

ROMANOSLAVICA

Vol. XLIX, nr.3

Reproducerea integrală sau parțială, multiplicarea prin orice mijloace și sub orice formă, cum ar fi xeroxarea, scanarea, transpunerea în format electronic sau audio, punerea la dispoziția publică, inclusiv prin internet sau prin rețele de calculatoare, stocarea permanentă sau temporară pe dispozitive sau sisteme cu posibilitatea recuperării informațiilor, cu scop comercial sau gratuit, precum și alte fapte similare săvârșite fără permisiunea scrisă a deținătorului copyrightului reprezintă o încălcare a legislației cu privire la protecția proprietății intelectuale și se pedepsesc penal și/sau civil în conformitate cu legile în vigoare.

ROMANOSLAVICA vol. XLIX, nr. 3

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

Departamentul de filologie rusă și slavă

ROMANOSLAVICA

Vol. XLIX, nr.3

**Volumul cuprinde lucrările prezentate la sesiunea științifică
internațională „Slavistica românească și dialogul culturilor. 80 de ani de
predare a limbii ruse la Universitatea din București”, București,
3-5 octombrie 2013**



editura universității din bucurești®

2013

3

Referenți științifici: prof.dr. Anca Irina Ionescu (Universitatea din București)
conf.dr. Adriana Uliu (Universitatea din Craiova)

COLEGIUL DE REDACȚIE:

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

COMITETUL DE REDACȚIE:

Prof.dr. Virgil Șoptereanu, cercet.dr. Irina Sedakova (Institutul de Slavistică și Balcanistică, Moscova), prof.dr. Mieczysław Dąbrowski (Universitatea din Varșovia), prof.dr. Panaiot Karaghiozov (Universitatea „Kliment Ohridski”, Sofia), conf.dr. Antoni Moisei (Universitatea din Cernăuți), conf.dr. Ewa Kocój (Universitatea Jagiellonă, Cracovia), prof.dr. Corneliu Barborică, prof.dr. Dorin Gămulescu, prof.dr. Jiva Milin, prof.dr. Onufrie Vințeler

Tehnoredactare: prof.dr. Antoaneta Olteanu

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

IMPORTANT:

Materialele nepublicate nu se înapoiază.

ROMANOSLAVICA vol. XLIX, nr. 3

LITERATURĂ

ROMANOSLAVICA vol. XLIX, nr. 3

ASPECTE ALE ROMANULUI COMIC SLOVAC

Dagmar Maria ANOCA

The author makes a presentation of the Slovak comic novel based on the related bibliographies (especially the works of M.M. Bahtin, Corneliu Barborică and Peter Darovec). Novels such as *René mládenca, príhody a skúsenosti* (René, a Young Man, Events and Experiences) by Jozef Ignác Bajza (1783), *Bendegúz* (1841) by Ján Chalupka, *Reštaurácia* (The Restoration) by Ján Kalinčiak (1822-1871), *Faustiáda* by Jonáš Záborský (1812-1876) and *Večne je zelený* (Forever Green) (1989) that was written much later fall into this category. Yet, the author thoroughly focuses only on Bendegúz (1841) by Ján Chalupka and Faustiáda by Jonáš Záborský. In these works laughter shapes into comic, humor, irony, satire, pamphlet, anecdote etc., which are meant to reveal the most stringent aspects of reality (national oppression, lack of national consciousness, social relations, and immorality).

Keywords Slovak literature, laughter, culture of the laughter, comic

Specia romanului în cadrul culturii slovace a apărut relativ târziu și a evoluat cu intermitențe¹, aceasta fiind una dintre cauzele care contribuie la precaritatea speciei, ceea ce explică și puținătatea operelor care ar putea fi încadrate la categoria romanului comic².

Din această cauză s-ar putea ca unii să pună întrebarea dacă există roman slovac. Răspunsul este unul afirmativ, chiar dacă nu toate romanele sunt de amploarea romanului „clasic”, de calibrul unei lucrări cum e *Război și pace*, sau al altora. Cert este că există forme care satisfac afirmația lui Forster, constând în definirea acestei specii în funcție de criteriul cantitativ al numărului de 50000 de cuvinte.

Dacă romanul există, se poate descoperi printre lucrările acestei mulțimi și artefacte corespunzând conceptului de roman comic. Uneori se folosește termenul

¹ Dagmar Maria Anoca, *Milo Urban și mutațiile prozei slovace în perioada interbelică a secolului al XX-lea*. „Romanoslavica”, XLVIII, 2012, nr.4, pp. 169-177. ISSN 0557-272X.

