenilor prin lume marchează trecerea timpului. Coborârea bătrânului Toma de la munte este un eveniment în Albala, iar moartea sa o veritabilă ceremonie a trecerii anunțată de semne prevestitoare.

Scribul își asumă singur rolul de a fixa în cronică evenimentele esențiale ale existenței omului și de a pune în ordine diferitele povestiri care sparg cronologia și multiplică perspectiva. El încearcă să prindă sensul faptelor mărunte, adevărul existenței ghidându-se nu după reguli bine stabilite, ci după experiența acumulată prin descifrarea destinului celor mai remarcabile personaje ale literaturii universale: Wilhelm Meister, Castorp, Falstaff, Settembrini sau Naphta. Ei se dovedesc a fi *învățătorii* iluștri ai acestui *ucenic neascultător* pentru care scrisul înseamnă lumină. Naum este doar un biet scrib care trăiește numai prin scrisul său, o dată cu lumea și personajele pe care le așterne pe papirus; încheierea papirusului instaurează întunericul. Lumea se sfârșește ca și în romanul *Lumea în două zile*, atunci când se sfârșesc cuvintele. Această situație corespunde structurii miturilor cosmogonice-escatologice; opera șterge simbolic uzura timpului, permițând un nou început în plan estetic și ontologic.

Credem că am reușit să demonstrăm că prezența mitului în literatura est-europeană este unul din mijloacele de discreditare și deconstrucție a literaturii oficiale care nu dispunea de mijloace adecvate pentru ilustrarea realității moderne a vieții. Mai adăugăm că n-am avut de gând să alcătuim inventarul exhaustiv al motivelor, imaginilor și personajelor mitice întâlnite în acest spațiu și cu atât mai puțin a autorilor în opera cărora ele se găsesc. Intenția noastră a fost aceea de a le încadra în structuri mitice, în structuri dinamice ale imaginarului, și de a-i alege pe scriitorii cei mai reprezentativi, pentru a surprinde ceva din esența creației acestora. Observăm în încheiere că în literatura română mai respiră încă originale inflexiuni în legătură cu motivele și imaginile mitologice, iar studiul acestora poate contura fizionomia specifică a acestei literaturi, justificând totodată încadrarea ei într-un ansamblu coerent al literaturii dintr-un anumit spațiu – cel est-european.

## NOTE

<sup>1</sup> Numim literaturi est-europene întreaga literatură din țările aflate sub influența sovietică în perioada postbelică până spre finele secolului al XX-lea.

<sup>2</sup> Romanul regionalist și rustic occidental este prezentat în lucrarea lui R.M. Albérès, *Istoria romanului modern*, București, 1968.

<sup>3</sup> Considerațiile legate de spațiul sacru sunt formulate conform demonstrației făcute de M. Eliade în *Sacru și profanul*, București, 1995.

<sup>4</sup> J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, vol. 1, București, 1993, p. 167.

<sup>5</sup> *Ibidem*, vol. 2, p. 204-207.

<sup>6</sup> V. Zemliak, *op. cit.*, p. 16.

<sup>7</sup> *Ibidem*.

<sup>8</sup> *Ibidem*.

<sup>9</sup> Ivo Andrić, *Panorama*, în vol. *Povestea cu elefantul vizirului*, București, 1966, pp. 264-265.

<sup>10</sup> *Ibidem*, pp. 286-288.

<sup>11</sup> J. Chevalier, A. Gheerbrant, *op. cit.*, vol. 1, p. 37-39.

<sup>12</sup> Milorad Pavić, *Dicționar Khazar*, 208.

<sup>13</sup> Milorad Pavić, *Cina cea de taină*, în vol. *Vacanță în sud*, Nuvela sârbă contemporană; Antologie, traducere și note de Mariana Ștefănescu, Prefață de Petar Džadžić, București, 1989, p. 79.

<sup>14</sup> Danilo Kiš, *op. cit.*, p. 58.

<sup>15</sup> O excelentă analiză a romanului polonez contemporan găsim în cartea lui Stan Velea *Ipostaze europene ale romanului contemporan. Romanul polonez*, București, 1984.

<sup>16</sup> Anton Cozma în *Romanul românesc contemporan*, vol. 2, Cluj, 1998, consideră că producția literară românească din perioada postbelică aparține realității culturale numită de specialiști *metarealism*. Analizând și explicând metarealismul, autorul propune împărțirea lui în două mari categorii: metarealismul neotraditionalist și metarealismul neomodernist sau experimental, precizând că ele se cristalizează prin valorificarea epică a tradiției culturale și valorificarea genezei textului.

Neotraditionalismul face apel la un fond cultural comun; el reamintește un imaginar pe care îl posedă deopotrivă autorul și lectorul textului și invocă mentalități ale trecutului, o memorie a lumii de odinioară, inevitabil prezentă în conștiința fiecărui cititor. Formele neotraditionaliste se întemeiază exclusiv pe ideea de Timp.

Neomodernismul presupune întoarcerea atenției asupra propriului eu angajat în producerea literaturii transpunând ca ficțiune românească tocmai actul creației literare. Formele neomoderniste se diferențiază prin spațiul interior al ideii, al scriiturii, al eului, iar timpul are o importanță secundară, deoarece este vorba de timpul prezent, actul scrisului în desfășurare.

Concluzia autorului se referă la faptul că cele două categorii ale metarealismului conjugă în cadrul producției literare un meta-timp și un meta-spațiu al lumilor subiective.

<sup>17</sup> Analiza resorturilor intime ale spațiului cultural balcanic, marcat de datele esențiale ale evoluției sale istorice și circulația de motive literare strâns legate de devenirea popoarelor acestui spațiu exclude sensul peiorativ al termenului. Avem în vedere considerațiile formulate în acest sens de Mircea Muthu în *Dinspre sud est*, București, 1999.

<sup>18</sup> În *Permanente literare românești din perspectivă contemporană*, București, 1986, Mircea Muthu consideră că prin evocarea trecutului arhaic, atunci când nu se mai întâlnește divinitatea tutelară se permanentizează o stare de criză instaurată de folclor și reiterată de creația cultă; consubstanțialitatea om-natură nu va mai fi refăcută niciodată, ci doar

retrăită la modul sublimat și aluziv – în produsul estetic, recuperarea literară a mitului echivalând de fapt cu reinventarea sa, dar mereu în cadrele de mentalitate arhaică regeneratoare. Autorul analizează mitul semiantropomorf de natură totemică și cel de origine htoniană ilustrate în creația lui Lucian Blaga, Mihail Sadoveanu, Vasile Voiculescu, precizând că aceste ipostaze concretizează o tensiune interioară, aceea dintre natură și cultură. Procesul de antropomorfizare constituind un proces de dispariție a mitului, conduce la remitizare – prin apel la prototipul totemic – într-o încercare de trăire afectivă și nu doar aluzivă a mitului.

<sup>19</sup> Eugen Simion, *Mircea Eliade spirit al amplitudinii*, p. 156-170.

<sup>20</sup> Ștefan Bănulescu, *Dropia*, în vol. *Iarna bărbașilor*, București, 1991, p. 33.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 13.

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 34.

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 50.

<sup>24</sup> Ștefan Bănulescu, *Mistreții erau blânzi*, în *op. cit.*, p. 45.

<sup>25</sup> J. Chevalier, A. Gheerbrandt, *op. cit.*, vol. 2, p. 306.

<sup>26</sup> D.R. Popescu, *F*, p. 143.

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 203.

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 254.

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 251.

<sup>30</sup> *Ibidem*, p. 421.

<sup>31</sup> J. Chevalier, A. Gheerbrandt, *op. cit.*, vol. 1, p. 294.

<sup>32</sup> D.R. Popescu, *O bere pentru calul meu*, Craiova, Ed. Scrisul românesc, 1974, pp. 181-183 (subl.n.).

## MYTHICAL STRUCTURES IN THE EAST-EUROPEAN PROSE

### S U M M A R Y

The main problem of the East European prose is the disappearance of the village and of a traditional way of life with it. This literature may be taken as a proof of the birth of (neo) traditionalism. Mythical, unlikely, fantastic, and miraculous elements are a massive presence in the work of different writers.

There is no exact Western equivalent to the East-European prose; a vague resemblance can be established, though, with the regional and rustic novel of the Western world and the latter's portrayal of lives against a picturesque natural background with its frequent theme of land feuds, ridden with ill-luck, confrontations of rival families, the prodigal son and sinful daughter, the proud destructive independent angry drinker as well the infringement of war in rural life, as a space for the natural element.

The heterogenous aesthetics of the East European novel can be seen in the works of Polish novelist Władisław Reymont and Romanian writers Mihail Sadoveanu, Lucian Blaga, Ion Agârbiceanu, Octavian Goga, Al. Brătescu-Voinești.

This paper tries to demonstrate that myth in the East-European literature has been a subversive presence which helped to discredit and deconstruct official literature.

Without purporting to be an exhaustive study, this paper makes an analysis of representative works by some Russian, Polish, Ukrainian, Bosnian, and Serbian authors (Valentin Rasputin, Chingiz Aitmatov, Tadeusz Nowak, Nobel Prize winner Ivo Andrić, Danilo Kiš, Milorad Pavić, M. Bulatović, Vasil Zemljan).

On the basis of novels and short stories written by Vasile Voiculescu, Mircea Eliade, Ștefan Bălăiță, D.R. Popescu, and Ștefan Bănulescu, the paper also shows that mythological imagery is still present in contemporary literature and gives it a particular dimension.





## LUCEAFĂRUL EMINESCIAN ÎN DOUĂ VERSIUNI BULGARE

**Adriana Uliu și Ivan Stankov**

Primele traduceri ale poeziilor lui Eminescu în limba bulgară sunt semnalate la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea. În anul 1901, în revista „Летописи“, sub semnătura lui Dimităr Kacemakov, a apărut poezia *Lacul*. Câțiva ani mai târziu, în 1906, în revista „Македонски преглед“, sub titlul *Oda*, a văzut lumina tiparului altă traducere din Eminescu, însoțită de o notă a traducătorului Milen G. Markov, ce reprezintă, de fapt, unul din primele comentarii despre Eminescu, apărute în limba bulgară. În notă se spune că Eminescu este „cel mai talentat poet și publicist român și unul dintre cei mai nefericiți oameni din lume“<sup>1</sup>. De unde și-a procurat traducătorul informațiile e greu de spus, dar să nu uităm că în perioada respectivă intelectualitatea bulgară a fost strâns legată de viața culturală din România.

Poeziile lui Eminescu n-au apărut într-un volum mai consistent decât foarte târziu, în anul 1950<sup>2</sup>. Până atunci însă au fost publicate traduceri din lirica lui doar în antologii de poezie universală, cea mai veche datând din 1895<sup>3</sup>, sau în mici antologii de poezie românească sau de creație eminesciană, editate la Sofia sau la Bazargik în 1923, 1925 sau în 1939<sup>4</sup>.

Capodopera lui Eminescu, poemul *Luceafărul* ajunge la cititorul bulgar pentru prima oară în anul 1933. Versiunea românească, datorată poetului și ziaristului Boris Kolev (1909-1994), se tipărește în orașul Dobrici într-o broșură de 32 de pagini<sup>5</sup>, care mai cuprinde și poezia *O, mamă...*

Urmează ediția a doua din anul 1934, completată cu traduceri a încă trei poezii și ediția a treia non varietur, în 1939. În același an, B. Kolev publică și antologia *Румънски поети (Poeți români)*, în care alături de

*Luceafărul*, mai sunt traduse încă cinci poezii. Neavând posibilitatea unei documentări serioase, nu ne putem pronunța asupra ecoului acestor traduceri în epocă. Consemnăm doar că ele vor fi tot mai multe în a doua jumătate a secolului trecut, din motive lesne de înțeles.

Volumul *Hyperion și alte poezii*, editat în 1950 în orașul Tolbuhin (fost și actual Dobrici), deschide seria de tipăriri ale operei eminesciene în Bulgaria postbelică. El este de fapt o reeditare a cărții scoase de Boris Kolev în anul 1939, în care, alături de traducerea *Luceafărului*, sunt publicate încă șase poezii de Eminescu. Trei ani mai târziu, în 1953, cu ocazia aniversării a 100 de ani de la nașterea lui Eminescu, volumul reapare în același oraș sub titlul *Versuri alese*<sup>6</sup>.

În 1956, la Sofia, într-o antologie intitulată *Румънски поети*<sup>7</sup> sunt tipărite 9 poezii de Eminescu și *Luceafărul* în traducerea cunoscutei poete Elisaveta Bagreana, care oferă cititorilor bulgari cea de-a doua versiune a poemului eminescian.

În 1963, la Sofia, în editura Народна култура, se publică volumul *Избрани стихове (Versuri alese)*, însumând 140 de pagini, în care 9 recunoscuți poeți traducători bulgari semnează tălmăcirile a 24 de poezii de Eminescu. În volum este tipărită o nouă versiune, a treia, a *Luceafărului*, aparținând lui Dimităr Panteleev.

După 10 ani, în 1973, un volum apărut tot la editura Народна култура, în seria *Световна класика (Clasicii literaturii universale)*, cuprinde – alături de creații ale lui I.L. Caragiale și M. Sadoveanu – și 56 de poezii de Eminescu, transpuse în bulgară de 14 reputați poeți traducători.

Traducerea *Luceafărului* este cea a lui Dimităr Panteleev (1901-1993), exponent de seamă al generației de poeți bulgari din anii '20. Seria a fost una din cele mai prestigioase inițiative editoriale, care a oferit cititorului bulgar, pe parcursul a mai bine de 30 de ani, lucrări reprezentative din literatura universală. În ceea ce privește opera lui Eminescu, acesta a fost cel mai amplu proiect bulgar, precedat în anul 1972 de traducerea cărții lui G. Călinescu *Viața lui Mihai Eminescu*.

Din păcate, n-am putut consulta traducerea Elisavetei Bagreana și de aceea ne vom referi doar la versiunile semnate de Boris Kolev și Dimităr Panteleev.

Comparând aceste două traduceri ale *Luceafărului*, pe care le despart trei decenii, remarcăm faptul că amândoi tălmăcitorii, buni cunoscători ai limbii române, au respectat numărul de strofe (98) și prosodia poemului

eminescian: strofa alcătuită din 8-7-8-7 silabe, ritmul iambic și, în limita posibilităților, rima încrucișată (a b a b).

În ciuda dificultăților pe care le-a ridicat textul, ambii traducători au reușit restituirea sensului de bază al operei, legat în egală măsură de cronotopul național și de universalitatea mesajului filosofic.

Desigur, cel dintâi obstacol de care s-au lovit B. Kolev și D. Pantelev a fost traducerea titlului poemului. Ambii autori au ales însă aceeași soluție – înlocuirea *Luceafărului* cu *Hyperion*. După cum se știe, și Eminescu și-a intitulat astfel una din variantele poemului și poate că traducătorii au cunoscut acest lucru.

Schimbarea titlului a fost inevitabilă, deoarece astrul ceresc, numit în limba română Luceafăr (de seară, de dimineață), în limba bulgară (atât în cea literară, cât și în dialecte), este denumit prin două substantive de genul feminin – Вечерница, Зорница. Personajul principal al poemului n-avea cum să fie numit cu un substantiv feminin și atunci, fie i se găsea un echivalent, fie i se păstra numele ca atare (cum s-a întâmplat cu traducerile din rusă – Лучафэр). De altfel, B. Kolev invocă acest argument în notele sale, arătând că numele Hyperion apare în textul poemului original. Traducătorul mai menționează și că subiectul poemului își are originea într-un basm popular, care amintește de *Nunta soarelui* din folclorul bulgar.

Pentru cititorul bulgar avizat, cuvântul Hyperion se asociază unei dimensiuni stilistice elevate. Nu atât datorită provenienței sale clasice, de factură mitologic – astrală, cât datorită faptului că în secolul al XX-lea utilizarea culturală a cuvântului era legată de o unică asociație și anume, de revista literară a postsimbolismului bulgar „Hyperion“, apărută între 1922-1931 la Sofia. Orientarea estetică „astrală“ a cercului literar condus de redactorul-șef Ivan Radoslavov era foarte exact reflectată în denumirea revistei.

Titlul *Hyperion* declară de la bun început caracterul literar supramarcat al textului și nu induce nicidecum nuanțele de mitologie populară ale poemului. Astfel, titlul ales estompează, într-o oarecare măsură, denotația celui original.

Pentru un român, cuvântul Luceafăr are o valoare „caldă“, apropiată, intimă. Cuvântul Luceafăr îl „încălzește și îl luminează“ pe român, iar pe bulgar Hyperion îl „îngheață“.

*Luceafărul* îl predispune pe român, *Hyperion* îi impune bulgarului.

El este numele de divinitate al eroului, cunoscut doar de Demiurg și astfel, din primul moment e desemnat doar nivelul cosmic și filosofic al poemului. Titlul de *Hyperion* închide porțile spre reminiscențele folclorice și mitologice ale textului, care dau originalului culoare națională.

Dacă după lectura poemului cititorul bulgar revede titlul, el va regăsi în acesta doar esența rece, nemuritoare și divină a geniului. Elementul omenesc, pământean, limitat în timp, relevat aproape la paritate cu cel de divinitate este practic eludat de titlu. Astfel, ambivalența astral-intimă a titlului românesc rămâne netradusă și intraductibilă.

În articolul nostru ne vom referi doar la analiza câtorva soluții lexicale, pe care le-am considerat semnificative pentru strădania traducătorilor.

Probabil dificultatea cea mai mare cu care s-au confruntat toți traducătorii *Luceafărului*, inclusiv cei bulgari, a reprezentat-o transpunerea atmosferei de basm, de baladă, de ireal, pe care o sugerează imaginile și limbajul poemului.

Mulțimea de forme arhaice – lexicale și gramaticale – pune la grea încercare pe oricare traducător; la acestea se adaugă și frecvențele construcții idiomatiche, regionalisme și forme populare care s-ar cere echivalate în limba traducerii. Un calcul aproximativ relevă mai mult de 60 de astfel de situații în textul poemului, care, de cele mai multe ori, nu pot avea corespondență în altă limbă. Formele gramaticale vechi – verbale și nominale (*cei, voi, anin, asameni; sară, ceriu, vecinicie* ș.a.), licențele poetice (*giulgi, orizon, patemi, lumine*) evocă, pe de o parte, o lume proiectată în plan istorico-fantastic și realizează, de pe altă parte, structura ritmului și a rimei.

Și totuși... Traducătorii au reușit să recupereze în variantele lor elementul folcloric, arhaic sau colocvial al originalului, întreținându-l prin valori similare, chiar dacă nu exact la locurile din textul original. Și B. Kolev și D. Panteleev apelează frecvent la un lexic sau la construcții ușor arhaizate sau de sorginte populară, care contribuie esențial la redarea autentică a atmosferei poemului, deși nu întotdeauna, după cum am menționat, ca echivalente exacte ale cuvintelor.

Astfel, în versurile ce urmează, cuvintele subliniate sugerează cititorului bulgar, în suficientă măsură, universul legendar eminescian:

La B. Kolev

*говориц ясно и едва...*  
*но теб не те разбирам...* (39)<sup>8</sup>  
 (...)

*Навек ще любя и навек  
ще бъде той далечен. (61)*  
(...)  
*Или за правда и дела  
Ти земна власт копнееш?  
Вземи за царство таз земя –  
навек да я владееш. (83)*

La D. Pantelev

*И щом в леглото легне тя  
и в сън засти честита – (9)*  
(...)  
*Корона огнена пламти  
над черните му власи, (30)*  
(...)  
*Ще те даря аз най-подир  
с войска – мини со слава  
земи, моря надлъж и шир,  
но смърт не ти дарявам. (84)*

O coincidență fericită a făcut ca în limba bulgară să existe uneori echivalente aproape exacte pentru unele construcții idiomatice românești, traducerea lor fiind perfect posibilă. Astfel, pentru:

*Cu obrăjei ca doi bujori  
De rumeni, bată-i vina,  
Se furișează pânditor  
Privind la Cătălina. (46)*

B. Kolev a oferit o variantă destul de corectă:

*Страните му – божури два,  
тъй, клетникът, е румен;  
поглежда нея той едва  
и следва я безшумен.*

pe când D. Pantelev a eludat nuanța colocvială:

*но хубав, строен и напет  
и със страни – два мака,  
върви, промъква се напред  
и Каталина чака.*

Și în strofa următoare (47)

*Dar ce frumoasă se făcu  
Și mândră, arz-o focul;  
Ei Cătălin, acu-i acu  
Ca să-ți încerci norocul!*

cei doi traducători au găsit mijloacele lexical-expresive bulgărești pentru o transpunere corectă a originalului:

B. Kolev

*Ех, дяволът я взел, така  
е лична и красива!  
Хей, Каталин, стори сега  
съдбата си щастлива!*

D. Panteleev

*О, колку хубава е тя  
ех, дявол да я вземе  
Хей, Каталин, във любовта  
опитай се навреме.*

Strofa (48)

*Și în treacăт o surprinse lin  
Într-un ungher degrabă.  
– Da' ce vrei, mări Cătălin?  
Ia du-t' de-ți vezi de treabă.*

continuă același registru stilistic în vorbele Cătălinei, care simulează cu cochetărie respingerea avansurilor lui Cătălin și nu are, în soluțiile oferite de traducătorii bulgari, abateri de la sensul textului românesc:

B. Kolev

*И бърже трепетен и тих  
прегърна я горещо.  
Но що желаеш, Каталин!  
Я залови се с нещо!*

D. Panteleev

*И мълком, без да поздрави,  
той нежно я прегърна.  
Що искаш? Я ме остави –  
сърдито тя отвърна.*

Ni s-a părut mai aproape de Eminescu varianta lui D. Panteleev, căci introducerea de către B. Kolev a adverbului *горещо* (fierbinte) pentru *degrabă* alterează tonalitatea originalului, accentuând pasionalitatea lui Cătălin, pierzându-se astfel valențele „jocului dragostei și al întâmplării“.

Cert este faptul că ambii traducători au surprins subtilitatea textului eminescian și că, în măsura posibilităților stilistice și prosodice ale limbii bulgare, nu i-au alterat-o.

Grea le va fi fost tălmăcitorilor bulgari ai *Luceafărului* transpunerea bogăției de sensuri ale epitetelor *dulce*, *crud* și *mândru* sau a cuvintelor cheie *dor* și *noroc*, atât de frecvent întâlnite în lirica eminesciană și cumulând atâtea conotații semantice.

Spre cinstea lor, pentru epitetul evocator *dulce* traducătorii n-au apelat niciodată la echivalentul bulgar *сладък*, înțelegând perfect că o astfel de alegere ar fi trivializat încărcătura poetică eminesciană.

Epitetul *dulce* apare în poem de cinci ori: *I-nchide geana dulce*; (9), *O, dulce-al nopții mele domn* (12), *Să ne privim nesățios/ Și dulce toată viața*; (54), *Sub raza ochiului senin/ Și negrăit de dulce* (89), *Miroase florile-argintii/ Și cad, o dulce ploaie*, (93). El se regăsește atât în limbajul auctorial (9, 93), cât și în cel al eroilor poemului, Cătălina (12) și Cătălin (54, 89). În toate situațiile, în adjectivul/adverbul *dulce* se suprapun, amplificându-i semantica, sensurile de *gingaș*, *tandru*, *blând*, *mângâietor* sau *desfătare*.

Pentru cei doi traducători găsirea unui cuvânt corespunzător a fost, desigur, extrem de dificilă. De aceea, uneori, ei pur și simplu renunță la a-l mai transpune: D. Panteleev în strofele (9) și (93), B. Kolev în (12), (54) și (93). Echivalentele nu sunt întotdeauna cele mai reușite. B. Kolev apelează în strofa (9) la un neologism *ефирно*, care deși surprinde o nuanță eminesciană, contravine dominantei stilistice a secvenței poetice.

În chemarea fetei de împărat (12), chemarea venită din subconștient, din visul-dorință, epitetul *dulce* conferă cuvântului *domn* o nuanță de gingășie, care anihilează ideea de posesie întărind-o pe cea de obsesie. În versiunea lui D. Panteleev *О, скъни господарю мой,/ ела, ела при мене*. epitetul *скъни* preia doar o parte a semnificației determinantului *dulce*, cele de *gingășie*, *tandrețe* sau *blândețe* piezându-se în traducere.

În vorbele lui Cătălin (strofele 54, 89) epitetul *dulce* capătă o ușoară conotație senzuală, motivată de promisiunile dragostei. Traducătorii, fie au renunțat (B. Kolev), fie l-au tradus cu o variantă apropiată, ușor „împodobită“ (D. Panteleev):

*Сведа ли лик надолу аз –  
дигни лице към мене,  
за да се гледаме в захлас,  
от нежност упоени.* (54)

În aceeași strofă (54), ambii traducători au găsit însă un perfect corespondent cuvântului *nesaŭ*, tradus cu bulgărescul *захлас*, ce are, ca și cel românesc, o deosebită încărcătură poetică.

Ca o rugă de iubire este concepută strofa (89), căreia, după părerea noastră, B. Kolev i-a dat o formă mai apropiată de original, decât D. Panteleev, deși amândoi tălmăcitorii au surprins momentul de fericire și extaz în poem:

B. Kolev

*О мила – да склоня глава  
на твојто сърце верно,  
под твоја поглед светъл, благ  
и свиден непомерно.*

D. Panteleev

*О, нека върху твојта гръд  
глава за сън оборя,  
над мене плахо да трепят  
моминските ти взори.*

În strofa (93), tabloul întâlnirii celor doi îndrăgostiți este fascinant prin atmosfera sugerată de culoarea și mirosul florilor de tei ce „*cad, o dulce ploaie*“. Traducătorii bulgari n-au tălmăcit „ad litteram“ cuvântul *dulce*, dar au reușit să reconstituie cadrul eminescian, păstrând cromatica și „parfumul“ din textul original:

B. Kolev

*Обилен, дъхав липов цвят  
от клони сребролисти  
вали над тези две деца  
със къдърци златисти.*

D. Panteleev

*Ухаят сребрени цветя  
и като дъжд те падат  
над две деца на любовта  
със къдри руси, млади.*

Pentru epitetul *crud*, atât de special marcat semantic, încât și-a pierdut toate celelalte valențe, concentrând în el doar semnificația unei patimi de o intensitate neomenească, B. Kolev și D. Panteleev au reușit restituire gamei afective oximoronice din întreaga strofă, chiar dacă nucleul – epitetul *crud* – a rămas netradus. B. Kolev a simplificat ușor răspunsul Cătălinei, în timp ce D. Panteleev l-a ornamentat în spirit romantic:



*Mă dor de crudul tău amor  
A pieptului meu coarde,  
Și ochii mari și grei mă dor,  
Privirea ta mă arde.*

B. Kolev

*От твойта обич мойта гръд  
боли ме тъй без мяра;  
очите твои ме гнетят,  
гледецът им – изгаря.*

D. Pantelev

*O, твойта обич ме мори,  
тежими на сърцето  
и твоя странен взор искри,  
изгаря ми лицето.*

Le va fi dat de lucru traducătorilor și epitetul *mândru*. La Eminescu el are sensul de *frumos, falnic, măreț*, dar o lectură atentă ne sugerează și conotația de marcă a superiorității și unicității. Epitetul apare de cinci ori în poem, caracterizându-i atât pe fata de împărat (2, 35, 47), cât și pe Luceafăr (15, 29).

Echivalentele bulgărești sunt inegale: B. Kolev traduce „*mândră-n toate cele*“ (2) cu „*лична сред момите*“, corespondență aproape exactă a originalului, în timp ce D. Pantelev îl colorează romantic – „*неземна хубавица*“.

Pentru „*Pe-a mele ceruri să răasai/ Mai mândră decât ele*“ (stelele) (35), atât B. Kolev, cât și D. Pantelev au ales pentru *mândră* epitete motivate de comparația astrală, mai ales de componenta luminozității, ceea ce a păstrat în varianta fiecăruia dintre ei sensul de frumusețe absolută a fetei, devenită imaginara mireasă a Luceafărului. La B. Kolev „*от тях по – ярка ще си ти/ сред тия сини бездни*“, iar la D. Pantelev „*във мето небе бъди/ от тях звезда по – ясна*“.

În caracterizarea lui Cătălin – „*Dar ce frumoasă se făcu/ Și mândră, arz-o focul*“ (47), Cătălina are atributele obișnuite pe care i le acordă „*vi-cleanul copil de casă*”, dornic de a atrage fata în jocul dragostei. Nuanța folclorică a epitetului este mai aproape de cea a originalului în varianta lui B. Kolev – *лична*, pe când la D. Pantelev ea s-a șters în neutrul *хубава*.

Eminescu îl numește *mândru* pe Luceafăr atunci când acesta capătă în-truchipare omenească, în ambele ipostaze ale nașterii sale: din cer și mare (15) și noapte și soare (29). Fără îndoială, semnificația epitetului pregătește

și discursul pe care îl va rosti Luceafărul în fața Demiurgului și în care se conturează autoritar superioritatea ființei geniale. Pentru „*mândru tânăr crește*“ (15) și „*mândru chip s-arată*“ (29) B. Kolev a dat versiunea „*хубав момък*“ (15) și „*лик прекрасен*“ (29), iar D. Panteleev „*строен, хубав мъж*“ (15) și „*красив и ненагледен лик*“ (29), epitetele duble conferind variantei bulgare polisemantica românescului *mândru*.

Poeticul cuvânt *dor*, atât de încărcat afectiv, se întâlnește în poem de cinci ori, rostit fiind de narator (6, 26, 68), de Cătălina (50) și de Cătălin (64).

În strofele (6) și (26) conotația cuvântului *dor* este mai apropiată de *dorință*, lexem ce apare în strofa (5), parcă pentru a accentua tensiunea dramatică din catrenul următor. *Dorul* = dorința de a-l revedea pe Luceafăr este, în registru oniric, cea dintâi fază a sentimentului încă nedefinit al dragostei fetei pentru prinț venit din lumea astrală: „*De dorul lui și inima/ Și sufletu-i se împle*“ (6); „*Si dor de-al valurilor domn/ De inim-o apucă:*“ (26).

Limba bulgară i-a ajutat pe traducători, căci ea le-a oferit un echivalent aproape total al cuvântului *dor* – *копнеж, копнение*, folosite de B. Kolev „*и властно в нейното сърце/ копнежът му прелива.*“ (6); „*На сън тя вижда в тоя час,/ с копнение в сърцето,*“ (26), ca și D. Panteleev „*и жив копнеж по своя бог/ охвана и сърцето.*“ (26). Pentru strofa (6) D. Panteleev a dat iarăși o variantă livrescă, înlocuind *dorul* cu „*гори любовна рана*“ (arde rana dragostei).

În exclamația Cătălinei – „*O, de luceafărul din cer/ M-a prins un dor de moarte*“ (50), sintagma *dor de moarte* trimite spre o trăire dureroasă, aproape imposibil de definit. „*Dorul*“ Cătălinei este și o aspirație spre ideal, și o speranță de iertare pentru vina de-abia intuitei atracții față de Cătălin. *Dorință-dor-durere* sunt noțiuni care converg semantic și prin eufonie se induc reciproc, ceea ce, evident, nu a putut fi tradus.

S-a apropiat de această concentrare de sensuri varianta lui B. Kolev „*Ах, днес до него горе/ желание топи ме!*“ (50), datorită verbului, plurisemantic în limba bulgară: *a topi, a tânji, a se ofili, a chinui*. D. Panteleev a redus bogăția de sensuri a imaginii eminesciene la o variantă poetică oarecum plată: „*Хиперион, що грее там.*“

În argumentația sa, Cătălin neutralizează cuvântul *dor*, căci sintagmele „*dor de părinți*“ și „*vis de luceferi*“ (64) sunt menite să-i demonstreze Că-

tălinei inconsistența regretelor și visurilor ei de fată, în comparație cu promisa fericire de a fi femeie iubită.

În traducerea lui B. Kolev cuvântul *dor* nu mai apare („*ти ще задръвиш дом, баща/ и по звезди – мечтата*“), iar D. Panteleev îl transpune cu bulgărescul *скръб*, destul de apropiat de sensul originalului, dar mai puțin poetic: „*без скръб по миналите дни,/ без мисли по звездите*”.

Metafora „*gând purtat de dor*“ (68) definește viteza zborului interstelar al Luceafărului, dar și dorința sa de a deveni muritor de dragul fetei de împărat, ceea ce îl și determină să facă această călătorie în neant. Ea nu și-a aflat un echivalent pe măsură, cei doi traducători redând, atât cât le-a permis imaginea poetică în bulgară, ideea de zbor și pe cea de dorință. La B. Kolev „*дух устремен напред*“ considerăm că ar fi o soluție oarecum simplificată, iar la D. Panteleev „*а той лети, от страст обзет*“, una de factură romantică, ușor desuetă.

Desigur, și cuvântul *noroc* le va fi generat traducătorilor destule dificultăți, atât datorită polisemiei sale, cât și nuanțelor poetice emblematic conferite lui de către Eminescu.

*Noroc* apare în poem de patru ori, spus – în ordine cronologică – de Cătălin, Demiurg, Cătălina și Hyperion.

Pentru șiretul Cătălin *a-și încerca norocul* înseamnă cucerirea fetei de împărat, fructificarea, nu tocmai inocentă, a unei ocazii. Este un risc în acest demers, dar Cătălin crede în șansă și, pragmatic, acționează:

*Ei Cătălin, acu-i acu  
Ca să-ți încerci norocul. (47)*

Sensul cuvântului *noroc* nu este ambiguu, ci foarte clar: el înseamnă moment prielnic, conjunctură fericită. B. Kolev l-a tradus cu *soartă, destin*: „*Хей, Каталин, стори сега*“, iar D. Panteleev cu „*Хей, Каталин, във любовта*“, formulă care accentuează autoîndemnului lui Cătălin spre o acțiune imediată, foarte apropiată deci de contextul original, dar fără un lexem corespunzător. Pentru Cătălina însă *noroc* înseamnă fericirea descoperită în dragostea împărtășită. În a treia invocație către Luceafăr (95) eroina poemului îi cere din nou să-i ocrotească, de data aceasta nu viața, ci *norocul*, adică împlinirea în dragoste: „*Pătrunde-n codru și în gând,/ Norocu-mi luminează*“.

B. Kolev traduce *noroc* prin „bucurie sfântă“: „*огрей гората с ясен зрак/ и радостта ми свята*“ și, probabil, aceasta este o variantă acceptabilă a imaginii eminesciene. D. Panteleev însă a renunțat la a mai traduce cuvântul *noroc*, repetând invocația în formă identică cu cea din strofele (13) și (27). În discursul Demiurgului (78), ca și în adresarea Luceafărului către ingratal „*chip de lut*“ (98), *norocul* devine sinonim al destinului trecător al pământenilor, deosebit fundamental de eternitatea esențială a divinității. În rostirea lor, *norocul* capătă o ușoară nuanță de dispreț, de condescendență pentru muritori și iluzia fericirii lor. Căci oamenii „*Au doar stele cu noroc/ Și prigoniri de soarte*“, iar „*norocul îi petrece*“, ei neavând parte de nemurire, ci doar de o efemeră și înșelătoare viață.

Esența imaginii eminesciene din strofa (78) este redată de B. Kolev prin metafora „*звезди щастливи*“, însă în strofa (98) sintagma aleasă este de parte de a fi fericită „*живейте като в рая*“ (trăiți ca în rai). D. Panteleev rezolvă și el adecvat strofa (78) „*Те имат свой описан път/ и отредено бреме*“, însă varianta strofei (98) sărăcește nuanța de superioritate îndurerată pe care s-o simtă cititorul în rostirea Luceafărului: „*Живейте в своя кръг священ/ щастливо на земята,*“ și, astfel, într-o oarecare măsură, mesajul poemului.

Un efort deosebit l-au depus traducătorii bulgari pentru a transpune exact cea mai dificilă parte a poemului, secvența a treia – zborul cosmic al Luceafărului și dialogul său cu Demiurgul, cuprinzând profunde cugetări încifrate într-o alternanță de descrieri, sentințe și interogații. Fără a ne opri în detaliu asupra tălmăcirii ei în bulgară, vom menționa doar că inevitabilele abateri de la original n-au dus la sacrificarea dimensiunilor poetice și filosofice ale poemului, ceea ce ni se pare a fi meritul esențial al celor doi poeți.

Talentul și stăruința, cu care Boris Kolev și Dimităr Panteleev au oferit cititorului bulgar capodopera eminesciană, au reprezentat un real succes pentru traducerea artistică bulgară.

Confruntând cele două variante bulgărești ale poemului *Luceafărul* cu originalul, putem considera că textul lui Boris Kolev respectă mai strict, parcă mai „disciplinat“, individualitatea imaginii și versului eminescian, în timp ce, Dimităr Panteleev se lasă dus de o libertate poetică mai accentuată, de o tendință mai pregnantă spre livresc.

Ceea ce este perfect explicabil: B. Kolev a fost doar un literat onest, în timp ce D. Panteleev a făcut parte din generația poeților din anii '20, dintre cei care au conferit versului bulgar expresia sa modernă.

Desigur, nu există traduceri perfecte. Există însă traduceri bune, izvorâte din dragostea și interesul traducătorilor pentru scriitorul și textul ales și din măiestria cu care au recreat un univers poetic. Și nu rămâne loc de îndoială, fiindcă și B. Kolev și D. Panteleev numai iubindu-l și înțelegându-l pe Eminescu au putut, în pofida tuturor dificultăților pe care le-a ridicat verbul său, să dea, în spațiul culturii bulgare, admirabile versiuni ale *Luceafărului*, opera desăvârșită a poetului nostru național.

Fiecare epocă își are sensibilitatea ei poetică. Sperăm, dar, ca noul veac să aducă cititorului bulgar încă o traducere a *Luceafărului*, care să fie în consonanță cu spiritul și receptivitatea secolului al XXI-lea, deoarece mesajul poemului rămâne peren ca universalitate și modernitate.

## NOTE

<sup>1</sup> *Периодика и литература*, т.3, София, 1994, с. 213.

<sup>2</sup> *Хиперион и други стихотворения*. Преведе от румънски Борис Колев, Толбухин, Читалище Йордан Йовков, 1950, 46 стр.

<sup>3</sup> *Преведени стихотворения* от Д.К. Попов, 1895.

<sup>4</sup> Хр. Абадон, *Лирически албум*. От оригинални и преведени от видните румънски поети М. Еминеску, П. Черна и В. Ефтимiu стихове. Базарджик, Търговска печатница, 1923, 32 р.

<sup>5</sup> Хр.П. Капитанов, *Стихосбирка от оригинални и преведени стихове от видните румънски поети: поети М. Еминеску, П. Черна, И. Минулеску, Ал. Влахуца, В. Ефтимiu*, Базарджик, 1925, 48 р.

<sup>6</sup> Б. Колев, *Румънски поети. Антологични страници*, Базарджик, Типография Извор, 1939, 98 р.

<sup>7</sup> М. Еминеску, *Хиперион*, Прев. Борис Колев, Добрич, Търговска печатница, 1933, 32.

<sup>8</sup> М. Еминеску, *Избрани стихове*. Преведе от румънски Борис Колев, Толбухин, Читалище, 1953, 48 р.

<sup>9</sup> *Румънски поети*. Антология. Под редакцията на Лъчезар Станчев, Александр Мурагов, Йордан Стратиев, София, Български писател, 1956, 344 р.

<sup>10</sup> Pentru simplificarea citării am notat în paranteze rotunde numărul strofei poemului. Citarea textului românesc se face după edițiile *Избране стихове*, София.

<sup>11</sup> *Румънски класици* Михаил Еминеску, Йон Лука Караджале, Михаил Садовяну, София, Народна култура, 1973 (Библиотека Световна класика).

**BIBLIOGRAFIE**

- [1] Gheorghe Bulgăr, *De la cuvânt la metaforă în variantele liricii eminesciene*, Ed. Junimea, Iași, 1975
- [2] *Caietele Mihai Eminescu*, Ed. Eminescu, București, vol. I, 1972, vol. 2, 1974
- [3] Mihai Cimpoi, *Căderea în sus a Luceafărului*, Ed. Porto-Franco, Galați, 1993
- [4] Virgil Cuțitaru, *Metamorfozele lui Hyperion*, Ed. Junimea, Iași, 1983
- [5] *Mihai Eminescu pe meridianele lumii. Bibliografie*, Biblioteca Centrală Universitară, București, 1989
- [6] Alain Guillermou, *Geneza interioară a poeziei lui Eminescu*, Ed. Junimea, Iași, 1977
- [7] Elena Loghinovschi, *Eminescu în limba lui Pușkin*, Ed. Junimea, Iași, 1987
- [8] Eugen Tohăneanu, *Studii de stilistică eminesciană*, Ed. Științifică, București, 1965
- [9] Tudor Vianu, *Eminescu*, Ed. Junimea, Iași, 1974

**THE POEM 'LUCEAFĂRUL' BY MIHAI EMINESCU  
IN TWO BULGARIAN VERSIONS**

S U M M A R Y

The authors make a comparative analysis of the first Bulgarian version of Eminescu's masterpiece, by Boris Kolev (1933), and Dimitar Pantelev's 1963 version. The prosodic, lexical levels, as well as metaphors and imagery of the poem are examined and illustrated with ample quotes, with a subtle discussion of the various options: while Kolev's version is found to be closer to its Romanian original, Pantelev's rendition takes more poetic liberties and shows a preference for the scholarly element.

# IOSIF BRODSKI ȘI MARINA ȚVETAEVA

## Marina Vraciu

Dintre toți poeții despre care a scris cu pătrundere și admirație, la care a ucenicit și despre care vorbit în diverse ocazii (în cele două volume de eseuri<sup>1</sup> precum și, în discursul rostit la decernarea premiului Nobel)<sup>2</sup>, Marina Țvetaeva și Robert Frost au fost pentru Brodski Maeștrii. *Dialogurile*<sup>3</sup>, eseul de mai sus<sup>4</sup> precum și analiza poeziei-epitaf dedicată de Țvetaeva lui Rainer Maria Rilke<sup>5</sup> stau mărturie în acest sens.