² V. Imrich Sedlák și col., *Dejiny slovenskej literatúry*, Martin-Bratislava, Matica slovenská-Literárne informačné centrum, 2009, pp.192-193.

de roman umoristic, dar acestei categorii se pot subsuma, dacă ținem cont de finalitatea comicului, râsul, și operele cu o coloratură ironică, satirică, grotescă, cu un comic pur, indiferent de substratul satiric. Din acest motiv, vom face apel, și de data aceasta, la afirmația unei autorități în materie de literatură, și anume vom adopta conceptul de „râs”, „cultură a râsului”, utilizat de Bahtin¹, în loc de termenii „umor,” respectiv „comic.” Soluția ne va permite, pe lângă evitarea confruntării a diverse păreri, definiții și ierarhizări referitoare la umor, comic, ironie etc., să îmbogățim extensia termenului de roman „comic” cu „subspeciile” roman ironic, satiric, grotesc, parodic. De altfel, chiar profesorul Corneliu Barborică, în studiul său despre romanul comic la slavi, se vede nevoit a face mici ajustări la ceea ce denumește cu termenul „roman comic” (vorbind despre romanul pur umoristic, cu substrat ironic etc.).

Dintre tinerii istorici literari din Slovacia o abordare similară o regăsim la Peter Darovec, cel care, în lucrarea sa, *Násmešné rozmlúvanie* (Taifas umoristic)², tratează râsul/comicul, umorul, ironia, satira, sarcasmul, grotescul aplicat în cadrul a patru romane din literatura slovacă.

Dacă, în studiul său, Corneliu Barborică menționează doar un singur roman, cel al lui Chalupka, din opiniile sale exprimate ulterior reiese că la această categorie de romane mai încadrează și alte două opere slovace, *Reštavrácia* (Restaurația), de Ján Kalinčiak (1822-1871), *Faustiáda*, de Jonáš Záborský (1812-1876), titluri care sunt susținute și de istoricul literar Michal Gáfrik. În ce ne privește, vom ține cont de toate părerile, considerând că în literatura slovacă se pot include în specia propusă discuției cele patru romane amintite de Peter Darovec, și anume *René, mládenca príhody a skúsenosti*, de Jozef Ignác Bajza (1783), *Bendegúz* (1841), de Ján Chalupka, *Reštavrácia* (Restaurația), de Ján Kalinčiak (1822-1871), *Faustiáda*, de Jonáš Záborský (1812-1876) și, la o distanță mare, Pavel Vilikovský, *Večne je zelený* (1989), Mereu verde³. În lucrarea noastră vom supune discuției, deocamdată, doar romanele care au apărut integral în limba slovacă cu oarecare întârziere, adică, în ordinea apariției, cel de-al doilea și al treilea.

Chiar dacă romanele comice nu abundă ca număr în literatura slovacă, în mod paradoxal chiar primul roman slovac (în proză), inspirat de Fénélon, scris în

¹ M.M. Bahtin, , *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*, Praga, 1975.

² Peter Darovec, *Násmešné rozmlúvanie o štyroch knihách, ktoré sa zjavili v dejinách slovenskej literatúry*. Napísal Peter Darovec, MCMXCVI, Vydal Koloman Kertész Bagala, I.C.A. Levice.

³ În românește Pavel Vilikovský, *Mereu verde*, traducere de Ștefan Unatinský, București, Editura Universal Dalsi, 2005.

spiritul iluminist de cunoaștere a spațiului, a modelelor de civilizație, dar și cu virtuțile prozei picarești, de aventuri, purtând un titlu explicit, cum era, de altfel, moda vremii, *René, mládenca prŕhody a skúsenosti*/ René, pățaniile și experiențele de viață ale tânărului, scrisă de prelatul catolic Jozef Ignác Bajza (1755-1836), apărut abia în 1783 (vol. I, vol. II. din 1785 rămas neterminat, retras și dat la topit) poate fi desemnat ca roman comic¹.

E de la sine înțeles, după cum arată profesorul Barborică, că romanul comic, având o tradiție la fel de veche și de glorioasă asemenea celui „serios”², parcurge „diverse faze de evoluție, uneori ponderea lui scade, alteori crește. După secolul al XVIII-lea (cu operele lui Grimmshausen, *Aventurosul Simplicisius germanul*, ale scriitorilor Lesage, Scarron, Voltaire, Smollet, Fielding), în condițiile secolului al XIX-lea în care apare concurența romanului de alt tip, se întrerupe linia, romantismul ca și realismul nefiind înclinat spre răs, dar romanul comic supraviețuiește totuși³.

Ca specie, romanul comic este revitalizat spre sfârșitul secolului, datorită mai multor autori, printre care, subliniază Corneliu Barborică, un slovac, Ján Chalupka, cu romanul *Bendegúz* (1841), adaptare a cuplului burlesc și a unor motive din Don Quijote. Personajul lui Ján Chalupka aspiră la titlul de membru al academiei maghiare și, în acest scop, întreprinde o călătorie de studii plină de peripeții, cu scopul de a descoperi protopatria maghiarilor.