În alt mod decât Anna Ahmatova (care a reprezentat pentru Brodski înfî de toate un model etic)<sup>6</sup>, Țvetaeva îi este aproape poetului prin exigențele estetice, impuse sieși și poeziei. Pe parcursul celor două eseuri pe care i le dedică, Brodski demonstrează în ce mod Țvetaeva, prin ceea ce el numește „calvinismul“ poetei, săvîrșește (în viața personală precum și în poezie) acea Judecată de apoi pe care și-o face poetul, modelîndu-și corespunzător verbul într-o sintaxă complicată, excepțională, lansată „în înalt, începînd cu do de sus“<sup>7</sup> printr-o economie de mijloace generatoare de tensiune. Premisă și rezultat al acestui travaliu este insolitarea care, ca și la Brodski însuși<sup>8</sup>, poartă perspectiva „de dincolo“, centrarea pe limită, „nu atît capătul lumii cunoscute, cît începutul necunoscutului“ după cum observa poetul în eseul despre Țvetaeva și Rilke<sup>9</sup>.

La Robert Frost<sup>10</sup> pe Brodski îl fascinau schimbările de perspectivă și ocolirea voită, creatorare de tensiune tragică (antică), cu mijloace aparent minimaliste. Din textele dedicate poetului american, redactate și cu folos didactic, se desprinde o concepție poetică iluminist-romantică, cu lecția în-sușită a Noii Critici americane<sup>11</sup>.

Meditațiile pe tema poeziei scrisă de Țvetaeva sînt redactate într-o manieră similară. Brodski se declară urmașul Țvetaevei, poetul tinereților

sale. Intensitatea întrebării capitale a Țvetaevei, „*vocea adevărului celest/ contra adevărului terestru*“) <sup>12</sup> nu se repetă, consideră Brodski, la nici un alt poet rus și este absentă la echilibratul Pușkin. Lecția de poezie pe care o primește Brodski de la cea pe care o considera un Iov feminin este diversitatea, bogăția ritmică, abundența, generozitatea modelelor, ilustrate adesea în „unicat“ în literatura rusă <sup>13</sup>.

Brodski a luat contact cu poeta la vârsta de 25 ani (1965), când citise *Poema Gorî (Poemul Muntelui)*, înțelegând că în poezia Țvetaevei există o idee, extrem de incomodă, care îi conferă tonul didactic și elansarea („Ea este falsetto-ul tragic al Timpului“ <sup>14</sup>). Dacă poezia poate fi redusă, atunci formula Țvetaevei stă, conform lui Brodski, în versurile:

*Na tvoi bezumnî mir  
Otvét odin – otkaz.* <sup>15</sup>

Supunerea în fața sunetului este comentată în detaliu în eseu despre poezia *Nodogodnee*; observă Brodski, invocarea elementului auditiv este frecventă la Țvetaeva, poeta selectează atât forma cât și conținutul acesteia pornind de la o notă („do de sus“!), ceea ce nu constituie o negare a elementului rațional, concentrat în primul <sup>16</sup>.

Elementul aforistic, caracteristic pentru Țvetaeva, care face posibilă fragmentarea versului, adesea identic cu o afirmație de valoare gnomică, în citate remarcabile, va fi nutrit, pe lângă înclinația didactică ancestral-nativă, și sentențiozitatea versului brodskian, accentuând predispozițiile proprii și conferindu-i tonul inconfundabil.

Conjucția dintre etic și estetic realizată în versurile „politice/politizate“ ale Țvetaevei, de pildă *K Cehii, Lebedinî stan (Stol de lebede)* sau *Belaia gvardia (Garda albă)*, absente în poezia contemporană, s-ar datora căutărilor/atracției formei <sup>17</sup>. Aceeași unitate l-a făcut pe Brodski însuși să reacționeze poetic la evenimente politice din perioada fostului „imperiu“ sovietic, în poezii precum *Letniaia kampania 1980* sau, într-un mod original, în *Odă mareșalului Jukov* <sup>18</sup>.

Un element esențial pentru Brodski în aprecierea superlativă a Țvetaevei, înclinația poetei spre mitologizarea individului, în-suflețirea oamenilor, puțința de a vedea un sens acolo unde acesta nu apare altora constituie o altă trăsătură profesională a poetului, subliniază Brodski, ilustrată cu pregnanță de Țvetaeva.



Se pare că, deocamdată, Brodski nu a avut parte decît de o analiză parțială a poeziei în tehnica comentariului vers cu vers<sup>19</sup>, demonstrată de laureatul Nobel în monumente de devotament poetic și pasiune lucidă precum amplul eseu intitulat modest *Despre o poezie*, menționat mai sus, și în alte încercări analitice. Forța inteligenței critice brodskiene se dezvăluie în *Dialoguri*, o suită de remarcabile investigații ale biografiei (poetice) proprii. Vorbitor inspirat, atunci cînd accepta să dea interviuri, Brodski urmărea aceleași trasee, revenind cu generozitate la ideile călăuzitoare, poezii admirați, formulînd subtile atitudini, pe cît de emfatice, pe atît de strălucitor neașteptate.

Metoda sa este exhaustivă. Deși afirmă că unul dintre rolurile artei este acela de a analiza în afara contextului<sup>20</sup>, în analizele sale Brodski pleacă de regulă de la precizarea formulei tradiționale, „școlărește“, de la „încadrarea în modelul preferat“, defînirea paradigmei generice<sup>21</sup>. Astfel, despre genul epitafului, cultivat și de el însuși<sup>22</sup>, studenții (americani) află că aici poetul este, inevitabil, un spectator din primul rînd, atent la scena pe care stă defunctul, lucru explicabil prin aceea că destinatarul este aproape întotdeauna un confrate. Țvetaeva trece peste limitele genului, explică Brodski, urcînd direct pe scenă. Sintetizînd specificului limbajului poetic al Țvetaevei, Brodski notează:

*„«Să trăiești o viață – nu-i să treci un cîmp» sau «Odiseu s-a întors, plin de spațiu și timp» nu ar putea fi niciodată finaluri la Țvetaeva: poezia ar începe de la aceste versuri. Țvetaeva este un poet al limitei numai în sensul în care aceste «limite, margini, granițe» reprezintă nu atît sfîrșitul lumii cunoscute cît începutul lumii necunoscute.»<sup>23</sup>*

Prezentînd apoi tema „Țvetaeva și Rilke“<sup>24</sup>, Brodski relevă în ce mod sentimentul extrem al iubirii îl duce pe poet dincolo de locurile știute, accentuînd durerea despărțirii fizice de sufletul poetului. Înțelegerea că existența „fără“ este posibilă – aceasta este tragedia iubirii unui poet față de altul. Intensitatea dicției, accentuată de cezuri, generează condensarea caracteristică din versul M. Țvetaeva, care „propulsează“ textul poetic „dincolo“:

*S novîm godom – svetom – kraem – krovom<sup>25</sup>*

Urmărirea „modului în care s-a produs condensarea, îngustarea în poezie“ – este lucrul cel mai interesant pentru Brodski, cititorul analitic. Din

cele 197 versuri ale poemului *Novogodnee*, Brodski se oprește asupra unor ziceri, relevante pentru atitudinea Țvetaevei față de lucruri în general și metodologia creației în particular. Rezumînd poetica formei alese de Țvetaeva în poezia analizată, Brodski concluzionează, în același eseu, asupra „autografului“ poetei: coreii cu terminații feminine, adeseori dactilice, cu rezonanță folcorică, de vrajă, incantație și bocet. Generalizînd, Brodski face observația că, asemeni poetului în general, Țvetaeva tinde să transmită psihologia omului timpurilor noi prin modalități poetice tradiționale: apare senzația unui teme lingvistic pentru „ieșirea din ținți“ a conștiinței contemporane<sup>26</sup>. Modelul „conversației fără adresat“ a fost adoptat de Brodski însuși, în structura dialogică a unor lungi poeme din tinerețe, vizibil și la nivelul titlurilor<sup>27</sup>, dar și la nivel „intra-dialogic“.

Într-un eseu care reunește experiențele celor doi poeți despre care am vorbit<sup>28</sup>, Viktor Erofeev se întrebă, citîndu-l pe Brodski, în legătură cu forța ontologică a verbului în lumea contemporană, care „îl pune pe individ în postura de a alege între a-și trăi propria viață, care nu i-a fost prescrisă, chiar și aparent cea mai nobilă“ și la tautologia irosirii în repetarea unor experiențe străine. Gîndirea poetică, sintetică, după părerea lui Brodski, devine valoroasă din punct de vedere artistic doar atunci cînd se transformă într-o viziune proprie a lumii. Universul poetic al M. Țvetaeva și dialogul cu această lume, diferită de a sa, au contribuit la construirea temeliei poeziei lui Iosif Brodski.

Rămîne ca Brodski însuși să fie cercetat<sup>29</sup> ca poet și prin metodele pe care le aplica poetul însuși celor pe care îi venera<sup>30</sup>. Textele lui Iosif Brodski despre Marina Țvetaeva ne apar azi, ca și contemporanilor săi, în aceeași măsură (într-o afirmație care contrazice avertismentul poetului!) drept dezvăluiri personale, care oferă o metodologie, utilă și rară, necesară înțelegerii universului poeziei<sup>31</sup>.

## NOTE

<sup>1</sup> *Меньше единицы (Less Than One), О скорби и разуме (Of Grief and Reason)*, тт.6-7, СПб. 2001.

<sup>2</sup> *Нобелевская лекция*, trad. în lb. rom. de E. Iordache, „Timpul“, Iași, 1995.

<sup>3</sup> Соломон Волков, *Диалоги с Иосифом Бродским*, trad. în engl. *Conversations with Joseph Brodsky*.

<sup>4</sup> Eseul *Поэт и проза* a fost scris în limba rusă în 1979, ca prefăță la volumul M. Țvetaeva, *Proză aleasă în două volume*, New York, Russica Publishers, 1979.

<sup>5</sup> *Об одном стихотворении (Novogodnee, De Anul Nou)* pp. 142-187 vol *Меньше единицы*, V, СПб. 2001).

<sup>6</sup> *Диалоги*. Despre Anna Ahmatova și Muza bocetului, vol. *Меньше единицы*.

<sup>7</sup> Ahmatova despre Țvetaeva, consemnat în *Dialoguri*.

<sup>8</sup> *Взгляд извне*, despre care vorbesc V. Kulle în prefăța la *Opere* în 7 vol., 2001 și Iu. Lotman în *Между вещью и пустотой, комментарии к сб. ИБродского К Урании*, 1991.

<sup>9</sup> *Об одном стихотворении*.

<sup>10</sup> Brodski i-a dedicat poetului american două eseuri, unul dă titlul celui de-al doilea volum de eseuri, *Of Grief and Reason*, vol. VII, pp.

<sup>11</sup> Brodski a predat opt ani la Universitatea Michigan (Ann Arbor), locul unde înaintea sa lucraseră, într-o perioadă când influența unor critici precum T.S. Eliot.

<sup>12</sup> *Голос правды небесной против правды земной, поэзия Поэты*.

<sup>13</sup> Bogăția și inventivitatea formală din poezia Țvetaevei sînt investigate într-un studiu, devenit clasic, de L. Zubova (*Поэзия Марины Цветаевой. Лингвистический аспект*, L. 1989); autoarea explorează etimologia (repetiția radicalului, regenerarea etimologică, etimologia poetică, atracția paronimică), sincretismul (lexical, morfologic, sintactic), universul cromatic (paleta, paradigmatica și sintagmatica, precum și diferențierea semantică și hiperbola în generarea cromaticii), vocabularul peratologic, vocabulele esențiale *versta* și *bît*. Odată cu exploatarea existențial-creativă a conținutului cuvintelor-cheie menționate, aceste particularități ale poezicii țvetaeviene sînt preluate de Brodski în tinerețe.

E. Etkind (v. *Строфика Цветаевой. Логаэдическая метрика и строфы*, în *Там, внутри. О русской поэзии XX века*, Moskva 1997, pp. 371-391) scrie despre Țvetaeva și cele cinci sisteme metrice din poezia rusă, cultivate toate de poetă. O treime din poeziile sale sînt logaezi, o combinație între sistemul cu ritm alternativ (iamb, coreu – între accentele alăturate o silabă slabă) și piciorul metric trisilabic (între accentate două silabe slabe).

<sup>14</sup> *Dialoguri*, p. 50.

<sup>15</sup> M. Țvetaeva, *Стихи к Чехии*.

<sup>16</sup> *Об одном стихотворении*, p. 140-141 și o serie de referiri ulterioare.

<sup>17</sup> Vezi eseul citat, p. 144.

<sup>18</sup> *Летняя кампания 1980 года* sau în *Ода маршалу Жукову*.

<sup>19</sup> Chiar dacă există volume de tipul *Как работает стихотворение Бродского*, editat de L. Loseff și V. Poluhina, 2001.

<sup>20</sup> Rolul artei e de a analiza în afara contextului.

<sup>21</sup> Vezi Brodski, p. 143.

<sup>22</sup> Epitafuri.

<sup>23</sup> *Об одном стихотворении*, p. 146.

<sup>24</sup> Un alt eseu magistral dedicat poetului austriac este *După nouăzeci de ani (Deveanosto let spuste)*, în care Brodski analizează poezia *Orfeu. Hermes. Euridice* într-un mod zguduitor, cu începere de la punctele din titlu.

<sup>25</sup> рус. с новым годом – светом – краем – кровом.

<sup>26</sup> Această tehnică a fost practică de Brodski însuși; câteva titluri mai cunoscute: *Большая элегия Джонну Донну, На смерть Роберта Фроста, Похороны Бобо.*

<sup>27</sup> *Исаак и Авраам, Грбунов и Гочаков.*

<sup>28</sup> *Поэта далеко заводит речь...* (Иосиф Бродский: *свобода и одиночество*) Виктор Ерофеев, „В лабиринте проклятых вопросов“, „Советский писатель“, М. 1990.

<sup>29</sup> Există deja un număr impresionant de lucrări, iar numărul lor este în creștere.

<sup>30</sup> Se pot adăuga eseurile dedicate lui W.H. Auden, *1 сентября 1939 года*, în vol. *Меньше единицы.*

<sup>31</sup> См. *Как работает стихотворение Бродского* (mențiune făcută de V. Kulle, autorul primei teze de doctorat despre Brodski, reluată la colecția de eseuri editată de Lev Loseff și V. Poluhina).

## JOSEPH BRODSKY AND MARINA CVETAEVA

### S U M M A R Y

This paper outlines some viable connections on text level between the two Russian poets and emphasizes the latter's influence on the Nobel Prize winner. According to Brodsky's essays and repeated confessions, but moreover, according to some of his early work and life-long commitment to the power of poetry and prose, Cvetaeva was one of his early masters; her concentration and complicated syntax, the specific pitch of her voice, the richness of her poetic patterns. An understanding of Brodsky's explanation Cvetaeva offers both an insight into Brodsky's work and a useful tool to describe his poetic universe.

## PE MARGINEA SCRISORILOR FILOSOFICE

**Bogdan Anistoroaei**

*„Împuşcătura de pistol care l-a ucis pe Puşkin a trezit sufletul lui Lermontov.“*

(Herzen)

În 1847, Gogol a simţit că vine o vreme a „conştiinţei raţionale“ şi nu a ezitat să exprime „teroarea“ în ceea ce priveşte modul în care trebuie să te comporţi :

*„Ea ne porunceşte să analizăm cu privirea multilaterală a unui batrîn, iar nu cu graba înflăcărată a unui cavaler din secolele trecute.“*

(Scrisoare către Bielinski, 10 august 1847, Ostede)

Cînd prima scrisoare a lui Ceaadaev a apărut în limba rusă în 1836 în revista „Telescop“, mesajul ei era deja cunoscut, deoarece circulase şi în manuscris. Nu doar stăpînirea, ci şi majoritatea cititorilor au considerat că au în faţă un text antinaţional. Doar tinerii radicali l-au aplaudat pe autorul „Scrisorii“, printre acestia fiind şi Herzen. Impactul... „o împuşcătură într-o noapte întunecată“. Împuşcătura care l-a scos pe Puşkin „definitiv“ din viaţă a trezit la o viaţă poetică reală pe Lermontov. Te poţi întreba ce ecou a avut şi ce a trezit împuşcătura care a fost începutul editării scrisorilor lui Ceaadaev în Rusia.

Se cunoaşte modul în care Ceaadaev se mişca în gîndirea europeană, se cunoaşte mobilitatea lui interioară de a trăi şi retrăi secolele trecute (istoric, dar şi pe planul marilor idei culturale). Şi atunci nu poţi să nu te întreb, pe de o parte, cine l-a înţeles în contemporaneitate şi, mai ales, dacă între el şi secolul al XX-lea există o continuitate. „Lumea era uluită, aproape toţi se simţeau insultaţi: numai vreo zece oameni îl aplaudau frenetic pe autor“, ne

comunică autorul cărții *Întîmplări și gânduri*. Un secol pregătește pe celălalt, îl anticipează, dar nu ezită în a-l „pedepsi“ pe cel care i-a deschis drumul. Începutul secolului al XX-lea și deceniile care au urmat, dacă ar fi să le analizăm, mai exact să le raportăm la opera lui Ceaadaev, au putut exista pentru că Ceaadaev nu a fost înțeles și ascultat sau poate pentru că doar cei câțiva tineri care îl aplaudau au fost cei care au imprimat Rusiei drumul pe care aceasta l-a urmat aproape un secol? Să forțezi un raspuns la asemenea întrebări nu este atât dificil cît poate este o pistă greșită de a privi cele două secole. De aceea nu mi-am propus decît să retrăiesc Rusia așa cum a contemporaneizat-o și retrăit-o Piotr Ceaadaev.

Cui îi sunt adresate scrisorile? E poate cea mai puțin semnificativă întrebare pe tema scrisorilor. Poți decide că e mai puțin important dacă ele erau adresate Ekaterinei Dmitrievna Panova sau dacă erau adresate Rusiei.

Majoritatea ideilor, regretelor, revoltelor pe care Ceaadaev le trăiește nu își au ecoul în această, să-i spunem corespondență. Totuși atunci cînd adresantul crede că pentru a conserva religiosul (mai exact trăirile religioase) e necesar să te supui unor norme, norme pe care doar Biserica le poate controla, iar o ieșire din aceste norme nu poate fi valabilă decît atunci cînd găsești în tine „credințe de un ordin superior“ – în fața unei asemenea idei e important să știi cine e Doamna. E important pentru că „În ceea ce vă privește, Doamnă, ce altceva mai bun ați putea face, decît să vă înveșmîntați în haina umilinței, care se potrivește atît de bine sexului vostru?“. Dacă el cere Rusiei să îmbrace haina umilinței, suntem puși în fața unei simetrii. Pe undeva am putea percepe o ușoară ironie pe care o mai alimentează pe parcursul celor opt scrisori; iar pentru că simetria mai cere un drum, am putea vedea destinul măreț al Rusiei.

La întrebarea kierkegaardiană dacă e posibilă depășirea dimensiunii etice, M. Evdokimov dă un răspuns, nu neaparat rațional, cît valabil printr-o experiență umană, aparent comună, dar individuală în esență. Evdokimov vede o posibilitate doar atunci cînd nu mai aparții umanității, mai exact destinului comun al acesteia, și cînd automat te plasezi în fața Divinității, și asta într-un mod dramatic. Nu cred să greșesc dacă spun că acest mod dramatic de a trăi Divinitatea e viața în Duh. E viața pe care au ajuns să o trăiască pelerinii, vagabonzii mistici sau nebunii întru Hristos. Iar dacă un om poate trăi așa de ce nu ar putea trăi și un popor? Ceaadaev nu a alimentat prea mult această idee a Rusiei cu al său drum, de umilință, el a încercat

cat mai mult o direcționare spre Europa. Pentru că vedea în Occident un Pedagog și un Îndrumător. Din cărțile Occidentului au învățat rușii să citească, de la oamenii Occidentului au deprins ei a vorbi, și cu ce putea lovi mai tare decât prin cuvinte, cuvinte simple ca acestea: „ne-am bucurat când ne-am numărat printre ai săi“. Iar lucrurile încep să „scape“ de sub control atunci când amintește tinerețea Rusiei. Și aceasta pentru că vede în începutul unei națiuni „era marilor pasiuni ale popoarelor, marilor emoții, marilor întreprinderi“, gîndește că atunci, la începutul lor, popoarele iubesc deja posteritatea.

Dar pentru el tinerețea Rusiei nu a fost decât o barbarie, urmată de o ocupație feroce care și-a lăsat moștenirea puterii naționale care a urmat. Ceaadaev ne vorbește mult despre ținuta popoarelor civilizate și despre nevoia ca Rusia să abordeze civilizația occidentală. Iar dacă am spus că scrierile sunt alimentate de o ușoară ironie, aceasta e probabil plecată dintr-o interiorizare care a făcut posibilă autoironia, mai exact avem în față un mod de a biciui conștiința rușilor, o biciuire în care el nu este nici pe departe un călău. Ceaadaev percepe un fel de „torționarism“ colectiv, împotriva căruia se revoltă.

O idee interesantă este aceea a „obligativității“ reluării întregii educații a speciei umane. În scrisoarea întâia autorul atinge puțin subiectul, în schimb îl dezvoltă în scrisoarea a patra. În 1780, Lessing emitea deja ideea educării speciei umane. Modul în care Ceaadaev vede, în secolul al XIX-lea, această educare e similar dacă nu chiar identic cu cel a germanului. La început, a fost cel care purta în sine conștiința tuturor generațiilor, mai târziu, Dumnezeu a iluminat cîțiva oameni spre a propovădui legea divină, iar în ultima etapă și-a jertfit Fiul prin care putem cunoaște cîte ceva din misterul divin.

Fiecare cuvînt, fie rostit fie numai gîndit sau aruncat în propria ființă își trăiește ecoul. Ceaadaev a vorbit despre iubirea lui nemărginită față de Rusia, așa cum a învățat să o iubească de la Petru cel Mare. Și nu poți să nu te întrebî unde și-au trăit ecoul cuvintele lui: în sufletul rusului sau poate în conștiința Rusiei. Petru I a dus Rusia pe un alt drum, un alt drum decât cel pe care ea îl urma de veacuri, dar esența națiunii se pare că a rămas neschimbată după această aventură. Pentru că nu pot crede nici un moment că literatura secolului al XIX-lea a fost pur și simplu o imitare a literaturii europene; mai curînd mi se pare că raportarea Rusiei la Occident a fost, dimpotrivă, o „luptă“ fără învingători și învinși. Pentru că natura umană,

adîncul uman nu poate fi copiat, imitat, ci doar trăit.

Dacă Petru 1 a văzut corăbiile din Țările de Jos, dacă a văzut oameni care nu purtau barbă, a văzut palate fastuoase și dacă a putut aduce în Rusia ideea lor – idee materializată într-o flotă care avea să devină o forță, dacă a putut rade bărbile mujicilor sau a putut construi Petersburgul, el nu a putut schimba imensul din sufletul slav. Pentru că într-un spațiu vast nu poți simți decît vast.

Cehov sublinia cu subtilitate, în *Stepa*: „în Rusia totul e nemărginit și plin de nostalgie“. Din această nostalgie s-a născut literatura secolului al XIX-lea și arta secolului XX, și ar fi o greșită înțelegere să vezi în ea o imitare a Occidentului. Revin și mai subliniez o dată că omul, rusul, în raportarea fără miză la el însuși, a rămas același, și nici o reformă, nici o revoluție nu ar putea schimba esența lui, se pot schimba atitudini în abordarea anumitor aspecte ale socialului, dar ceea ce ține de adîncul uman sau de conștiința națională rămîne neschimbat.

Pentru Ceaadaev, situarea Rusiei în Răsăritul Europei nu demonstrează că aceasta a aparținut Orientului. Orientul „este în posesia unei idei care i-a pecetluit spiritele încă din primele zile ale creației“. Nimic mai adevărat, dar o scheletizare a modernității Europei nu ar duce oare spre același spirit de la începutul creației?

În Scripturi se vorbește de îndemnul Divinității de a cuceri și stăpîni pămîntul. E greu să cucerești, dar poate și mai greu este să stăpînești. Dar și aici există o simetrie a drumului pe care vrei să-l parcurgi. Poți pleca spre o cucerire exterioară, de stăpînire a umanului ca exterior, dar și spre o cucerire în interior, să cucerești și să stăpînești pămîntul ca interior: ca lut primordial. Și iar, dacă ar fi să luăm individualul, fiecare duce în el un Orient și un Occident.

În scrisoarea a treia, Ceaadaev dezvoltă un text dintr-un sceptic, cum îl numește pe Montaigne: „supunerea este datoria unui suflet rațional, care recunoaște un stăpîn și un binefăcător ceresc“ (*Eseuri*, Cartea II, Cap. XII). El ne arată că nu există altă rațiune decît cea supusă, că găsești o forță în tine care cere supunere, dar că această forță nu este nelimitată, astfel încît cauți supunerea în exterior.

Rusia în ansamblul ei, ca națiune, a cunoscut supunerea, de aceasta ne dăm seama din revolta rusă; de fapt, ajungi la ideea de supunere prin prezența revoltei. Rusia și-a avut rațiunea ei limitată, limitată poate și în fața



autorității statale, dar, în același timp, a avut și libertate, libertate interioară, să o numim ca formă de mobilitate spirituală.

În *Aitareya Brahmana* (VII, 15) găsim cele patru ere ale umanității (și aici Orientul și Occidentul se întîlnesc), iar extremele acestor ere sunt Kali (ciclul negru, era noastră, culcată), din care umanitatea nu poate ieși de la apariția cunoașterii; cealaltă extremă e Kryta (Satya), era de aur, a Adevărului, care călătorește fără îngrădire. Ori prin acea reeducare a speciei umane a lui Lessing, la care face apel și Ceaadaev, s-ar putea reliza o inițiere universală spre o mobilitate infinită.

Totuși, Rusia și-a avut mobilitatea ei, și, chiar dacă nu a atins echilibrul (în ansamblu, pentru că poate individual s-a putut atinge), cel puțin o tendință a existat. Ceea ce a lipsit Occidentului, și spun aceasta nu dintr-o empatie fată de un anumit spațiu „geografic“ de care te poți simți atașat, este fenomenul religios, așa cum a fost el trăit de ortodoxia rusă.

De aceea, dacă Rusia lui Ceaadaev avea de privit spre Occident, la fel cred că și Occidentul la rîndul lui trebuia (și trebuie) să privească spre est. Probabil, ceea ce îl împiedică să facă acest lucru este factorul politic: mă gîndesc la Praga 1968, la Varșovia 1981, la gulagul rus cunoscut prin Soljenitîn, momente în care Occidentul a fost mișcat, dar nu a reacționat, iar politicul nu a cedat în fața umanului.

Un raport normal Rusia-Occident îmi pare a ține de o penetranță reciprocă; în nici un caz el nu trebuie înțeles ca o „invazie“ rusă în Occidentul rațional, așa cum era acesta în urmă cu două secole și nici ca preluare totală a Occidentului pragmatic actual în Rusia.

Nu mi-am propus să analizez termenii pe care autorul îi folosește în anumite contexte, totuși asupra spațiului am să mă opresc puțin. Ceaadaev nu vede în spațiu un lăcaș unde gîndirea să sălășluiască, ea (gîndirea) acceptă palpabilul, dar nu locuiește în lume, care este o forma exterioară gîndirii, fără legătură cu „ființarea spiritului“. Perfect adevărat, dar acest spațiu conferă gîndirii o manifestare în exterior, gîndire care prost înțeală devine anti-gîndire. La fel cum gîndirea își caută sălașul personal, sălaș care fără îndoială nu poate exista decît în interiorul ființei umane. Și iar văd Rusia și Occidentul și iar văd interiorul și exteriorul, numai că aici ca formă de gîndire (chiar infantilă).

Ceaadaev „aruncă“ spre cititor multă informație cu o mare valență de interpretare. Mai mult ca sigur, el a mizat pe cititor, a fost decent și a con-

tat pe decența cititorului, decență înțeleasă aici în sensul de empatie și fuziune scriitor-cititor.

Fără să vrei, citind și recitind ceea ce Ceaadaev vroia să transmită contemporaneității, observi acea dorință de a înălța Rusia (nu conteaza modul, mai exact direcția în care ar trebui să privească), și nu poți decît să ajungi la o concluzie simplă: că din iubire pentru Rusia și pentru a o ridica aceasta trebuia distrusă; privind istoric, te întrebi dacă Petru a distrus (și dacă a distrus, ce) înainte de a fi reclădit? Are un ecou mai puternic oare ceva construit pe distrugere? Oare trebuie distrus totul ca pe locul rămas gol să se nască un ecou adevărat și asta să însemne că ecoul nu se naște decît în „vid“?

Ceaadaev a trăit într-un secol în care s-au schimbat multe, s-au reactualizat, și, mai ales reevaluat, valorile. Acesta e secolul lui Nietzsche și Dostoievski. Dacă Decalogul, la porunca a cincea, îți cere să-ți cinstești părinții, un personaj feminin din *Brigaderiul* lui Fonvizin spune (de fapt în vocea acestui personaj e un adevăr care plutea în aerul Europei și chiar al Rusiei): „N-ai aerul să-ți cruți tatăl. Iată adevărata virtute a veacului nostru!“. Iar cel ce nu-și mai respecta tatăl tocmai venise din Europa, fascinînd pe cei care se hrăneau cu Europa. De aici la a nu-ți mai iubi patria nu mai e decît un pas.

Oricum literatura dă multe exemple pe această direcție, și e suficient să ne gîndim la *Părinți și copii*. Într-o schiță a lui Gogol, apare un dialog, și nu am să mă opresc decît asupra unei idei care are legătură cu subiectul abordat:

„– *La noi răul trebuie ascuns și nu dat în vileag.*

– *Dacă nu rosteci dumneata asemenea vorbe, ci altul, spuneam că-l împinge fățarnicia și nu dragostea curată pentru patria lui.*“

Urmează tot discursul asupra „spovedaniei curate“, care spală răul și care e obligatoriu. Pentru a anula răul, acesta trebuie rostit, poate chiar fără părere de rău, pentru că dacă Divinitatea poate ierta, părerea de rău nu mai are ce căuta. Nu poți regreta ceea ce Dumnezeu iartă. Dar acesta nu este și nu trebuie să fie un motiv de bucurie atîta timp cît nu poți conștientiza și controla răul. Ceaadaev formulează și răul pe care îl vede în Rusia. *Scrisorile* sale sunt o spovedanie curată, iar ea capătă valoare în conștiința colectivă atîta timp cît nu mai e nevoie de o a doua spovedanie pe aceeași temă.

Soljenițin se spovedește și el, adică arată câte ceva din răul care s-a produs în Rusia, după mai bine de un secol de la apariția primei scrisori a lui Ceaadaev. În *Problema rusă la sfârșitul secolului XX*, autorul parcurge, fie și lapidar, istoria Rusiei. În această istorie, i se pare cutremurător totul, chiar și anul 1812, cu celebrul gest sau simbol care a însemnat incendierea Moscovei... Câteva mii de soldați în spitalele moscovite au ars, muribunzi fiind.

Nu pot fi poate comparate cele două experiențe, cea a lui Ceaadaev și cea a lui Soljenițin, dar una lângă alta pot fi puse, atita timp cât cei doi au privit Rusia, au rețrăit-o și au vorbit despre ea. Citind și recitind cartea, îmi dau seama că nu pot anula ceva din ea, dar nu pot nici să-i dau dreptate autorului (la modul de a-l aplauda frenetic). Iar motivele țin de decență, de aceea nu am încercat decît (detașat de problemă) să mă gîndesc la Rusia și la Occident, iar dacă ar fi să trec și peste Ocean, problema s-ar „agrava“, și din nou din decență nu am să o fac.

Iar pentru a concluziona, am să spun că ori de câte ori mă gîndesc la Rusia, la Occident și la Orient, tot de atîtea ori îmi amintesc cuvintele unui personaj al fraților Strugațki: „Păi luați aminte: ce mi-e în Occident, ce mi-e la noi în Rusia, ce mi-e la galbeni – pretutindeni același lucru: Puterea nedreaptă“.

## BIBLIOGRAFIE

- [1] P.I. Ceaadaev, *Scrisori filosofice*, Ed. Humanitas, 1993
- [2] A.P. Cehov, *Opere*, Ed. Cartea rusă, 1957, vol. 6
- [3] M. Evdokimov, *Pelerini ruși și vagabonzi mistici*, Ed. Pandora, 1993
- [4] D.I. Fonvizin, *Brigaderiul*, Ed. Cartea rusă, 1953
- [5] T. Gane, *Lermontov*, Ed. Tineretului, 1963
- [6] N.V. Gogol, *Opere*, Ed. Cartea rusă, 1953, vol. 3
- [7] N.V. Gogol, *Opere*, Ed. Cartea rusă, 1958, vol. 6
- [8] S. Kierkegaard, *Scrisoare către un prieten*, Ed. Mașina de scris, 1997
- [9] G.E. Lessing, *Educarea speciei umane*, Ed. Paideia, 1996
- [10] A. Scrima, *Timpul rugului aprins*, Ed. Humanitas, 1996
- [11] A. & B. Strugațki, *Orașul damnat*, Ed. Paralela 45, 2002
- [12] A. Soljenițin, *Chestiunea rusă la sfârșitul secolului XX*, Ed. Anastasia, 1995
- [13] L. Șestov, *Filosofia tragediei*, Ed. Univers, 1999

**ON CHAADAEV'S 'PHILOSOPHICAL LETTERS'**

## SUMMARY

In an essay-like manner, the author makes a critical attempt at viewing Russia: both as seen by Chaadaev in his eight seemingly antinational *Philosophical Letters* addressed to either Ekaterina Dmitrievna Panova or to Russia herself, pregnant with ideas, regrets and riots their author experienced; and as regarded in several later writings. The dangling between the West and the East as historical, geographical, and cultural concepts lies at the core of these letters which challenge the reader inasmuch as they challenged Chaadaev's contemporaries. The Western world is seen as a teacher and a guide, as Peter the Great saw it and in a manner similar to Lessing's. Chaadaev's counterbalancing awareness of a particular (homeland) space, the need for 'pure confession' (Gogol), Solzhenitsyn's excursus into Russia's history are invoked.

## ȘI CE DACĂ N-AM CITIT *RUSOAICA*?

Gheorghe Brînzei

Cu mulți ani în urmă, pe atunci pe când gustul pentru lectură era încă dirijat de pedagogi cu suflet mare și cultură profesională solidă, un prieten mi-a reproșat, cu o vădită intenție de surclasare a sinelui intelectual:

– Eu nu pot să cred că, până la această dată, nu ai citit *Rusoaica*!

– Eu pot să-ți confirm că ai rostit adevărul, îmi replicai, vădit înclaudat de atacul fără menajamente la care se deda. Și ce dacă n-am citit *Rusoaica*?

Discuția a mai rămas un timp fără ecou. *Și ce dacă n-am citit **Rusoaica**?* îmi revenea mereu în memorie răspunsul total neinspirat, pe care, sub imperiul unei ușurințe de moment, l-am lăsat să zboare. *Și ce dacă n-am citit **Rusoaica**?*

Peste câțiva ani, cu mare greutate, am dat peste cartea lui Gib I. Mihăescu, pe care am citit-o cu înfrigurarea adolescentină cu care ar fi trebuit s-o citesc la vreme. De atunci, n-am mai avut ocazia să-i pot spune prietenului meu impresiile cu care lectura cărții m-a binecuvântat.

Punctul de plecare al romanului îl constituie nuvela cu același titlu, apărută în anul 1930, în revista „Gândirea“. Eroul nuvelei este un tânăr ofițer, care, dintr-o răsufare, povestește o experiență trăită pe frontul primului război mondial, când activase ca grănicer pe Nistru. Aflăm din nuvelă că ordinul de transfer pe graniță este un fel de balsam pentru tânărul ofițer, care este silit, astfel, să pună capăt unei vieți dezordonate, cu multe chefuri, cu partide interminabile de cărți și cu aventuri erotice. Pentru ca trecerea să-i fie mai domoală, eroul nuvelei se înarmează cu savante volume de filosofie, matematică, istorie și științe și pleacă pe graniță, întru izbăvirea de vechiul stil de viață. („Aici, mi-am spus cu toată încrederea, aici voi deveni

alt om... Fii slăvită, sfântă singurătate...“, exclamă eroul proaspăt descins pe malul bătrânului Nistru.)

Însă, e greu de găsit tihna în aceste locuri. Situația de pe graniță este, întrucâtva, asemănătoare celei de pe front. Noapte de noapte, grupuri mari de transfugi forțează granița, aducând cu ele împruținarea liniștii eroului nostru și, simultan, o bogăție de experiență de viață.

Nucleul epic al nuvelei se reduce la un eveniment care vine să tulbure liniștea mult râvnită a tânărului ofițer. Într-o zi, în aria de supraveghere a eroului, nimeresc doi tineri logodnici, goniți din fiefurile lor aristocratice de Revoluție. Față de aceștia, tânărul ofițer are o atitudine cel puțin bizară: după ce îi chinuiește cu o plăcere abia stăpânită, le sugerează că ar putea să îngăduie trecerea unuia dintre ei, în timp ce celălalt va fi silit să se întoarcă în Rusia (aceasta, bine-nțeles, cu asumarea unor anumite riscuri!). Logodnicul are un moment de slăbiciune și îi cere fetei să renunțe în favoarea lui, cu promisiunea că, după ce își va fi făcut o situație în România, va veni, cu orice preț, să o caute și să o ducă în Eldorado-ul visat. Atitudinea fetei se va schimba în favoarea tânărului ofițer român; pentru logodnic, de acum înainte nu va avea decât repulsie, iar pentru ofițerul român, numai un ocean de simpatie. Tânărul erou (de abia acum devine erou!) îi sloboade pe amândoi, alegându-se cu un episod de dragoste adevărată, alături de Ninocika, logodnica aristocrată; până într-o zi, când, nu se știe de unde, nu se știe cum, aristocrata transfugă dispare lăsând vraște sufletul tânărului ofițer. Multă vreme, nimeni nu știe ce s-a întâmplat cu Ninocika. La câțiva ani după această întâmplare, eroul se întâlnește pe stradă cu logodnicul Ninocikăi; acesta din urmă îi arată un afiș de film pe care, cu litere îngroșate, era scris numele fostei sale logodnice. Firul rupt o dată cu dispariția misterioasă a Rusoaicei se reînnoadă. Călătorind spre Occident, Rusoaica devine star de cinema, anunțându-și, prin acel afiș, reușita în viață.

Cuvine-se să zăbovim, pentru puțin timp, asupra episodului de dragoste care se înfiripă între ofițerul român și aristocrata Ninocika. Un fel de încordare dureroasă pune stăpânire pe ofițerul român în timpul fugitivei întâlniri cu Rusoaica. Aceasta îi stârnește dureroase și nelămurite amintiri din viața de dinainte de episodul „graniței“ și din lecturile sale din autorii ruși: Turgheniev, Dostoievski, Tolstoi. De acum încolo, ofițerul va asocia mereu imaginea Rusoaicei cu eroinele romancierilor citați, trăind sub imperiul unei nelămurite senzații că fusese protagonistul unui fapt de excepție, situând acest lucru sub semnul sorții („He... c-așa mi-a fost soarta mea!“).

La câțiva ani de la apariția nuvelei în paginile revistei „Gândirea“, mai precis, în anul 1933, Gib I. Mihăescu publică, surprinzător de repede, un nou roman, care va purta „stigmatul“ nuvelei. O experiență erotică, multiplicată ca într-o împărăție a oglinzilor strâmbe, creează, în romanul *Rusoica* o atmosferă de mister, de violență, de melancolie și de incertitudine dureroasă. Mihail Diaconescu apreciază că rădăcinile romanului trebuie căutate, nu neapărat în nuvela omonimă, ci, mai înainte:

*„E foarte posibil ca anumite contururi vagi ale subiectului și ideilor semnificate în el să se fi încheșat însă mult mai înainte, respectiv la finele anului 1924 și începutul anului 1925. În acest caz, elaborarea romanului a durat mai bine de zece ani.“*  
(Mihail Diaconescu, *Gib I. Mihăescu*, Ed. Minerva, București, 1973)

Însuși autorul, într-un interviu consemnat în paginile revistei „Facla“, în 1933, declara:

*„Cartea mi-a fost inspirată de o întâmplare povestită de un ofițer. Prietenul meu îmi povestea despre o domnișoară care, voind să treacă la noi, a fost surprinsă de soldați și trimisă înapoi. Era o fată prea tânără ca să poată fi definită. Ceea ce m-a impresionat era faptul că ea purta în mână o cutie de vioară. Obligată să treacă înapoi, întâmplarea a făcut ca tocmai atunci să se spargă gheața și fata să se înece. Eu am căutat în roman, cu toată dezvoltarea episodului, să-i păstrez acest caracter de candoare...“*

Scris la persoana I, romanul *Rusoica* este, ca și nuvela omonimă, o mărturisire în stare să probeze ceva din neliniștea cu care ne „războim“ fiecare dintre noi, uneori. Chiar din primele pagini ale romanului, eroul ne apare interesat de lumea de dincolo de aparențe, de absolutul „relativ“, îngăduit muritor de rând, de eternitatea de-o clipă a trecerii sale prin această lume. Vestea de a trece cu detașamentul de pază pe Nistru o primește cu o bucurie nedisimulată pentru că, pentru el, „ordinul venea tocmai la timp“.

După o sumară inițiere cu problematica pe care o presupune activitatea de pază a graniței dinspre Nistru, Gheorghe Ivanovici – Ragaiac – își va muta întregul său interes către nebuloasa pe care o generează o permanentă dispoziție erotică. Cu toată înclinația către erotism, locotenentul Ragaiac nu considera că una sau alta dintre legăturile lui efemere de militar purtat de colo, acolo, ar avea o anume trăinicie. Dispoziția superiorilor îl aduce într-o zonă pe care nici cartografiile militare nu o cunoșteau îndeajuns. Legătura pasională cu Marusia, o tânără rusoaică se destramă la fel de repede cum s-a înfiripat. Faptul că o părăsește nu îl impresionează câtuși de puțin:

*„Pasul meu trecuse hotărât pragul dezgustului pentru astfel de nemicuri, cum din înălțimea mea sufletească aveam dreptul să le privesc.“*

Ragaiac jinduieste către alt fel de iubire, pe care Marusia nu o poate înțelege; această iubire poartă în ea ceva metafizic:

*„Iubirea mea era vastă ca infinitul, hotarul ei trecând nemăsurat chiar dincolo de nenumăratele jaloane de aur, pe care noaptea le înfigea în depărtările ei din trilioane în trilioane de kilometri și mai departe.“*

Ajuns în acest capăt de lume, ca într-o sihăstrie, se instalează într-un bordei singuratic și constată că singurătatea îi prinde bine. Evident, dorința lui Ragaiac de a trăi, în acest colț de lume, o iubire platonice, nu poate dura prea mult pentru că, deși prohibite în planul conștiinței, impulsurile erotice nu dispar definitiv:

*„La început – continuă eroul –, și eu credeam că frumusețea clasică și măsurată a poemelor homerice îmi vor pune balsamul păcii pe sufletul meu ars. Dar era o cruntă greșală: zii greci începuseră să frecventeze visurile mele. Brațele albe ale Junonei nu o dată se întinseră molatec în adâncul turburatelor mele vise încrucișându-se la ceafă și făcând să se ridice într-o voluptoasă răsufflare, un bust tulburător din școala lui Fidias. Nu o dată părul creț al blondei Venere, îi înfășura goliciunea ei divină punând capăt lăcomiei ochilor mei, asmuțiți în neființă. Dar cine nu mă vizita în nopțile acelea, de adâncă tăcere, pe malul singuratic al fluviului cu capricioase meandre și cu lascive circumvoluțiuni! Frumoasa Elena și Penelope; zâna Calipso și demonica Circe, frumoasa Andromaca și pasiunea mea deosebită, virginala zeiță Pallas...“*

„Inițierea“ în eros vine de la o întrupare telurică a zeiței Diana, o țigăncușă, care are puterea de a-l deturna pe Ragaiac de la impulsurile sale metafizice și de la speculațiile pe seama textelor filosofice. Cu toate acestea, Ragaiac jinduieste după o întâlnire cu o femeie celestă, care să întruchipeze misterul țării de pe malul stâng al Nistrului:

*„Și pentru a o vedea mai bine, împrumutam fetei mult așteptate, când trăsăturile Avdotiei Alexandrovna, sora lui Raskolnikov, când ale Zizei, ori Dariei din Pose-dații, ale Natașei din Război și pace, ale Anei Filipovna din Idiotul, ale Ecaterinei Ivanova, ori Grușencăi din Frații Karamazov; sau ale Soniei din Crimă și pedeapsă, pe care împrejurările de acum din țara ei o scuzau mai mult decât orice pledoarie dostoiievkiană. Apoi mă gândeam la copilele enigmatice din Andreev și din întreaga literatură rusă, fascinate de efectele sociale ale nitroglicerinei, ca fluturii de lumina lămpii. O subțirică studentă anarhistă aș fi vrut să se izbească de ușa mea, cu toată puterea corpului ei plâpând, speriată de realitatea idealului ei social. Însă dacă ar fi fost ca întâmplarea să se îndeplinească întocmai, întocmai după gân-*



*du-mi, eu visam o cazacă palidă, cântând și acompaniindu-se din chitară, așa ca într-una din micile povești ale lui Turgheniev.*“

Zilnic, detașamentul de pază condus de vajnicul și viteazul Ragaiaic, se confruntă cu treceri ilegale ale graniței de către oameni de condiție modestă; mai mult pentru a-și umple timpul, dar și dintr-un spirit pragmatic pe care ți-l dă numai rădăcina genealogică, subordonații lui Ragaiaic descoperă că, în satul necunoscut nici de cartografi militari, femeile (cele mai multe dintre ele văduve) și fetele agreează prezența militarilor. Aici, locotenentul o va cunoaște pe Niculina, soția contrabandistului Serghei Bălan. Povestea de iubire spre care îl atrage Niculina pe ofițerul român nu este lipsită de un anume scop, acela de a-l determina să închidă ochii atunci când soțul ei ar fi prins. De altfel, povestea nu este la prima ei derulare: ofițerul pe care îl înlocuise Ragaiaic căzuse în aceeași capcană, nu cu mult înainte. Chiar contrabandistul Serghe Bălan încurajează prezența locotenentului în propria-i casă, investind un uriaș capital de încredere în juna Niculina cu care se luase din dragoste. Cu tot capitalul de încredere acordat, incredibilul se produce și Niculina cade în mrejele celui pe care, singură, l-a ademenit. Povestea de dragoste în mai multe episoade pe care o trăiesc Ragaiaic și Niculina are un final realist: cu toată strădania Niculinei de a-și ajuta soțul pe care l-a luat din dragoste, acesta este împușcat și-și află sfârșitul pe malul Nistrului, nu departe de intrarea în tunelul care făcea legătura cu casa. Ruptura pe care acest eveniment o va aduce în viața lui Ragaiaic și a Niculinei poate fi considerată dovada peremptorie a faptului că nu Niculina era Rusoica multășteptată.

Dintr-un alt episod al romanului aflăm despre locotenentul Iliad, „vecin de graniță“ cu Ragaiaic, pe care dragostea pentru Valentina Andreevna Grușina – Valia – îl va duce la nerespectarea ordinului dat de colonel. În acest episod este valorificată povestirea prietenului ofițer. Venită cu valul de refugiați, Valia va trăi alături de Iliad o poveste de dragoste de „patru zile“, poveste căreia îi va pune capăt, brutal, colonelul. Zadarnice vor fi așteptările lui Iliad, zadarnice se vor dovedi planurile lui utopice, inutile precauțiile cu iz de capcană pe care și le va lua Ragaiaic; Valia va lăsa, ca semn al trecerii ei prin această lume, și mai ales, prin viața lui Iliad și a lui Ragaiaic, o vioară de pe strunele mai răzbat ecouri din Ceaikovski, Rahmaninov sau Rimski-Korsakov. Poate, sfârșitul tragic al Valiei și fragilul ei mesaj pentru această lume este semnul că nu era ea Rusoica pe care o așteptau, deopotrivă, Ragaiaic și Iliad.

Gib I. Mihăescu mai face o încercare de a pune unul lângă altul, sau unul în fața celuilalt, personajele romanului, în ultimul episod al romanului, poate din această alăturare vremelnică să se contureze profilul Rusoaiței; dar, și de această dată, nefiresc, contrariile se resping, aceiași poli se adună, atrași de o forță invizibilă, pe care o putem numi destin sau soartă sau... Nunta Marusei cu profesorul Antimov va trage cortina peste imaginea unei Rusoaițe ideale pe care nici Ragaiac, nici Iliad și nici un ofițer care a cunoscut cătunul fără nume de pe malul stâng al Prutului nu au putut-o „prinde“. Poate, cine știe, (vreun romancier interbelic, ori, poate,) chiar Gib I. Mihăescu, să fi dat atâta strălucire unei himere care să adune în ea esența prin care o Rusoaică devine exponentul Marii Rusii!

S-a spus despre Gib I. Mihăescu că este „un fel de copil teribil al romanului românesc interbelic” (Marian Papahagi). Într-un fel, afirmația ni se pare întemeiată. La apariția romanului, cel care avea să scrie și prefața celei de-a cincea ediții, cezar Petrescu, afirma:

*„A pomeni despre sensul romanului Rusoaița, despre substanța operei în sine, despre nepătrunsul psihologic sondat cu un atât de lucid ochi de analist, socot de prisos astăzi. Cartea și-a făcut drum, singură, în lume. A bătut recordul edițiilor cunoscute în librării, de la război încoace. Aparține istoriei noastre literare...e un punct de intersecție între epoci și e un punct de plecare. Abia peste un deceniu, ori două, în perspectiva timpului, se va măsura ce covârșitoare înrâurire a avut asupra unei literaturi care își pipăie calea, caută alte orizonturi“.*

Ca și în romanele rebreniene, Gib I. Mihăescu construiește rotund opera sa: romanul începe și se sfârșește cu aceeași imagine. Laitmotivul cărții este himerica (și morgantica!) Rusoaică. În roman interferează imaginarul și realul creează o stare de așteptare, un spațiu al unei tensiuni continue, imaginarul rezultă din atașamentul pentru prezent și pentru acțiune al personajului. Din acest punct de vedere,

*„Rusoaița este un roman puternic prin caracterul promiscuu al aspirațiilor personajului. În Ragaiac, dorința de idealitate ajunge până la obsesie, iar senzualitatea până la degradare. Se poate verifica prin el o criză a personajului românesc, intuită cu siguranță de Gib I. Mihăescu. Prin autorul Rusoaiței, personajul românesc nu se mai poate decide între spiritualitate și senzualitate. Această discordanță nu dă însă loc unei tensiuni lăuntrice reale ci se poate verifica într-o subminare reciprocă a celor două planuri; în felul acesta personajul se golește de substanță: finalul romanului este edificator“ (subl. n.) (Marian Papahagi, Postfață la ediția a VII-a din 1990, Ed. Echinox, Cluj).*

**WELL, I HAVE NOT READ ‘THE RUSSIAN WOMAN’ (*RUSOICA*)**

## S U M M A R Y

This essay presents some personal opinions on the well-known short story *Rusoica* and an eponymous novel (1933) by the Romanian author Gib I. Mihaescu. Marusia, the central elusive character of a love story is presented by Mihaescu as an echo of the classical heroines of the nineteenth century Russian novel, with a keen analytical eye. The essay concludes with some considerations on the place of the two works in Romanian literature.



# WISŁAWA SZYMBORSKA

1923-2004

## Jerzy Cieszkowski

Urodziła się 2 lipca 1923 roku w Kórniku, małym ale historycznym miasteczku – położonym niedaleko Poznania. Była córką Anny z domu Rottermund i urzędnika Wincentego Szymborskiego.

Od 1931 zamieszkała w Krakowie. Tam uczęszczała do Kalickiego Gimnazjum Sióstr Urszulanek. Podczas okupacji niemieckiej nadal przebywała w Krakowie i kontynuowała naukę na tajnych kompletach, uzyskując świadectwo dojrzałości – mature. W międzyczasy pracowała zarobkowo, między innymi jako urzędniczka na kolei.

Po okupacji niemieckiej – od 1945 roku do 1948 – studiowała polonistykę i socjologię na Uniwersytecie Jagiellońskim. W latach 1948-1954 była żoną krakowskiego literata Adama Włodka.

Debiutowała w 1945 roku wierszem – *Szukam słowa* – w krakowskim piśmie „Dziennik Polski“.

W 1952 roku została członkiem Związku Literatów Polskich. Od 1953 roku należała do zespołu redakcyjnego tygodnika „Życie Literackie“, gdzie prowadziła stały dział felietonów literackich, pod tytułem „Lektury niedobowiązkowe“.

W 1955 roku odznaczona była Złotym Krzyżem Zasługi. W 1954 roku otrzymała Literacką Nagrodę Krakowa, w 1963 roku – nagrodę Ministra Kultury i Sztuki II stopnia, w 1962 roku nagrodę Bydgoskiej Wiosny Poetyckiej a w 1968 roku nagrodę Łódzkiej Wiosny Poetów.

Ukoronowaniem jednak wszystkich poeticznych nagród W. Szymborskiej była Literacka Nagroda Nobla, której laureatką została w 1996 roku za

„całokształt twórczości“. Jest czwartą polską literacką nobelistką – po H. Sienkiewiczu (1905), Wł.St. Reymoncie (1924) i Cz. Miłoszu (1980).

Dorobek W. Szymborskiej nie poraża ilością, ale to, co napisała ma wartość najszałachetniejszego kruszku. Jej poezje były tłumaczone na wszystkie języki europejskie. Ostatnio, tuż przed jej śmiercią, ukazał się tomik *Chwila (Clipa)* w wiersji dwujęzycznej – rumuńsko-polskiej. Przekładu na język rumuński dokonał P. Geambașu\*.

*Chwila* jest jakby swoistym „testamentem“, ciągle mądrą, przenikliwą refleksją i „zaduma“ nad życiem i ludzkim losem.

Liryka W. Szymborskiej ma charakter bardzo osobisty, ale zarazem refleksyjny, intelektualny i moralistyczny – w najlepszym znaczeniu tego słowa.

Wierze Szymborskiej są ciekawym zjawiskiem w polskiej poezji współczesnej. Jeden z tomików poetki nosi tytuł *Pytania zadawne sobie*.

Tytułem tym można by scharakterizować prawie całą jej twórczość poetycką, stanowi ona bowiem taki właśnie ciąg pytań zadawanych sobie przez autorkę. Są to pytania natury filozoficznej, ale sformułowane w sposób poetycki, to znaczy pokazujące astrakcyjne zagadnienia poprzez konkretne obrazy. Cały kunszt Szymborskiej skierowany jest na to, by powagę, a niekiedy i grozę owych filozoficznych dylematów rozbroić ujęciem pomysłowym, dowcipnym i pełnym humoru. Filozoficzne spożenie na człowieka, na fenomen jego istnienia, poetka osiąga często poprzez zabieg polegający na stworzeniu pomiędzy sobą jako myślącym podmiotem a człowiekiem jako obiektem swego myślenia jakiegś ogromnego, fikcyjnego, a więc i nieco żartobliwie traktowanego dystansu. Na dzieje ludzkości i na jej rozwój patrzy w takich wypadkach jak gdyby w jakimś błyskawicznym skrócie i z kosmicznej, ponadczasowej perspektywy. W wierszu „Z nieodbytej wyprawy w Himalaje“ zwraca się do mitycznej małpy człekokształtnej (Yeti), której rzekome istnienie zwykło stanowić przedmiot nią z popelnionych przez ludzkość zbrodni. Wiersz ma głęboki sens moralny, a jego zaskakująca i żartobliwie ironiczna forma, tłumiacza w zarodku wszelki patos, iaki budziłaby retoryczna tyrada na podobny temat, ma na celu silniejsze poruzenie czytelnika i zmuszenie go do głębszej refleksji.

---

\* Lektor języka rumuńskiego na Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie.

Podobny efekt kozimu przez spojrzenie z wielkiego dystansu osiągnęła poetka w wierszu *Sto pociech*, gdzie cała ewolucja gatunku od stworzeń niższego rzędu i od sadium człowieka jaskiniowego do epoki współczesnych wylazków ściągnięta została do jednego zdania o człowieku:

*Ledwo wystrugał ręką z pletwy rodem  
kszeziwo i rakietę,*

.....  
*Zawzięty, trzeba przyznać, bardzo  
Z tym kółkiem w nosie, w tej todze, w tym swetrze.*

Tego człowieka ze wszystkimi jego wzniosłymi dążeniami („zachciało mu się szczęścia, zachciało mu się prawdy, zachciało mu się wieczności...“) określa poeta tak, jak określamy zabawne zwierzątko czy raczkujące niemowlę: „Sto pociech...“ Znów więc mamy do czynienia z chwytem ironii. Jednym z zasadniczych chwytów dla zrozumienia dużej części poezji współczesnej.

Czym jest ironia? To właśnie dystans, który pozwala nam na dane zjawisko spojrzeć z zewnątrz, z boku. To w pewnym sensie przeciwieństwo reakcji żywiołowej, czysto emocjonalnej: produkt myślowego krytycyzmu, intelektualnej komplikacji. Ale posługiwanie się ironią nie wyklucza bynajmniej uczuciowego zaangażowania. Poddając je kontroli krytycznej myśli zmienia tylko jego charakter, wysubtelnia ja, czasem pogłębia. Pamiętamy, jaka rolę odgrzwał pierwiastek ironii w poezji romantycznej, np. w wierszach polskiego poety C.K. Norwida czy M. Eminescu.

U Szymborskiej również ironia wyostrza, cieniuje, zmienia tonację, wielu utworów, ale nie tylko nie odbiera im walorów emocjonalnych, lecz – wręcz odwrotnie – dla współczesnego odbiorcy z pewnym zapleczem kulturalnym stanowi często nieodzowny warunek emocjonalnej reakcji, poczucia solidarności u autorem w sposobie myślenia i odczuwaniu, że pełniejszą prawdę o świecie daje, tak zwane, „podwójne spojrzenie“.

Istotną rolę odgrywa ów lekko ironiczny dystans, umjętność spojrzenia na własne przeżycia z boku, w wierszach Szymborskiej, które są analizą uczuć miłosnych. W wierszu *Przy winie* zdajemy sobie sprawę, że bez tej umiętności spojrzenia na siebie z zewnątrz poetka nie mogłaby sformułować celnego psychologicznego spostrzeżenia, zawartego już w pierwszym zdaniu utworu:

*Spojrzał, dodał mi urody,  
a ja wzięłam ją jak swoja.*

Ale kunsz poetki polega równieś na tym, że wiersz ten, będący przecież efektem chłodnej, intelektualnej oceny charakteru własnych doznań, jest jednocześnie gorący, oddaje w pełni zachwyt i upojenie miłosne. Ma on bardzo wyrazistą konstrukcję: początek i koniec są w nim klamrą refleksji, środek kreśli obraz doznawanej iluzji, choć nie jest ona ani na chwilę wyzbyta owego „drugiego spojrzenia“, jakie daje znamienne dla tego wiersza rozszczepienie podmiotu lirycznego. Szymborska jest wielkim wirtuozem formy poetyckiej.

Dowcip Szymborskiej i jej poczucie humoru święcą triumfy w licznych utworach poetki, na przykład: „Konkura piękności męskiej czy «Wieczór autorski»». Nie mniejszy podziw budzi także jej umiejętność nadawania poetyckiego wyrazu sprawom domagają cym się najwyższej powagi, gdzie nie ma miejsca ani na dowcip ani na ironiczny dystans. Przykłady takich wierszy to *Minuta cisza po Ludwice Wawrzyńskiej*“ i *„Obóz głodowy pod Jasłem“*.

Pierwszy jest typowym wierszem okolicznościowym. Dotyczy śmierci nauczycielki, ratującej dzieci z palącego się domu. Dla Szymborskiej charakterystyczne jest to, że temat traktuje jako odskocznię do szerszej, uogólniającej refleksji, wyrażonej w zakończeniu utworu: nie wiemy, na co nas stać, póki nie zdarzy się coś, co pozwoli nam się „sprawdzić“. Czyli, jak lapidarnie ujmuje rzecz poetka: „Tyle wiemy o soie, ile nas sprawdzono“.

„Obóz głodowy pod Jasłem“ jest próbą poetyckiej wyobraźni w zakresie uzmysłowienia sobie uzmysłego, co przeżywali więźniowie, skazani przez hitlerowców na śmierć głodową. Celowy zabieg artystyczny stanowi w nim kanelwentnie utrzymana jednolitość metaforyki, podporządkowanej od początku do końca ukonkretnieniu przerażającego doznania głodu (las służy w wyobraźni więzionych „do zucia drewna, do picia spod kory“, ptak „po ustach przesuwają się cieniem pozywych skrzydeł“, sierp księżycy przywodzi myśl o żniwach, a więc i o chlebie).

Szymborskiej nie piepokoi, jak u T. Różewicza, obawa, że istnieje jakaś sprzeczność pomiędzy artystyczną a odpowiedzialnością poety za wyraz prawdy intelektualnej i moralnej naszych czasów. Przeciwnie, była ona poetką, która starała się wyraźnie łączyć w swojej twórczości zaintereso-



sowania filozoficzno-poznawcze i określony kanon etyczny z ambicjami wysokiego kunsztu artystycznego. Łączyć na płaszczyźnie bliskiej każdemu kulturalnemu odbiorcy. Wiersze Szymborskiej są wyrafinowane w formie, a przy tym przejrzyste i zrozumiałe. Są niezmiernie urozmaicone i atrakcyjne dzięki pierwiastkom humoru i dowcipu oraz występowaniu w nich często elementom fabuły i anekdoty. Równocześnie zawierają głębokie treści myślowe.

Poetycka refleksja Szymborskiej skupia się głównie wokół dwóch motywów: sytuacji egzystencjalnej człowieka i stosunku jednostki do historii.

Tajemnica sensu i celu ludzkiego bytu rozważana jest w jej poezji zarówno w wymiarach jednostkowych i nipowtarzalnych, jak też w perspektywie uniwersalnej.

Człowiek w utworach Szymborskiej jawi się jako istota podlegająca niezmiennym prawom biologii i koniecznościom historii: bezbronna i omylna w swych nadziejach i rachubach, doznająca goryczy wyobcowania i niespełnienia, żyjąca w poczuciu zagrożenia i niemożności pełnego porozumienia z drugim człowiekiem (widać to zwłaszcza w jej melancholijnych erotykach, na przykład w wierszu *Pierwsza miłość*).

Treści swoich wierszy ujmuje Szymborska często poprzez wysoki stopień filozoficznej i psychologicznej komplikacji: dialektyka przypadku i konieczności, subiektywnych wyobrażeń i obiektywnej rzeczywistości. Nadje im autorka *Chwili* ujęcie szczególne: współczującej solidarności z ludzką ułomnością i cierpieniem. Towarzyszy im w jej wierszach emocjonalna dyskrekcja i analityczny, intelektualny dystans, przeważnie o odcieniu ironicznym w którym łączy gorycz doświadczenia i wiedzy z żartobliwym pobłażliwym stosunkiem do dramatów życia i urojeń świadomości.

W. Szymborska uprawiała głównie drobne formy liryczne, lapidarne i kunsztowne w stylu, oparte na precyzyjnie konstruowanych metaforach i zaskakującej puencie. Potrafiła umiejętnie zespolić finezję i wdzięk igraszki słowotwórczej z dowcipem językowym przechodzącym w wypowiedź refleksyjną. Zachowywała sceptyczny dystans wobec konwencji literackich, dawnych i współczesnych.

Odeszła wielka poetka! Ogromna strata dla kultury. Zostaną jednak po niej mądre, kunsztowne, często ironiczne, filozoficznie „przewrotne” wiersze, ale zawsze pełne ciepła i życzliwego współczucia dla człowieka.

**WYŚŁAWA SZYMBORSKA**

## S U M M A R Y

This paper presents the 1996 Nobel Prize Polish winner's poetic world view as reflected in her volume *Questions to Oneself* (*Pytania zadawne sobie*). Filled with Szymborska's peculiar irony and not devoid of humour, her lyrical verses in this volume resort to the common heritage of European poetic diction, to which she brings her own perspective, for instance, that of the Snow Man. Philosophically and psychologically challenging, her poetic reflection, cast in concise expression, is focused on two basic motives: the existential situation and the position of individuality in history, in which the artist plays an important role.

# NUVELA *FAUST* ȘI TEMA FAUSTICĂ LA I.S. TURGHENIEV

**Adriana Iseceanu**

(absolventă)

*„A dat apoi Domnul Dumnezeu lui Adam poruncă și a zis: «Din toți pomii din rai poți să mănânci.*

*Iar din pomul cunostinței binelui și răului să nu mănânci, căci în ziua în care vei mânca vei muri negreșit!»<sup>1</sup>*

*„Atunci șarpele a zis către femeie: «Nu, nu veți muri!*

*Dar Dumnezeu știe căci în clipa în care veți mânca din el vi se vor deschide ochii și veți fi ca Dumnezeu, cunoscînd binele și răul.»<sup>2</sup>*

Cel Atotputernic și-a modelat făptura din lut și a trimis peste ea suflare de viață, cu un dar neprețuit: CUNOAȘTEREA. Deși dar divin, cunoașterea s-a metamorfozat perpetuu, luînd nu doar forma harului pogorît peste cei cu ferestrele sufletului deschise spre dumnezeire, ci și forma ispitirii mereu spre mai mult, spre mai înalt ori mai adînc. Pragul-limită impus făpturilor adamice, despre care stă scris în Cartea Facerii, este limita peste care îngerul căzut i-a îndemnat să treacă. Dincolo, le-a spus el, veți fi aidoma Creatorului. Căzut, după încălcarea poruncii, ajuns Dincolo, omului nu i-a mai fost permisă revenirea la starea primordială. Dincolo a găsit un timp care curge fără oprire și un spațiu presărat cu spini. Viața a devenit perpetuă căutare a unui ideal dovedit mereu nesatisfăcător.

Faust, prototip uman al neostoitului căutător, este una dintre cele mai semnificative expresii ale depășirii limitei pe care Creatorul a impus creaturii. Cunoașterea de sine, ca început sau continuare a descoperirii uni-

versului, devine un asalt împotriva lui Dumnezeu. Esențială în plan uman, după ce Adam gustă din Pomul Cunoașterii, se dovedește a fi căderea, urmată în final de înfăptuirea mîntuirii. Într-un final situat ideatic *După*. Asemenea lui Adam, și Faust va muri, dar se va ridica. Muritor, Faust „este întins între păcat și mîntuire”<sup>3</sup>, iar drumul vieții sale îmbătate mereu de dorința mereu crescîndă cunoașterii, se convertește în izbăvire.

Un Faust, „al cărui nume, «Faustus», pare să nu fi însemnat altceva decît «Fericitul»“, a existat în realitate. Jörg Faustus din Helmstadt, astrolog de renume care prezicea viitorul (chiar și unui episcop!), dar căruia i s-a interzis intrarea în Nürnberg în 1532, ca unui „sodomit” și „nigromant” ce se afla, Johanes Trithemius von Sponheim, „Magister Sabellicus, Faust der Jungere Magier (...) ori Johanes Faust din Symmern”<sup>4</sup> – nu se știe care a fost în realitate prototipul eroului literar Faust. Sigur este doar faptul că, mort în jurul anului 1540, Faust a trăit într-o epocă de transformări profunde în toate domeniile vieții. Ca întotdeauna, dezvoltarea n-a urmat doar cursul firesc spre viitor, ci a angrenat și forme arhaice. Astfel, în timp ce alchimia reprezenta un progres al cunoașterii și științei, aceasta resuscita magia neagră, spiritismul și cultele precreștine. Iar acel FAUST, despre care se știe că pendulă între două lumi, ca om al cunoașterii, dar și ca practicant al magiei – ca forțare a limitelor cunoașterii –, a devenit cu timpul omul în care Binele și Răul și-a găsit o nouă întrupare. Iar această întrupare a cunoscut reușite transfigurări și a cules faimă în plăsmuirile literare, începînd cu 1601, cînd Marlowe scrie *Tragical History of Doktor Faustus* și terminînd cu *Faust*-ul modern pe care l-a creat Goethe, ori mai tîrziu Thomas Mann cu al său *Doktor Faustus* din 1947.

Literaturii ruse nu i-a fost străină figura însetată de cunoaștere a lui Faust; ecouri ale mitului ori ale temeii faustice se resimt în romantismul rus, dar și mai tîrziu. Mărturie stau poemul de 116 versuri al lui Pușkin (*Scena din Faust*), pe care Françoise Flamant îl considera „une libre variation sur Faust”<sup>5</sup> romanul lui Briusov, *Îngerul focului, Maestrul și Margareta* de Bulgakov, pentru a aminti doar cîteva dintre creațiile literare pe această temă.

În articolul „Le «Faust» de Goethe et le Romantisme Russe“, Françoise Flamant apreciază: „Toute la génération des très grands réalistes russe connut, dans la jeunesse romantique, une véritable passion pour le Faust de Goethe considéré comme l’incarnation de ce que le romantisme avait de plus

intence et de plus noble. Cet engouement survit en prenant la forme d'une thème nostalgique dans une nouvelle de Tourgueniév intitulée *Faust*.<sup>6</sup>

Apărută în *Современник* în același timp cu traducerea în limba rusă a primei părți din tragedia goetheeană, nuvela turghenieviană este o desăvârșită plăsmuire literară, în care tema faustică dobândește o interpretare originală. Lumea artei nu e prezentă doar ca element decorativ în „povestirea în nouă scrisori” a lui Turgheniev, ci e însăși viața. Artă devine în nuvelă elementul compozițional pe care se sprijină desfășurarea narațiunii și prin care se realizează ideea operei. Scriitorul rus valorifică la scară înaltă mitul faustic. Pare că eroii nuvelei turghenieviene se metamorfozează în personajele tragediei goetheene, pare că Pavel Aleksandrovici B. încheie și el pactul faustic, cucerind sufletul Verei – desăvârșită întruchipare a Margaretei goetheene – pe care o duce în final la o moarte fulgerătoare.

Spre deosebire de Tolstoi, care s-a arătat ostil față de Goethe, Turgheniev a admirat drama nu doar în tinerețea sa, vorbind despre *Faust* în Rusia și în Franța, în special cu G. Flaubert și cu George Sand. Ardoarea sa goetheeană a fost mare și i-a dat imboldul spiritual la crearea unei nuvele cu temă faustică. Admirația pentru Goethe este exprimată într-o scrisoare din 5 octombrie 1856: „je crains seulement que ce colosse, même dans la traduction (probablement) insuffisante de Strugucikov, n'écrase pas mon vermisseau [la nouvelle de Faust]”<sup>7</sup>. Totuși, Turgheniev se distanțează de anumite aspecte ale operei goetheene: „L'alpha et l'omega de la vie, ce fut son propre moi ou vous trouvez le monde toute entier (...) or, nous savons que le développement de l'humanité ne peut s'achever sur un résultat semblable, nous savons que le clef de voute de l'homme, ce n'est pas lui-même considéré comme une unité indivisible, mais l'humanité, la société, qui ont leur lois éternelles et imuables”<sup>8</sup>. Ceea ce-i reproșează Turgheniev lui Goethe este tocmai faptul că scriitorul german nu a știut să privească lucrurile din această perspectivă, dînd în consecință dramei sale un sfîrșit artificial: „Le dénouement conciliateur de Faust en dehors de la sphère de la réalité humaine reste artificiel”<sup>9</sup>. În nuvela sa, Turgheniev încearcă să prezinte mitul lui Faust tocmai din această perspectivă neglijată de Goethe. De aici, originalitatea nuvelei și maniera artistică deosebită în care este valorificată tema faustică la scriitorul rus. Turgheniev așază ca *motto* la nuvela sa unul dintre versurile prin care Goethe își face eroul să renunțe la iluziile fericirii, chiar dacă demonul vrea să-i ofere toate fericirile: „Entbehrem sollst du, sollst entbehren”<sup>10</sup> (*Faust*, Partea I).

Autorul povestirii în nouă scrisori a văzut mirajele fericirii și s-a lăsat ademenit de ele. La ora la care scria nuvela, femeia iubită este departe. În plus, Turgheniev se simte singur în propria-i patrie. Acest accent personal este prezent în concluzia pe care o trage din pasiunea sa amoroasă și care devine o explicație a morții Verei, eroina din nuvela *Faust*: „Trebuie să-ți mai spun că, din încercările ultimilor ani, am tras o învățătură: viața nu e nici glumă, nici joc. Nu e nici măcar plăcere. Renunțarea, veșnica renunțare, iată sensul ei tainic, dezlegarea ei. Nu la împlinirea năzuieților și a visărilor sale trebuie să năzuiască un om, ci la împlinirea datoriei”<sup>11</sup>. Iată concluzia cu tentă schopenhaueriană în această expresie amară a datoriei, căci Turgheniev e mai aproape de om și de suferința lui.

În acest sens, interpretarea turghenieviană a motivului faustic se inseră firesc în ceea ce Ștefan Augustin Doinaș consideră ca fiind evoluția mitului faustic, așa cum tot un moment al acestuia este și *Faust*-ul lui Goethe, realizare al cărui ecou cultural a determinat continua reluare a temei în cultura europeană. La o „triplă lectură” pe care Ștefan Augustin Doinaș ne-o propune, se diferențiază trei componente principale în structura mitului faustic, esențială fiind „tema căutării și a iubirii frumoasei Elena, care vine din tradiția veche a lui Simon magul, vrăjitorul care s-a iubit cel dintâi cu «demonul» Elenei”<sup>12</sup>. Căutarea și iubirea, contopite în căutarea *prin* iubire, ocupă locul central și în nuvela turghenieviană. Iubirea, dantescul „amor che move il sol e l’altre stelle”, este și drumul spre cunoaștere al lui Pavel Aleksandrovici, dar și pierzania sa și a Verei.

Ispitirea, ca problemă biblică, este valorificată aici la un înalt nivel artistic. Pavel Aleksandrovici, eroul care peste ani își reîntâlnește prima iubire și se reîndrăgostește, nu este altceva decât o variantă turghenieviană a lui Faust. Regăsim în personajul nuvelei câteva atribute ale „omului faustic”<sup>13</sup>. Ele se înscriu, cu excepțiile pe care le vom menționa, în „coordonatele orizontului faustic”, identificate de Vasile Voia în *Dimensiunea filozofică a orizontului faustic*: „libertatea și riscul”, „culpa și sustragerea din culpă prin infinitul aspirației”, precum și „identificarea cu un Altul (cu Mefistofel)”. Bărbatul care se îndrăgostește de Vera, în ciuda faptului că e căsătorită și are un copil, își ia libertatea de a o schimba spiritual, propulsînd-o pe o nouă spirală a cunoașterii, care se va dovedi fără capăt prin citirea lui *Faust*.

Astfel, Pavel Aleksandrovici își asumă un risc; îndoielile pe care le simte la început sunt întemeiate, căci libertatea pe care și-o asumă presupune

implicit riscul: viață întru cunoaștere limitată sau moarte întru nelimitare și etern. Între rîndurile nuvelei identificăm acest zbucium al personajului faustic: „Mi-a părut rău că le-am făgăduit să aduc tocmai *Faust*. (...) Mă temeam mai ales de primele scene, înainte de cunoștința cu Margareta. Nici în privința lui Mefistofel nu eram prea liniștit. Dar mă aflu cu totul sub influența lui *Faust* și nu aș fi putut citi nimic altceva cu plăcere<sup>14</sup>.”

Îndoiala direct exprimată în nuvelă pare o presimțire funestă a ceea ce va urma: „Mă tem ca nu cumva să cădem cu brio, bătrînul Goethe și cu mine<sup>15</sup>.” Se pregătește astfel căderea către un abis care se va dovedi a fi tărîmul morții.

Nae Ionescu afirmă că „încercarea de a transgresa limita înseamnă pur și simplu cădere<sup>16</sup>”. Eroul turghenievian se face vinovat de căderea Verei și, implicit, de căderea sa. El incită la cunoaștere, provocînd astfel moartea, reeditînd povestea biblică, rolul ispititorului aparținînd acum bărbatului. Spre deosebire de Goethe, Turgheniev spune *nu!* posibilității ca „Faust” să se sustragă culpabilizării. Desigur că și în cazul lui Pavel Aleksandrovici se poate vorbi de mîntuire, dar nu la modul la care vorbim de mîntuirea eroului goetheean. Faust se mîntuie prin năzuință, faptul că este un năzuitor îl salvează din ghearele lui Mefistofel, pe cînd aspirația eroului turghenievian e cuprinsă întregă în iubire și moare o dată cu Vera. Ne întrebăm dacă Faust nu se identifică, într-un moment al desfășurării nuvelei, cu Mefistofel. Chiar dacă el afirmă amar: „O, Mefistofel! Nici tu nu mă poți ajuta! (...) Dar, vai! Mefistofel e neputincios și colții i s-au tocit<sup>17</sup>”, e greu de crezut că Mefistofel a ajuns în stadiul totalei neputințe. Considerăm că, pornit într-o nouă călătorie a spiritului pe calea iubirii, în plan simbolic, Pavel Aleksandrovici, aidoma lui Faust, l-a invocat pe Mefisto. Desigur că diavolului nu i se tociseră de tot colții, de vreme ce Vera se îndrăgostește de seducătorul ei și i se deschid larg noi porți spre aventura spiritului. În această privință, eroina turghenieviană e o reiterare a Margaretei goetheene, dar la un nivel mai înalt. Vera Priimkova este Margareta care știe, dar cunoașterea ei este voit delimitată de ea însăși și de mama ei. În raport cu această cunoaștere, este interesant de urmărit evoluția simbolului *cărții* în dezvoltarea personajului feminin din nuvela *Faust*: „Cartea este mai ales un simbol al Universului: «universul este o imensă carte» (...). *Cartea vieții* din Apocalipsă se află în centrul Paradisului și se identifică cu Pomul vieții: frunzele pomului, întocmai filelor cărții, reprezintă totalitatea ființelor, dar

și totalitatea legilor divine<sup>18</sup>, ni se spune în *Dicționarul de simboluri* al lui J. Chevalier și A. Gheerbrant.

Prin educația primită de la mama sa, Elțova, Vera Priimkova citise deja, în felul ei, *Cartea vieții*. Mii de pagini îi erau pe deplin cunoscute: „În ce privește geografia, istoria, pînă și științele naturale, mă puneam în încurcătură chiar și pe mine, doctorand, și nu dintre cei mai slabi<sup>19</sup>. Dar Elțova îi interzisese Verei să citească anumite fragmente din *Carte*: „Dacă, de pildă, Elțova îi dădea o carte și-i spunea: pagina asta să n-o citești, era în stare mai degrabă să sară și peste cea precedentă decît să arunce o privire pe cea oprită<sup>20</sup>. Însă în CARTE, luată în întregul ei, Binele și Răul nu se pot revela în stare pură și astfel ea devine „Cartea cunoștinței binelui și răului“, echivalent metaforic al pomului interzis din *Facere*. Vera, a doua Eva, mușcă din fructul oprit și noua *Carte* se dezvăluie ca o Carte-cale-izvor nebănuț de cunoaștere. Pe primele pagini ale acestei cărți stă scris *Faust*-ul lui Goethe. Început al cunoașterii interzise, devine prin aceasta și început al sfîrșitului eroinei în această lume. Citind tragedia lui Goethe, Vera pășește pe o cale ireversibilă: „Cred însă că cineva care a călcat o dată pe acest drum nu mai poate da înapoi<sup>21</sup>, mărturisește ea după cunoașterea tragediei goetheene. În acel moment, Pavel Aleksandrovici simte că a obținut victoria pămîntească asupra unei ființe duse din această lume: „Tot i-am citit fii-pei tale cartea oprită<sup>22</sup>, gîndește el batjocoritor în fața portretului Elțovei.

În desfășurarea nuvelei turghenievienne, momentul citirii lui *Faust* constituie o răscruce: este începutul pierzaniei, care actualizează gîndul mamei moarte și provoacă împlinirea lui ca un blestem: „Cred că în viață trebuie să alegi de la început, fie utilul, fie plăcutul și să te hotărăști de la început pentru asta o dată pentru totdeauna. Am vrut și eu cîndva să le îmbin. Dar eu neputință, și te duce fie la pieire, fie la vulgaritate<sup>23</sup>.

„O carte nedeschisă semnifică materia virgină; dacă este deschisă, pe cea fecundată” – ne previn autorii *Dicționarului de Simboluri*. Cartea își lasă înțeles conținutul de către cel ce o deschide, a înțelege avînd în acest caz și sensul de transformare a celui ce citește. Astfel, tragedia *Faust* a lui Goethe o atrage pe Vera Priimkova – citirea ei – pe un nou drum. Prin ea, eroinei turghenievienne i se deschid căi nebănuite: drumul spre IUBIRE, spre „cealaltă poezie a naturii“, spre „o iubire pasionată, învăluită în lirism<sup>25</sup>, așa cum o găsim la Turgheniev și în *Fum, Asea, Ape de primăvară, Un cuib de nobili ori Anciar*.



Momentul metamorfozei spirituale a Verei este marcat nu doar prin lectură, ci și prin plîns. Lacrimile cad pe trecutul în care ea nu cunoscuse desfătarea lecturilor literare, a lucrurilor „născocite“ și prefigurează viitorul ei tragic: „Iată ce ai făcut cu *Faust* al dumitale“ – îi reproșează seducătorului soțul Verei Priimkov. Lacrimile Verei semnifică ruperea dureroasă a aripei și începutul zborului frînt care duce la pierzanie. Plînsul ei, după citirea lui *Faust*, stă la originea unei noi vieți spirituale, lacrima devenind, alături de carte, mijloc de purificare și un dar al cerului pentru accederea pe o treaptă superioară a înălțării întru cunoaștere. Lacrima este deopotrivă coborîrea, zborul descendent spre originea vieții și înălțare, zbor spre transcendență, punctul de răscruce fiind MOARTEA. Sufletul „Margaretei“ turghenievienne este acum spălat de apele înțelepciunii la care *Faust*-ul lui Goethe îi permite accesul. În plan simbolic, Vera se identifică acum cu eroina goetheeană, căci, ca și ea, ajunge în punctul în care trebuie să plătească pentru cunoașterea-iubire un preț esențial: VIAȚA.

Iubirea eroilor din nuvela lui Turgheniev se materializează într-un singur sărut, care transformă clipa în eternitate, ca formă supremă a „uitării de sine“. Ca și Margareta în *Faust*, Vera soarbe de pe buzele iubitului roua care-i aduce fericirea:

*„Cu ființa toată  
După el tînjea  
O, să-l prind o dată  
Și să-l sărut  
Atît cît vreau  
De pe buzele lui  
Pieirea să-mi beau.“<sup>26</sup>*

Sărutul pasează ambele eroine feminine în anticamera morții, într-un Azi care va deveni Mîine în altă lume, unde cunoașterea nu mai are opreliști.

După ce îi mărturisește lui Pavel iubirea, Vera Priimkova este ireversibil pierdută: „Te iubesc! Iată ce ai făcut cu mine!“<sup>27</sup>. În acest moment, ca semn al ispășirii, apare fantoma Elțovei. Semnificativ este faptul că ultimele cuvinte ale Verei sunt despre Mefistofel:

*„Ce cată el pe locul sfînt?  
Pe mine el mă vrea“<sup>27</sup>.*

Întreaga nuvelă turghenieviană este străbătută de o nostalgie sfișietoare. Personajul pe care îl creează scriitorul rus, ispititorul ca reluare a *Faust*-ului goethean, după moartea Verei, rămîne condamnat la singurătate în durere. Noica afirmă că „Faust nu s-a împlinit, nu și-a încheiat strădania sa pămîntească prin vreo desăvîrșire de sine (...). A fost doar un năzuitor. Dar pentru că a fost un năzuitor statornic, i se deschid cerurile. Spre ce? Spre a năzui mai departe”<sup>28</sup>. Aceasta pare să fie promisiunea și pentru eroul turghenievian. Dar spre deosebire de Faust, în momentul morții Verei, Pavel Aleksandrovici are conștiința căderii. Pieptul său nu va mai fi nicicînd liniștit, spre deosebire de Faust, care-și găsește liniștea într-o moarte apoteotică. Pentru eroul turghenievian, trecutul devine perpetuu prezent. Prețul posibilei sale mîntuiri este etern sfișietor – amintirea iubirii pierdute. Moartea ar fi putut însemna limita suferinței sale în această lume, dar aceasta îi este refuzată și eroul rămîne într-o stare de ireversibilă tristețe, într-un timp în care trecutul năvălește în prezent, într-un timp pe care nici Mefistofel nu l-ar mai putea opri. Totul în acest prezent devine semn pentru o permanentă stare de durere a personajului turghenievian care, mai mult decît eroul goethean, ni se relevă dinlăuntrul trăirilor lui psihologice. Acesta, ca și Faust, a mers pe drumul cunoașterii, care, deși i-a adus nefericirea personală, a însemnat o deplină revelație a vieții: „Și totuși, mi se pare că, în ciuda întregii mele experiențe de viață, mai este pe lume ceva, «amice Horatio», pe care eu l-am încercat și acel ceva e lucrul cel mai de seamă”<sup>29</sup>: IUBIREA, să adauge, ca și Goethe, că acest „cel mai de seamă” lucru se transformă în jertfelnic pentru ca cel ce o trăiește să se înalțe:

«Etern-Femininul  
Ne-nalță-n tării»<sup>30</sup>.

## NOTE

<sup>1</sup> *Biblia*, Vechiul Testament, Cartea Tăcerii, Cap. 2, vs. 16-167.

<sup>2</sup> *Idem*, Cap. 3, vs. 4-5.

<sup>3</sup> Vezi Ionescu, Nae, *Problema mîntuirii în Faust al lui Goethe*, Ed. Anastasia, București, 1996, p. 71.

<sup>4</sup> Vezi Zaharia, M., *Dincolo de text – variante filmice goetheene*, în „Secolul 20”, 1999, nr. 4-6, p. 62.

<sup>5</sup> Vezi Françoise Flamant, *Le Faust de Goethe et le Romantisme Russe, Europe*, Paris, 1997, n° 813-814, p.79.

<sup>6</sup> „Întreaga generație a marilor realiști ruși a cunoscut, în tinerețea sa romantică, o veritabilă pasiune pentru *Faust* de Goethe, considerat ca întruchiparea a ceea ce romantismul avea mai intens și mai înălțător. Acest entuziasm nemărginit se întruchipează în forma unei teme nostalgice în nuvela *Faust* de Turgheniev“. Vezi *op. cit.*, p. 83.

<sup>7</sup> „Mă tem însă ca acest colos, chiar în traducerea (probabil) imprecisă a lui Strugucikov, să nu-mi strivească viermișorul [nuvela mea Faust]“. Apud Charles Dedeyan, *Le thème de Faust dans la littérature européenne*, vol. IV, Ed. Lettres Modernes, Paris, 1956, p. 282.

<sup>8</sup> „Începutul și sfârșitul vieții va fi propriul «eu» în care găsiți întreaga lume... Or, noi știm că evoluția umanității nu se poate sfârși printr-un rezultat asemănător, noi știm că, cheia de boltă a omului nu este el însuși considerat ca unitate indivizibilă, ci umanitatea, societatea, cu legile ei eterne și imuabile“. Vezi Charles Dedeyan, *op. cit.*, p. 283.

<sup>9</sup> „Deznodământul prin împăcare din *Faust* plasat în afara sferei realității umane, rămîne artificial“. Vezi Charles Dedeyan, *op. cit.*, p. 283.

<sup>10</sup> „Lipsă să duci, să-nduri prisosul din pustie“. Goethe, *Faust*, trad. Ștefan Augustin Doinaș, Ed. Univers, București, 1983, p. 73.

<sup>11</sup> Turgheniev, I.S., *Apele primăverii*, Ed. Univers, București, 1980, p. 155.

<sup>12</sup> Ștefan Augustin Doinaș, *op. cit.*

<sup>13</sup> Vasile Voia, *Dimensiunea filosofică a orizontului faustic*, în „Tribuna“, 1997, nr. 6-12, febr., p. 11.

<sup>14</sup> Turgheniev, I.S., *op. cit.*, p. 127.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 145.

<sup>16</sup> Ionescu, Nae, *op. cit.*, p. 40.

<sup>17</sup> Turgheniev, I.S., *op. cit.*, p. 120.

<sup>18</sup> Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain, *Dicționar de simboluri*, vol. I, Ed. Artemis, București, 2000.

<sup>19</sup> Turgheniev, I.S., *op. cit.*, p. 120.

<sup>20</sup> *Ibidem*.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 120.

<sup>22</sup> *Ibidem*.

<sup>23</sup> *Ibidem*.

<sup>24</sup> Chevalier, J., Gheerbrant, A., *op. cit.*

<sup>25</sup> Ibrăileanu, Garabet, *Scriitori români și străini*, E.P.L., București, 1968, p. 270.

<sup>26</sup> Goethe, W. *Faust*, trad. Ștefan Augustin Doinaș, Ed. Univers, București, 1983, p. 72.

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 154.

<sup>28</sup> Noica, Constantin, *Despărțirea de Goethe*, Ed. Univers, București, 1976, p. 45.

<sup>29</sup> Turgheniev, I.S., *op. cit.*, p. 116.

<sup>30</sup> Goethe, W., *op. cit.*, ed. cit.

## BIBLIOGRAFIE DE AUTOR

[1] Turgheniev, I.S., *Faust*, trad. Xenia Stroe în vol. *Apele primăverii*, Ed. Univers, București, 1980

- [2] Goethe, W., *Faust*, trad. Ștefan Augustin Doinaș, Ed. Univers, București 1983  
 [3] *Biblia*, Institutul biblic și de misiune ortodoxă al Bisericii Ortodoxe Române, București, 1968

## BIBLIOGRAFIE CRITICĂ

- [1] Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain, *Dicționar de simboluri*, vol. I, Ed. Artemis, București, 2000  
 [2] Dedeyan, Charles, *Le thème de Faust dans la littérature européenne*, vol. IV, Ed. Lettres Modernes, Paris, 1956  
 [3] Doinaș, Ștefan Augustin, *Studiu introductiv*, în Goethe, W., *Faust*, Ed. Univers, București, 1983  
 [4] Flamant, Françoise, *Le Faust de Goethe et le Romantisme Russe, Europe*, Paris, 1997  
 [5] Ibrăileanu, Garabet, *Scriitori români și străini*, E.P.L., București, 1968  
 [6] Ionescu, Nae, *Problema mintuirii în Faust al lui Goethe*, Ed. Anastasia, București, 1996  
 [7] Noica, Constantin, *Despărțirea de Goethe*, Ed. Univers, București, 1976  
 [8] Voia, Vasile, *Dimensiunea filosofică a orizontului faustic*, în „Tribuna“, 1997  
 [9] Zaharia, M., *Dincolo de text – variante filmice goetheene*, în „Secolul 20, 1999, nr. 4-6

### ‘FAUST’ AND THE FAUSTIAN THEME IN IVAN TURGENIEV’S WORK

#### SUMMARY

The theme of Faust is examined, with references to Turgeniev’s œuvre and world and Russian literature. A polemic continuation to Goethe’s text, the Russian classic rests on the symbol of the book, the written word: the Bible, letters, *Faust* by Goethe. The epistolary mode chosen by Turgeniev reveals the theme of the search for knowledge through love. Reading as a self-building technique (Vera’s reading of the Bible passages forbidden by her mother, her subversive knowledge) and Piotr Aleksandrovich’s taste of the forbidden fruit (his reading of *Faust* to Vera) act to the effect of the lovers’ transgression of reality. But with Vera’s death the male hero feels his guilt and doom, and nostalgia never leaves him.

II

LIMBĂ ȘI LIMBAJ



# PRESUPOZIȚII REALISTE ALE DISCURSULUI ȘTIINȚIFIC DESPRE LUME

**Tatiana Tudori**

*„Ideea unei lumi reale obiective, ale cărei părți cele mai mici există obiectiv, în același sens în care există pietrele sau copacii, independent de faptul dacă le observăm sau nu (...) este imposibilă (...).“*

Werner Heisenberg, *Fizica și filosofia*

Tipologia extrem de diversă a realismului contemporan se grefează pe fondul unor dispute raționale, cotituri (*turns*) și post-orientări care reformulează, adesea dintr-o perspectivă interdisciplinară, principalele probleme ale filosofiei: ce este realitatea? ce este cunoașterea? dacă și cum este posibilă cunoașterea? care este raportul minte/corp? etc.

Tot mai multe preocupări actuale din filosofia științei aduc în prim-plan teme precum: tipurile de realitate, realitatea unică și incognoscibilă, pluralismul lumilor posibile, analizându-le dintr-o triplă perspectivă: ontologică, epistemologică și axiologică. În termeni foarte generali, prin realism se înțelege doctrina care afirmă că, în orice domeniu al gândirii, entitățile presupuse ca aparținând domeniului respectiv sunt într-adevăr reale, adică exterioare gândirii și independente de ea. Totalitatea obiectelor și evenimentelor existente în exteriorul celor care le percep formează așa-numita „lume exterioară“ sau „lume externă“<sup>1</sup>, iar concepția despre ea este cunoscută sub numele de „realism extern“, prin care adesea se înțelege chiar realismul propriu-zis.

Dacă ontologic realitatea lumii externe este subînțeleasă, problematizarea ei epistemologică are în vedere accesul cognitiv al omului la ceea ce se

află în exteriorul său. Cu alte cuvinte, se pune întrebarea: cum este posibilă cunoașterea factuală?

Orientarea fiziclistă consideră că ceea ce cunoaștem este o realitate formată doar din elemente de natură fizică, indiferent că sunt obiecte, fapte, relații, proprietăți, entități mentale sau constructe sociale.

*„Fizicalismul este un fel de monism, care se opune distincției dualiste între două feluri de substanță: materie și spirit (mind). Ca atare, el descinde din materialism: concepția în perspectiva căreia totul este materie (ca de pildă teoria după care nu există decât colecții de atomi in vid) și care se opune dualismului cartezian ce susține că există și spirit (substanță gânditoare) așa cum există și materie (substanță care are atributul întindere). Mulți fizicaliști consideră că fizicalismul lor este o versiune modernă de materialism; el apără hegemonia materiei moderne împotriva misterelor substanței mentale și a interacțiunii spirit/materie (mind/matter).”<sup>2</sup>*

Realismul nu implică însă un astfel de reduționism, acesta fiind mai curând de factură antirealistă. E drept că una din formele lui, „realismul simțului comun“, susține că există o lume de obiecte fizice independentă de percepțiile și de conștiința noastră, obiecte pe care le putem cunoaște în mod real, dar realismul propriu-zis pornește de la distincția între subiectivitate și obiectivitate pentru a afirma că lumea (realitatea) există independent de reprezentările noastre. Putem avea acces la realitate tocmai prin aceste reprezentări care sunt considerate adevărate numai în măsura în care corespund faptelor. Această corespondență a reprezentărilor noastre cu faptele nu trebuie să conducă la identificarea realismului cu teoria adevărului corespondență: realismul implică în mod necesar teoria corespondenței, nu însă și invers.

Sistemele noastre de reprezentare (limbajul, convingerile, percepția, hărțile, imaginile etc.), fiind creații omenești, sunt arbitrare. De asemenea, este un fapt obișnuit ca pentru descrierea unui anumit aspect al realității să folosim o multitudine de reprezentări. Această *relativitate conceptuală* este admisă și asumată de către realism, alături de *relativitatea culturală*, conform căreia reprezentările noastre sunt influențate de factori culturali, psihologici, economici, sociali etc.

*„Obiectivitatea epistemică totală e dificil de obținut, câteodată chiar imposibil, pentru că orice examinare se face dintr-un punct de vedere, motivat de o serie de factori personali și în cadrul unui anumit context cultural și istoric.”<sup>3</sup>*



Prin urmare, relativitatea culturală și cea conceptuală nu trebuie considerate drept argumente împotriva realismului, ci trăsături caracteristice ale acestuia. Vocabulare diferite pot descrie diverse aspecte ale realității. Teza fundamentală a realismului afirmă că modul în care există lumea este independent de reprezentările noastre și, dacă noi nu am exista, acest lucru nu ar afecta în nici un fel existența realității. Prin aceasta realismul își afirmă caracterul profund ontologic, fără a se distanța însă total de interpretările epistemologice sau de teoriile limbajului.

Realismul nu este o teză despre lume așa cum este ea în realitate, ci afirmă numai existența lucrurilor într-un mod anume, independent de orice reprezentare umană.

Pentru antirealist existența unei realități independente de gândire este de neconceput.

*„Diferența dintre realism și antirealism poate fi prezentată în modul următor: în viziune realistă, dacă s-ar dovedi că nu există decât stări de conștiință, atunci ar însemna că vapoarele, pantofii sau sigiliile de ceară nu există. Dar afirmația că nu există vapoare, pantofi sau sigilii de ceară este o afirmație referitoare la realitatea exterioară, precum multe alte afirmații de acest tip. În viziunea antirealistă, asemenea lucruri, dacă există, sunt în mod necesar constituite de reprezentările noastre și nu ar fi putut exista independent de aceste reprezentări.”<sup>4</sup>*

Dacă admitem relativ ușor că nu putem cunoaște lumea așa cum este ea în realitate (lucrul în sine kantian), dificultățile survin cu privire la ipoteza existenței lumii *într-un fel anume*: cine garantează că lumea există? cum știm că ceva este real?

Evandro Agazzi, în *Naive Realism and Naive Antirealism*, consideră că putem accepta ceva ca fiind real dacă acel ceva este diferit de nimic. În aceste condiții, o formulă chimică, o ipoteză, o senzație sau un coșmar sunt reale pentru că diferă de nimic; reale fiind, le putem atribui valori alethice. Agazzi susține că:

*„vom descrie un discurs ca realist dacă intenționează să vorbească despre o realitate de un anumit tip și își realizează intenția sa. Prin urmare, un discurs care intenționează să vorbească despre realitatea fizică este realist numai dacă el pretinde că în realitate el reușește în vorbirea asupra realității, și nu numai asupra imaginilor intelectuale ale acesteia.”<sup>5</sup>*

Adevărul și eroarea nu sunt categorii ontologice, nu aparțin realității, ci teoriilor, care sunt sisteme dinamice și evolutive, astfel încât progresul

cognitiv nu apare ca o încercare de cunoaștere a realității în sine, ci ca un efort de surprindere a adevărului teoriilor despre lume, de *dezvăluire* a lui de sub vălul schimbărilor de referință și al erorilor.

Una din tendințele actuale din filosofia științei este de a reformula problema realismului din perspectivă lingvistică. S-au impus, cu precădere, două tipuri de abordări ale aspectelor referențiale ale științei: *punctul de vedere standard*, constituit în cadrul *empirismului logic*, și *abordarea modelistă* a teoriilor științifice. Prima direcție considera că domeniul de referință al teoriilor cuprinde doar obiectele, relațiile și proprietățile observabile; pentru *realiști*, domeniul teoriei cuprinde termeni teoretici cărora le pot corespunde entități observabile sau entități neobservabile. Ca alternativă la abordarea standard, direcția modelistă propune noțiunea de *model al teoriei*, utilizând logicile modale în scopul trecerii de la nivelul enunțului la structuri teoretice globale.

„Pe plan epistemologic – consideră A. Miroiu – holismul modal duce la concluzia că referința unui termen modal nu se poate determina decât contextual, în raport cu un anumit model al teoriei; că, în al doilea rând, referința lui se poate stabili doar considerând modelul respectiv ca întreg și în relațiile sale cu alte modele.”<sup>6</sup>

Mario Bunge, în *Știință și filosofie*, abordează problema referentului teoriilor fizice și prezintă în sprijinul ei patru teze:

1. *teza realistă*, care afirmă că o teorie fizică se referă la sisteme fizice, deci la entități și evenimente;
2. *teza subiectivistă*, care susține că o teorie fizică se referă la stările mentale ale subiectului angajat în procesul cunoașterii;
3. *teza strictă de tip Copenhaga*, care spune că enunțurile din fizică sunt de tip fizico-mental, iar raportul subiect-obiect este neanalizabil;
4. *teza dualistă*, prin care o teorie fizică se referă atât la obiectele fizice, cât și la subiecții umani care le cercetează.

M. Bunge consideră că doar abordările *realistă* și *subiectivistă* sunt realizabile; numai prima produce însă „teorii obiective“, raționale, deci științifice<sup>7</sup>.

Multiplele semnificații pe care le poate avea un termen în cadrul unor teorii diferite au favorizat dispute aprinse în rândul celor care au analizat acest subiect. Plecând de la această situație, unii au ajuns chiar la concluzia

că fiecare teorie se referă la o anumită realitate, prin urmare teza realității unice nu mai este valabilă, mai mult, se poate vorbi despre posibilitatea multiplicării la infinit a teoriilor, deci și a realităților la care acestea se referă. Contraargumentul realist susține însă că lumea reală rămâne aceeași, indiferent de modalitatea în care este descrisă: sisteme conceptuale diferite sunt folosite pentru descrieri diferite ale aceleiași realități.

*„Faptul că scheme conceptuale alternative permit diferite descrieri ale aceleiași realități și că nu există descrieri ale realității dincolo de schemele conceptuale nu are nici o relevanță pentru o teorie a realismului.”<sup>8</sup>*

Această afirmație se verifică și prin analiza comparativă a două teorii distincte, cum sunt fizica clasică și cea modernă. În fizica clasică obiectele și procesele fizice sunt complet independente de condițiile de observare, ca și de observator. Este recunoscută realitatea obiectivă a lumii fizice și autonomia ei, se admite posibilitatea atribuirii unor valori bine definite mărimilor fizice și totul apare perfect controlabil și legiferabil. Procesele fizice sunt absolutizate, considerate „în sine“, iar această absolutizare era identificată cu însăși obiectivitatea. Unicul criteriu verificational al enunțurilor teoretice era *experimentul*.

Teoria relativității și cea cuantică au favorizat o răsturnare gnoseologică, o schimbare profundă în descrierea realității fizice. Atributele fizice ale „obiectelor“ sunt evidențiate acum în relația lor cu mediul fizic în care se găsesc, cu instrumentele de măsură și cu subiectul observator. A descrie starea cuantică a unui sistem înseamnă a expune probabilitățile tuturor stărilor specifice ale acestuia. Spre deosebire de experimentul clasic, repetabil, cel statistic din fizica cuantică este irepetabil și vizează aproximarea cât mai bună a probabilităților de realizare a diferitelor valori ale entităților studiate. Prin interacțiunea cu sistemul de observare se transformă în *realitate* una din multiplele stări posibile ale obiectului microfizic. Rezultatele măsurătorilor sunt complementare și numai prin însumarea lor putem avea o reprezentare „completă“ a microobiectului. Această relativitate în raport cu mijloacele de observație impune renunțarea la principiul caracterului absolut al proceselor fizice, specifice științei clasice, dar nu înseamnă și renunțarea la caracterul obiectiv al lumii fizice. Trecerea de la studierea obiectelor și proceselor direct observabile la cele neobservabile în mod direct, folosirea unui limbaj tot mai abstract și a unor instrumente de măsură

tot mai complicate presupun tocmai existența unui fundament empiric al cunoașterii.

Fie că este sau nu identificată cu *realitatea obiectivă*<sup>9</sup> (concept cu largi conotații filosofice), realitatea fizică este presupusă de însuși actul cercetării atât în fizica clasică, cât și în cea actuală. Ea desemnează structurile, legile, obiectele și proprietățile ce fac obiectul cercetării științifice și justifică însuși demersul cognitiv al omului.

Faptele există în mod incontestabil. Și dacă explicația lor ne depășește, dacă „de ce“-ul lor va rămâne probabil fără răspuns, stă în putința minții umane să-și reprezinte o imagine veridică a lor. Este însă realitatea faptelor o problemă de fizică sau este aceasta o problemă subtilă, pur filosofică, rătăcită pe tărâmul arid al științei? Mai este valabil astăzi îndemnul newtonian: „Fizică, ferește-te de metafizică!“?

Cercetările recente din filosofia fizicii se caracterizează printr-o reevaluare și resemnificare a conceptelor de „realitate fizică“, „obiectivitate“, „completitudine a descrierii fizice“ etc. Pentru a putea fi soluționate aceste probleme necesită o abordare „transdisciplinară“, atât din perspectiva analizei metodologice a intervenției mijloacelor de cercetare fizică precum și din cea a cercetării logicii sintactico – semantice și a criticii filosofice. Rezultatul acestui efort conjugat implică elaborarea unor concepte sau principii a căror valoare metateoretică depășește cadrele fizicii. Pe de altă parte, *realismul* este astfel purificat de unele presupoziii ale simțului comun, recunoscând faptul că teoria fizică este o expresie simbolică și incompletă a realității, nicidecum una exhaustivă și finală. Abandonând întrucâtva poziția *constatării* realității externe, realismul epistemologic actual își elaborează un *nivel constructiv* de interpretare a lumii.

Ca și în cazul altor științe, epistemologia fizicii rămâne deschisă spiritului filosofic.

Roland Omnes, în *Interpretarea mecanicii cuantice*, sugerează că realitatea faptelor externe nu necesită o explicație teoretică. Ea este unică și rămâne așa în ciuda unor dezacorduri ce se manifestă între ea și teorie<sup>10</sup>.

*Realismul extern* este o „precondiție de inteligibilitate”<sup>11</sup>. În absența lui nu doar sensul științei ar dispărea, ci și cel al comunicării obișnuite dintre oameni. Enunțurile și-ar pierde semnificația, iar limbajul și gândirea și-ar pierde utilitatea. Problema *realității externe*, în viziunea lui John R. Searle, nu este de ordin epistemic pentru că ea privește condițiile de inteligibilitate

te, nu pe cele de cunoaștere. Ea rămâne valabilă indiferent dacă enunțurile noastre sunt sau nu cunoscute, indiferent de valoarea lor de adevăr sau dacă referințele lor există sau nu<sup>12</sup>.

## NOTE

<sup>1</sup> Printre cei care au dedicat numeroase studii problemei „lumii externe“ se numără și: G. Moore, A. Ayer, A. Quinon, R. Chisholm, J. Cornman, C.I. Lewis, A. Lovejoy, M. Merleau – Ponty, B. Russell. Pentru soluțiile date problemei epistemologice a „lumii externe“, v. *Dicționar de filosofia cunoașterii* („Dicționarele Blackwell“), vol. II, Ed. Trei, Iași, 1999, pp. 227-235.

<sup>2</sup> Tim Crane și H.H. Mellor, *Nu poate fi vorba de fizicalism*, trad. M. Vornicu, în vol. *Realism și relativism în filosofia științei contemporane*, coord. Angela Botez, Ed. DAR, București, 1993, p. 57.

<sup>3</sup> John R. Searle, *Realitatea ca proiect social*, trad. Andreea Deciu, Ed. Polirom, Iași, 2000, p. 124.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 129.

<sup>5</sup> Evandro Agazzi, *Realismul naiv și antirealismul naiv*, în vol. *Realism și relativism în filosofia științei contemporane*, coordonare, introducere și îngrijirea traducerii: Angela Botez, Ed. DAR, București, 1993, p. 30.

<sup>6</sup> Adrian Miroiu, *Realitate și practică socială*, Ed. Politică, București, 1989, p. 44.

<sup>7</sup> vezi Mario Bunge, *Știință și filosofie*, Ed. Politică, București, 1984.

<sup>8</sup> John R. Searle, *op. cit.*, p. 134.

<sup>9</sup> În epistemologia fizicii moderne *realitatea fizică* reprezintă un concept metodologic prin care se desemnează realitatea *doar* ca obiect al teoriilor fizice, spre deosebire de *realitatea obiectivă*, concept mult mai general care cuprinde și *realitatea fizică*.

<sup>10</sup> vezi Roland Omnes, *Interpretarea mecanicii cuantice*, Ed. Tehnică, București, 1999.

<sup>11</sup> John R. Searle subliniază această idee astfel: „Putem demonstra că un enunț sau altul corespunde sau nu felului în care sunt lucrurile în *lumea externă*, dar nu se poate demonstra în același mod ca afirmația conform căreia există o lume externă corespunde felului în care sunt lucrurile în lumea externă, pentru că ideea de a corespunde sau nu lumii externe presupune deja existența unei lumi externe față de care enunțurile corespund sau nu. Realismul extern nu este, prin urmare, o teză și nici o ipoteză, ci precondiția anumitor teze sau ipoteze“ (*op. cit.*, p. 144). Ca argument solid în favoarea realismului, deși ne-necesar întrucât acesta se subînțelege, Searle prezintă teza „convergenței științifice“: oamenii de știință, în momente și în condiții diferite, chiar în locuri diferite pot ajunge la rezultate identice sau asemănătoare tocmai datorită existenței unei realități independente de ei.

<sup>12</sup> *Ibidem*, pp. 150-151.

## REALISTIC PREREQUISITES TO THE SCIENTIFIC DISCOURSE ON THE WORLD

### SUMMARY

Displaying great diversity, contemporary subjects and disciplines show considerable interest in the concept of reality: types of realities and problems such as what are reality and knowledge, is there a possibility to know reality, and the body-mind relationship are analysed from an ontological, epistemological, and axiological perspective.

Unlike the influential trend of physicalism, a reductionist view, 'external realism' or realism 'as such' is the conception of an external 'real' world, a world of objects exterior to and independent of knowledge (Realism should not be identified with the theory of truth).

Arbitrary as they are, all human systems (language, convictions, perceptions, maps, images, etc.) of representations can be naturally used to interpret reality according to *conceptual* and *cultural relativism* (cultural, psychological, economic, social factors). Therefore these two relativities are essential characteristics of reality.

Contemporary theories and authors are mentioned and their views critically discussed: Evandro Agazzi and his *Naive Realism and Naive Antirealism*; Mario Bunge's position as expressed in *Science and Philosophy*; the physical theories of Richard Omens (*An Interpretation of Quantic Mechanics*).

Referential aspects of science are mainly examined through two standard methods: logic empiricism and models.

Recent advance in the philosophy of physics implies a reassessment of concepts such as 'physical reality', "objectivity" "completeness of physical description". A transdisciplinary approach involving syntactic-semantic logic and philosophical criticism is needed to solve them.

The paper concludes with the acknowledgement of John R. Searle's statement about the problem of an external reality as a preliminary condition of intelligibility which holds valid whether our statements are known or not.

# РЕЧЕВАЯ ЛИЧНОСТЬ И КОММУНИКАТИВНОЕ ПРОСТРАНСТВО

**Людмила Беженару**

Язык по своей природе полифункционален. Он служит не только средством сообщения и получения информации. Язык – основное средство общения, которое позволит говорящему человеку выражать свои мысли, а другому индивидууму их воспринимать. Изучая проблемы общения как категории функциональной, современная лингвистическая наука сталкивается с субъектом коммуникативного акта – с феноменом «языковой личности» (Ю.Н. Караулов, Р.И. Богин)<sup>1</sup>.

Поскольку *языковая личность* проявляет себя прежде всего в общении, в вербальном коммуникативном акте, эту личность называют еще и *речевой* (Ю.Е. Прохоров)<sup>2</sup>, *коммуникативной* (В.И. Красик, С.И. Формановская)<sup>3</sup>. В рабочем порядке можно понимать под *языковой личностью* говорящего/слушающегося человека.

Каждая языковая/речевая/коммуникативная личность уникальна. Она проявляется в речи, в деятельности, в общении и наделена коммуникативными, социальными и психологическими ролями. «Исполняя» эти роли, языковая/речевая/коммуникативная личность выполняет практическую роль: общается, демонстрируя свою коммуникативную компетенцию. В процессе коммуникации общающаяся личность реализует себя на структурных уровнях лингводидактической модели языковой личности.

*Вербально-семантический* уровень предполагает нормальное владение языком: лексическими, грамматическими, фонетическими законами языка; *когнитивный* уровень отражает иерархию ценностей, а *практический* включает цели, мотивы, интересы языковой/комму-

никативной личности в ее речевой деятельности по реальному осмыслению мира; прагматическая. Все три компонента, составляют модели языковой/речевой/ коммуникативной личности, т.к. языковая личность – это концепт, феномен, а не реальный говорящий. Исходя из того, что языковая личность в парадигме реального общения – это речевая личность, – далее будем употреблять эту синтагму.

На каждом из уровней речевая коммуникативная личность приобретает соответствующую *языковую, коммуникативную и прагматическую* компетенцию, становясь развитой речевой личностью (РРЛ). РРЛ характеризуется следующими умениями и навыками: владением системой языка и системой речи, владением нормами употребления речевых произведений и законов общения, а также стратегий и тактик различных сфер общения, владением этическими и этикетными нормами коммуникативных актов и др.

Структурная организация лингво-дидактической модели *речевой* личности позволяет говорить о том, что эта личность реализуется в языковом/речевом/коммуникативном пространстве. Коммуникативное пространство (КП) – это, с одной стороны, совокупность языковых знаний и умение их реализации; обширная зона, где язык фиксирует многообразие отношения *речевой* личности к действительности. В конкретной ситуации общения речевая личность корректирует свои действия со всеми экстралингвистическими и лингвистическими характеристиками данной ситуации и со своими коммуникативно-деятельностными потребностями.

У различных *речевых* личностей эти потребности дифференцируются по уровню языковых знаний, по степени владения нормой и узусом речевой деятельности, и сферам и коммуникативным ситуациям, по социокультурной, по языковой среде индивидуума.

С другой стороны, *коммуникативное пространство* (КП) – это совокупность сфер речевого общения, в которой определенная речевая ситуация «может реализовать в соответствии с принятыми в данном социуме языковыми, когнитивными и прагматическими правилами необходимые потребности своего бытия» (Ю.Е. Прохоров).<sup>4</sup>

*Коммуникативное пространство* (КП) – это наиболее обобщенный уровень речевого общения, в котором *речевая личность* может себя реализовать. КП включает в себя многообразие свойств языкового



сообщения: предметное содержание, интеллектуальную сферу, коммуникативную ситуацию со всем множеством компонентов (тон, интересы и намерения как говорящего, так и его потенциального партнера, характера личных и языковых взаимоотношений), социокультурную среду и многие другие.

КП как совокупность сфер речевого общения характеризуется многократностью тем, стилей, жанров; разнообразностью отношений между коммуникантами (адресант, адресат, их речевые действия), обстановкой общения. Во всем этом многообразии речевая личность выступает как *субъект* речевых действий, определяющий КП.

Сферы общения – это сферы общественной жизни (Аврорин, Гурвич, Дешериев, Скалкин, Кожина, Формановская, Гребнев)<sup>5</sup> общественно-политическая, культурно-историческая, научная, образовательная, производственная, административно-правовая и деловая, религиозная, обиходно-бытовая и др. Они образуют *социокультурную среду*, в которой реализует себя конкретная общающаяся личность.

С точки зрения теории общения, особенно важно учитывать и выделять в социокультурной среде ее осубую часть – *языковую среду*.

Под *языковой средой* понимают тот язык (языки), которым владеют лица, вступающие в непосредственно устные речевые контакты, в реальную коммуникацию с речевой личностью. В реальной языковой среде индивидуум способен и может производить речевые поступки, создавать и принимать произведения речи, демонстрируя определенный уровень владения языком.

Языковая среда может быть одноязычной и многоязычной, т.е. гомогенной и гетерогенной. Субъект речевых действий (речевая личность), способный попеременно пользоваться двумя языками (или большим количеством языков) для выполнения своего общественного назначения, считается индивидуумом билингвальным/полилингвальным, дву- или многоязычным.

Таким образом, КП создает условия для *билингвизма* как коммуникативного качества речевой личности, формирующего умения языкового посредничества, что позволяет практиковать устную коммуникативную деятельность, не прибегая к услугам переводчика (который тоже является коммуникантом речевого акта).

В этом контексте, коммуникативные качества личности определяются по степени овладения различными уровнями двух или более

языков; субъект речевых действий является *билингвальной* или *полилингвальной* речевой личностью.

Билингвизм (полилингвизм) как коммуникативное качество речевой личности реализует потребности этой личности в речевом общении в современном мультикультуральном коммуникативном пространстве.

Изучая проблемы общения, современная лингвистика определяет *речевую личность и коммуникативное пространство*, в котором эта личность реализуется как субъект речевых действий, основными компонентами речевого/коммуникативного акта.

## П Р И М Е Ч А Н И Я

<sup>1</sup> см. Ю.Н. Караулов, *Русский язык и языковая личность*, М., 1987 и Р.И. Богин, *Модель языковой личности в ее отношении к разновидностям текстов*, Диссертация доктора филологических наук, Л., 1984

<sup>2</sup> см. Ю.Е. Прохоров, „Коммуникативное пространство языковой личности в национально-культурном аспекте“, в Материалах 9го Конгресса МАПРЯЛ, Братислава, 1999, стр. 450-465

<sup>3</sup> см. Н.И. Формановская, *Коммуникативно-прагматические единицы общения*, стр. 80-99, см. В.И.Красик, *Коммуникативная личность как лингвистический концепт. Проблемы формирования языковой личности учителя-русиста*, Волгоград, 1993

<sup>4</sup> Ю.Д. Прохоров, там же, стр. 460

<sup>5</sup> см. материалы симпозиума «Пути и средства повышения мотивации обучения русскому языку как иностранному» и тезисы Международной научной конференции „Теория и практика русистики в мировом контексте“, Москва, 1997.

## THE ROLE MODEL AND THE COMMUNICATIVE ENVIRONMENT

### S U M M A R Y

The concepts of *linguistic/communicative/speaking personality* and *communicative space* and *linguistic background* are discussed in the light of Russian teaching methodology and socio-cultural studies. The linguistic model of speaking personality implies three levels: the verbal and semantic (the speaker's command of the laws of language) level, the cognitive level (a hierarchy of the speaker's values, aims, motives) and the pragmatic one. Communicative space is most broadly defined as the totality of language skills and the knowledge to use them (the speaker's communicative competence) in which the speaker (inter)acts. Linguistic background implies different manifestations of bilingualism.

# CUVINTE DE ORIGINE SLAVĂ ÎN LIMBA ROMÂNĂ

Natașa Manole

Limba română în stadiul ei actual este rezultatul unei îndelungate perioade de dezvoltare, caracterizată, pe de o parte, prin continuitate, iar, pe de alta, prin ritmuri diferite de evoluție, dependente de nivelul, orientarea și posibilitățile social-culturale ale comunității lingvistice.

Vocabularul este componenta limbii în care schimbările se produc foarte ușor și sînt ușor de observat, în comparație cu celelalte părți ale limbii. Alături de cuvinte formate în limba română, de împrumuturi din limbi de origine latină, este incontestabilă îmbogățirea vocabularului limbii române prin adoptarea de termeni slavi. Acești termeni pătrund în limbă în mai multe etape, ferm delimitate de cercetători de prestigiu<sup>1</sup>: între secolele VI-VIII și IX-XII; între secolul al XIII-lea și al XV-lea; din secolul al XVI-lea și pînă la 1640-1650; de la 1780 la 1860. Fenomenul de pătrundere a elementelor slave a fost favorizat de creștinismul bizantin ortodox în haină slavă.

Pentru prima etapă se poate stabili un strat popular de împrumuturi slave și unul savant. Multe cuvinte savante de origine slavă au dispărut, altele au devenit populare. **Gospodar**, de exemplu, este la început titulatura slavo-nă a domnitorului, iar **cîrjă** indică sceptrul mitropolitului, înainte de a avea sensul de astăzi. Cuvintele pătrunse pe cale bisericească au suferit și ele modificări: **molitvă**, **a pomeni**, **popă**, **slujbă**, **vecernie** etc. au intrat în limbajul curent. Orientarea creștin-ortodoxă a culturii feudale românești a făcut ca termenii slavi să pătrundă în mai toate domeniile vocabularului, inclusiv în toponimie și antroponimie.

Între secolele al XIII-lea și al XV-lea, la cuvintele de origine latină și traco-dacă, se adaugă multe cuvinte de origine slavă, populare sau savante,

de tipul: **coș**, **cîrn**, **crîng**, **drag**, **iaz**, **izvor**, **moghilă**, **neamț**, **nevoie**, **poiană**, **prislop**, **prund**, **răspîntie**, **vrabie** (populare), **boier**, **călugăr**, **crai**, **lo-gofăt**, **monastire**, **vistiernic** (savante).

Între secolele al XVI-lea și al XVII-lea vocabularul crește prin împrumuturi din slavona bisericească și de cancelarie. Unele cuvinte nu s-au păstrat, iar altele, dacă s-au păstrat, au devenit arhaisme. De exemplu: **arină** – „nisip“, **învești** – „a îmbrăca“, **podobie** – „asemănare“. Altele aveau semnificații pe care le-au pierdut ulterior. **Mișel**, de exemplu, însemna „sărac, sărman“, **obraz** – „persoană, ins“, **voinic** – „ostaș“, **împelița** – „a (se) întrupa“, păstrat în expresia populară **drac împelițat**.

Trecînd în revistă cuvintele de origine slavă din limba română, se poate lesne constata faptul că un mare număr dintre acestea aparțin fondului principal de cuvinte, dar există și elemente de vocabular din afara fondului principal.

Unele cuvinte de origine slavă sînt din sfera religioasă: **agneț** – „pîine sfințită“ – din sl. *agnicī* „miel“; **Antihrist** – din sl. *anūtichristŭ*; **antimis** – „pînză pusă pe altar pentru a așeza pe ea pîinea sfințită și potirul“ – din sl. *antimisŭ*; **ceaslov** – din sl. *časoslovŭ*; **duhovnic** – din sl. *duhovnicŭ* – din sl. *duchŭ*; **hulă** – din sl. *chula*; **moliftă** – din sl. *molitva*; **odajdie** – din sl. *odezda*; **popă** – din sl. *popŭ*; **praznic** – din sl. *prazdnikŭ*; **pricestui** – din sl. *pričestvovati*; **prohod** – din sl. *provodŭ*; **prooroc** – din sl. *prorokŭ*; **propovădui** – din sl. *propovedati*; **stareț** – din sl. *staricŭ*; **țircovnic** – din sl. *crŭkovnikŭ*; **troiță** – din sl. *troica*; **utrenie** – din sl. *utrinja*; **vecernie** – din sl. *večernja*.

Dar există o multitudine de cuvinte: substantive, verbe, adjective, adverbe, care acoperă o largă arie semantică: stare socială, particularități fizice sau morale, calități sau defecte, părți ale corpului, îmbrăcăminte, armată, comerț, locuință, unelte, obiecte casnice, hrană, agricultură, timp, medicină, boli, superstiții, natură, faună, plante, noțiuni concrete, noțiuni abstracte.

Substantivele de origine slavă sunt cele mai numeroase ca pondere: **armindenii** – „sărbătoare de 1 mai“ – sl. *Jeremiinŭ dînŭ*; **babă** – sl. *baba*; **băjenie** – sl. *bežanije*; **basm** – sl. *basnŭ*; **beznă** – sl. *bezdŭna*; **bici** – sl. *biči*; **bîrlog** – sl. *brŭlogŭ*; **bîrnă** – sl. *brŭvino*; **bîță** – sl. *bŭtŭ*; **blid** – sl. *bljudŭ*; **boală** – sl. *bolŭ*; **bob** – sl. *bobŭ*; **boier** – sl. *bolŭarinŭ*; **bold** – sl. *bolli* „spin“; **brazdă** – sl. *brazda*; **brici** – sl. *briči*; **bujor** – sl. *božurŭ*; **bu-**

**ruiană** –sl. *burjanŭ*; **călin** – sl. *kalina*; **ceașcă** –sl. *čaša*; **ceată** – sl. *četa*; **cetină** – sl. *četina*; **câlți** – sl. *klŭkŭ*, plural *klŭcŭ*; **ciolan** – sl. *članŭ*; **cîrciumă** – sl. *krŭčima*; **cireadă** – sl. *črěda*; **cîrmă** – sl. *krŭma*; **cîrpă** – sl. *krŭpa*; **cîrtiță** – sl. *krŭtŭ*; **ciudă** – sl. *čudo* „miracol“; **clei** – sl. *klej*; **clește** – sl. *klešte*; **clin** – sl. *klinŭ*; **coajă** – sl. *koža*; **coasă** – sl. *kosa*; **cojoc** – sl. *kožu-chŭ*; **coșciug** – sl. *kovičegŭ*; **coteț** – sl. *kotičŭ*; **covor** – sl. *kovrŭ*; **crai** „lună nouă“ – sl. *krai*; **crai** „rege“ – sl. *kralŭ*; **cremene** – sl. *kremy*; **crîng** – sl. *krŭgŭ*; **cumătru** – sl. *kŭmotrŭ*; **dar** – sl. *darŭ*; **doică** – sl. *dojka*; **doină** – sl. *daljina*; **dragoste** – sl. *dragostŭ*; **drob** – sl. *drobŭ*; **drojdie** – sl. *droždije*; **duh** – sl. *duchŭ*; **dumbravă** – sl. *dačbrava*; **dungă** – sl. *dača*; **glas** – sl. *glasŭ*; **gleznă** – sl. *glezŭnŭ*; **globă** – sl. *globa*; **gloată** – sl. *glota*; **glumă** – sl. *glumŭ*; **gospodar** – sl. *gospodarŭ*; **grajd** – sl. *graždŭ*; **grămadă** – sl. *gramada*; **graniță** – sl. *granica*; **grija** – sl. *griža*; **grindă** – sl. *grěda*; **groază** – sl. *groza*; **hrană** – sl. *chrana*; **hrean** – sl. *chrěnŭ*; **hrib** – sl. *chribŭ*; **ispită** – sl. *ispytŭ*; **izlaz (islaz)** – sl. *izlazŭ*; **izvor** – sl. *izvorŭ*; **jale** – sl. *žalŭ*; **jar** – sl. *žarŭ*; **jertfă** – sl. *žrŭtva*; **jivină** – sl. *živina*; **lebadă** – sl. *lebedŭ*; **lene** – sl. *lenŭ*; **lopată** – sl. *lopata*; **luncă** – sl. *lŭka*; **molie** – sl. *moliŭ*; **nărav** – sl. *nra-vŭ*; **nădejde** – sl. *nadeždŭ*; **năvod** – sl. *nevodŭ*; **neamț** – sl. *němŭcŭ*, din *němŭ*; **necaz** – sl. *nakazŭ*; **nevastă** – sl. *nevěsta*; **nevoie** – sl. *nevolja*; **noroc** – sl. *narokŭ*; **norod** – sl. *narodŭ*; **obîrșie** – sl. *obrŭsŭ*; **obraz** – sl. *obrazŭ*; **obște** – sl. *obŭštŭ*; **ogradă** – sl. *ograda*; **opaiț** – sl. *opjaecŭ*; **opincă** – sl. *opŭnŭcŭ*, din sl. *opeti* „a acoperi“; **ostrov** – sl. *ostrovŭ*; **otravă** – sl. *otrava*; **ovăz** – sl. *ovisŭ*; **pahar** – sl. *pehar*; **pară** – sl. *para* „abur, fum“; **pelin** – sl. *pelynŭ*; **pîclă** – sl. *pŭklŭ*; **pinten** – sl. *peŭtino* „călcîi“; **plasă** – sl. *plasa*; **poală** – sl. *polu*; **plug** – sl. *plugŭ*; **podgorie** – sl. *podŭgorije*; **podoabă** – sl. *podoba*; **poftă** – sl. *pochotŭ*; **poiană** – sl. *poljana*; **pojar** – sl. *požarŭ*; **poliță** – sl. *polica*; **pomană** – sl. *poměnŭ*; **popas** – sl. *popasŭ*; **post** – sl. *postŭ*; **pot-coavă** – sl. *podŭkovŭ*; **poteră** – sl. *potěra*; **potop** – sl. *potopŭ*; **praf** – sl. *prachu*; **prag** – sl. *pragŭ*; **prăpastie** – sl. *propastŭ*; **pridvor** – sl. *prŭtvorŭ*; **prieten** – sl. *prijateli*; **prispă** – sl. *prisŭpa*; **prund** – sl. *pradu*; **puf** – sl. *puhu*; **puhoi** – sl. *povonŭ*; **rac** – sl. *rakŭ*; **rai** – sl. *raj*; **rană** – sl. *rana*; **război** – sl. *razboi*; **rînd** – sl. *ređŭ*; **rîs** „linx“ – sl. *rysŭ*; **rît** – sl. *rŭtŭ*; **rob** – sl. *rabŭ*; **rod** – sl. *rodŭ*; **roi** – sl. *roi*; **ropot** – sl. *ropotŭ*; **rufă** – sl. *rucho*; **sanie** – sl. *sani*; **șapcă** – sl. *șapŭka*; **scîrbă** – sl. *skrŭbŭ*; **scoabă** – sl. *skoba*; **sfoară** – sl. *sŭvora*; **silă** – sl. *sila* „putere“; **sită** – sl. *sito*; **slănină** – sl. *slanina*, din sl. *slanŭ* „sărat“; **slavă** – sl. *slava* „glorie“; **slovă** – sl. *slovo*; **slugă** – sl.

*sluga*; **zmeu** – sl. *zmiř*; **stană** – sl. *stanŭ*; **sticlă** – sl. *stŭklo*; **stîlp** – sl. *stlŭpŭ*; **strună** – sl. *struna*; **zvon** – sl. *zvonŭ*; **taină** – sl. *tajna*; **tină** – sl. *tina*; **topor** – sl. *toporŭ*; **tovarăș** – sl. *tovarŭsti*; **trudă** – sl. *trudŭ*; **trup** – sl. *tru-pŭ*; **uliță** – sl. *ulica*; **veac** – sl. *věkŭ*; **văzduh** – sl. *vŭzduchŭ*; **vifor** – sl. *vih-rŭ*; **vîrcolac** – sl. *vlŭkodlakŭ*; **viteaz** – sl. *vitezŭ*; **vlagă** – sl. *vlaga* „umezeală”; **voie** – sl. *volja*; **voievod** – sl. *vojevoda*; **vraci** – sl. *vračŭ*; **vrajbă** – sl. *vraždŭ*; **vrajă** – sl. *vraža*; **zăbavă** – sl. *zabava*; **zăduf** – sl. *zaduchŭ*; **zare** – sl. *zarŭ*; **zăvoi** – sl. *zavoj*; **zăvor** – sl. *zavorŭ*; **zid** – sl. *zidŭ*; **zimț** – sl. *zŭbu* „dinte”.

Verbele de origine slavă din limba română semnifică acțiuni diverse: **a brodi** – sl. *broditi*; **a căli** – sl. *kaliti*; **a cerni** – sl. *črŭniti*; **a ciopli** – sl. *čepiti*; **a chirci** – sl. *krŭčiti*; **a cîrpi** – sl. *krŭpiti*; **a citi** – sl. *čitati*; **a clădi** – sl. *klasti*; **a clinti** – sl. *krętati* „a răsuci”; **a clipi** – sl. *klepati* „a lovi”; **a clocoti** – sl. *klokotati*; **a clăți** – sl. *klatiti* „a scutura”; **a croi** – sl. *kroitŭ*; **a dobîndi** – sl. *dobyti*; **a doborî** – sl. *oboriti*; **a dogori** – sl. *goręti*; **a domoli** – sl. *maliti*; **a dospi** – sl. *dospęti*; **a dovedi** – sl. *dovesti*; **a găsi** – sl. *gasiti* „a stinge – a stinge suflînd” – a sufla – prin contaminare „a afla”; **a goni** – sl. *goniti*; **a grăbi** – sl. *grabiti*; **a grăi** – sl. *grajati*; **a greși** – sl. *gręšiti*; **a îngrădi** – sl. *graditi*; **a înveli** – sl. *valiti*; **a învîrți** – sl. *vrŭtęti*; **a iscodi** – sl. *ischoditi*; **a isprăvi** – sl. *ispraviti* „a îndrepta, a corecta”; **a iubi** – sl. *ljubiti*; **a izbăvi** – sl. *izbaviti*; **a izbi** – sl. *izbiti* „a omorî în bătaie”; **a izbîndi** – sl. *izbyti*; **a izgoni** – sl. *izgoniti*; **a lipi** – sl. *lępiti*; **a logodi** – sl. *lagoditi* „a se înțelege, a trata ceva”; **a lovi** – sl. *loviti* „a prinde, a apuca”; **a năpădi** – sl. *napadati*; **a năvăli** – sl. *navaljati*; **a (se) năzări** – sl. *nazręti*; **a nimeri** – sl. *namęriti* „a măsura”; **a obloji** – sl. *obložitŭ*; **a ocări** – sl. *okarjati*; **a ocroti** – sl. *okrotiti*, *ukrotiti* „a calma”; **a (se) odihni** – sl. *oduchnati* „a respira”; **a oglindi** – sl. *oględati*; **a omorî** – sl. *umoriti*; **a opări** – sl. *opariti*; **a opri** – sl. *opręti*; **a păli** – sl. *paliti* „a arde”; **a pîndi** – sl. *pąditi*; **a polei** – sl. *polijati*; **a porunci** – sl. *poračiti*; **a potoli** – sl. *potuliti*; **a prăji** – sl. *pražitŭ*; **a prăși** – sl. *prašiti* „a se face praf”; **a prăvăli** – sl. *provaliti*; **a preda** – *prędati*; **a prigoni** – sl. *prigoniti*; **a prii** – sl. *prijati*; **a primeni** – sl. *pręmęniti*; **a primi** – sl. *prijeti*; **a propti** – sl. *podŭpręti*; **a răcni** – sl. *ryknąti*; **a răzbi** – sl. *razbiti*; **a răscoli** – sl. *raskoliti* „a despărți”; **a răstigni** – sl. *rastegnąti*; **a (se) răzvrăți** – sl. *razvratiti*; **a risipi** – sl. *rasypati*; **a săvîrși** – sl. *sŭvrŭšiti*; **a scrînti** – sl. *iskrętati*; **a sluji** – sl. *služitŭ*; **a smeri** – sl. *sŭmęriti*; **a stîlci** – sl. *sŭtlačiti*; **a stînjeni** – sl. *sŭtęnąti*; **a suci** – sl. *sukati*; **a tîri** – sl.

*trėti*; **a toci** – sl. *točiti*; **a topi** – sl. *topiti*; **a trăi** – sl. *trajati* „a dura“; **a uimi** – sl. *ujeti*; **a (se) umili** – sl. *umiliti se*; **a zădări** – sl. *zadirati*; **a zămisli** – sl. *zamysliti*; **a zăpuși** – sl. *zabušiti*.

Dintre adjective amintim: **bicisnic** – sl. *běčistínŭ* „necinstit“; **bezmetic** – sl. derivat din sl. *bezumŭ* „nebunie“, dezvoltat ca în sl. *bezŭ matokŭ* „(stup) fără regină“; **blajin** – sl. *blažinŭ*; **bogat** – sl. *bogatŭ*; **breaz** – sl. *brězŭ*; **calic** – sl. *kalika*; **cîrn** – sl. *krŭnŭ*; **crîncen** – sl. *kračina*; **drag** – sl. *dragŭ*; **galeș** – sl. *galiti*; **gîrbov** – sl. *grŭbavŭ*; **iute** – sl. *ljutŭ*; **mîndru** – sl. *mođŭrŭ*; **pestriș** – sl. *pŭstrŭ*; **posac** – sl. *posekati*; **pribeag** – sl. *prěběgŭ*; **prost** – sl. *prostŭ*; **pustiu** – sl. *pustŭ*; **răzleț** – sl. *različi*; **rumen** – sl. *ruměnŭ*; **sărac** – sl. *sirakŭ*; **scund** – sl. *skądu*; **zdravăn** – sl. *sŭdravinŭ*; **slab** – sl. *slabŭ*; **slobod** – sl. *svobodŭ*; **strașnic** – sl. *strašinŭ*; **tîmp** – sl. *tapŭ*; **vesel** – sl. *veselŭ*; **vrednic** – sl. *vrědinŭ*.

Nu lipsesc nici adverbele: **aidoma** – sl. *vidomŭ*; **aieve(a)** – sl. *jave*; **gata** – sl. *gotovŭ*; **razna** – sl. *razno*; **tocmai** – sl. *tŭkŭmŭ*; **zadar** – sl. *za darŭ* „de dar“<sup>2</sup>.

Influența slavă în lexic este superioară tuturor celorlalte influențe lexicale asupra limbii române pînă la 1780. Elementele slave nu s-au impus numai cînd elemente de civilizație au fost acceptate de români de la slavi, ci și printr-o influență pur lingvistică, precum în cazul cuvintelor: **mîndru**, **a iubi**, **dragoste**, **nădejde**, **noroc**<sup>3</sup>.

## NOTE

<sup>1</sup> Ion Coteanu, *Structura și evoluția limbii române (de la origini pînă la 1860)*, Ed. Academiei, 1981; G. Ivănescu, *Istoria limbii române*, Iași, Ed. Junimea, 1980; Ilie Bărbulescu, *Problemele capitale ale slavisticii la români*, Iași, Tipografia H. Goldner, 1906; Ilie Bărbulescu, *Individualitatea limbii române și elementele slave vechi*, București, Ed. Casei Școalelor, 1929.

<sup>2</sup> Toate etimologiile se dau după Al. Ciorănescu, *Dicționarul etimologic al limbii române*, Ed. Săcolum I.O., București, 2002, prin comparație cu B.P. Hasdeu, *Etymologicum magnum rumaniae*, București, 1886 și I.A. Candrea, O. Densusianu, *Dicționarul etimologic al limbii române*, București, 1907-1914.

<sup>3</sup> Alexandru Rosetti, *Influența limbilor slave meridionale asupra limbii române (sec. VI-XI)*, București, 1954, p. 385.

**SLAVONIC WORDS IN ROMANIAN**

## S U M M A R Y

This paper is an updated reviewed structured list (based on authoritative dictionaries) of the main vocabulary entries of Slavic loans in the Romanian language. Romanian borrowed massively words from Slavic languages all along its history (since the 7<sup>th</sup> century); these loans are lexical items in the basic vocabulary but also specialized terms which belong to several morphologic classes (nouns, verbs, adjectives and adverbs).



# КУЛЬТУРА РЕЧИ В РОССИИ СЕГОДНЯ: СОСТОЯНИЕ, ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ

**А. Науменко-Порохина**

На современном этапе развития и реформирования нашего общества и его образовательных структур с особенной силой актуализировалась проблема культуры нашей речи, ее акцентологического, морфологического, стилистического оформления и воспроизведения.

О том, «что сказать, где сказать и как сказать», – помнят и знают не только ораторы времен Марка Туллия Цицерона, но и современные грамотные и образованные люди. Культуре говорения уделялось много внимания во все времена, ибо, вспоминая Г.О.Винокура, «слово есть не что иное, как культура в ее специфическом выражении».

Известно, что правильная речь в первую очередь нормированная речь, охраняемая нормативными словарями, соответствующая законам языкового развития, учитывающая их. В связи с этим вспоминается замечательное высказывание А.П. Чехова: «для интеллигентного человека дурно говорить также неприлично, как и не уметь читать и писать».

Что же происходит с культурой речи говорения сейчас? Каково ее состояние и наметились ли положительные перемены?

В силу того, что в перестроечное время было нейтрализовано идеологическое давление во всех сферах жизни, ушла жесткая цензура, раскрепостились взаимоотношения людей, демократические послабления стали сказываться и в научных сферах. Этот процесс, как и любой другой, имеет не только положительные, но и отрицательные стороны.

Так, в погоне за дешевой популярностью, многие средства массовой информации утратили способность и призвание пропагандировать и распространять правильную и нормированную речь, зачастую стали даже игнорировать это главное требование. В результате – на страницах газет и журналов, в речи теле- и радио- ведущих появились ранее недопустимые речевые ошибки и неправильности.

Руководясь девизом: «все разрешено, что не запрещено!» многие газеты, журналы, телевидение тиражируют откровенную халтуру как содержательного, так и языкового характера. Более того, демократические послабления неверно воспринимаются и многими политическими ораторами, журналистами и даже мастерами художественного слова. А ведь их задача – демонстрировать высокую культуру говорения, произносить речи чистые (без слов-паразитов, жаргонизмов, диалектизмов, варваризмов, брани), правильные, логически завершённые, ясные и осмысленные, и, тем самым, приучать к этому массового реципиента, слушателя!

К сожалению, пока общеобразовательная школа и вузы не дают учащимся глубоких знаний в этой области. Хотя потребность в этом современном обществе есть, и большая. Этим, видимо, и обусловлено введение курса «Культура речи» в разряд обязательных дисциплин во всех вузах страны. Подготовлена и теоретическая база этого курса – коллективом ученых Института русского языка им. В.В. Виноградова РАН, создан и выпущен в свет учебник для вузов («Культура русской речи» – М., 1999, Норма – 550 с.)

Одной из причин, повлиявших на резкое снижение культуры речи в нашем обществе, является, на наш взгляд, неправильное восприятие многими субъектами языка демократических послаблений. Это привело к проникновению в литературную норму различных неправильностей, характерных для разговорной, бытовой, ненормированной речи; другой причиной, не менее вопиющей, чем первая, является безответственность и попустительство учителей-словесников в средней школе, а также и преподавателей высшей школы, в вопросах преподавания и развития умений и навыков правильного говорения. Кроме того, слабая подготовка учащихся в школе, нарастающая безграмотность (следствие снижения требований учителей русской словесности), переход на тестирование (новшество, не оправдавшее себя

этой области), которое напрочь отбивает охоту серьезно изучать любой предмет, не только родной язык, падение интереса к чтению, всеобщая компьютеризация и тотальное нападение низкопробной бульварной литературы, масс-культуры Запада, – все это далеко не полный перечень навалившихся на нас сегодня бед. Противостоять всему этому можно только сообща, только благодаря знаниям и умениям, формирующим самодостаточную личность, не нуждающуюся в различного рода «поводырях» типа политических обозревателей и комментаторов (весьма сомнительного толка!), духовных вождей, компьютерного редактора и т.д. и т.п.

К сожалению, как в школе, так и в вузе происходит выхолащивание духа соревновательности у учащихся, что ведет к подмене настоящих фундаментальных знаний поверхностной широтой.

Ошибочной представляется и наша, российская практика альтернативного обучения (такая, какая к сожалению в сознании большинства, обучающегося в платных вузах). Казалось бы, эти студенты должны с двойным, а то и с тройным усердием осваивать науку, так дорого (!) обходящуюся ему и его родителям! Но, увы, на деле имеем обратное. В сознании большинства студентов крепко сидит убеждение в том, что оплаченное ими обучение – это гарантированный диплом о якобы полученных знаниях (ведь за все заплачено!). поэтому отдача от таких студентов – минимальная. Проблема эта очень серьезная и требует быстрого разрешения.

Серьезным остается на сегодняшний день положение произносительной нормы. Самые многочисленные ошибки и нарушения заключаются в постановке непр авильного ударения. Причиной этому – и незнание, и подвижность нашего ударения, дарующего нашему языку особую мелодику и гармоничность. Многие беды в произношении начались с тех самых демократических перемен, которые зачастую понимались как вседозволенность. Разговорная и просторечная формы с легкой руки еще недавних руководителей нашей страны варварски стали вторгаться в литературную норму и принесли немало вред. К примеру, повсеместно слышим кОлледж, но не правильное *коллЕдж*. Идет это от незнания. Слова иностранного происхождения, проникающие в наш язык, должны писаться и произноситься так, как они пишутся и произносятся в родном языке, поскольку для русского

языка это слова-кальки. И во французском и в английском, где бытует это слово, произносительная норма – *коллЕдж*, следовательно, нами оно должно произноситься только так. Однако, пребывая в состоянии невежественности, основная масса населения, не удосуживаясь заглянуть в словарь, дабы убедиться, как правильно, говорит, как удобно, ведь «все разрешено!». Не устояли под напором этой волны и ученые. И вот уже *Толковый словарь русского языка* конца XX века (языковые изменения), РАН, Институт лингвистических исследований – СПб., 1998 фиксирует это слово с исторически неправильным ударением *кОлледж*! Такова же история и с ударением в слове *обеспЕчение*, правда, в словарной статье поясняется, что слово *обеспечЕние* произносится так только в связи с употреблением рядом с ним слова *компьютерное*, будто это особенное словосочетание! Напрашивается вопрос: чем же отличается другой вид *обеспЕчения*, что употребляется с нормативным ударением? К сожалению, это не единичные случаи в нашей лингвистике. Вероятно, время отфильтрует происходящее явление и расставит нужное и ненужное по своим местам.

В связи с повсеместным переходом к компьютерному обеспечению, а также с усилением интеграционных процессов в науке, в русский язык хлынули иностранные слова и термины. Ученые подсчитали, что, начиная с 1985 года, ежегодно в русский язык проникает 2 тысячи иностранных слов! Молодежь, выросшая в такой обстановке, с детства привыкает к общению на полу-русском языке. Экспансия всего иностранного в сегодняшней нашей жизни, в том числе и в речи – состоявшийся факт. Увы, печальный и тревожный. И если старшее поколение менее подвержено разрушительной силе этого процесса, то молодое поколение выросло в чужой языковой ауре. Оно, по сути, вынуждено воспринимать сегодняшнюю действительность в виде эрзацев культуры, литературы, кино, развлекательных мероприятий, у которых и названий-то русских нет: *шоу-бизнес, поп-музыка, современный хит, ремейк*, постмодернистская литература и поэзия и т.д. В стране создалась абсурдная ситуация: мы, русские, говорим не по-русски, более того, на улицах городов (пока еще) читаем нерусские объявления и рекламы, предпочитаем пользоваться не рублями, а *баксами*, в крайнем случае, *валютой* (?!), читать плохие переводные, бульварного характера книги, носить одежду с «чужого

плеча». Все это, в конечном счете, разрушает национальное, русское и превращает общество в некий удобный, индифферентный и усредненный «контигент», которому все равно, кто придет и что скажет. А ведь еще со времен М.В.Ломоносова в России всегда боролись с засильем иностранщины и особенно с бездумным употреблением иностранных слов, когда имелись русские эквиваленты!

О чистоте речи нужно заботиться всегда, и особенно в те времена, когда происходят различные изменения в стране, когда идет ломка всего устаревшего, но, увы, не создается взамен ничего нового.

Все эти печальные обстоятельства сегодняшней реальности заставляют учителей-словесников, преподавателей вузов и особенно филологических специальностей, руководителей всех звеньев самым серьезным образом направить все усилия на то, чтобы остановить этот пагубный процесс, воспрепятствовать разрушению национальной культуры и языка – величайших наших достоинств! Значительным и отрадным явлением можно считать возвращение в вузовский курс обучения гуманитарным специальностям Риторики, которая более семидесяти лет была изгнана, а также вводимый курс Культура речи для всех вузов, не только гуманитарного профиля<sup>1</sup>.

Систематические занятия этими дисциплинами помогут студентам устранить различные неправильности речи, выработать навык изъясняться логично, правильно, ясно, точно и образно. Пока, на начальном этапе обучения, студенты-первокурсники говорят, увы, плохо, ошибочно, невыразительно. Как показывают наблюдения, самой распространенной и вопиющей неправильностью устной речи является акцентологическая. Путаница в постановке идет от плохого усвоения этого материала еще в школе. Так, например, в небольшом словарном диктанте (с заданием расставить ударение) студентам первого курса юридического факультета допущено 75% ошибок! Вот этот диктант:

*ОбеспЕчивание, ходАтайство, созЫв, экспЕрт, газопровОд, новорождЕнный, валовОго, цЕнтнер, тОрты, облегчИть, принЯть, прИнял, приняЛ, прИняли, принЯвший, прИнятый, прИняты.*

С учетом особенностей создавшегося положения необходимо регулярно предлагать студентам такого рода письменные работы не только на семинарских занятиях, но и для самостоятельной тренировки

дома. Этого требует сама жизнь, ведь правильное произношение – залог полноценного общения, необходимый признак культурной, грамотной речи! Особенно для будущих юристов-практиков, поскольку их деловая сфера – это не только общение с клиентом, но и создание деловых бумаг, работа над законодательными документами. Немаловажно и другое: привить молодому поколению интерес к работе со словом, умение пользоваться нормативными словарями, постоянно контролировать свою речь в помощь словаря.

Пока же, к сожалению, приходится постоянно сталкиваться с неправильным произношением не только у студентов, но и у теле- и радио-дикторов, политических деятелей, депутатов Госдумы и даже (!) ученых. Особенно это «режет слух» тогда, когда они отрываются от написанного текста и переходят к диалогу «без бумажки». Так, чаще всего слышишь:

*ПрИнята* вместо *принятА*, *обеспечЕние* вместо *обеспЕчение*, *углУбить* вместо *углубИть*, *ректорА* (вузов) вместо *ректоры*, *некрОлог* вместо *некролОг*, *мЫтарство* вместо *мытАрство*, *бантЫ*, *шарфЫ*, *тортЫ*, вместо *банты*, *тОрты*, *шАрфы* и т.д.

Сильнейшее воздействие на акцентологическую норму стала оказывать разговорная речь с момента начала пресловутой перестройки, а начавшаяся при этом вседозволенность вела к разрушению любой нормы, не только произносительной, но и нравственной, моральной, этической, социальной, культурной и т.д. Разрушительному началу немало способствует и наша общая леность, равнодушие, безответственность.

Большой бедой и одновременно показателем низкого КПД школьного обучения родному языку является речь, «пересыпанная» словами-паразитами, избавиться от которых для многих или невозможно, или равносильно качественному изменению самого себя. Эти слова, к сожалению, есть почти у всех субъектом речи. У одних в меньшей степени, у других – в большей. Избавиться от них очень трудно, поэтому они могут сопроводить человека всю его жизнь, если, конечно, он не работает над своим лексиконом. Чаще всего слова-паразиты звучат в разговорной речи, когда говорящий не находит нужного слова, т.е. обнажает свой мизерный словарный запас,

демонстрирует речь бедную, односложную, однообразную, клишированную:

*«Он, так сказать, без так сказать, совсем не знал, что нам сказать!»*

К словам, «засоряющим» нашу речь, относятся:

*В принципе* (употребляется чаще всего неуместно), *так сказать, ну, вот, значит, действительно, более-менее* вместо правильного *более или менее, как бы* (побило все рекорды частотного употребления на настоящий момент!).

Появились слова-паразиты, так называемые «ключи», обозначающие особенности речи того или иного оратора, или политика, или государственного деятеля. В силу того, что эти слова чаще всего употребляются теми или иными субъектами речи, они стали их «визитной» карточкой, и, часто, предметом едкой сатиры:

*«консенсус»* – М. Горбачев; *«понимашь»* – Б. Ельцин; *«однозначно»* – В. Жириновский; *«в натуре»* – символ речи *«новых русских»*, а также и характерные фразы: *«Хотели, как лучше, а получилось... как всегда»* – В. Черномырдин; *«Не держите человека за доллар!»* – А. Лифшиц!; *«Мы их в сортире замочим!»* – В. Путин и др.

Причина бедной речи – отлучение от чтения не только высокохудожественной отечественной литературы, но и научной, научно-популярной, переход от эпистолярного общения к устному, телефонному, с помощью сети Интернет. Все это ведет к принижению значения письменной речи, и, как правило, к закономерной безграмотности. Увы, ни один компьютерный редактор не в состоянии обучить грамотности, и полагаться на него – значило бы подписать приговор самому себе как личности. На сегодняшний день имеем повсеместный переход на тестированный вид опросов (экономия времени, но не контроль знаний!), отказ от написания сочинений при поступлении в вуз и как результат – безграмотность и косноязычие. Абитуриенты в ряде случаев не в состоянии правильно написать даже заявление, не то, что автобиографию!

Среди общего числа неправильностей встречается множество ошибок морфологического характера, а именно:

Употребление неправильных форм слов, структур словосочетаний и предложений, неверных предложно-падежных окончаний.

Так, в устной речи, да и в письменной нередко наблюдаются следующие огрехи:

встречаем ихний вместо их, красивой тюлюю вместо красивым тюлем, пошлите вместо пойдемте, не ложи вместо не клади, бронь вместо брОня, 5кг. помидор вместо 5 кг. помидоров, выборА вместо вЫборы, по приездЕ вместо по приездУ и т.д. но чаще всего слышится ошибочное «Подскажите, который час? Как пройти? И т.д. вместо правильного «Скажите, пожалуйста, который час? Как пройти?» Эти примеры – явления смысловой неточности, допускаемой многими носителями языка.

Незнание значений слов и выражений также приводит к неуместному их употреблению в речи. А неуместное употребление влечет за собой неправильное понимание высказывания, или ведет к возникновению комической ситуации в общении. Так, часто слышим:

*играть значение* вместо *играть роль*; *где-то в конце дня* вместо *примерно в конце дня*; *удивилась то, что* вместо *удивилась тому, что*; *боюсь то, что* вместо *боюсь того, что*; *желает лучшего работа* вместо *оставляет желать лучшего работа* и т.д.

Допускается множество ошибок и в построении предложений, когда неверное употребление падежного окончания, деепричастного и причастного оборота, непродуманного порядка слов приводят к смешному или нелепому выражению мыслей говорящего. Классический пример такого рода ошибок был замечен А.П. Чеховым и ярко продемонстрирован в одном из рассказов: «Проезжая под мостом, с меня слетела шляпа».

Или:

«Это я говорю потому, что, судя по вашим посланиям» (из речи ведущего радио «Ретро»)

и таких неправильностей предостаточно, особенно в письменной речи, в сочинениях. Все это и есть проявление косноязычия, речевой неразвитости индивида.

Отсюда и «застрявшее в зубах»:



*коснемся о речи* вместо коснемся (чего?) речи; *оплачивайте за проезд* вместо оплачивайте (что?) проезд; *у меня пятеро родных сестер* вместо правильного у меня пять родных сестер; *обвинять за грубость* вместо обвинять (в чем?) в грубости и т.д.

Как правило, допускается множество ошибок в следующих сочетаниях:

*по окончаниЮ строительства* вместо по окончаниИ строительства (здесь имеется в виду после чего-нибудь, т.е. существительное должно стоять в форме только предложного падежа); *по приходУ на работу*; вместо правильного по приходЕ на работу; *по окончаниЮ института* вместо правильного по окончаниИ института и др.

Серьезно затрудняют речевое общение, а иногда и сводят его на нет логические погрешности, неоправданным объединением их в контексте. Логику высказывания нарушает противоречивость (когда одно утверждение исключает другое):

*В подъезде стояли трое, один из которых сидел, а другой стоял.*

Высказывание имеет двойной смысл, что часто приводит к парадоксу:

*Внимание! Организовано катание взрослых и детей на лошадях. Желающие, приобретайте билеты прямо у лошадей.*

К непониманию или к прекращению общения приводят и непоследованность или абсурдность высказывания, к примеру:

*В семье Татьяну Ларину не понимали. Она часто сидела у окна.*

Или:

*Прошлым людям очень трудно приходилось вплоть до искалечения и даже жертвой самому себе.*

Или:

*На соревнования заявили 19 стран – рекордная цифра за 6 лет розыгрыша этого приза.*

Кроме того, часто встречающийся как в устной, так и в письменной речи неправильный порядок слов, а также неуместное употребление выделительных частиц: *только, именно*, усилительных: *даже, даже*, союзов: *также, тоже*, приводят к изменению смысла всего высказывания, лишают его точности и логичности. Ведь логика изложения должна строго соответствовать логике рассуждения и зависит все это от расположения в предложении слов и расположения предложений в тексте. Случайное же расположение слов может сделать текст непоследовательным: *Дед зашивал рукав и сидел у костра*. И неоднозначным: *Падающие листья освещали солнечные лучи*.

С частицами же дело обстоит гораздо сложнее. Дело в том, что усилительные и выделительные частицы должны стоять перед словом, к которому относятся, подчеркивая, выделяя, усиливая его. Неправильное же их размещение меняет смысловые акценты предложения, затрудняет восприятие текста. Сравним:

*Великий трагик бывал у актрисы в гостях и поставил даже ей стихотворение* (оскорбительный для актрисы смысл).

Надо же:

*Великий трагик бывал у актрисы в гостях и даже поставил ей стихотворение*.

О вреде влияния разговорной речи на акцентологическую норму мы уже говорили. Не меньший вред она наносит правильности, точности, логичности и выразительности предложения-высказывания. Вот несколько примеров ее пагубного воздействия:

- Друзья поэта поддерживали его в беседах и в письмах.
- Освещенная закатным небом, нежной красотой сияла земля.
- Брат Павки, Артем, работал который железнодорожником, внушал ему уважение к труду честных людей.
- И когда эта девушка вышла замуж, то он тогда признается ей в любви, но было, конечно, поздно.
- На каждом из ста гектаров он дал слово получить по сорок пять центнеров спелого зерна (примеры взяты из сочинений абитуриентов).

Эти ошибки можно и нужно ликвидировать. Задача эта выполняема при условии осознания ее значимости как школьными педагогами, так и вузовскими. Усилить практику говорения, активизируя студентов на семинарских занятиях выполнением различного вида работ как устного, так и письменного характера – вот первостепенная задача, исключаящую практику тестирования. Решается она с помощью регулярных тренировочных и проверочных письменных и устных работ, причем группы должны быть не более 10 человек, иначе результаты будут минимальны.

Решению этих проблем и многих, с ними связанных, способствует и федеральная целевая программа «Русский язык», органично входящая в общую картину национального образования.

Все эти меры, во-первых, дадут возможность закрепить в вузе знания, полученные в школе, углубить их, практически применить в профессиональных студенческих практиках, а позже и в профессиональной деятельности; во-вторых, будут способствовать повышению культуры нашего общения, в-третьих, активизируют процесс формирования интеллектуального развития личностей и, в конечном итоге – будут содействовать улучшению духовно-нравственной атмосферы в обществе.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Начиная с 1985 года (тогда еще в СССР), издаются многочисленные учебники и учебные пособия по Риторике (общей и частной), ведутся дискуссии и обсуждения вопросов, связанных с повышением культуры общения и говорения. Активно изучаются учеными и практиками многочисленные изменения в литературной норме, устанавливаются причинно-следственные связи этих процессов. К примеру, в статье Г.П.Немищенко «Динамика речевого стандарта современной публичной вербальной коммуникации. Проблемы, тенденции развития» – «Вопросы языкознания», № 3, 2001 г. всесторонне и глубоко освещены все эти проблемы.

Представляется, что в недалеком будущем все эти процессы будут изучены и детально проанализированы специалистами-филологами, что будет выработана новая концепция культуры речи, начало которой положено в вышеупомянутом учебнике «Культура русской речи» – М., 1999.

**SPEECH CULTURE (KUL'TURA RECHI) IN RUSSIA TODAY**

## S U M M A R Y

This paper illustrates some aspects of language use, traditionally referred to in Russian synchronic linguistics and in specialized literature as *kul'tura rechi*. The author signals out some present-day non-standard instances in the usage of Russian as spoken in the Russian Federation; examples are drawn from different linguistic levels (phonetic, lexical, morphological). This kind of 'mistaken' Russian can be 'sanitized' by the recently reintroduced subjects in the school and academic curricula such as rhetoric and by higher examiners' exigencies.

### III

## CULTURĂ ȘI CIVILIZAȚIE



# ECRANIZĂRI DUPĂ ROMANELE LUI L.N. TOLSTOI: *RĂZBOI ȘI PACE*

**Constantin Adamovici**

Două dintre ecranizările după romanul lui Tolstoi *Război și pace* s-au reținut ca antologice: filmul regizorului american King Vidor realizat în 1955 (color, în două serii, cu o distribuție de zile mari) și cel al regizorului rus Serghei Bondarciuk, realizat cu un deceniu mai târziu, film de o poezie aparte, încununat cu un „Oscar“.

Capodopere de o măreție stranie, ele arată o înțelegere filmică adâncă, dar mult diferită, a textului tolstoian. Dacă în structurarea demersului filmic ele comportă nenumărate filiații, ambele edificându-se în raport direct cu titlul romanului, adică în montaj paralel și periodic reluat de episoade contrastante (*scene de pace – scene de război*), în schimb, în ceea ce privește ritmul lor, distingem mari și variate diferențe. King Vidor, format la școala lui Griffith (*Intoleranța*) impune episoadelor un ritm alert și, în principiu, egal. Cauzele adoptării unui asemenea ritm pentru capodopera tolstoiană sunt multe. Dacă ne întoarcem înspre anii '50, atunci când K. Vidor lucra la *Război și pace*, observăm că în cinematografia americană domina hotărât superproducția. Metro Goldwin Mayer, cel mai puternic studio din Hollywood, unde lucra și K. Vidor, încă din anii '30, a impus superproducția. În timp, producătorii au realizat că, în ciuda cheltuielilor impuse de filmare, superproducția aducea, an de an, profit „gras“. În plus, sondajele arătau că era dorită la fel ca la început. Timpul de vârf al superproducției îl aflăm în anii imediat următori unei conflagrații mondiale. Astfel, King Vidor filma *Marea Paradă* în 1929, iar în 1955 *Război și pace*. Deci oamenii acelor perioade aveau nevoie de spectacol șocant în culoare, sunet, imagine și ritm. Ritmul era înțeles în structura superproducției ca element

de bază care jalona până și coordonatele sunetului și ale imaginii. Astfel, superproducțiile anilor '50-'60: *Elena din Troia* (r. Robert Wise), *Spartacus* (r. Stanley Kubrik), *Căderea Imperiului Roman* (r. Anthony Mann), concepute în două serii, cu imagine aprins colorată, în secvențe ce curg într-un ritm alert, toate propuneau spectatorului în timp nu prea întins, o mare bogăție și varietate a scenelor. De la o superproducție ieșeau uluit. Rup-tura cu realitatea în care trăiai se înfăptuia plener. Se pare că acest soi de ritm, impus pe atunci de producătorii interesați de spectacol, a devenit foarte curând, pentru regizorii de mare talent, un prilej inedit în descoperirea unor serii întregi de inovații, mai ales în latura tehnică a imaginii filmice. King Vidor, regizor cu reputație consolidată și cu experiență lungă și variată (lucra în cinematografie din 1916) adoptă moda vremii și cuprinde vasta materie a eposului tolstoian în numai două serii, dar coautor fiind al scenariului, el, inspirat, prin secvențe puternic contrastante și parcurse în ritm alert și, mai ales printr-o serie de inteligente simetrizări în distanță temporală ce vizează elementele-cheie din viața personajelor, reușește să creeze, la modul cel mai firesc, imaginea timpului lung, timp specific eposului tolstoian. În plus, citind distribuția filmului său, distribuție ce alătură nume sonore în număr extrem de bogat (peste șaiszeci de vedete internaționale), înțelegem mai bine gândul lui Vidor: în primul rând, în planul realizării filmice, el pune deosebit accent pe varietatea de har a jocului actoricesc și, numai prin această varietate, seamănă el, regizorul, ideatica fiecărui episod în parte și a demersului filmic în ansamblul său. Procedând în acest mod, multe dintre personajele centrale, însă și multe dintre cele episodice, toate, magistral și variat interpretate, în special cu accent pe rolul de compoziție, edifică în mintea spectatorului ideea duratei.

Convingerea că distribuția dă culoare filmului e veche la King Vidor. În *Marea Paradă*, realizat de el în 1929, în rolul principal îl distribuise pe John Gilbert, pe atunci considerat cel mai bun actor de compoziție. În *Război și pace*, Vidor va proceda la fel. Sub bagheta lui adună stele de primă mărime ale cinematografului americane din anii '50. Amintim doar câteva: Audrey Hepburn e distribuită în rolul Natașei Rostova, care, în 1952, pentru rolul din minunatul film *Vacanță la Roma*, primise „Oscar“-ul. Abia împlinise 22 de ani. Rolul Natașei, A. Hepburn l-a interpretat splendid, cu o naturalețe poetică deplină. Alături de ea, Mel Ferrer, în rolul prințului Andrei Bolkonski e fermecător. Mel Ferrer deținea și el un „Oscar“, din



1950, pentru rolul lui din *Lyly*. Farmecul interpretării celor doi contaminează: s-au pătruns așa de adânc de puterea iubirii din roluri că, spre sfârșitul filmărilor la *Război și pace*, s-au și căsătorit în realitate. Dacă adăugăm la celebritatea numelor și pe cel al lui Henry Fonda, distribuit în rolul lui Pierre Bezuhov, avem într-o bună măsură imaginea splendorii din interpretare. Aici, în *fortissimul galeriei interpretative*, filmul lui Vidor excelează. Experiența remarcabilă a regizorului în coordonarea unei asemenea distribuții mărețe și variate a fost cu îndreptățire îndelung subliniată de critica de film.

Serghei Bondarciuk adoptă însă o cu totul altă viziune în transpunerea pe ecran a capodoperei lui Tolstoi. Materia epică uriașă a romanului el o cuprinde în patru serii. Format la școala lui Al. Dovjdenko, școală ce a revoluționat arta imaginii, Bondarciuk este interesat, în primul rând, de sublinierea ideaticii scenelor prin factura poetică a imaginii. În acest mod el se apropie mai mult și mai firesc de specificul textului tolstoian. Lector pătrunzător, Bondarciuk descoperă de multe ori în laturi neașteptate, obscure ale romanului, urme ale poetului și le transpune într-o tehnică a imaginii ce asigură filmului său originalitate deplină, aparte. Bondarciuk vede cum în mecanismul greoi și complicat al narațiunii, Tolstoi, abandonând pe alocuri ținta obiectivă, inserează uneori subtil, alteori apăsător propriul său coeficient de subiectivitate (un soi de apreciere sentimentală asupra întâmplărilor descrise sau în latura portretisticii eroilor etc.). Rezultatul: pulsația unui lirism de factură aparte. Bondarciuk mai înțelege că tocmai lirismul acesta, adânc grefat în urzeala epicului, la un moment dat coordonează chiar elementele ce țin de structura planurilor narative și permite, în final, rezolvări de cele mai multe ori neașteptate în destinul eroilor. Regizorul rus este convins că exact din acest soi de lirism cu rădăcini ascunse în trăirea emoțională a autorului și survine de fapt autenticitatea romanului. De aceea în filmul său, ritmul gândit în strânsă legătură cu substanța episoadelor, se realizează totuși ca variație temporală a imaginii care, prin natura ei adânc ideatică, impune la rândul ei o dublă variație de putere: a fondului muzical și a cuvântului. Muzica semnată de Aram Hacıaturian servește perfect gândul regizorului de a construi imaginea ca dominantă a filmului său. Procedând astfel, Bondarciuk evidențiază pregnant bogăția ideatică a romanului. El înțelege că acel accent subiectiv din trăirea lui Tolstoi, care în roman e strigăt al cuvântului, în film trebuie tradus

eficient prin imagine statuară, diferită ca durată și care prin văz circuitează deopotrivă mintea și inima spectatorului. Să nu uităm că, în 1965, în Rusia sovietică ecranizarea capodoperelor literaturii naționale era o directivă de partid. Până aici, lucru bun. Dar directiva cerea hotărât acestor ecranizări puterea cuvântului și nu a imaginii. Bondarciuk calcă alături; el e un rebel, preocupat de cerințele majore ale cinematografinii mondiale: *întoarcerea la imagine, sufletul filmului*. În acest sens, preocupările lui sunt similare preocupărilor unui Michelangelo Antonioni, ca să amintim doar un nume de marcă.

Prin *Război și pace*, Bondarciuk reușește convingător să întroneze *poetica imaginii filmice*. Nu degeaba, în 1965, *Război și pace*, semnat de el, primea „Oscar“-ul pentru cel mai bun film străin. Film poetic prin dominanta absolută a imaginii. Să nu uităm: în 1965, când primea acest important premiu, Bondarciuk era, în calitate de regizor, abia la cel de-al doilea film al său. Cu câțiva ani înainte, în 1959, prezentase la festivalul de la Moscova primul său film: *Soarta unui om* (ecranizare după nuvela omonimă a lui M. Șolohov) și primise Marele Premiu. Două filme, două premii majore. În schimb, ca actor, Bondarciuk avea o experiență extrem de bogată. I se încredințaseră foarte multe roluri de factură diversă sub coordonarea regizorală a unor personalități mari: Iutkievici, Heifitș, Rossellini etc. În *Război și pace*, Bondarciuk se distribuie pe sine în rolul lui Pierre Bezuhov, atingând desăvârșirea și ca actor. Interpretarea lui Henry Fonda nu avea să-l intimideze absolut deloc. Pierre, construit de Bondarciuk, a rămas în antologia cinematografică mondială ca un rol de referință.

King Vidor și Serghei Bondarciuk, înainte de întâlnirea lor cu Tolstoi, abordaseră deja tema: relația dintre individ și istoria în convulsii. În 1929, King Vidor filmase *Marea Paradă* (*The Big Parade*). O poveste cutremurătoare de iubire între un soldat american și o tânără franțuzoaică. Idila lor se petrece în timpul primului război mondial. Războiul le răsuște brutal viața. Întors acasă, Jack nu-și mai poate reveni la normal. Se consideră un damnat și parcurge un calvar lăuntric. După victorie, în timpul desfășurării paradei militare grandioase, Jack, însingurat, plânge înăbușit, blestemând războiul și forța nevăzută ce-l pornise. Chinuitor, înțelege că fără iubire nu se poate trăi. *Marea Paradă*, film puternic, film pacifist, l-a făcut celebru pe K. Vidor în lumea întreagă. Încă de pe atunci, Vidor arăta interesante virtuți cinematografice: în sepia ce domina imaginea filmului, el încearcă

să introducă secvențe color alăturându-le unei subtile mișcări a decupajului, adică obține ceea mai târziu se va numi simetrizare.

În 1959, Bondarciuk prezintă, în calitate de regizor, la Festivalul de la Moscova, *Soarta unui om*. Povestea vieții eroului central – Sokolov – impresionează. Om simplu, de o blândețe cristică, Sokolov are toate șansele la o fericire plenară: se căsătorise din iubire curată, copiii îi erau toți trei sănătoși și frumoși, viața-i era plină de bucurii. Brusc, sună goarna războiului și Sokolov își ia rămas bun de la toți. Soția îl conduce la gară într-o stare de plâns istovitor. Ajunși la gară, nervos, Sokolov o împinge și ea cade. Acesta a fost singurul și ultimul său gest necugetat. Trenul urlă, apoi fuge spre depărțări. Ochii plânși ai femeii iubite i se vor înfinge adânc în minte. Pe front luptă în prima linie. Prizonier la nemți, duce viață de câine. Dorul de ai săi îl face să evadeze. E însă prins. Închis în lagăr, icoana femeii iubite înconjurată de copii îl urmărește obsedant și, nu peste multă vreme, el evadează din nou. Acum reușește. E liber. Vine acasă în permisie de câteva zile. Cutremurat, află că toți ai săi sunt morți. Imaginea lui Sokolov în mijlocul casei în ruină și trâmbe de fum e antologică. Se așează pacea. Sokolov e acum – ca și înainte de război – șofer la un siloz. Dar în altă localitate. Aici dă peste Alioșa, copilul nimănui și îl înfiază. Normalul vieții revine. *Marea Paradă* și *Soarta unui om* înțeleg războiul ca timp apocaliptic răsturnat peste viața lumii. Interesant: încă din aceste creații de început cei doi regizori structurează demersul filmic aproape identic: pe secvențe contrastante: *scene de pace* și *scene de război*. În plus, aceste două creații prezintă unele asemănări în tehnica imaginii plastice și chiar în conținutul ei. În cele două filme războiul mutilează nu numai chipul omului, ci și pe cel al naturii. Cerul de culoarea și greutatea plumbului sperie prin impresia că, prăbușindu-se asupra pământului, l-ar prăvăli în hăuri; cuprinsul pădurii, cândva de un verde de vis, arată acum sinistru: copacii sunt toți desfrunziți și negri, de tăciune; mărșăluirea lungă, fără de capăt, a convoaielor ostășești e aidoma mersului rece și sinusoidal de șarpe, imagine ce zgârie nervii, ridicând în ființă priveliștea lumii pe ducă. Alte secvențe vin cu un plus de macabru: margini de drum prăfuite, presărate bogat cu leșuri și muribunzi ce-și urlă aprig durerea care le sfâșie măruntaiele (influența picturii bataliste din secolul al XIX-lea). Toate aceste secvențe, presărate gradual, simetric, în răstimpuri, urmează o finalitate precisă: *scârba de război*. Dacă ne referim însă la *Război și pace*, observăm și aici un element

comun celor doi regizori: *respectul lor în privința viziunii lui Tolstoi asupra istoriei*. Pentru scriitorul rus, Istoria reprezintă însumarea actelor tuturor indivizilor la modul unit miriapodic și nicidecum gestul spectacular individual, chiar dacă el vine din partea unei așa-zise personalități. Personalitățile – afirmă răspicat Tolstoi – sunt simple etichete. Individul singur, oricât de dotat ar fi el, nu reprezintă absolut nimic în facerea istoriei, întrucât orice act singular se stinge în tumultul revărsării maselor. Istoria e volbura popoarelor, volbură pornită din suflarea capricioasă și nevăzută a destinului. Frumusețea romanului tolstoian stă și în această atingere modernă cu substanța tragismului antic. Mai mult, K. Vidor și S. Bondarciuk s-au pătruns și de viziunea lui Tolstoi privind complexa structură a vieții. Viața îi apare romancierului rus un balans, în răstimpuri tainice, între *război* și *pace*. Războiul e mișcare de timp ruptă din normalul vieții, mișcare apocaliptică pentru că generează moartea. Pacea, dimpotrivă, înseamnă timp în lumină, în bucurie, timp al iubirii pure și împlinite. Războiul e vierme. El roade cu poftă ne bună întâi pe cei care l-au pornit și care nu seamănă deloc oamenilor normali. Să ne amintim cum apare în romanul lui Tolstoi chipul lui Napoleon Bonaparte. Bolnav, având în permanență „impulsuri nervoase“, „păros“, „viclean“, „mereu temător“, și epitelele curg și curg necontrolat cuibărindu-se parcă în fraza arborescentă plină de tremur. Tolstoi nu-l iartă pe Napoleon pentru faptul că acesta se crede menit să cotrobăie în tainele întunecoase ale istoriei. Cei doi mari regizori, prin elemente diferite, au reușit să edifice, fiecare în parte, imaginea caricată a unui Napoleon în perfectă consonanță cu viziunea tolstoiană. Napoleon devine astfel în cele două filme un personaj simbolic. Liniile lui fizice și morale, legăturile lui cu evenimentele ce se desfășoară, cu celelalte personaje, pornesc toate dintr-o idee: *Napoleon e un scelerat mintal*. Nebunia lui trebuie oprită până ce tiranul nu și-o desăvârșește. În roman sunt foarte multe episoade în care împăratul francezilor e întors pe toate părțile și e analizat în profunzime. Tolstoi merge până acolo, încât dezvoltă în narațiune, pe tema împăratului nebun, pasaje pur teoretice, tăind astfel mersul narațiunii. Bănuim că tocmai acestea din urmă au furnizat elemente fundamentale pentru construcția personajului Napoleon. Acest mod de scriitură dezvăluie nervii lui Tolstoi, adică subiectivitatea lui.

În construcția personajului, K. Vidor mizează pe compoziție. Herbert Loom îl întrușipează pe Napoleon. Cum? Prin monolog laconic, dialog cu

replici deșănțate, prin gestică neprevăzută și, în special, prin tehnica simetrizării, tehnică complexă în durata temporală și cu turnură mereu contrastantă: *episodul Austerlitz* (îngâmfare, credință nebună în victoria sa) și *episodul Borodino* (plâns spasmodic la vederea armatei împuținată de hărțuiala cu rușii). Episodul Borodino, edificator în caracterizarea lui Napoleon, propune o asamblare inspirată pe o simetrizare esențial portretistică, simetrizare petrecută în aceeași dimensiune temporală cu stările mareșalului rus Kutuzov. Acestei simetrizări i se mai adaugă imagini ce surprind cele două tabere rivale: tabăra francezilor și tabăra rușilor, care sunt prezentate concomitent în viermuiala de nervi dinaintea luptei. Ordine scurte, mișcări de trupe repezi și precise, cabrate sonor de permanentul huruit al tunurilor. Apoi, comandații armatelor, Napoleon și Kutuzov se înfruntă întâi tacit la nivelul gândurilor. Napoleon, cuprins de freamăt lugubru, se agită în cercul generalilor, cu mâinile la spate, țișând ordine îngâmfate, crezând cu tărie smintită că victoria deja îi aparține. Toți generalii lui îl privesc în uimire de cutremur. Toți îi văd geniul și, paralizați în voință, o singură clipă măcar nu-l contrazic. Când pornește lupta, Napoleon trăiește momentul crispat, în chip demonic, dar îl trăiește la modul individual. De aceea, soldații francezi par simple marionete, mișcate de ordinele răcnite ale împăratului.

Kutuzov, în schimb, e calm, lucid. Soldații ruși par copiii lui. Bătrânul comandant are încredere în ei, e mândru de ei, îi laudă, glumește cu ei, îi răsfăță. În toiul luptei, pentru scurtă vreme, în intimitate de gând se cutremură și Kutuzov: mulți dintre soldații lui ar putea muri în crunta încheștare. Un moment, plânge înăbușit, cu fața întoarsă. În filmul lui Bondarciuk, Ilinski, actor cu întinsă experiență, interpretează pe Kutuzov și face un rol memorabil.

În construcția personajului-simbol, Napoleon, înțelegem mai bine importanța semnării scenariului de către cei doi regizori: prin știința simetrizării, apropiate sau în distanță temporală, în demersul filmic *ideea sau simbolul din natura personajului se circumscrie mult mai firesc artistic întregii substanțe ideatice a romanului*. Mai mult, în cele două ecranizări de excepție, Napoleon rămâne (prin tehnica simetrizării) un element coordonator în compartimentarea materialului narativo-filmic.

În filmul lui K. Vidor, Napoleon este interpretat de Herbert Loom, actor celebru, recunoscut pentru subțirimea disponibilității expresive. Gama componistică a construcției rolului e diversă: priviri fulgerătoare, mereu

iscoditoare, glas uneori stins, alteori răcnit, mișcări rezezi, imprevizibile și rupte. Napoleon are, oriunde s-ar afla, ochiul veșnic la pândă: scrutează orice urmă de gestică a celor care-l înconjoară și, apăsător mereu de spaimă inexplicabilă, acordă unei priviri oarecare o dimensiune fatalistă. În interpretarea lui Herbert Loom, Napoleon pare o fiară prinsă-n lanț. Cunoscându-i valențele interpretative, K. Vidor îl conduce pe Herbert Loom, în multe scene, spre un rol de compoziție. În anumite episoade, pe care K. Vidor le consideră episoade-cheie în edificarea personajului, Herbert Loom apare singur. Interpretarea, mai ales acum, arată uluitoare valențe, fixate inspirat în prim-planuri antologice. Amintim unul dintre acestea: de la catul cel mai de sus din palatul Kremlinului Napoleon privește abătut peste Moscova arzândă și, brusc, ridică ochii spre cerul cuprins de fum și deslușește, în zbor rotat, sinistru, un stol de ciori de un negru gros, de smoală. Preț de numai o clipă, privirea împăratului aleargă parcă dincolo de lumea reală. Apoi, din senin, se pornește pe un răs crispat și lung, care zboară tocmai în tărie, sperind ciorile. E o scenă scurtă, de câteva secunde, compusă simplu, dar de o expresivitate rară.

În filmul lui Bondarciuk, Napoleon, interpretat de Oleg Tabakov, ne apare și mai bizar. Mișcarea și gestică lui amintesc hârjoana copilului. Napoleon face gafe la tot pasul, dar în fața fiecăreia dintre ele generalii care-l urmează în permanență se entuziasmează, confundând vădit genialitatea cu nebunia. Ca un adaos, și tabăra francezilor e animată de o stare de agitație infantilă. Doar pierderile uriașe de vieți omenești, prizonieratul și asprimea iernii rusești îi coboară pe francezi în realitate. Filiația: starea deșănțată a armatei franceze și starea similară a împăratului sunt inspirat subliniate în imaginea filmică aflată sub latura simbolului grotesc. În capul oștirii, deseori călare pe un cal negru uriaș, ghicim în Napoleon împăratul pe nebunul cel mai nebun din toată suflarea ce-l înconjoară. O atare imagine a caracterizării naturii personajului o aflăm în fresca antică egipteană unde faraonul apare întotdeauna în centrul compoziției și în dimensiune neobișnuit de mare față de celelalte personaje. Zaharov, operatorul, preia această tehnică și o fructifică cu deosebit succes în imagine filmică. În plus, el imprimă imaginii impozante dar grotești o mișcare mereu înapoi, asamblând-o astfel ideaticii imaginii bataliste generale: *războiul în toate elementele sale componente se vrea amintire, coșmar depășit*. Napoleon construit de Bondarciuk și interpretat magistral de Oleg Tabakov este în primul rând un perso-

naj-idee, reliefând coordonata hidoasă a războiului. El confundă mereu jocul cu realitatea, lucru ce costă mii de vieți omenești. Tabakov cu fața-i rotundă și privirea stranie și fluidă de puști teribilist traduce de minune grozăvia iresponsabilității. Chipul lui ținut înapoi îndelung în prim-plan devine de multe ori statuar, cu ținta vădit simbolică ca spre marea noastră luare aminte. Bondarciuk încredințează personajului monologuri laconice, rupte, rostite cu voce tâmpă în răcnet sau șoptă asemenea unui alienat mintal. Analogia cu Nero – prezentă în *Jurnalul* lui Tolstoi – ni se sugerează la modul artistic cel mai evident.

Legate de construcția lui Napoleon, în filmul lui Bondarciuk scene antologice sunt multe. Amintim pe cea din finalul părții bataliste: în plină iarnă grea Napoleon ordonă retragerea. În capul oștirii împuținate împăratul, în trăsură, merge încadrat de generalii săi. În ochi îi joacă o privire tulbură. La marginea unei păduri negre oprește și coboară. Calcă ușor speriat în buza unei râpe adânci. Privește-n afund cuprins de spasme. Tricornul îi stă pe cap anapoda. Uniforma e boțită, pe alocuri spartă. Cere binoclul și vede ca prin ceață unduind ostenit un grup restrâns, parcă fantomatic. Nu înțelege priveliștea îndepărtată și întrebă. Răspunsul întârzie să vină. În sfârșit aude: sunt ultimii soldați francezi care au mai rămas în viață din faimoasa-i armată. În străfulger de o clipă, Napoleon realizează dezastrul și plânge, plânge cu privirea hojma și bătând din picioare asemenea unui copil înciudat. Isteria crește: împăratul se aruncă în zăpadă tăvălindu-se, se bate cu pumnii în cap înșirând cuvinte de neînțeles, ciuntite. În iureșul scenei nebune, culmea, generalii sar roată și-i găsesc explicații liniștitoare. Straniu, ei îi spun cu bucurie sadică reînviată că după un timp scurt morișca războiului o vor porni iarăși. Ca trezit din coșmar, împăratul sare drept în picioare, rotește privire iuțită și... râde. Râsul lui se răsfire în tot cuprinsul pădurii negre cutremurând, la modul ființial, copacii. Râsul nebunului prinde sonoritate metalică și se așează peste pădure aproape într-o imagine materială.

În scenele bataliste, antrenând mase uriașe de oameni, cei doi regizori au din nou viziuni diferite. King Vidor urmează aici formula superproducției antrenând permanent, aproape simetrizat, prim-planurile (pentru obținerea imaginii reliefate, sculpturale) cu filmarea de sus, depărtată, panoramică, din unghiuri variate. Tehnica adoptată acum e în prelungirea mult perfectată a celei folosite în *Marea Paradă*. Foarte experimentat în arta decupajului, Vidor reușește să edifice din masa de 10.000 de figuranți doar

un singur erou având însă chip în trăire multiplă. Dacă adăugăm reușitei acesteia și uniformizarea din culoare a imaginii: un roșu de sânge încheșat, atunci simțim pe deplin concordanța cu viziunea tolstoiană asupra istoriei.

În schimb, în scenele bataliste Bondarciuk preferă filmarea panoramică, depărtată, curgând aproape uniform în privința ritmului și, rar, ca punctări simbolice, scenele de prim-plan mult dilatate temporal și în cadru. În acest mod Bondarciuk surprinde, pe de o parte, volbura maselor în mișcarea morții și, pe de altă parte, în special în scenele de prim-plan, intimitatea din tumultul de nestăvilit, adică spaima viscerală a insului ori a unui grup de soldați, spaimă ce atrage mai pronunțat luarea aminte. Scenele de prim-plan sunt puternic reliefate și prind chiar imagine statuară. La rândul lor, scenele antrenând masele sunt mult diluate în culoare, dar compoziționate și filmate în vârtej nebun, haotic. Imaginile obținute prin tehnica contrapunctului sunt adânc poetice, sugerând ochiului nevoia de a descifra un posibil sens. În plus, peste spațiul bogat al încheștării, combatanții se mișcă prin perdele groase de fum, obsedant și chinuitor, ce le închide ochii. Orbecăind prin fum și ceață, combatanții celor două armate nici nu se mai disting unii de alții și între ei. Războiul e ochi închis. Mișcările combatanților, mereu ritmice în mecanica lor, îi aseamănă cu niște ființe stranii pogorâte pe pământ parcă din alte lumi. Prin fumul gros răzbat în răstimpuri aproape egale bubuiturile metalice ale tunurilor ce cutremură pământul în toate laturile lui. Câmpul în năvala de flori speriate, stânca dură ce stă să cadă, copacii sucind înspăimântați bogăția verde a coroanelor sunt rezultatele urii între oameni. Imaginile acestea, toate în ritm de spaimă, fulgurante, alimentează bogat sugestii ideatice în deplină și profundă concordanță cu gândirea lui Tolstoi: *războiul rupe unitatea și armonia gândirii cosmice*. Fum, ceață, mișcare mecanică, urlet și disperare în cer și pe pământ. În miezul acestui infern de spaimă atotcuprinzătoare, deodată, sus, tocmai în țăriile cerului, un glas cu putere mare întrebă: „De ce?“ Întrebarea țâșnită din glas nevăzut străfulgeră zări imense născând ecouri lungi și obsedante. Sensul: războiul – înfruntare sălbatică – e fruct al inconștienței. Bondarciuk, regizor cu sânge de poet, suprapune imaginii din volbura mulțimilor chipul lărgit în bucurie demonică al lui Napoleon. Imaginea e antologică. Dacă adăugăm la secvențele bataliste muzica lui Aram Haciaturian, tare, de percuție sinistră, diavolească, înțelegem poezia rarisimă a imaginii din filmul lui Bondarciuk. Regizorul rus transpune astfel, într-un mod cu totul



original și pătrunzător, așa-zisul „tezism“ tolstoian despre care s-a făcut atâta caz fără a se observa că anume „tezismul“ acesta este un subtil element component al lirismului înfipt adânc în mișcarea complexă a narațiunii eposului. Tezism transformat de geniul lui Bondarciuk în poezie a imaginii pătrunsă de o ideatică înaltă. Se pare că Bondarciuk a primit „Oscar“-ul tocmai pentru această absolut nouă înțelegere a reîntronării imaginii în arta filmului. Critica internațională de film a semnalat îndelung și convingător cuceririle lui Bondarciuk. În anii imediat următori Bondarciuk va lucra mult ca regizor în străinătate pentru cele mai prestigioase studiouri europene, antrenând sub bagheta lui actori de excepție ca Rod Steiger, Christopher Plummer (*Waterloo*). Prin anii '70, când pe ecrane rula filmul *Austerlitz* în regia lui Abel Gance, critica de film i-a semnalat în privința imaginii asemănări majore cu filmul lui Bondarciuk. Asemănările țineau de tehnica imaginii bataliste. Demers greșit, semn că la scurtă vreme însuși marele Federico Fellini a reacționat. Dacă în filmul lui Abel Gance imaginile bataliste, ce-i drept, sunt filmate panoramic, în structura lor ele seamănă însă imaginilor specifice superproducției (coloratură puternic, reliefată), iar ritmul alert și egal le deposează de poezie. În general, în filmul lui Abel Gance imaginile bataliste ținesc mai mult latura spectaculară. În *Război și pace*, dimpotrivă, imaginea, prin excelență, ține de poetic. Diluată, sugestivă, curgând în derulaj lent, ea induce o ideatică înaltă, ca de pildă ideea cufundării jalnicului tablou al înfruntării de la Borodino înspre latura amintirii. Prin episoadele bataliste în imagine stinsă, Bondarciuk ne propune alungarea unui coșmar și nicidecum transformarea lor în spectacol.

Revenind la analiza comparativă a celor două fundamentale ecranizări după *Război și pace* trebuie spus că, în structura lor, lui Platon Karataev i se acordă un rol important. Timpul apariției acestui personaj e însă diferit plasat în cele două filme: K. Vidor respectă timpul propus de însuși Tolstoi, Bondarciuk află un alt timp. La Tolstoi, Karataev apare în chiar centrul părții bataliste a romanului. Prezența lui stranie, în mijlocul luptelor, e simbolică așa cum simbolică este și întâlnirea lui cu Pierre Bezuhov. Platon – sugerează Tolstoi – e cheia unei posibile mlădieri a contrastelor ivite neprevăzut în viața lumii. Platon Karataev e un trimis. Simplu la vorbă și la port, el este prietenul tuturor. Prizonier la francezi, fraternizează cu francezii, cu toți oamenii, cu animalele. Karataev apare chiar în compania unui câine. Francezii îl socotesc un ins ciudat. Are o jovialitate ce contaminea-

ză. În mintea lui Karataev războiul e un lucru repede trecător și care nu trebuie să clatine iubirea dintre oameni. De aceea, în orice situație s-ar afla, el nu se plânge nimănui de nimic. Prin Platon Karataev, personaj-simbol, Tolstoi arată nevoia de așezare a lumii în armonia ei de început. Atât numele cât și chipul personajului sugerează înălțimea liniștii de gând. În roman, ca și în cele două filme, acest personaj emană o poezie aparte. Karataev e un element al lirismului epic și personaj-sinteză ideatică. De aceea și apare el în centrul părții bataliste a romanului. Apariția lui stranie, vorbele lui, îl încarcă uneori de irealitate. Karataev e fructul emoțional ivit din studiul pe care Tolstoi îl desfășura pe atunci asupra creștinismului. El e o vârstă spirituală a lui Tolstoi.

Să vedem *cum* și *când* apare Platon Karataev în demersul filmic al celor două capodopere cinematografice. Se știe, K. Vidor, interesat fiind, în primul rând, de puterea interpretativă a actorilor, tinde spre un adevărat regal actoricesc obținut prin fascinația jocului divers în vederea *edificării unei galerii de personaje de neuitat*. În rolul lui Platon Karataev, Vidor îl distribuie pe Alec Quine, interpret remarcabil în latura compoziție dialogice. Întâlnirea lui Platon Karataev cu Pierre Bezuhov (Henry Fonda) e asamblată de Vidor pe interacțiunea cuvântului având varietăți sonore cu gestică subtilă încărcată de sensuri. Platon Karataev este, în fond, un filozof. În dauna adâncimii lui filozofice, Karataev vorbește prea mult în filmul lui Vidor. Inspirat cu deosebire în filmul lui Vidor e însă timpul ivirii lui Karataev, timp ce respectă întrutotul logica din structura ideatică a romanului. Tolstoi nu-i un scriitor haotic cum poate părea la prima vedere. Practic, prin întregul cuprins uriaș al eposului său „circulă nebănuite legături, simetrii, uneori între cele mai mici evenimente, altele între personaje și evenimente“ (H. Troyat). Platon Karataev apare în chiar centrul părții bataliste a romanului cu rol precis: el deschide ochii lui Pierre asupra adevărului din structura vieții. Întâlnirea lor se petrece în prizonierat, într-un sălaș umil, unde cuvântul are mai mare greutate. La Vidor scena e admirabilă prin scrutarea dialogică și prin compoziția ei pe o linie simplă: voce și gestică. Din păcate, dialogul prin cuvânt apăsător conturbă mult rolul imaginii, esențial aici.

Am remarcat la început, în legătură cu episodul Platon Karataev, că personajul acesta prezintă o încărcătură poetică. Interesat de magia interpretării, K. Vidor alocă poeziei un rol secundar. Serghei Bondarciuk, dimpo-

trivă, excelează aici, ca și în alte episoade, în sublimarea poeticului. Întâlnirea lui Pierre cu Platon Karataev se consumă în filmul său într-o atmosferă de tăcere adâncă, tainică. Lipsa cuvântului cheamă firesc din partea lui Karataev o gestică ce ține de simbol. Prin gestică aceasta sălașul umil, încet, se umple de o lumină dulce, liniștitoare. Karataev își așează în bucurie culcușul, închină locul, răsuflă mulțumit și cuprinde preajma într-o privire blândă, atât de blândă, că Pierre observă cu mirare cum lucrurile din sălaș își schimbă parcă înțelesul. Scena e cuprinsă în două segmente. În primul segment, Karataev meditează singur. Monologul lui laconic, rupt, sugerează nevoia limpezirii de gând. Sălașul e cuprins acum într-o imagine ce apelează la tehnica clarobscurului. Gradual, odată cu limpezirea din gând, pe chipul lui Karataev joacă bucuria, iar sălașul crește-n lumină. Când intră Pierre, în afara cuvântului de binețe, Karataev nu vorbește mult. Cuvintele s-au stins. Pierre îl privește numai. Îl privește adânc într-o mirare mereu crescândă. La un moment dat, lumina din sălaș îi învăluie pe amândoi, unindu-i parcă în armonia de gând. După o clipă, reveniți ca dintr-o vrajă, Pierre și Karataev se privesc pătrunzător și-și zâmbesc.

Segmentul al doilea încheagă numai o singură vorbă a lui Karataev. Vorbă de duh: „Culcă-mă, Doamne, pietricică și scoală-mă colăcel”, adică – vrea să spună el – pentru ivirea luminii de mâine, noaptea e sfetnic bun tocmai prin liniștea și tăcerea ei. Scena este de un farmec nemaiîntâlnit. Sugestivă: întâlnirea marilor filozofi se face în tăcerea chemată de nevoia aprinsă pentru luminarea de gând. Luminarea o poate aduce și cuvântul din gest. Odată produsă lumina din gând, preajma ei se umple și ea, la rândul ei, de lumină.

Am remarcat la început că structurarea materiei filmice a celor două celebre ecranizări urmărește îndeaproape modelul structurării materiei narrative a romanului, model sugerat în chiar titlul romanului. *Război și pace* desfășoară uriașa materie narativă în scene contrastante: *scenelor de război le urmează scene de pace*. În roman, pe cât de înfiorător arată războiul, pe atât de frumoasă arată pacea. Poeticul vieții în pace urcă în romanul lui Tolstoi până la înălțimea imnului de slavă. Timpul păcii este, în viziunea lui Tolstoi, așezarea din suflet, adică liniștea ce hrănește starea lăuntrică a bucuriei. Războiul, din contră, e stare a morții. Nu degeaba, în preajma invaziei francezilor în Rusia, așează Tolstoi o serie de întâmplări tulburi sau tragice: moartea bătrânului conte Bezuhov, moartea Lizei, ner-

vozitatea aprinsă în conversațiile lungi și mereu dilematice ale prințului Andrei cu Pierre etc. Aflată în război, Rusia întregă trăiește drama pierderii din ființă, adică neașezarea din suflet. Absolut toate personajele romanului, fie ele centrale sau episodice, dau tribut războiului. Semn că Tolstoi, creatorul epopeii moderne, nu a rupt definitiv cu tragismul vechii epopei.

K. Vidor și Serghei Bondarciuk subliniază bogat, în multe episoade, frumusețea din trăirea plină a vieții în pace. Amintim doar câteva: *scenele de vânătoare meticuloș pregătite și desfășurate în măreția singurătăților naturii; celebrele baluri organizate în luxoasele palate ale aristocrației moscovite sau petersburgheze și onorate de prezența împăratului Alexandru I; chefurile năprasnice ale ofițerilor ruși încărcate de pitoresc, zgomotos dar plăcut, amintind vivacitatea mușchetarilor medievali; viața tihnită a bătrânului conte Bolkonski la Lăsae Gorî; dar mai ales farmecul suav din nemăiîntâlnita poezie a cuplurilor de îndrăgostiți: Natașa și prințul Andrei; Nikolai – Sonia, ori scenele din intimitatea mamă și fiică\_etc. Numărul unor astfel de scene, în roman ca și în cele două filme, este aproape egal celui cuprinzând scene de război. Deci la nivelul structurii complexe, mozaicate a eposului tolstoian funcționează simetria evidentă încă din antinomia titlului. Probabil, lucrul acesta i-a și determinat pe cei doi regizori să fie și cosemnatari ai scenariului și meticuloși în desemnarea distribuției. Am văzut că, în rolul Natașei, K. Vidor o distribuie pe Audrey Hepburn, iar în rolul prințului Andrei pe Mel Ferrer. Un cuplu interpretativ cum nu se poate mai fericit ales. Audrey Hepburn slabă, uluitor de mobilă în expresia feței, cu ochii mai mereu iscoditori, copilăroasă, inocentă, cu o voce duios catifelată, actriță de mare talent, interpretând-o pe Natașa face un rol splendid, de excepție. Pentru o corectă asamblare compozițională a interpretării cuplului Natașa-prințul Andrei, Vidor, inspirat, chiar de la prima lor întâlnire, estompează latura tragică din experiența de viață a prințului Andrei. Simetrizate în distanță temporală bine calculată, întâlnirile lor se petrec într-o năvală de bucurie nebună. Viforul inimii lor contaminează. Audrey Hepburn și Mel Ferrer se mănâncă din ochi, în fuga unuia către celălalt se lovesc într-o hârjoană amintind jocul copiilor. Ochii lor poartă o strălucire permanentă cu izvor în bucuria din lăuntru ființei. Absența celuilalt, fiecare în parte și-o simte atât de intens că așteptarea devine chin. Ochii Natașei-Audrey, mari, plini de înfrigurare, se pierd în depărtări imense. Mereu la fereastră, plânge înăbușit. Orice zgomot, orice urmă de*

zgomot o face să fugă la ușa cea mare de la intrare, coborând în vârtej înălțimea scărilor. În așteptarea sosirii de pe front a prințului Andrei, aceste scene din trăirea Natașei sunt reluate aproape ciclic. Ele compun expresiv neliniștea fetei al cărei vis de iubire e rupt. Starea aceasta e un prolog la moartea prințului Andrei care se va petrece nu peste multă vreme. Audrey Hepburn și Mel Ferrer, printr-o interpretare absolut splendidă, argumentează puternic credința lui K. Vidor asupra rolului pe care-l joacă o distribuție selectă în realizarea unui film.

Bondarciuk nu se lasă mai prejos. În rolul prințului Andrei, el îl desemnează pe Viaceslav Tihonov, actor experimentat, cu mari disponibilități expresive și farmec pătrunzător, june-prim în cinematografia rusă din anii '60. Sobru, distant și rece, calculat, mai puțin cuprins în volbura iubirii, prințul Andrei, interpretat de Tihonov, vede parcă dincolo de momentul întâlnirii prezente cu Natașa. El are în demersul său comportamental o nouă irealitate. Prințul Andrei e un personaj antinomic: el simte lăuntric bucuria întâlnirii cu Natașa, dar, în prezența Natașei, el ascunde această bucurie. Prințul Andrei e un tip interiorizat, de unde și nota lui de ireal, de ființă neînchegată. Nota aceasta e dominantă caracterului său și ea e prezentă în romanul lui Tolstoi. Și totuși, prin subtile valențe interpretative, V. Tihonov îl aduce în firesc. În rolul Natașei, după îndelungi căutări, Bondarciuk o alege pe Ludmila Savelieva, o tânără balerină de 19 ani. Alegere îndrăzneată. De un farmec diafan, Savelieva e chip parcă desprins din tablourile lui Rokotov. O frumusețe misterioasă, tainică, ireală. Mersul ei, mai degrabă zbor de vis, vocea ei, mai mult șoptă, traduc în film imaginea poetică din irealul adânc din minunea iubirii juvenile. Alegerea Savelievei s-a dovedit a fi inspirată. Mai târziu, prin anii '70, celebrul regizor italian Vittorio da Sica o va distribui, alături de Marcello Mastroianni, în *Floarea Soarelui*. Prin alegerea celor doi interpreți, deosebiți ca vârstă, experiență actricească, factură fizică și psihică, Bondarciuk are asupra iubirii celor doi o cu totul altă viziune decât K. Vidor. Dacă în filmul american, prin întâlnirile celor doi, bucuria dintâi se revarsă aceeași mereu, în cel rusesc mersul iubirii se încheagă abia în final, prin adunări graduale, mereu diferite, succesive. În final, abia în scena morții prințului Andrei, iubirea în deplinătatea ei adevărată se revarsă, unindu-i pe cei doi, într-un cântec tandru de o frumusețe neasemuită. Scenă antologică ce ne amintește convingător că nici chiar moartea nu poate birui puterea inimii. Abia în final, Natașa

înțelege că iubirea nu e joc sprintar sau amețelă de porniri bizare, necugetate. Probabil și de aceea, spre deosebire de K. Vidor, S. Bondarciuk insistă asupra aventurii Natașei cu Anatolii Kuraghin (interpretat magistral de Vasili Lanovoi). În secunda din preajma morții, prințul Andrei o fixează pe Natașa într-o privire dârză, iertătoare și plină de înțelesul iubirii de după moarte.

Cele două celebre ecranizări oferă încă multe scene din poezia iubirii. Una dintre cele mai reușite rămâne scena nopții din gândul de zbor al Natașei. Amintim prologul ei. Fără să vrea, prințul Andrei trebuie să rămână peste noapte la moșia Rostovilor. Rănit la Austerlitz, murindu-i soția, la 30 de ani, cu sufletul răvășit, prințul Andrei se simțea un om deja terminat. Hrănea gânduri negre. Cu puțin înainte de a călca pe moșia Rostovilor avusesese o revelație. Învolburat de gânduri, trecând cu caleașa printr-o pădure bătrână, deodată în față-i răsare un stejar negru, ros de vreme, cu crengile rupte. Priveliștea îl cheamă. Poruncește vizitiului să oprească. Coboară și, scrutând stejarul, neașteptat, i se substituie. Din păcate, K. Vidor trece peste acest episod – subtil prolog la poemul iubirii. Bondarciuk însă îl preia și-l fructifică la modul poetic. Prințului Andrei scrutarea îndelungă a stejarului îi aduce un semn: pe un nod înnegrit de vreme și ploii răsare în verde aprins o ramură tânără, gingașă. Mirarea, ce-l cutremură-n rărunchiuri, îi șoptește înlăuntrul ființei adânc și răspicat: viața continuă, viața nu se oprește în latura disperării. Episodul acesta vorbește încă o dată despre simetriile prezente în mecanismul complex al eposului tolstoian, simetrii mereu neașteptate, purtătoare de adâncă poezie. Deci, prințul Andrei e oaspetele fără chef al Rostovilor. După obicei, în salonul înțesat de vizitatori seara întreagă curgea în discuții, șampanie și dans. Oaspeții se împărțeau în două grupuri: bătrâni și tineri. Prințul Andrei, aflat în grupul vârstnicilor, e antrenat în discuții ce lui i se par sterpe. În fața lui, Natașa, în centrul grupului zgomotos al tinerilor, râde stârnind în nenumărate rânduri ciuda prințului Andrei. Noaptea, ca o mișcare a destinului, prințul Andrei are sălaş vecin cu cel al Natașei. Zbucnind de primii fiori încă tulburi ai iubirii, Natașa, deși e crugul nopții, are chef de vorbă și nu o lasă pe Sonia să doarmă. Noaptea înstelată de mai produce asupra tinerei fete un fel de vrajă. Prinsă în freamăt de bucurie stranie, Natașa hotărăște să zboare. Sonia o ceartă. După o luptă de câteva clipe, Sonia o îndepărtează cu greu de la fereastra larg deschisă în noaptea de mai. Renunțând la zbor, Natașa nu se

potolește totuși. Vorbește aprins despre prințul Andrei. Tinerile se află la catul de sus. Prințul Andrei, la cel de jos. Cuvintele Natașei aleargă în noaptea înstelată și apoi, cerute parcă de toate lucrurile din preajmă, se aștern molcom peste ele veșnicindu-le. Aici textul tolstoian este unul dintre cele mai poetice din întreaga literatură universală. Noaptea, superbă, se face încet, fără cuprins, tainică, răspândindu-se în puzderie de stele. Fără voia lui, prințul Andrei ascultă discuția intimă a celor două fete. Cum s-a rezolvat filmic acest episod adânc poetic din textul tolstoian? Și K. Vidor și S. Bondarciuk folosesc, inspirat, prologul serii, însă transpunerea lui e diferită. În filmul lui Vidor, încă de la întâlnirea din salon, în sufletele celor doi mijeste iubirea: dese și fugare priviri, cu bucuria mereu crescândă pe chipurile lor. În plus, gafele Natașei i se par prințului Andrei mereu suave. Trupurile celor doi, prinse în văpaie, arată limpede și simplu primii fiori ai iubirii născute pe neașteptate. Cei doi se ghicesc lăuntric și aprobă tacit bucuria inimii lor. Filmul lui Bondarciuk urmează logica textului tolstoian: întâi episodul bătrânului stejar, apoi episodul serii în salon. La prima lor întâlnire, viitorii îndrăgostiți au reacții total diferite. Aflată în centrul grupului de tineri, Natașa, prin vivacitatea ei zgomotoasă, îl deranjează vădit pe prințul Andrei. Adăugându-se parcă la revelația stejarului, veselie fetei, în loc să-l trezească, mai rău îl tulbură. Acrit de discuții, găsește ridicolă trăirea Natașei ca hârjoană și se retrage în camera rezervată lui, cu gândul singurătății, nelipsindu-i însă mirarea. Bondarciuk e fidel textului tolstoian. Ajuns în cameră, prințul simte cum râsul zglobiu al Natașei îl urmărește. Nervos, stinge lumânarea și se aruncă în pat, cu gând să adoarmă. Nu reușește: chipul vesel al Natașei, animând grupul tinerilor, îi reapare. În derularea unei imagini mereu aceeași, lente, lipsite de fond sonor, ca semn încă tulbure de nouă stare. Cuprins de neastâmpăr viu, prințul Andrei se ridică din pat și aprinde lumânarea. Pe masă zărește o carte deschisă și vrea să citească. Nu reușește. Râsul zglobiu curmă cititul. Aruncă cartea cu putere și, chemat de o șoaptă tainică, vine la fereastră. O deschide larg. Cerul nopții de mai e în năvala stelelor mii. Acestea sunt momentele prezente în episodul din filmul lui Bondarciuk. Să ne întoarcem la cele propuse de K. Vidor, care, am văzut, nu rămân fidele textului tolstoian. În filmul lui Vidor, încă din secvența anterioară, adică cea a salonului, prințul Andrei e aproape lămurit lăuntric de semnul din noua lui stare. Scena ferestrei debutează prin câteva imagini nocturne cu mișcări parcă ființiale. Noaptea

devine astfel personaj martor. Secvențele din trăirile nopții află consonanță deplină cu cele ale prințului Andrei. Venit la fereastră, prințul privește din ce în ce mai adânc în noapte. Mirat, vede cum cuprinsul nopții crește gradual și se așterne peste tot și peste toate și devine pace. Apoi, în următorul cadru, avem confesiunea dulce a Natașei, făcută deopotrivă Soniei și nopții de vis. Astfel, noaptea, în taina păcii devenită martorul iubirii lor, îi unește în veșnicia ei din necuprins. Sugestia: oriunde s-ar afla ei, îndrăgostiții, în timp și în spațiu, întotdeauna vor alcătui ființa Unului. K. Vidor transpune și întărește filmic ideea aceasta printr-un dublet de prim-planuri reluate ciclic: chipul Natașei fremătând de fiorul neastâmpărului tainic și chipul prințului Andrei strălucind într-o bucurie necunoscută până atunci. Cuvintele Natașei curg în șirag necurmat. Imaginea e îndestul poetică. Obținută prin sinteza de ritm și cronologie precisă de prim-planuri comparatiste. Am adăuga la virtutea imaginii fondul muzical, discret, adevărat cântec suav de proslăvire a iubirii, semnat de compozitorul american de origine rusă Dmitri Tiomkin.

Bondarciuk preferă latura în întregime poetică. Scena de la fereastră debutează la el cu o priveliște necurmată în lungime și timp a nopții pătrunsă de o liniște solemnă. Apoi, în segmentul următor, prim-planul insistă asupra chipului Natașei, surprinsă cel mai adesea din profil. Avântul din gândul de zbor al Natașei se face dorință strigată ce mișcă hotărât priveliștea nopții. Noaptea suie spre înalt, în țăriile adânci de ceruri. Mișcarea prințului Andrei, cuprinsă în cadru separat, e la Bondarciuk cu totul alta. La început, el schițează doar un zâmbet de înțelegere pentru cuvintele năstrușnice ale Natașei. Dar, curând, fără a băga de seamă și prin mijlocirea nopții, cuvintele acestea îl vor pătrunde și pe el. În finalul scenei, strigătul de iubire al Natașei, hiperdimensionat prin reluarea aceleiași imagini, se face strigăt fără hat și se revarsă peste întreaga natură, încremenind totul: stele, arbori, treapta albă a conacului până la firicelul gingaș de iarbă. Poezia nopții nu se oprește aici. În clipa următoare, în cer se deslușesc rotiri de stele, pe pământ curge freamăt tainic, luciri de izvoare în murmur, semn că puterea mistică a iubirii din strigătul fetei se va voi curată peste întregul cuprins din oricare latură a lumii. Pătruns de cuvintele Natașei, prințul Andrei ridică ochii la cer. În lumina stelelor, el înțelege acum strigătul învolburat al fetei, iar în adâncurile nebănuite ale lăuntricului său simte limpede mișcare de nouă viață. Prim-planul îl fixează pe prințul Andrei abia acum.



Îi fixează ochii. Ochii larg deschiși de bucuria împlinirii în ființă. Bondarciuk nu se oprește aici. Fidel textului tolstoian, el îi transpune acestuia întreaga sa poezie. A doua zi, Natașa și Nikolai iau drumul Moscovei, sora povestește fratelui vraja din necuprinsul nopții trecute, legând-o strâns de numele prințului Andrei. Confesiunea e săvârșită în caleașcă, tot în faptul serii. Drumul spre Moscova, albit de strălucirea lunii, e așa de lung că pare să unească cerul cu pământul. Fondul sonor: ciupiri de balalaică săvârșite în răstimpuri egale întregesc tabloul măreț al iubirii.

În transpunerea episodului iubirii din noaptea de mai, Bondarciuk e socotit de cinești drept creatorul unei noi viziuni în tehnica imaginii filmice. Dacă în filmul lui K. Vidor prim-planul surprinde în ordine temporală, ciclic, când stările Natașei, când pe acelea ale prințului Andrei, sugerându-se astfel trăirea lor în plan comparativ, în filmul lui Bondarciuk ecranul se împarte, la început încet, imperceptibil, în două segmente care pe parcurs se vor stabili egale. Scopul: prezentarea concomitentă a trăirilor celor doi. Plusul de originalitate vine din faptul că cei doi săvârșesc mișcări scenice absolut identice, sugerându-se astfel mult mai convingător ideea din Unul iubirii. Fondul muzical curge stins și egal. Asamblarea sunetului cu fluturul imaginii devine astfel organică. Năzuința aceasta are rădăcini în chiar începuturile cinematografeiei.

Creații de anvergură semnate de regizori de marcă inovatori în arta cinematografică, cele două ecranizări după romanul *Război și pace* impresionează și prin alte virtuți decât cele amintite. De exemplu, filmul lui K. Vidor, pentru un adaos de veridicitate, a fost dublat în limba rusă în studiourile „Mosfilm”. La rândul său, filmul lui Bondarciuk fructifică inspirat serviciile ecranului panoramic și ale sunetului stereofonic. În plus, ambele creații arată în mod diferit gustul pentru latura superproducției: *număr uriaș de figuranți; măreția decorurilor: arhitectura de stil aparte a Kremlinului, catedralele Moscovei și Petersburgului cu turlele lor aurite* (Bondarciuk), *imensitatea simbolică a câmpurilor de luptă* (Vidor), *picturalitatea, uneori stinsă, alteori puternică a imaginilor* (Bondarciuk); *costumele de epocă, toate, deopotrivă, alcătuind tabloul strălucitor din epoca de vârf a istoriei țariste*. Tot și toate îndreptățesc răsunătorul succes reputat de cele două remarcabile creații cinematografice. Ele rămân transpuneri de perpetuă referință.

**TWO SCREEN VERSIONS OF TOLSTOY'S 'WAR AND PEACE'**

## S U M M A R Y

This essay makes a detailed analysis of King Vidor's 1955 colour screening of the well-known Russian novel and of the 1965 version of the epic directed by Sergei Bondarchuk. Two different manners of approaching the novel were used: while the American film director opted for the alternative presentation of the characters' progress through their lives, Bondarchuk organized the complex subject matter into separate stories focused on each of the central characters, prince Andrei, Natasha, Pierre, and also on the battle of Borodino. The two innovative film directors have extensively employed different techniques to bring onto the screen the grand flow of the epic.

# ELENA VOLOȘANCA ȘI SOFIA PALEOLOG

## LUPTA PENTRU TRONUL RUS

### Ludmila Bejenaru

Pe cât de glorioasă a fost viața voievodului Ștefan cel Mare, pe atât de tragică și zbuciumată a fost soarta fiicei lui și a Eudochiei de Kiev – domnița Elena, căsătorită cu Ivan cel Tânăr, fiul lui Ivan Vasilievici al III-lea.

Ștefan cel Mare s-a înrudit prin alianță pe trei căi cu Ivan al III-lea cel Mare. Acesta era văr al Eudochiei – fiica princepelui Oleco și sora lui Simion de Kiev, vasalii regelui Poloniei – care, în 1463, va deveni soția domnitorului Moldovei. Mai târziu, când se va căsători cu Sofia Paleolog (numită de ruși și Sofia Fominicina), Ivan cel Mare va deveni cumnat cu domnitorul nostru, care era căsătorit cu vara Sofiei Paleolog, Maria de Mangop. În 1483, cei doi cumnați se vor încuscri prin căsătoria domniței Elena cu Ivan cel Tânăr, fiul lui Ivan al III-lea cel Mare.

Cerută în căsătorie cu tot alaiul de către o delegație ce venea din partea țarului Moscovei, Elena avea să-și aibă tragicul sfârșit în beciurile unei închisori rusești.

Elena Ștefanovna, marea cneaghină de Tver', este considerată de istorici (Nikolai Ivanovici Kostomarov, Serghei Fiodorovici Platonov, Natalia L'vovna Pușkariova) drept una dintre figurile feminine cele mai de vază ale cnezatului moscovit din secolele XV-XVI. Numele ei este scris în istoria Rusiei, alături de cel al cneaghinei moscovite Sofia Fominicina (Sofia Paleolog) și al cneaghinei de Riazan, Anna Vasilievna, fiica marelui cneaz Vasilii II Vasilievici.

Lunga domnie a lui Ivan al III-lea (43 de ani și 7 luni), una din cele mai lungi în Est și Vest (a patra, după domniile lui Ștefan cel Mare, Friedrich al

III-lea de Habsburg și Filip cel Bun al Burgundiei), a durat cu numai patru ani mai puțin decât cea a cuscruului său, Ștefan cel Mare al Moldovei. Implicarea Elenei Voloșanca – numită de către ruși și Elena Ștefanovna sau Oleana Voloșanca –, mare cneaghină de Tver', în treburile cnezatului moscovit a fost destul de fructuoasă.

De la istoricul Nicolai Ivanovici Kostomarov aflăm că Ivan cel Mare ținea foarte mult la nora sa, pe care o făcuse „mare cneaghină de Tver'“, atunci când îi lăsa moștenire fiului său, Ivan cel Tânăr, cnezatul Tver', aflat mai la nord de Moscova, cu centrul în orașul Tver', oraș care aspira și el la rolul de metropolă. Ivan cel Tânăr provenea, pe linie maternă, din vechii cnejii de Tver', mama sa, Maria Borisovna, fiind născută cneaghină de Tver'. El a fost ușor acceptat de boierii și aristocrația de curte tveriană, iar Elena Ștefanovna s-a bucurat mult timp de susținerea multor familii ale cnejilor ruși, care vor forma, mai târziu, „gruparea tveriană“ în luptă pentru tronul Rusiei. Vom remarca faptul că „Elena Ștefanovna era implicată în treburile externe ale cnezatului moscovit, nu mai puțin decât Sofia Fomincina“. Ea avea legături personale cu regele Poloniei, Cazimir; a stat în fruntea luptei pentru autocefalia bisericii ruse și a încercat să stabilească legături cu Serbia; în 1488, l-a trimis ca ambasador al Rusiei în Ungaria pe compatriotul său, Știbor. În 1495, pe lângă curtea de la Tver', a inițiat un cod de legi care prezintă politica „grupării de la Tver'“<sup>1</sup>. Prin implicarea nemijlocită a mării cneaghine de Tver' își găseau rezolvarea și multe alte probleme ale politicii interne. În 1471, Anna Vasilievna, sora lui Ivan al III-lea, cneaghină de Riagan, o vizita pe Elena Voloșanca la Tver' pentru rezolvarea situației de conflict care se declanșase între fiul acesteia, Dumitru (nepotul lui Ștefan cel Mare) și fiul lui Ivan al III-lea și al Sofiei Paleologu, Vasilii III Ivanovici.

Sofia Paleologu, numită și Sofia Fomincina, a avut implicații diverse în viața cnezatului moscovit. Stabilită în Rusia, prin căsătoria din 1472 cu Ivan al III-lea, nutrea speranța de a aduce această țară sub influența papalității și de a front mai amplu împotriva turcilor. Deși această căsătorie confera o mare importanță poziției cnezatului moscovit – independența totală față de o altă putere, adăugarea vulturului bizantin cu două capete la blazonul cu Sfântul Gheorghe și completarea ceremonialului curții sale cu obiceiuri și ritualuri după modelul bizantin ș.a. – situația Sofiei Paleologu, o dată cu căsătoria cu Ivan cel Tânăr, deveni delicată. Nu se încunună cu suc-

ces inițiativa Papei de a aduce Moscova, cu ajutorul Sofiei, sub influența sa. Considerându-se succesorul cnejilor kieveni, Ivan al III-lea nu a dorit sa-și sacrifice independența. El refuză propunerea Papei de a se uni cu Roma sau de a restabili un împărat creștin la Constantinopole. Se pare că, atunci când Sfântul Împărat Roman i-a oferit coroana, Ivan al III-lea i-ar fi răspuns: „Ne rugăm ca Domnul să ne lase pe noi și pe copiii noștri să rămânem așa cum suntem acum, stăpâni în țara noastră; în ceea ce privește încoronarea, așa cum nu am dorit-o niciodată, nu o dorim nici acum”<sup>2</sup>.

Chiar și căsătoria fiicei sale, Elena Ivanovna, cu cneazul Alexandru al Lituaniei, Ivan cel Mare o acceptă cu condiția ca tinerei cneaghine să nu îi fie impuse legile romane. În ianuarie 1495, cneazul rus îi permite Elenei Ivanovna să plece cu solia cneazului Alexandru, în Lituania, cu condiția ca acesta să nu-i permită să adere la legile romane nici chiar atunci când cneaghina va dori și să construiască pentru ea o biserică grecească<sup>3</sup> chiar lângă palat. Cneazul Alexandru nu i-a impus altă credință soției sale, dar nici nu și-a ținut cuvântul față de socrul său. Nobilimea catolică din Lituania era nemulțumită că marea cneaghină nu era de credință catolică; de aceea Alexandru a refuzat mai târziu să accepte un preot pravoslav la palat, iar o biserică pravoslavnică în chiar inima cnezatului Lituaniei ar fi fost prea mult. Aceste lucruri l-au supărat pe Ivan cel Mare și, de aceea, relațiile lui cu hanul Crimeei, Menghli Ghirei, dușmanul de moarte al cneazului Alexandru, au rămas destul de apropiate. Soliilor trimise în Crimeea le cerea să-i explice lui Menghli Ghirei că nu-l acceptă pe ginerele său, pentru că acesta n-a ținut cont de confesiunea religioasă a fiicei sale.

Ivan al III-lea cel Mare, deși nu s-a lăsat convertit la catolicism și nici nu a acceptat influențele Papalității asupra credinței pravoslavnice, spera, prin alianța matrimonială cu nepoata ultimului împărat bizantin, consolidarea statutului internațional al cnezatului moscovit și în adoptarea Rusiei ca și continuatoarea Imperiului bizantin. Pe de altă parte, situația Sofiei Paleolog la curtea rusă era una dintre cele mai bune. Ivan al III-lea ținea la căsătoria cu Sofia, de aceea i-a acordat toată libertatea în acțiuni, ținea cont de sfaturile acesteia, considerând-o o femeie inteligentă și cultă. Toate evenimentele, mai mult sau mai puțin importante, din marele cnezat moscovit, erau legate de numele Sofiei Paleolog. Participarea la treburile statului constituia sensul vieții cneaghinei ruso-bizantine. Ea îi primea în audiență pe diplomații străini și avea cercul ei de diplomați, printre care Iurii și Dmitrii

Trahaniotii, veniți cu alaiul Sofiei la Moscova. În 1476 trimisul venețian Contarrini a fost prezentat cneaghinei Sofia Fominicina, fiind primit de aceasta cu „multă splendoare (măreție) și tandrețe”<sup>4</sup>.

Personalitatea Sofiei Paleolog – ambițioasă, inteligentă, cultă, frumoasă „ca o icoană”, mândră și vicleană – s-a aflat, vrând – nevrând, în centrul luptelor politice din perioada formării statului rus centralizat. Odată nereușite alte planuri, dorința cea mai mare a Sofiei era de a-l vedea pe fiul său și al lui Ivan al III-lea, Vasilii III Ivanovici, încoronat pe tronul cnezatului moscovit. Or, Ivan al III-lea cel Mare îl declarase „moștenitor al tronului țarilor ruși” pe Dmitrii, fiul Elenei Voloșanca și al lui Ivan cel Tânăr, nepotul lui Ștefan cel Mare.

Dmitrii se va naște la Moscova, în octombrie 1483. Bunicul său, Ivan al III-lea cel Mare, bucuros de nașterea unui nepot, viitor moștenitor, a dorit să îi mulțumească nurorii sale Elena și i-a promis acesteia o salbă a fostei sale soții Maria Borisovna. Salba, însă, nu se mai afla în colecția familiei, deoarece fusese dăruită de către Sofia, fără știrea soțului său, nepoatei sale – soția lui Vasilii Mihailovici.

S-a iscat o mare neînțelegere, Ivan cel Mare a revendicat salba (care avea 32 de diamante) și a cerut ca ea să fie întoarsă în caznaua cnezatului. Înfuriat, cneazul a dat ordin ca Vasilii Mihailovici și soția sa să fie deposedați de toată averea, iar Vasilii să fie închis. Vasilii Mihailovici a fugit în Lituania. Acest fapt atestă că Sofia se comporta cu caznaua cnezatului după bunul ei plac, uneori chiar contrat intențiilor soțului ei. Letopisețele atestă că Sofia Paleolog împărțea cadouri din caznaua cnezatului boierilor și cnejilor ruși pentru a și-i face aliați în lupta pentru tron. Tot ea l-a influențat mult pe monarhul moscovit în comportamentul acestuia față de apropiatii săi. După căsătoria cu prințesa bizantină, Ivan al III-lea a luat o atitudine distantă, de superioritate, față de supușii săi. Din anii '80 ai secolului XV în cnezatul moscovit nu a avut loc nici un conflict sau neînțelegere în care să nu fi fost amestecată Sofia. Mai târziu, în 1525, când fiul Sofiei va deveni moștenitorul tronului, diplomatul Bersen Beklemișer<sup>5</sup>, intrat în dizgrația lui Vasilii al III-lea, îi povestește lui Maksim Grek: „Pământul nostru rusesc a trăit în liniște și pace. Dar cum a venit la noi cneaghina-mamă Sofia, cu grecii voștri, totul s-a amestecat și au abătut pe capul nostru mari necazuri... Cneazul și-a schimbat vechile obiceiuri, s-a îndepărtat de boieri, îi desconsideră...”.

Condamna amestecul Sofiei în treburile tronului și cneazul Andrei Mihailovici Kurbskii<sup>6</sup>, care scria că „în preabuna dinastie a cnejilor ruși a semănat diavolul obiceiuri rele, făcându-le pe soțiile acestora agresive și posesive“, – printre acestea, autorul o consideră „cea dintâi“ pe Sofia Paleolog, „mujerea vrăjitoare din Grecia“<sup>7</sup>. Kurbskii a acuzat-o pe Sofia și de ticăloșiile săvârșite față de membrii familiei marelui cneaz Ivan al III-lea, în special întemnițarea Elenei Voloșanca și a fiului ei, Dmitrii<sup>8</sup>.

La 15 martie 1490, la vârsta de numai 32 de ani, moare de o boală de picioare, numită pe timpuri *kamcing*, Ivan cel Tânăr, soțul Elenei Voloșanca, primul pretendent la tronul moscovit. Sofia Fominicina îi cere lui Ivan al III-lea să-l numească moștenitor pe fiul său Vasiliu al III-lea, și nu pe fiul lui Ivan cel Tânăr, Dmitrii. În 1497, ea organizează un complot împotriva soțului și face opoziție marelui cneaz, înclinat să lase moștenire tronul țarilor ruși nepotului său Dmitrii. În fruntea opoziției se afla boierul Vladimir Elizarovici Gusev. După planurile Sofiei, Vasiliu al III-lea trebuia să rupă definitiv relația cu tatăl său, să ocupe Vologda și Beloozero (unde se păstra caznaua), iar Dmitrii să fie omorât. Complotul a fost descoperit în decembrie 1497, iar Ivan al III-lea i-a executat pe Gusev și pe ceilalți boieri complotiști<sup>9</sup>.

Sofia Paleolog și fiul său Vasiliu al III-lea au căzut în dizgrația țarului, fiind închiși în temnița de la Alexandrova Sloboda.

La mai puțin de la o lună de la complot, pe 4 ianuarie 1498, țarul Ivan Vasilievici cel Mare îl va declara moștenitor al tronului țarilor ruși pe Dmitrii, fiul lui Ivan cel Tânăr și al Elenei Voloșanca. El va fi încoronat cu „șapca lui Monomah“<sup>10</sup> și cu „barmele“<sup>11</sup>, simbolul puterii, în biserica Uszenie<sup>12</sup> din Kremlin. Aceasta era prima încoronare la domnie în istoria rusă. Dmitrii era încoronat la vârsta de 15 ani<sup>13</sup> la domnia întregii Rusii – „gosudarem vreaia Rusii“ – „cu un strălucit alai la catedrala din Moscova și încoronat, în văzul și auzul întregului popor, drept viitor țar al Moscovei, al Vladimirului și al Novgorodului. Mamă-sa, stându-i de-a stânga, plângea de bucurie“<sup>14</sup>.

Complotul a fost factorul determinant care l-a făcut pe Ivan al III-lea să-l proclame țar al tuturor rușilor pe nepotul său Dmitrii. Elena Ștefanovna Voloșanca câștigase lupta subtilă pe care o ducea cu Sofia Paleolog pentru tronul Rusiei. Fiind apreciată de ruși și aprobată de socrul său, Elena avea de partea sa și „gruparea tveriană“, în fruntea căreia se aflau doi din-

tre cei mai influenți și puternici boieri ai cnezatului: Ivan Iurievici Patrikeev și ginerele acestuia, cneazul Semian Ivanovici Reapolovskii. Ei erau oamenii de încredere ai țarului; toate treburile importante ale cnezatului erau rezolvate de aceste două mari personalități. Deși susținută de mari și renumite familii boierești, peste un an, Elena va pierde această luptă. Suspectați de complot împotriva țarului (la denunțul Sofiei) și de legături cu ereticii, Elena și Dmitrii sunt aruncați în închisoare, în aprilie 1502. Tragicul ei sfârșit, în temnițele unei închisori din Rusia (probabil la Alexandrova Sloboda), la 18 ianuarie 1505, la 2 ani după moartea rivalei sale Sofia Paleolog, va încununa soarta urmașei lui Ștefan, mare cneaghină de Tver', care l-a adus pe lume pe moștenitorul tronului rus. Acesta, întemnițat și el împreună cu mama sa, după uneltirile Sofiei împotriva lor, își va găsi sfârșitul în 1509. Era ținut într-o detenție aspră, mai ales după moartea mamei sale și a bunicului său, Ștefan cel Mare, chiar dacă unchiul său, Vasile al III-lea, îi lăsase, conform testamentului lui Dmitrii, bunuri mobile și sate.

### **Broderiile Elenei Voloșanca**

Pe lângă faptul că a dat lumii unicul moștenitor cu sânge românesc al tronului rus, că a fost iubită, apreciată și adorată de ruși, care-și legau de ea speranța „reîntoarcerii vechilor obiceiuri“, uitate de cneji odată cu venirea în Rusia a Sofiei Paleolog, Elena Ștefanovna Voloșanca, mare cneaghină de Tver', a lăsat istoriei și câteva broderii, de o valoare culturală inestimabilă.

Deprinsese acest gen al artei decorative în atelierul de pe lângă mănăstirea Putna. Fire nobilă și înzestrată, mânuia cu ușurință arta broderiei. Legenda povestește că unul dintre steagurile de luptă ale domnitorului Ștefan cel Mare, închinat mai târziu mănăstirii Zograf de la muntele Athos, fusese brodat de către domnița Elena. Steagul de luptă avea chipul Sfântului Gheorghe, deoarece domnitorului îi era dragă icoana cu chipul sfântului mucenic. Marginile steagului sunt împodobite cu înscris filigranat: „O, răbdătorule de patimi și purtătorule de biruințe, mare mucenic Gheorghe, care în nevoi și în nenorociri ești grabnic apărător și cald ajutor și celor necăjiți bucurie nespūsă, primește de la noi și această rugăciune, a smeritului robului tău, domnul Io Ștefan voievod din mila lui Dumnezeu, domn al Țării



Moldovei, păzește-l neatins în acest veac și în cel viitor, cu rugăciunile celor ce te citesc ca să te proslăvim în veci, amin”<sup>15</sup>.

Ziua de 12 ianuarie 1483, în care a avut loc cununia domniței Elena cu țareviciul Ivan cel Tânăr, o transformă în mare cneaghină de Tver’. Avu fericirea să asiste la încoronarea fiului său Dmitrii la tronul Rusiei.

Profund marcată și inspirată de acest eveniment, brodează vălul liturgic *Duminica floriilor*, „operă de mare preț, inegalabilă ca nivel artistic, culminând istoric broderia din Rusia”<sup>16</sup>. Lucrarea, care se păstrează în fondurile Muzeului de Istorie de la Moscova, este inedită prin compoziție, conținut și culoare și reprezintă imaginea curții rusești din perioada formării și consolidării statului centralizat rus, actorii principali ai jocurilor de curte – Ivan al III-lea, Sofia Paleolog, Ivan cel Tânăr și Olena Voloșanca, cât și alte personalități istorice.

Broderia este lucrată în 1498, iar Elena parcă ar fi intuit evenimentele care aveau să aibă loc în dinastia țarilor ruși. Compoziția este despărțită în două părți simetrice de icoana Maicii Domnului din Tihvin, pictată, conform legendei, de Sfântul Apostol Luca (în 1383, după ce poposise pe la Ierusalim și Constantinopole (în secolul V), icoana Maicii Domnului din Tihvin apare și în Rusia). Dacă în partea stângă a broderiei, chipurile care îi înfățișează pe țar, soția acestuia, pe Elena Voloșanca și pe Ivan cel Tânăr, sunt înconjurate de o atmosferă caldă și liniștită, în partea dreaptă se simte o încordare, de parcă s-ar pune la cale o intrigă, s-ar pregăti o fărădelege. Simțim pulsul vieții de palat, intrigile puse la cale de Sofia, și boierimea, care se împarte în două, în lupta pentru moștenirea tronului. Cele două mulțimi, despărțite de Icoana Maicii Domnului de la Tihvin, țin deasupra capului, fiecare, câte o cruce. Crucea de pe stânga broderiei este aurie, însemnând credința, speranța, iubirea față de aproape. Culoarea albastră a crucii din partea dreaptă reprezintă cerul și veșnicia. Culoarele predominante sunt roșul – culoarea martiriului și a suferinței, și culoarea galbenă – aurie – simbolul puterii și al energiei Dumnezeiești. Chenarul broderiei include elemente din vechiul covor moldovenesc; pe alocuri, frunzele de stejar se îmbină armonios cu elemente apropiate de cap de bour. Culoarele folosite în chenar sunt roșul, galbenul și albastrul.

O altă capodoperă a artei decorative rusești de la sfârșitul secolului al XV-lea este broderia *Tăierea capului Sfântului Ioan Botezătorul*, lucrată cu multă măiestrie de aceeași Elena Voloșanca, expusă astăzi în Muzeul de

Istorie din Moscova. Subiectul ales simbolizează lupta pentru onoare, moralitate și păstrarea creștinismului, dar și intrigile de la curte, care o preocupă pe Elena, făcându-și griji pentru soarta fiului ei. Tânărul cu sabia în mână este leit nepotul lui Ștefan cel Mare. Cu sabia ridicată de-asupra capului, el parcă încearcă să-și apere tronul, credința și moștenirea străbunilor. În chenarul broderiei, alcătuit din inimioare, întâlnim crucea – clasicul motiv al ancorării în credință. Autoarea folosește aceeași gamă coloristică, ritmul culorilor atestând un rafinament și un spirit creator desăvârșit. Tonurile coloristice sobre, rafinat armonizate, sunt țesute în fir de mătase, fir de aur și de argint.

Ideile pictate cu acul în goblenul *Tăierea capului Sfântului Ioan Botezătorul* au fost fixate de către Elena Voloșanca și în compoziția unei icoane ce se păstrează și astăzi la Muzeul Artei Ruse din Kiev.

Domnița Elena, urmașa lui Ștefan cel Mare, mare cneaghină de Tver' și mama moștenitorului tronului rus, a fost, în scurta ei viață, o prezență remarcabilă pe scena politică rusească din secolul al XV-lea, o mamă și o fiică iubitoare, o adevărată artistă, ale cărei lucrări – opere de mare preț, inegalabile ca nivel artistic – au adus un suflu românesc în cultura rusă din secolul al XV-lea.

## NOTE

<sup>1</sup> Vezi *Jenșcinî Drevnei Rusi*, de N.L. Pușkariova, Ed. Mîsli, Moscova, 1989, p. 60.

<sup>2</sup> Vezi Nicholas V. Riasanovsky, *O istorie a Rusiei*, Ed. Institutul European, Iași, 2001, p. 123.

<sup>3</sup> Aceeași condiție i-a pus-o Ivan cel Mare și lui Maximilian al Germaniei, când acesta a cerut-o în căsătorie pe cea de-a doua fiică a sa (mai târziu, Maximilian se va căsători cu Ana de Austria).

<sup>4</sup> Vezi *Jenșcinî Drevni Rusi*, p. 56-58.

<sup>5</sup> Bereseni – Beklemeșev Ivan Nikitici (?-1525), diplomat și om de stat, care și-a început activitatea pe timpul lui Ivan al III-lea. A fost apreciat foarte mult de către acesta. Participă la diferite misiuni diplomatice, la tratative cu Sfântul Imperiu Roman, Polonia, Lituania. A fost împotriva celei de-a doua căsătorii a lui Vasiliu al III-lea cu Elena Glinskaia, din 1526. În februarie 1525, în cadrul procesului politic asupra lui Maxim Grek, la denunțul acestuia, este judecat pentru critici aduse lui Vasiliu al III-lea și decapitat.

<sup>6</sup> Kurbskii, Andrei Mihailovici (1528-1583) – cneaz, boier, scriitor, traducător și publicist rus, autor al *Istoriei marelui cnezat moscovit*, a trei scrisori deschise către Ivan cel Groaznic, a unor traduceri din Ioan Bogoslovul.

<sup>7</sup> Vezi *Jenșicî Drevnei Rusi*, p. 59.

<sup>8</sup> Vezi N.Iv. Kostomarov, *Ruskaia istoria v jizneopisaniah ee glavneișih deiatelei*, în 4 vol., Ed. Ripol klassik, Moscova, 2001, vol. I, p. 314.

<sup>9</sup> Cneazul Ivan Patețki, Ilruli, Skriabin, Garopkin, Poiarok, Gusev au fost decapitați (le-au fost tăiate mai întâi mâinile și picioarele, apoi capul). Femeile care veniseră la Sofia – cu diferite băuturi otrăvitoare pentru țar și țarevici – au fost înecate în râul Moscova; feciorii boierilor complotiști au fost întemnițați (vezi Kostomarov, *op. cit.*, p. 323).

<sup>10</sup> Legenda spune că „șapca lui Monomah” și „barmele” i-au fost dăruite cneazului kievean Vladimir Monomahul (1053-1125) – fiul lui Vsevolod I și al fiicei împăratului bizantin Constantin Monomahul – de către bunicul său, Constantin al Bizanțului. Deși Vladimir devine cneaz în 1113, la 60 de ani după moartea lui Constantin, nu este exclus ca regaliile împăratului bizantin să fi fost aduse în Rusia după moartea acestuia. Versiunea despre proveniența bizantină a coroanei și a „barmelor” susține ideea conform căreia cnejii moscoviți sunt urmașii împăraților bizantini. În toate gramotele bisericești și testamentele marilor cneji, începând cu Ivan Kalita, se amintește „șapka zolota”, pe care, în 1572, Ivan Groznîi o va numi „căciula lui Monomah”. Începând cu anul 1498, odată cu încoronarea lui Dmitrii, vor fi desemnați la tron toți țarii ruși, până la Petru cel Mare inclusiv. Pentru țareviciul Petru, care a fost încoronat de la vârsta de 10 ani, împreună cu fratele său, Ivan Alexeevici, a fost pregătită și o a doua „căciulă a lui Monomah”, coroană ce se păstrează și astăzi, alături de alte veșminte ale țarilor ruși, în muzeul Orujeinaia Palata din Kremlin.

<sup>11</sup> *barmî* – guler mare, împodobit cu diamante, care făcea parte din costumația țarilor ruși și care era simbolul puterii statale.

<sup>12</sup> Biserica Uspenie din Kremlin, locul de încoronare la domnie a țarilor ruși, a fost construită pe vremea lui Ivan Kalita (1296-1340), nepotul lui Alexandru Nevskii, mare cneaz al Moscovei (din 1325) și mare cneaz al Vladimirului (din 1328). Construită din lemn, suportă o reconstrucție masivă pe timpul domniei lui Ivan al III-lea. În anii 1472-1474, biserica a fost reconstruită din temelii după modelul bisericii Maicii Domnului din Vladimir, în care se încoronau țarii ruși până la Ivan al III-lea. După cutremurul din 21 mai 1474, o parte din biserica construită de meșterii Ivaska Krivțov și Mișkin s-a prăbușit. Ivan al III-lea invită meșteri italieni, atât pentru refacerea bisericii Uspenie, cât și pentru o nouă campanie de construcții, menită să refacă cnezatul de pe urma asupririi tătaro-mongole, dar mai ales pentru readucerea la viață a secretele multor meșteșuguri, pierdute în urma acestei dominații.

Lucrările la biserica Uspenie au fost încredințate inginerului italian Ridolfo Aristotel Fiorovanti, care sosește în Rusia în 1474. Meșterul din Bologna nu a reconstruit biserica, ci a construit una nouă pe locul celei vechi, ținând cont de tradițiile arhitecturii rusești, pe care le studiasă vizitând Vladimirul, Novgorodul și Solovki.

Catedrala Uspenie, care este aproape o imitație a celei de la Vladimir, a fost ridicată în 1475-1479, din cărămidă arsă, și este astăzi, după tradiție, locul de „încoronare” al Președinților Rusiei. Alături de Catedrala Blagoveșcenskii (1484-1485) – în care se află cavourile țarilor ruși, 54 la număr –, și de Arhanghel'skii sobor (1505-1508), catedrala Uspenie completează ansamblul arhitectural al Kremlinului (Vezi *Moskva: ee jiteli. Istoria. Arhitektura. Bît*, de B.S. Perli, S.S. Perli, Moscova, 1997).

În satul Kalitnikovo, pe lângă Mănăstirea Sfântului Andronic, Fiorovanti construiește un cuptor pentru arderea cărămizii, prima fabrică de cărămidă din Rusia. Cu ajutorul inginerului italian a fost pusă la punct și producția varului. La construcțiile de pe Borovițkii holm a fost folosită: „cărămidă împărătească“, cu măsurile 22×11×5 cm, pentru palate și biserici, „cărămidă împărătească mare“, 31×13×9 cm, pentru pereții și turnurile Kremlinului, și cărămidă imensă, 56×28×15 cm, cu ajutorul căreia se întăreau malurile râului Moscova.

<sup>13</sup> Referitor la vârsta lui Dmitrii, vom găsi la C. Gane, în *Trecute vieți de doamne și domnițe*, vol. I, p. 38, mențiunea: „în 1498, Dumitru, băiețaș de 5 ani, fu dus...“, care nu atestă corect vârsta la care a fost încoronat Dmitrii. Probabil că este o greșeală de tipar (dar la vârsta de 15 ani Dmitrii nu ar mai fi fost băiețaș!) sau, mai degrabă, o greșeală de traducere a cifrelor *piat'* și *piatnadțat'* din limba rusă. Dacă facem un calcul după anul nașterii (1483) și anul proclamării la domnie (1498), constatăm că Dmitrii avea vârsta de 15 ani la încoronare. Această vârstă este indicată și la Kostomarov, în *op. cit.*, p. 324.

<sup>14</sup> C. Gane, *Trecute vieți de doamne și domnițe*, vol. I, p. 38.

<sup>15</sup> Pavel Bălan, *Icoana sufletului nostru*, Ed. Hyperion, 1992, Chișinău, p. 97.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 100.

## ELENA VOLOSHANKA AND SOFIA PALEOLOG

THE FIGHT FOR RUSSIA'S THRONE

### S U M M A R Y

Based on the authoritative accounts given by the Russian historian Nikolai Kostomarov, the lives and reputation of the two remarkable women are presented, in the historical context of fifteenth and sixteenth century Moscow and Tver. Touching on the role of women in history, the portraits of the two are made, and some artwork produced by the Voloshanka, to be found in the collections of religious objects in the northern Romanian monastery at Putna, is described.

**IV**  
**RECENZII**



**Osip Mandelștam, ESEU DESPRE DANTE. Traducere, studiu introductiv și note de Livia Cotorcea. Editura Universității „Al. I. Cuza” Iași, 2001, 231 p.**

Jocul fericit al întâmplării a făcut ca, în mai puțin de 15 ani (1980-1994), versurile lui Osip Mandelștam să ajungă la iubitorul român de poezie în trei ediții, la care se adaugă și traduceri apărute în revistele literare. Proza poetului nu s-a bucurat încă de o tălmăcire românească în volum, fie ea și parțială, așa cum s-a întâmplat cu cea a Marinei Țvetaeva sau a lui Boris Pasternak. Puținele fragmente traduse din eseurile lui Mandelștam nu l-au putut face cunoscut unui cerc mai larg de cititori români interesați de literatura și cultura rusă, și nu numai lor.

Cel dintâi volum de eseuri literare ale lui Osip Mandelștam în variantă românească îl datorăm Liviei Cotorcea, rusist recunoscut, care ne-a mai oferit traduceri și studii despre *Teoria limbajului poetic*, Pușkin, Lermontov, Velimir Hlebnikov, Serghei Esenin, F.M. Dostoievski, Mark Aldanov sau *Cîntec despre oastea lui Igor*. Livia Cotorcea semnează și studiul introductiv, intitulat *Osip Mandelștam – pentru o poetică organică*, care se constituie într-o concisă și documentată micromonografie despre viața și opera poetului rus. Studiul este conceput în spiritul „organicității” pe care o reprezenta întreaga creație mandelștamiană – în versuri și în proză (beletristică și critică). Cititorul primește astfel „cheia” în care și cu care va putea recepta proza critică a poetului.

Traducătoarea a selectat șaisprezece studii din moștenirea critică mandelștamiană, nu foarte bogată, dar extrem de consistentă în strălucitoare și profunde mesaje, imagini, interpretări și viziuni asupra fenomenului literar în varii ipostaze. În volumul care are titlul cel mai amplu și, poate, cel mai original dintre studiile lui Mandelștam – *Eseu despre Dante* – Livia Cotorcea a grupat prozele critice nu în ordine cronologică, ci în trei trunchiuri de interes pe care le-am putea numi despre „cuvînt și cultură”, preluînd titlul primului articol, studii despre poeți și „scrisori despre poezia rusă”, parafrazînd titlul altui articol publicat de Mandelștam în 1922. Rațiunea unei

astfel de dispunerii a traducerilor din eseistica lui Mandelștam ni se pare motivată de intenția traducătorului de a-l familiariza pe cititor întâi cu modul de înțelegere a actului și formei literare din perspectiva criticului poet, apoi cu viziunea mandelștamiană asupra operei și personalității literare a trei poeți diferiți ca timp și manieră de creație – A. Chénier, Fr. Villon și Dante –, iar în final, cu un panoramic interpretativ al poeziei ruse contemporane lui Mandelștam, de la akmeism la Maiakovski și Pasternak.

Lectorul textului critic mandelștamian face, așadar, întâi cunoștință cu felul în care percepe poetul sensul și forma poeziei, ca întrupare a unui act de cultură. De fapt, Mandelștam a pornit aproape concomitent ca poet și ca interpret al faptului literar, ceea ce explică multiplele interferențe ale verbului său poetic din versuri și proză. Dacă poezia lui Mandelștam poate fi considerată un ansamblu de metafore complexe, a căror descifrare nu este întotdeauna tocmai ușoară, și textul său literar-critic se subscrie aceleași succesiuni de metafore, care îi dau în egală măsură consistență și culoare poetică.

Poet al timpului existențial, Mandelștam simte nevoia să-și explice crezul. Și poate, cel mai limpede, acest crez răzbate din articolul *Cuvîntul și cultura*:

*„Poezia este plugul care taie brazde în timp, astfel încît stratul de profunzime a timpului, cernoziomul acestuia, iese la suprafață. Dar există epoci cînd omenirea, nemulțumită de ziua ei de azi și plină de dorul straturilor profunde de timp, ca un plugar, este însetată de deștelenirea timpului.“*

Mandelștam scria aceste rînduri în 1921, la numai zece ani de cînd akmeismul intrase în peisajul prozei ruse, aflate în plină efervescență de „deștelenire“ a timpului său creator. Pentru Mandelștam întreaga istorie a poeziei este o luptă a cuvîntului cu timpul, întru cunoașterea micro și macrocosmosului:

*„Cuvîntul este trup și pîine. El împărtășește destinul pîinii și al trupului: suferința. [...] Cel ce ridică cuvîntul și-l arată timpului, precum un preot euharistia, – acela va fi un al doilea Isus Navinul.“*

În același spirit al „decelării“ valorii cuvîntului, întruchipate în actul de creație (și să nu uităm că Mandelștam este contemporan cu începuturile



formaliștilor ruși, că a frecventat uneori întrunirile OPOIAZ-ului și că a fost prieten cu Viktor Șklovski), criticul-poet definește astfel materia poeziei:

*„Cel mai corect este să privim cuvântul ca pe o imagine, ca pe o reprezentare verbală [...]. Astfel dispăre problema formei și a conținutului în cuvânt, pentru care, chipurile, fonia este forma și toate celelalte sînt conținutul. Dispăre și problema întietății sensului cuvîntului sau a corpului lui sonor. Reprezentarea verbală este un complex de fenomene, o relație, un sistem.“*

Preocupările pentru înțelegerea mecanismului creației nu se reduc la Mandelștam numai la revelarea dimensiunilor „subterane“ ale cuvîntului poetic. Cititor împătimit, avid de informație culturală, istorico-filosofică, științifică, apelînd la toate aceste surse pentru a simți și interpreta fenomenul literar, poetul critic și teoretician scrie și despre proză – articolul *Sfîrșitul romanului*, sau despre valorile culturii – *Umanism și modernitate, Veacul al XIX-lea*.

Observarea profundă a faptului literar ca element al „sîngelui cultural“, marcat de timpul istoric și social, este valabilă și astăzi. Înțelegerea culturii ca esență a civilizației umane, dar și necesitatea de a pătrunde lumea contemporană (poetul scrie articolul *Veacul al XIX-lea* în 1922) din perspectivă culturală, într-o epocă bulversată de căutări și răsturnări ale valorilor culturii și umanității, fac afirmațiile lui Mandelștam mai mult decît actuale și acum, la începutul secolului al XXI-lea:

*„Să europenizăm și să umanizăm secolul XX, să-l încălzim la focul teleologic, – iată care este misiunea celor învinși de secolul al XIX-lea și, prin voia soartei, aruncați pe un nou continent al istoriei.“*

Trei medaliaoane sunt dedicate, în cronologia scrierii lor, poeților François Villon – 1913, André Chénier – 1914 și filosofului și literatului rus Piotr Ceaadaev (1794-1856) – 1915. Cititorul s-ar putea întreba de ce, în agitata și proteica viață literară rusă din primele decenii ale secolului nostru, un tînăr poet, debutînd sub marca simbolismului tîrziu și aderînd fără rezerve la orientarea akmeistă (născuă din reacția la simbolism), scrie eseuri despre poeți francezi din secolele XV-lea și al XVIII-lea și despre un gînditor rus a cărui operă fusese, practic, inerzisă în Rusia. Este o împlinire sau există o motivație logică a acestei alegeri? Explicația cea mai simplă ar fi interesul lui Mandelștam pentru filologia romanică și filosofie.

Credem însă că elementul comun găsit de Mandelștam în universul și discursul literar-filosofic al acestor autori, implicit în percepția lui asupra literaturii și vieții, este *liberatea de gândire și acțiune*, independența față de tradiție, fără însă a o denigra (departe de Mandelștam excesele futuriste), împotrivirea față de mentalități sociale și politice, care i-a adus pe cei doi poeți la eșafod, pe Ceaadaev, la condamnarea la tăcere și la domiciliu forțat ca bolnav mintal, iar pe Mandelștam (nefericită coincidență) două decenii după ce a scris articolul despre filosoful rus, în lagăr...

Mandelștam admiră luciditatea și sinceritatea lui Villon, noutatea vieții autentice, neînfrumusețate de rafinamentul poeziei culte și oarecum artificiale. „Poezia și viața din secolul al XV-lea sînt două dimensiuni ostile“ spune Mandelștam și, poate, acestei aserțiuni i se subscriu și opera lui A. Chénier, practic necunoscut antum, ca și scrisorile filosofice ale lui Ceaadaev. Articolul despre Chénier este un admirabil exercițiu de analiză a scriiturii autorului francez, în versurile căruia Mandelștam deslușește modernitatea și apropierea de „apa vie a poeziei“, perfecțiunea formei aflate de Chénier în echilibrul dintre „maniera clasică și maniera romanică“. Spre acest echilibru al tradițiilor poetice a năzuit și Mandelștam, admirator, ca și Chénier, al poeziei antice și al libertății formei poetice.

În personalitatea autorului *Scrisorilor filosofice* – Piotr Ceaadaev – Mandelștam a admirat „disciplina interioară impresionantă, intelectualismul radical și arhitectonica etică“, trăsături care, în mare măsură, l-au caracterizat și pe Mandelștam însuși, afinitățile electiv spunîdu-și cuvîntul.

*Eseu despre Dante*, scris în 1933 și publicat prima oară în 1967, încheie, practic, studiile de istorie și critică literară ale lui Mandelștam. În original el e numește *Convorbire despre Dante* (*Разговор о Данте*) și acest titlu sugerează de fapt modalitatea nouă, originală în care Mandelștam abordează capodopera lui Dante. Acest studiu neobișnuit, care nu se referă nici la subiectul, nici la forma poemului dantesc în sensul propriu al cuvîntului este, după cum îl definește Nikita Struve, un „poem critic“. Este o „poetică critică“ și o poietică, o „vizionare“ modernă a creației lui Dante de către un poet = om de cultură al secolului al XX-lea. Mandelștam operează cu instrumentele poeziei, concepînd o tălmăcire metaforică dar și pur tehnică a trilogiei dantești.

Eseul are XI capitole, cel dintîi fiind o introducere în înțelegerea poeziei de către Mandelștam. Pentru autor, poezia nu poate fi nici „narată“,

nici „descrisă“, de aceea nici un gen nou de „poem critic“ despre Dante nu poate fi la rîndul lui nici narat, nici descris. El poate fi doar „simțit“, înțeles, pătruns. În poemul lui Dante, ca și în orice altă creație poetică, Mandelștam recunoaște doar mișcarea, transformarea, reversibilitatea și elanul limbajului poetic. Apelînd la referințe din științele clasice și moderne, din cultura și literatura lumii, din universul naturii, dar și din cel cotidian, Mandelștam îl „re-citește“ pe Dante, îl „vizualizează“, îl „aude“, îl „simte“ alături, pășește lîngă el în ritmul pașilor lui, „respiră“ împreună cu el în ritmul mersului și al versului. Într-un fel, Mandelștam „re-crează“ capodopera dantescă printr-o lectură sincopată, necronologică, difuză și concentrată în același timp, aparent paradoxală, datorită uimitoarei sale capacități de asociere a lumii materiale cu cea spiritual-culturală.

Eseul trebuie citit, el nu poate fi comentat, căci este, după cum spune Mandelștam, un „anticomentariu“ al uriașei bibliografii critice despre Dante.

Ultimele șase studii incluse în volum se referă la literatura rusă. *Dimineața akmeistă* (1913) este unul dintre cele trei manifeste care a fost publicat, în 1919, din păcate, după ce apogeul acestei orientări literare a trecut. Aserțiunile despre akmeism, în viziunea mandelștamiană, de o subtilitate și exactitate remarcabilă, sunt emblematice pentru definirea propriei creații. Mandelștam concentrează într-o singură frază esența poeziei akmeiste: „recunoscînd suveranitatea legii identității, poezia primește în folosință pe viață, necondiționat și nelimitat, *tot ceea ce există* (s.n.)“. *Dimineața akmeistă*, *Scrisoare către poezia rusă*, *Moscova literară* (2), *Furtună și avînt* și *Armia poezilor* alcătuiesc împreună o ministorie a literaturii ruse de la sfîrșitul secolului al XIX-lea și din primele decenii ale secolului al XX-lea, cu accentul pus în special pe poezie.

Scrise în 1913, 1922 și 1923, aceste articole cuprind medalioane critice despre mai toți poeții epocii, înregimentați sau nu în simbolism, futurism, imagism. Foarte concis, uneori ironic și chiar nedrept, Mandelștam caracterizează cu subtilitate, în doar cîteva rînduri, esența poeziei lui A. Blok, Anna Ahmatova, V. Briusov, F. Sologub, V. Hlebnikov, B. Pasternak ș.a., într-un stil alert, care presupune, ca în mai toate textele critice ale lui Mandelștam, un interlocutor activ, gata oricînd să-i răspundă și să continue dialogul-dispută.

Lectura textelor critice mandelștamiene îi va aduce cititorului avizat satisfacția întâlnirii cu un univers literar cunoscut, interpretat într-un mod inedit și particular. Iar dacă cititorul nu e tocmai familiarizat cu acest univers, îl va descoperi cu reală satisfacție prin personalitatea critică originală a lui Osip Mandelștam. Căci Mandelștam, ca și Dante, își răsplătește cititorii „oferindu-le cunoașterea“.

Adriana Uliu

**Н.А. Нарочницкая, РОССИЯ И РУССКИЕ В МИРОВОЙ ИСТОРИИ, Изд-во «Международные отношения», Москва, 2003 г., 535 стр.**

*В 2003 году в московском издательстве «Международные отношения», в серии «Россия и мир: итоги XX века» (издатель А.В. Соловьев) вышла монография Наталии Алексеевны Нарочницкой Россия и русские в мировой истории.*

Этот серьезный религиозно-философский труд посвящен судьбе России и Российского государства в потоке мировой и европейской истории. Автор, с острополемической позиции, предлагает собственное видение проблем России в современном мировом сообществе. Н.А. Нарочницкая рассматривает историю международных отношений Российского государства на фоне эволюции религиозно-философской картины мира. Взяв за отправной пункт анализа старый спор западников и славянофилов, автор сопоставляет категории и ценности современного общества с христианским наследием, исследует корни внешнеполитических доктрин и идеологий в контексте исторических событий и фактов, а также пытается определить место России в общемировой цивилизации.

Монографический труд состоит из предисловия автора и пяти разделов:

Раздел первый, Спор о смысле человеческой истории (отметим главы 2-3 – *Россия и Европа: два пути искушения, Закат Европы – восход «атлантизма»*), раздел второй – *Россия и Европа: историческая встреча в «осевом» пространстве Евразии* (5-6-7 главы). Пятая глава,

под названием *От Руси к Великой России (шестая Россия и мировой Восточный вопрос)*, раздел третий – *Россия – СССР в мировой политике XX века* (главы 8-10), раздел четвертый – *Поствизантийское пространство – объект мирового духовного и геополитического соперничества* (глава 11 – *Россия в фокусе цивилизаций*) и раздел пятый – *Проект Мира Третьего тысячелетия*, включающий 13-15 главы, (отметим гл. 14 – *Россия, Америка и Балканы в англосаксонской геополитической оси» современной истории*).

В фундаментальном труде Н.А. Нарочницкой проанализированы не только философские взгляды и теории, но и новые исторические документы, раскрывающие место России и русских в мировой истории, рассмотрены истоки Российской истории и путь ее до начала XXI века, выражена оригинальная точка зрения на процесс становления мировой цивилизации и на место России в ней. Автор ведет острую полемику о своеобразии русской цивилизации и государственности с «вершинами» русской классической философской мысли: С. Соловьевым, Н. Бердяевым, П. Савицким и др. Значительное место в монографии занимает анализ стереотипов западных исторических мыслителей в отношении русской истории, «русской идеи», «русского вопроса». Н. Нарочницкая считает, что А. Тойнби, Д. Райер, Ф. Фюре, С. Хантингтон в «плакатной форме выражают нигилизм в отношении России», сопрягая оценку прошлой и древней истории с ее сегодняшним выбором. А известный отказ Запада от русского духовного и исторического опыта, а также жесткие суждения Запада в отношении России и славян воспринимаются автором как вызов Европе и миру (лишь той «Европе», которая, по словам К. Леонтьева, «погубила у себя самой все великое, изящное и святое»). В университетском проекте «единого постхристианского мира» ни Европа, ни православная Россия не найдут себе места, считает автор. На пороге третьего тысячелетия и Россия, и Европа будут вытеснены на окраину нового мира теми силами, которые считают их провинциями, не имеющими право на историческую инициативу. «Вот тогда произойдет «подлинный» (по мнению автора) «закат Европы».

Эпохе рационалистического «заката» нужны «граждане мира», а «открытое общество» К. Поппера в своей всепоглощающей страсти к элитаризму уничтожит все культурные потоки и бросает вызов всем

великим духовным и национальным традициям человечества, чтобы обеспечить «свое псевдобытие – историю без нравственного целоположения». Это конец не только либеральной истории, о чем возвещал Фрэнсис Фукаяма в своей концепции о «постистории»; («это окончательный закат Европы»). Идею глобализации автор сравнивает с зеркальным отражением коминтерновской химеры всемирной пролетарской революции, адаптированной к реалиям конца XX века.

Особо резкие суждения у автора по поводу нового миропорядка, который имеет две очевидные стороны – примат «якобы универсальных наднациональных стандартов и ценностей» и возврат к идеологии «сверхгосударства». Этот «двойной» принцип «взят на вооружение США в дополнение к тактике демонизации противника. Н. Нарочницкая считает, что «узурпировать право выносить вердикт другим и ставя себя над международными законами», США на пороге третьего тысячелетия предпочитает универсалистскую мотивацию, – некое подобие брежневской доктрины о защите демократии и прав человека, о защите силой по всему миру так называемых «западных ценностей». На самом западе этим ценностям никто не угрожает, но в мире, утверждает автор, около 5 млрд. человек, которые исповедуют «собственные ценности, выросшие на иной религиозно-философской основе».

Православная Россия – среди «остальных». Автор с горечью отмечает, что уже полтора столетия Запад боится России (по словам Ивана Ильина), что и в Веке «общечеловеческих ценностей» почти ничего не изменилось. Никакое служение общеевропейскому делу не меняет этого отношения.

Вслед за немецким философом Г.Формозером, автор – историк, философ, политолог и юрист – связывает кризис Европы как явление мировой истории и культуры с ее «дехристианизацией» к концу XX века. Все, чем христианский мир обогатил человека – вера, долг, нация, государство – родилось в христианской Европе, которая не утратила еще потребность в смысле исторического бытия. Романо-германская классическая культура и русская православная культура являются квинтэссенциями двух христианских опытов.

Автор книги уверена, что человечество, вступая в третье тысячелетие, нуждается в путеводной звезде, что единство России и

Европы безусловно, а будущее принадлежит «конструктивному соединению исторического наследия и творчества всех этнических, конфессиональных и культурных составляющих Европы: германской, романской и славянской, Европы латинской и Европы православной». Решение этих сложных задач лежит в христианстве, «ибо материя без духа не способна творить историю».

Читая монографию *Россия и русские в мировой истории*, чувствуется, что автор борец за дело «святой Руси». Она убеждает нас в том, что державотворящая нация – это идеалы и национальные герои, одержимые любовью к своим Отечествам.»

**Ludmila Bejenaru**





V

# DIALOG



# POETUL ȘI PROZA<sup>1</sup>

1979

## Iosif Brodski

Împărțirea literaturii în poezie și proză a început odată cu apariția prozei, căci numai în proză este posibil acest lucru. De atunci poezia și proza sînt cercetate de obicei ca domenii autosuficiente, absolut independente unul de celălalt – mai bine zis sfere – ale literaturii. În orice caz, „poemul în proză“, „proza ritmată“ etc. stau mai curînd mărturie psihologiei împrumutului, adică polarizării, decît receptării literaturii în integralitatea sa ca fenomen. Este curios că un asemenea punct de vedere asupra lucrurilor nu ne-a fost nicidecum impus de critică, din exterior. Această părere este, înainte de toate, rodul unei abordări de breaslă a literaturii de scriitori înșiși.

Naturii artei îi este străină ideea egalității, iar gîndirea oricărui scriitor este ierarhică. În această ierarhie, poezia stă deasupra prozei, iar poetul – în principiu – deasupra prozatorului. Lucrurile stau astfel nu numai pentru că poezia, se știe, este mai în vîrstă decît proza, ci mai curînd fiindcă poetul strîmătorat material se poate așeza să scrie un articol; pe cînd, într-o situație similară, este prea puțin probabil ca autorului de proză să-i treacă prin min-te ideea de a face o poezie. Chiar dacă el, autorul de proză, are calitățile necesare pentru a compune un text cuminte, muncit, de poezie, el știe prea bine că poezia este mult mai prost plătită, și mai greu, decît proza.

Cu mici excepții, toți scriitorii mai mult sau mai puțin importanți din timpurile recente au plătit un tribut poeziei. Cineva ca Nabokov, de pildă, s-a străduit pînă la capătul zilelor să se convingă pe sine și lumea din jur că aceștia sînt, dacă nu chiar înainte de toate, poeți. Majoritatea însă, depășind ispita poeziei, nu s-au mai întors niciodată la ea, decît numai în calitate de cititori, păstrînd, cu toate acestea, o adîncă recunoștință pentru lecțiile de

laconism și armonie primite de la ea. Singurul caz din literatura secolului XX când un minunat prozator s-a transformat într-un mare poet este Thomas Hardy<sup>2</sup>. Generalizînd, se poate face observația că un prozator fără o experiență activă în poezie este înclinat spre limbuție și pompozitate.

Ce învață un prozator de la poezie? Dependența greutății specifice a cuvîntului de context, focalizarea gîndirii, trecerea peste lucrurile de la sine înțelese, pericolele ascunse într-o stare de gîndire elevată. Ce învață poetul de la proză? Nu prea multe: atenția la detaliu, utilizarea limbajului colocvial și a jargonului birocratic, arareori – tehnici de compoziție (pentru care cel mai bun profesor este muzica). Dar fiecare din cele trei poate fi ușor cules din experiența poeziei însăși (mai ales din poezia Renașterii), iar teoretic – dar numai teoretic – poetul poate să se descurce și fără proză<sup>3</sup>.

Tot numai teoretic se poate descurca poetul și fără să scrie proză. Nevoia sau ignoranța unui recenzent, fără să mai vorbim despre corespondența banală, mai devreme sau mai tîrziu îl vor obliga să înceapă să scrie pe lungimea rîndului, „ca lumea“. Dar pe lîngă acestea, poetul mai are și alte imbolduri, pe care vom încerca să le examinăm mai jos. În primul rînd, poetul ar putea doar să dorească într-o bună zi să scrie ceva în proză. (Complexul de inferioritate de care suferă prozatorul față de poet nu garantează nicidecum un complex de superioritate la poet în comparație cu prozatorul. Adesea poetul consideră munca celui din urmă mult mai serioasă decît pe a sa proprie, pe care adesea nici nu o consideră muncă.) Pe deasupra, există subiecte care nu pot fi expuse decît în proză. O povestire despre mai mult de trei personaje se opune aproape oricărei forme poetice cu excepția eposului. Meditațiile pe teme istorice, amintirile din copilărie (în voia cărora se lasă poetul asemenea muritorilor de rînd) arată la rîndul lor mai firesc în proză. *Istoria răscoalei lui Pugaciov, Fiica căpitanului* – s-ar părea că sînt niște subiecte extrem de generoase pentru poeme romantice)! Și mai ales în epoca romantismului... Totul se termină însă prin aceea că în locul romanului în versuri tot mai adesea vin „versuri din roman“. Nu se știe cît pierde poezia din cauza abordării poeziei de către poet; este un lucru clar însă că proza cîștigă mult de pe urma acestui fapt.

Poate că mai bine decît alții au răspuns la această întrebare creațiile în proză ale Marinei Țvetaeva. Parafrazîndu-l pe Klauswitz<sup>4</sup>, proza a fost pentru Marina Țvetaeva o continuare a poeziei, dar prin alte mijloace (adică prin ceea ce reprezintă proza din punct de vedere istoric). Peste tot în

notațiile din jurnalele, în articolele sale despre literatură, în amintirile cu tentă beletristică, întâlnim exact acest lucru: transferul metodologiei gândirii poetice în textul de proză, dezvoltarea poeziei în proză. Fraza Țvetaevei se construiește nu atât pe principiul predicatului care urmează subiectului cât după o tehnologie poetică proprie: aluzia sonoră, rima radicală, enjambement-ul semantic etc., adică cititorul are mereu de a face nu cu o dezvoltare lineară (analitică), ci cu o extindere (sintetică) (de rețea) cristalină a ideii. Cercetătorii psihologiei creației poetice nu vor găsi, probabil, un laborator mai bun: toate etapele procesului apar într-un prim plan de dimensiuni mari, la fel de lapidar ca o caricatură.

„Citirea – spune Țvetaeva – este participare la creație“. Desigur, aceasta este afirmația unui poet: Lev Tolstoi nu ar fi spus așa ceva. În această declarație, o ureche sensibilă, sau măcar una destul de ascuțită, distinge o notă de disperare extrem de potolită, de mândrie autoricească (și feminină), tocmai a poetului care resimte o oboseală intensă din cauza rupturii tot mai puternice cu auditoriu. Și în abordarea prozei de către poet – față de această formă aprioric „normală“ de comunicare cu cititorul – există întotdeauna un oarecare motiv de scădere a tempoului, de schimbare a vitezei, încercare de a explica, de a se explica pe sine. Căci fără participarea la creație nu există înțelegere: ce este înțelegerea dacă nu co-participare? După cum spunea Whitman: „Marea poezie este posibilă numai dacă există mari cititori“. Abordând proza, Țvetaeva îi arată cititorului său din ce constau cuvântul – gândul – fraza; ea încearcă, adesea împotriva voinței sale, să și-l apropie pe cititor, să și-l facă pe potrivă.

Mai există o explicație pentru metodologia prozei Țvetaevei. Din ziua apariției genului narativ, orice operă artistică – povestire, nuvelă, roman – se tem de un lucru: să nu fie acuzate de neverosimilitate. De aici – fie tendința spre realism, fie căutări compoziționale. În ultimă instanță, fiecare om de litere tinde către același lucru: să prindă sau să păstreze Timpul pierdut sau pe cel care curge. Pentru aceasta poetul are cezura, picioarele nearticolate, terminațiile dactilice; prozatorul nu are nimic de felul acesta. Abordând proza, Țvetaeva transferă în mod absolut inconștient în proză dinamica discursului poetic – în principiu, dinamica cântecului, – care prin sine însuși reprezintă o formă de reorganizare a Timpului. (Chiar și numai pentru că versul este scurt, fiecărui cuvânt din vers, adesea – fiecărei silabe îi revine o încărcătură semantică dublă sau triplă. Multitudinea de sensuri

presupune un număr corespunzător de încercări de a înțelege, de repetare, de mai multe ori; și ce este *oară* dacă nu o unitate de Timp?) Totuși, pe Țvetaeva nu o prea interesează verosimilitatea discursului său în proză: oricare va fi tema narațiunii sale, tehnologia rămîne aceeași. Pe deasupra, narațiunea, în sens strict, se menține fără subiect, mai cu seamă datorită energiei dialogului. Cu toate acestea, spre deosebire atît de prozatorii profesioniști cît și de alți poeți care recurg la proză, nu se supune inerției plastice a genului, impunîndu-i propria tehnologie, impunîndu-se pe sine însuși. Acest lucru se produce nu din cauza faptului că este obsedată de propria persoană, după cum se crede de obicei, ci din pricina obsesiei intonației, care este pentru ea cu mult mai importantă și decît poezia și decît povestirea.

Efectul de verosimil al narațiunii poate fi rezultatul respectării cerințelor genului, dar poate fi și o reacție la timbrul vocii care narează. În cel de-al doilea caz, în conștiința ascultătorului, și verosimilitatea subiectului și subiectul însuși trec în fundal ca un tribut plătit discreției. Dincolo de paranteze rămîne timbrul vocii și intonația acesteia. Pe scenă, crearea unui astfel de efect necesită gesturi suplimentare; pe hîrtie – adică în proză – acesta se obține prin metoda aritmiei dramatice, cel mai adesea realizată prin inserții de propoziții nominative într-o masă de subordonate. În acest lucru se văd deja elemente împrumutate de la poezie. Țvetaeva însă, care nu are nevoie să împrumute nimic de la nimeni, începe de la o comprimarea structurală extremă a discursului, terminînd în aceeași modalitate. Gradul de expresivitate lingvistică a prozei sale în contextul minim al mijloacelor tipografice este uluitor. Să ne amintim de remarca autorului la caracterizarea lui Casanova din piesa se *Sfirșitul lui Casanova*: „Nu boieresc – domnesc“. Să ne amintim cît i-ar fi trebuit lui Cehov pentru asta. În același timp, acesta nu este rezultatul unor intenții de economisire – a hîrtiei, cuvintelor, efortului, – ci un produs secundar al unui laconism instinctiv la poet<sup>5</sup>.

Continuînd poezia în proză, Țvetaeva nu șterge, ci deplasează granița care există între acestea în conștiința de masă, în niște sfere lingvistice pînă atunci puțin accesibile – în sus. Iar proza, unde pericolul unei fundături stilistice este mult mai mare decît în poezie, nu are decît de cîștigat de la această deplasare: acolo, în aerul rarefiat al sintaxei sale, Țvetaeva îi imprimă acea accelerare în urma căreia se modifică însăși noțiunea de inerție – „Stilul telegrafic“, „fluxul conștiinței“, „literatura subtextului“ etc. nu au

nici o legătură cu cele spuse. Operele contemporanilor săi, ca să nu mai vorbim despre autorii din ultimele decenii, opera cărăra se preetază la atari definiții, se pot citi cu seriozitate în primul rînd din considerenate nostalgice sau de critică literară (ceea ce, în esență, este același lucru). Literatura creată de Țvetaeva este o literatură a „supratextului“, conștiința ei, chiar de este un „flux“, curge în albia eticului; singurul lucru care apropie stilul său de cel telegrafic este principalul semn de punctuație pe care îl folosește – cratima, care îi servește atît pentru desemnarea identității fenomenelor, cît și pentru săriturile peste cele de la sine înțelese. De altfel, acest semn mai are o funcție: anulează multe în literatura rusă a secolului al XX-lea.

## 2

„Marina își începe adesea poezia cu «do» de sus“, spunea Anna Ahmatova. Același lucru se poate spune în parte și despre intonația Țvetaevei în proză. Calitatea glasului său era de asemenea natură, încît discursul începea aproape întotdeauna de la *celălalt* capăt al octavei, în registrul superior, la limita acestuia, după care nu se poate concepe decît coborîrea, în cel mai bun caz – o plajă. Totuși, timbrul vocii sale era atît de tragic, încît el asigura senzația de ridicare/decolare, pentru orice durată a sonorității. Tragismul acesta provine din biografie: acesta era „do“-ul. El, acest timbru, se distinge clar deja din *Versurile din tinerețe*:

*Versurilor mele, scrise atunci, demult,  
Cînd nu știam că sînt poet...*<sup>6</sup>

Aceasta nu mai este povestire despre sine, este renunțarea la sine. Biografiei nu-i nimic altceva decît să urmeze vocii; rămînînd mereu în urma sa, căci vocea întrece evenimentele: oricea s-ar spune, viteza luminii. Experiența rămîne întotdeauna în urmă față de anticipare.

Dar problema nu constă numai în experiența care rămîne în urma anticipării; problema nu sînt diferențele dintre artă și realitate. Una dintre ele constă în aceea că în artă se poate atinge – datorită proprietăților materialului însuși – acel grad de lirism pentru care în lumea reală nu există echivalent fizic. Exact la fel nu există în lumea reală un echivalent pentru tragismul din artă, tragismul fiind reversul lirismului sau treapta care îi urmează. Oricît de dramatică ar fi experiența umană imediată, acesta este

întotdeauna depășită de experiența instrumentului. Poetul însă este o combinație de instrument și om în aceeași persoană, în care, treptat, primul devine preponderent asupra celui de-al doilea. Senzația acestei preponderențe este răspunzătoare pentru timbru, conștientizarea acestuia – pentru destin.

Este posibil ca prin aceasta să se explice parțial abordarea de către poet a prozei, mai ales – a prozei autobiografice. În cazul Țvetaevei aceste este, desigur, nu o încercare de a întrece istoria – era mult prea târziu; mai degrabă este o digresiune de la realitate în preistorie, în copilărie. Însă aceasta este nu „cînd încă toate sînt cunoscute“, ci „nimic nu a început încă“, copilăria unui poet matur, surprins la mijlocul vieții de o epocă plină de cruzime. Proza autobiografică – proza în general – este în acest caz doar un respiro. Ca orice digresiune, ea este lirică și temporară. (Senzația de digresiune și a calităților adiacente acesteia este prezentă și în majoritatea eseurilor sale despre literatură, în aceeași măsură cu elementul autobiografic. Datorită acestui lucru eseurile sale sînt cu mult mai mult „literatură în interiorul literaturii“ decît întreaga „textologie a textului“ contemporană.) În esență, întreaga proză a Țvetaevei, cu excepția notelor de jurnal, este retrospectivă; căci numai după ce ai privit în urmă poți să-ți acorzi un respiro.

Rolul detaliului într-o proză de această factură se aseamănă, așadar, cu rolul însuși al curgerii sale, încetinită, în comparație cu discursul poetic: rolul acesta este pur terapeutic, este rolul paiului de care știm prea bine cine se agață. Cu cît este mai amănunțită descrierea, cu atît este mai necesar paiul. Generalizînd: cu cît o asemenea construcție este mai turghenieviană, cu atît sînt mai „avangardiste“ circumstanțele de timp, loc și acțiune ale autorului însuși. Chiar și punctuația capătă o încărcătură în plus. Tot așa, un punct care încheie o relatare înseamnă sfîrșitul fizic al acestuia, limita, surparea în realitate, și nu în literatură. Inevitabilitatea și apropierea acestei surpări, reglată de narațiune însăși, face de zece ori mai mare efortul de perfecțiune al autorului în limitele care îi sînt permise și, parțial, chiar îi ușurează sarcina, obligîndu-l să se debaraseze de toate cele de prisos.

Debarasarea de cele de prisos, desigur, este primul strigăt al poeziei – începutul înstăpînirii sunetului asupra realității, al esenței asupra existenței: izvorul conștiinței tragediei. Pe această cărare Țvetaeva a pășit mai departe decît oricine altul din literatura rusă și, se pare, și în literatura universală.



În cea rusă, oricum, a ocupat un loc aparte, extrem de detașat – inclusiv de cei mai remarcabili contemporani, de care s-a izolat printr-un zid construit din cele de care se debarasase. Singurul care îi stă alături – și înfii de toate tocmai în calitate de prozator, este Osip Mandelștam. Paralelismul dintre Țvetaeva și Mandelștam ca prozatori este cu adevărat remarcabil: *Zgomotul timpului*, *Timbrul egiptean* pot fi comparate cu *Proza autobiografică*, *Articolele despre poezie și Eseul despre Dante* – cu eseurile literare ale Țvetaevei *Călătorie în Armenia*, iar *Cea de-a patra proză* – cu *Pagini de jurnal*. Asemănarea stilistică – lipsa de subiect, caracterul retrospectiv, comprimarea lingvistică și metaforică – sînt mai evidente decît cele de gen și tematică, cu toate că Mandelștam este oarecum mai tradiționalist.

Ar fi, cu toate acestea, o greșeală să explicăm această apropiere stilistică și de gen prin asemănarea dintre biografiile celor doi autori sau prin climatul general al epocii. Biografiile nu se cunosc niciodată dinainte, după cum nici „climatul“ sau „epoca“ – noțiuni strict periodice. Elementul esențial al apropierii dintre creațiile în proză ale Țvetaevei și ale lui Mandelștam este suprasaturarea lor pur lingvistică, percepută ca suprasaturare emoțională, care adesea reflectă pe prima. Prin „densitatea“ discursului, prin concentrarea de imagini, prin dinamica frazei, ei sînt atît de apropiați, încît se pot bănui dacă nu niște legături de sînge, atunci apartenența la același cerc, aderența la același –ism. Dacă însă Mandelștam a fost acmeist, Țvetaeva nu a aparținut nicicînd vreunei grupări, și chiar și cei mai îndrăzneți critici ai săi nu au fost în stare să îi pună o etichetă. Descifrarea asemănării dintre Țvetaeva și Mandelștam în proză se află tot acolo unde se află și cauza diferenței dintre ei ca poeți: în raportul lor față de limbă, mai exact, în gradele lor de dependență de aceasta.

Poezia nu reprezintă „cuvintele optime în ordine optimă“, ea este forma superioară de existență a limbii. Din punct de vedere pur tehnic, desigur, ea se reduce la amplasarea cuvintelor cu greutate specifică maximă în ordinea cea mai eficientă și exterior inevitabilă. La modul ideal – este tocmai negarea de către limbă a propriei sale mase și a legilor gravitației, este tendința limbii înspre înalt – sau într-o parte – către acel început unde a fost Cuvîntul. În orice caz, aceasta este mișcarea limbii în spațiile ante(supra)generice, în acele sfere de unde (pro)vine. Formele de organizare a discursului poetic care par cele mai artificiale – terținele, sextinele, decimele etc. – reprezintă, de fapt, doar elaborarea repetată, firească, cu toate amănuntele, a

ecoului ce a urmat Cuvîntului original. De aceea Mandelștam, ca poet exterior mai formal decît Țvetaeva, avea nevoie de proză, care îl absolvea de acest ecou, de puterea sunetului repetat, nicidecum mai puțin decît dînsa cu gîndirea ei extra-strofică – în general extra-stihinică, a cărei forță principală stă în propoziția subordonată, în dialectica radicalilor.

Orice cuvînt rostit necesită o continuare oarecare. Se poate continua în mai multe moduri: logic, fonetic, gramatical, în rimă. Astfel evoluează limba, iar dacă nu logica, atunci fonetica indică faptul că limba își solicită propria evoluție. Căci ceea ce s-a spus nu este niciodată sfîrșitul, ci marginea vorbirii – după care, datorită existenței Timpului – întotdeauna urmează ceva. Iar ceea ce urmează este întotdeauna mai interesant decît cele deja spuse – dar de astă dată datorită Timpului, ba mai curînd în pofida sa. Aceasta este logica vorbirii și aceasta este baza poezicii Țvetaevei. Niciodată nu are îndeajuns spațiu; nici în poezie, nici în proză; chiar și eseul său cu sonoritățile cele mai academice este mereu ca o îmbrățișare care te cuprinde peste prag. Poezia se construiește după principiul frazei complex subordonate, proza constă din amjambamente gramaticale: așa se salvează de la tautologie (căci imaginația în proză joacă același rol față de realitate ca și rima în poezie). Slujirea Muzelor este un lucru teribil în primul rînd fiindcă nu suportă repetiția: nici a metaforei, nici a subiectului, nici a tehnicii. În viața de fiecare zi nu este o crimă să spui același banc de două-trei ori. Pe hîrtie însă este imposibil să-ți permiți acest lucru: limba te obligă să faci următorul pas, cel puțin din punct de vedere stilistic. Firește, nu de dragul stării de bine interior (chiar dacă ulterior se dovedește că și de dragul acestuia), ci de bine stereoscopic (-fonic). Clișeul este o supapă de siguranță prin care arta se eliberează de pericolul degenerării.

Cu cît mai des face poetul acest pas următor, cu atît mai izolată devine poziția sa. Metoda eliminării, în ultimă instanță, de cele mai multe ori se întoarce împotriva celui care face abuz de această metodă. Și dacă nu ar fi vorba despre Țvetaeva, în abordarea de către poet a prozei s-ar putea vedea un fel de „nostalgie de la boue“, dorința de a se contopi cu masa (celor care scriu), de a deveni, în sfîrșit „ca lumea“. Noi avem însă a face cu un poet care știa de la bun început la ce se angajează: acolo unde o duce limba. Avem a face cu autoarea cuvintelor: *Poetul – începe vorba de departe/ Pe poet – departe-l duce limba*<sup>7</sup>, avem a face cu autorul *Vînătorului de șobolani*. Proza pentru Țvetaeva nu este nicidecum un refugiu, și nu este nici o

formă de eliberare – psihică sau stilistică. Pentru dînsa proza este o lărgire a sferei izolării, adică a capacităților limbii.

### 3

Aceasta este unica direcție în care se poate deplasa un scriitor care se respectă. (În esență, întreaga artă existentă este un clișeu: tocmai fiindcă există). Și întrucît literatura este echivalentul lingvistic al gîndirii, Țvetaeva, condusă extrem de departe de limbă, se dovedește a fi cel mai important gînditor al timpului sale. Orice fel de caracterizare sumativă a părerilor cuiva, mai ales dacă acestea sînt exprimate în formă artistică, tinde inevitabil spre caricatură; orice încercare de abordare analitică a unui fenomen sintetic este condamnată din start. Cu toate acestea, fără a risca prea mult, sistemul părerilor Țvetaevei se poate defini ca o filosofie a discomfortului, ca o predică nu atît a unor situații de frontieră, cît a unor situații de la periferie. Această poziție nu poate fi numită nici stoică – căci este dictată, înainte de toate, de considerente estetic-lingvistice, nici existențialistă – deoarece conținutul său este tocmai negarea realității. Nu i se pot descoperi nici precursori și nici discipoli la nivel filosofic. În ceea ce-i privește pe contemporani, atunci, dacă nu ne-ar lipsi mărturiile documentare, ar fi firesc să presupunem că există o mare familiaritate cu lucrările lui Lev Șestov. Dar vai, nu există asemenea mărturii; sau numărul lor este absolut insignifiant, iar singurul gînditor (mai curînd cugetător) rus a cărui influență asupra creației sale, de altminteri, într-o etapă timpurie, a recunoscut-o deschis Marina Țvetaeva, este Vasili Rozanov. Dar dacă o asemenea influență chiar nu s-a exercitat, aceasta trebuie considerată strict stilistică, căci nu există nimic polarizat în asemenea măsură atotacceptării de către Rozanov precum spiritul teribil, uneori aproape calvinist al responsabilității personale de care este pătrunsă creația de maturitate a Țvetaevei.

Multe lucruri determină conștiința, în afară de existență (în speță, perspectiva neființei). Unul dintre aceste lucruri este limba. Acea atitudine neiertătoare față de sine care te obligă să-ți amintești de Calvin (reversul căreia este generozitatea adesea nejustificată a Țvetaevei în evaluarea operelor confrăților) reprezintă nu numai un produs al percepției, dar și – în primul rînd – reflectarea sau continuarea unor relații profesionale între poet și limba sa. De altfel, în privința percepției, nu trebuie să uităm că Țvetaeva a

primit o educație în trei limbi, preponderent rusă și germană. Nu s-a pus, desigur, problema alegerii: copilul era rus; însă un copil care îl citește pe Heine în original învață fără să vrea *seriozitatea și cinstea care în Apus se află în oricare familie*. Amintind mult din exterior de năzuința spre Adevăr, năzuința spre exactitate este prin natura sa lingvistică, adică își are rădăcinile în limbă, începe din cuvânt. Metoda excluderii despre care era vorba mai înainte, necesitatea de a se debarasa de ceea ce este în exces, ajunsă, mai curînd adusă la nivelul instinctului, este una din mijloacele prin care se realizează această tendință. În cazul poetului, această năzuință capătă adesea o formă specifică, căci pentru acesta fonetica și semantica, cu mici excepții, sînt una.

Această identitate asigură conștiinței o asemenea accelerare, încît ultima îl scoate pe posesorul său dincolo de limitele oricărui polis, mult mai de vreme și mai departe decît propune unora sau altora energicul Platon<sup>8</sup>. Dar aceasta nu este totul. Orice emoție care însoțește această deplasare imaginară sau – mai des – reală – este redactată de aceeași identitate; atît forma cît și faptul ca atare de exprimare a acestei emoții se află în dependență estetică față de identitatea amintită. Ceea ce este remarcabil în creația Țvetaevei este tocmai independența absolută a estimărilor sale etice în condițiile unei sensibilități lingvistice fenomenală. Unul dintre cele mai bune exemple ale înfruntării dintre pincipiul etic și determinismul lingvistic este articolul ei din anul 1932 *Poetul și timpul*: aceasta este o confruntare în care nu moare nimeni. În acest articol, unul hotărîtor pentru înțelegerea creației Țvetaevei, se oferă unul dintre exemplele cele mai palpitate de atac semantic frontal asupra pozițiilor ocupate în conștiința noastră de categoriile abstracte (în cazul de față, ideea de Timp). O cucerire indirectă a unor asemenea manevre este aceea că limba literară învață să respire aerul rarefiat al abstracțiunilor, în timp ce acestea din urmă se îmbracă în carnea foneticii și moralității.

În reprezentare grafică, creația Țvetaevei ar fi o curbă care se urcă aproape în unghi drept, o dreaptă, datorită tendinței ei permanente de a lua o notă mai de sus, o idee mai de sus. (Mai exact: prin octavă și prin credință). Ea termină de spus despre toate și întotdeauna pînă la expresia imaginabilă și tangibilă a sfîrșitului. Nici în versurile ei, nici în proză, nimic nu rămîne suspendat în aer și nu lasă senzația de ambiguitate. Țvetaeva este acel caz unic cînd principala trăire spirituală a epocii (în cazul nostru, sen-

zația de ambivalență, dualitate a naturii existenței umane) a fost nu scopul expresiei, ci mijlocul acesteia; când s-a transformat în material al artei. Abordarea de către poet a prozei, care crează iluzia unei dezvoltări mai riguroase a gândirii decât poezia, devine de la sine o dovadă indirectă a faptului că cea mai importantă trăire spirituală nu este lucrul cel mai important. Că sînt posibile emoții superioare și că proza îl poate lua pe cititor de mîna și duce acolo unde în caz contrar ar fi trebuit să fie împins de o poezie.

Ultimul gând – ideea grijii față de cititor – trebuie acceptat chiar și pentru că este singura noastră șansă de a o încadra pe Țvetaeva în tradiția literaturii ruse cu principala tendință de liniștire a acesteia, a justificării (pe cât posibil, la cel mai înalt nivel) a realității și a ordinii lumii în general. În caz contrar, se arată că „lupul cenușiu“ care privește mereu „în pădurea deasă a Eternității“, oricît ar fi hrănit cu timp, este o portavoce sau urechea glasului „adevărului ceresc împotriva adevărului terestru“ – neacceptînd nimic intermediar. Țvetaeva stă în literatura rusă cu adevărat aparte, foarte departe de grosul fluxului. Neacceptarea realității, dictată nu numai de etică, ci și de estetică, este un lucru neobișnuit în literatura noastră. Acest lucru poate fi, desigur, pus pe seama calității realității însăși, în patrie și în afara ei; lucrurile stau, însă, altfel. O semantică nouă avea nevoie de o fonetică nouă, iar Țvetaeva i-a dat-o. În persoana ei, literele rusești au căpătat o dimensiune pe care nu o avuseseră pînă atunci: ea a demonstrat (co)interesarea limbii însăși în conținutul tragic. În această dimensiune, justificarea sau acceptarea realității este imposibilă numai și pentru că ordinea lumii este tragică în mod pur fonetic. După Țvetaeva, însuși sunetul vorbirii este înclinat spre tragism, ba chiar întrucîtva avantajat de acesta: ca într-un bocet. Nu este lucru de mirare de aceea că, pentru literatură, infuzată pe pozitivism didactic într-o asemenea măsură, încît expresia „a început sănătos, a terminat mort“ este o formulă de abatere de la normă, creația Țvetaevei a fost o noutate deosebită, cu toate consecințele sociale care decurg de aici. Biografia Țvetaevei se diferențiază în mod avantajos numai de biografiile acelorora dintre contemporanii săi care au murit mai devreme.

Dar ceea ce a reprezentat o noutate pentru literatură nu a fost același lucru pentru conștiința națională. Cu excepția lui N. Kliuev, din toată pleiada de mari poeți ruși din secolul XX, Țvetaeva stă mai aproape decât alții de folclor, iar stilistica bocetului este una din cheile pentru înțelegerea

creației sale. Lăsînd deoparte aspectul decorativ, ca să nu spun de salon, al folclorului, atît de fericit elaborat de același Kliuev, Țvetaeva, prin forța împrejurărilor, a fost nevoită să recurgă la aceeași mecanică care reprezintă esența însăși a folclorului: discursul fără adresat. Atît în versuri cît și în proză, auzim mereu un monolog; dar nu este vorba despre un monolog al eroinei, ci despre un monolog ca rezultat al absenței interlocutorului.

Particularitatea unor discursuri de acest fel constă în aceea că vorbitorul este și ascultător. Folclorul, cîntecul păstorului, este un discurs gîndit pentru sine, și se produce un proces de autocunoaștere a limbii. Dar oricum și prin orice s-ar explica genealogia poeziei Țvetaevei, gradul de responsabilitate așezată de creațiile ei asupra conștiinței cititorului depășea și depășește deocamdată gradul de pregătire al cititorului rus pentru acceptarea acestei responsabilități (exigență de la care și începe, probabil, diferența dintre folclor și literatura de autor). Chiar și protejat de armura dogmei sau de armura nu mai puțin solidă a cinismului, autorul rămîne lipsit de apărare în fața luminii artei care îi iluminează conștiința. Inevitabilitatea efectului destructiv presupus legat de acest lucru este conștientizat aproape în același mod și de pastori și de turmă, iar operele complete ale Țvetaevei nu există pînă azi nici în afara, nici în interiorul țării pe limba căreia scria. Teoretic, demnitatea unei națiuni umilite din punct de vedere politic nu poate fi rănită puternic de tăcerea așezată peste moștenirea sa culturală. Dar Rusia, spre deosebire de popoarele fericite de existența unei tradiții legislative, instituții alese etc., este în stare să fie conștientă de sine numai prin intermediul literaturii, iar încetinirea procesului literar prin eliminarea sau încercarea de a atinge nivelul unor opere inexistente chiar și ale unui autor de categoria a doua este echivalentă cu un genocid al viitorului națiunii<sup>9</sup>.

Oricare vor fi fost cauzele care au îndemnat-o pe Țvetaeva să recurgă la proză și oricît va fi pierdut poezia rusă prin aceasta – nu ne rămîne să fim decît recunoscători Providenței pentru aceea că această adresare a fost petrecut. Pe deasupra, abia dacă s-ar putea spune că poezia a pierdut ceva: dacă a pierdut în formă, și-a rămas credincioasă sieși în sensul energiei și al esenței, adică și-a păstrat substanța. Fiecare autor dezvoltă – chiar prin negație, postulate, idiosincrazii, estetica predecesorilor săi. Abordînd proza, Țvetaeva se dezvoltă pe sine, fiind o reacție la sine însăși. Izolarea sa nu este o izolare premeditată, ci forțată, impusă din afară: prin logica limbii, condițiile istorice, calitatea contemporanilor. Ea nu este nicidecum un poet

esoteric – în literatura secolului XX nu a răsunat o voce mai plină de pasiune. Iar apoi: poeții esoterici nu scriu proză. Faptul că Țvetaeva a ajuns totuși în afara albiei literaturii ruse nu este decît un avantaj. Astfel steaua din poezia lui Rilke, poetul pe care l-a iubit, tradusă de Pasternak, pe care l-a iubit de asemenea, asemenea luminii din fereastră „din ultima casă din marginea parohiei“, nu face decît să dea proporție reprezentărilor enoriașilor despre dimensiunile parohiei.

## NOTE LA EDIȚIA RUSĂ

<sup>1</sup> Eseu scris în 1979 în limba rusă, ca prefață la volumul M. Țvetaeva, *Proză aleasă în două volume*, New York, Russica Publishers, 1979 și retipărit de două ori.

<sup>2</sup> Lui Thomas Hardy (1840-1929) Brodski i-a dedicat eseul *Wooing the Intimate. Four poems by Thomas Hardy (Cu iubire despre cele tainice, în volumul On Grief and Reason, 1995)*.

<sup>3</sup> Trimitere la *Evgheni Oneghin* și *Doctor Jivago*.

<sup>4</sup> Karl Clausewitz (1780-1831), general-maior prusac, teoretician militar și istoric, despre faptul că războiul este continuarea politicii cu alte mijloace.

<sup>5</sup> Formula lui S.T. Coleridge (1772-1834), *Table Talk* 1835: Definiția prozei bune: cuvintele necesare în locul necesar, al poeziei bune: cuvintele optime în ordine optimă.

<sup>6</sup> Versuri din poezia Țvetaevei, *Poezii*.

<sup>7</sup> Versuri din poezia lui Mandelștam, *Către limba germană*.

<sup>8</sup> Dialogul *Statul*, cap. X.

<sup>9</sup> Stea – Citat inexact din poezia lui Rilke (1875-1926) *Des Lesende*, citind/Lectură.

Traducere de **Marina Vraciu**





# EMINESCU ÎN TRADUCERE SÎRĂ

## Adina și Ranko Vuković

*Șta șapućeș tako tajno...*

Mihaj Eminesku

Șta șapućeș tako tajno,  
Slatkih pesmi izvoru?  
Silujući smedji talas  
Kidaš cvetnu obalu?

Nosiš, nosiš ga sa sobom,  
Žubori po kamenu;  
Talas cveće gde sad krije  
Niko ne yna tajnu tu.

Tako teče doba moje,  
A moj talas nema cveta,  
Niti kažem čežnje svoje  
Nikom, nikom iz sveg sveta.

A ja idem tiho smrtno,  
Stare gore ne vidim;  
U borama sudba piše  
Čelom mojim žalosnim.

Jedino gde sad cvet lipin  
Pada poljima cvetnim,  
Počinjem da mrdam usne  
I u vetar govorim.

Ludi san i prazne reči!  
Pada cvet sa pesmom hladnom,  
Sada znam toliko samo  
Izbavljenu žudim jednom.

*Ce șoptești atât de tainic...*

Mihai Eminescu

Ce șoptești atât de tainic,  
Tu, izvor de cînturi dulci?  
Repezind bălaia undă  
Floarea țărmlui o smulgi

Și o duci, o duci cu tine,  
Vîjiind încet pe prund;  
Ale tale unde floarea  
Cine știi unde-o ascund?

Astfel trece și viața-mi,  
Dar o floare-n valu-i nu e,  
Nici nu spun ca tine doru-mi  
Nimănuie, nimăuie.

Ci eu trec tăcut ca moartea,  
Nu mă uit la vechii munți;  
Scrisă-i soarta mea în creții  
Întristatei mele frunți.

Numai colo, unde teiul  
Lasă floarea-i la pămînt,  
Eu încep să mișc din buze  
Și trimit cuvinte-n vînt.

Vis nebun, deșarte vorbe!  
Floarea cade, rece cîntu-i  
Și eu știu numai afită  
C-aș dori odat' să mîntui!