Dintre alți autori care au contribuit la revigorarea speciei romanului umoristic, în viziunea lui Corneliu Barborică, trebuie menționați Alphonse Daudet, cu lucrările *Tartarin din Tarascon* (1872), *Tartarin în Alpi* (1885), *Port-Tarascon* (1890), scriitorul ceh, Svatopluk Čech, cu *Veritabila excursie a domnului Brouček în lună* (1888) și *O nouă excursie epocală a domnului Brouček, de astă dată în secolul al cincisprezecelea* (1889), caracterizate de Barborică ca „opere în genul narațiunilor

¹ Urmează o perioadă de hiatus, abia în 1830 apare o lucrare de factură istorică a lui Samuel Godra, romanul-eseu *Ladislav* (1838) de Karol Kuzmány, urmate de alte câteva lucrări care pot fi considerate romane istorice (de Jozef Miloslav Hurban și Ľudovít Kubáni). Romanele spațiului și edificiului național de la sfârșitul secolului al XIX-lea se datorează lui Svetozár Hurba-Vajanský, care a contribuit la dezvoltare tipologică și cantitativă a speciei. Romanul modern, de inspirație contemporană, apare cu întârziere la slovaci, la începutul secolului al XX-lea, datorită mai multor autori. V. Anoca, *op.cit.*

² De la *Satyrikonul* lui Petronius, de la *Măgarul de aur* al lui Apuleius până la Jaroslav Hašek, Ilf și Petrov, Ilia Ehrenburg. Corneliu Barborică, *Romanul comic în literaturile slave din secolul al XX-lea. Jaroslav Hašek. Ilf și Petrov*, în vol. C. Barborică, *Studii literare slave*, București, Editura Universității din București, 2009, pp. 91-98.

³ *Ibidem*, pp.91-92.

fanteziste ale lui Cyrano de Bergerac (*Istoria comică a statelor și imperiilor din lună*)¹.

Un loc aparte îi rezervă cercetătorul cărții *Bai Ganiu* de bulgarul Aleko Kostantinov, atrăgând atenția asupra caracterului deosebit al acestei structuri compoziționale. Autorul își previne cititorul prin intermediul titlului și subtitlului asupra intenției sale de a oferi o narațiune picarescă: *Bai Ganiu. Povestiri de necrezut despre un bulgar din vremea noastră, povestirea în cercul prietenilor a unor întâmplări din viața personajului Bai Ganiu, întâmplări petrecute la Geneva, Dresda, Viena, Praga*. Diversele episoade nu sunt cronologic ordonate, funcția lor compozițională servind la configurarea portretului moral al personajului, un negustor „levantin”, mitocan.

În spațiul ceh în secolul al XX-lea apare un alt mare umorist, Jaroslav Hašek, cu celebrul său roman despre bravul soldat Švejk, unde pseudopatriotismul austriac sunt luate în râspăr. În spațiul rus sunt cunoscuți Ilf și Petrof. Acum, după cum arată profesorul Corneliu Barborică, râsul se manifestă sub forme diverse, apar și se impun grimasa, comicul absurd, drept exemple citând operele *Insula pinguinilor* de Anatole France, *Război cu salamandrele* de Karel Čapek și prozele lui Mihail Bulgakov (*Imobilul nr. 13, Maestrul și Margareta*). Se poate afirma deci că în această perioadă comicul se „travestește” în grotesc, ceea ce se va întâmpla și în cadrul literaturii slovace, după cum o demonstrează Peter Darovec în lucrarea citată.

Trăsăturile principale ale romanului comic, după Barborică și conform istoriei și teoriei literare, constau în forma și compoziția picarescă². Evoluția unui singur personaj principal central care, însoțit de un „anturaj însoțitor”, se află într-o permanentă mișcare, în veșnice peregrinări, aventuri, duce la o structură a subiectului epic lineară, episodică³, „o înșiruire de întâmplări legate slab între ele printr-un personaj comun și printr-un pretext foarte general”, serial de narațiuni,

¹ *Ibidem*, p.92.

² Corneliu Barborică consideră epopeea eroi-comică drept una dintre formele romanului comic în versuri, opinie care ni se pare, totuși, discutabilă: „Romanul comic a cunoscut și forma versificată, cum a fost epopeea umoristică. La început se află *Batrahomihomahia* lui Homer. În Renaștere, Ariosto a reînviat specia epopeii eroi-comice prin *Orlando furioso*. În epoca modernă, au excelat în acest gen la polonezi Ignacy Krasicki, care a compus epopeea eroi-comică *Șoriciada*, iar, la români, Ion Budai-Deleanu, *Țiganiada*. Epopeea eroi-comică a pierit așa cum au pierit toate speciile de mari proporții scrise în versuri ca urmare a concurenței romanului în proză” (Corneliu Barborică, *Romanul comic...*, p.91).

³ Viktor Šklovski, *Despre adevărata unitate a operelor de artă și despre unitatea Decameronului*, în volumul *Despre proză*, vol.1, București, Univers, 1975, p.121.

relativ independente, „o formă de tranziție de la parte la întreg, de la nuvelă la roman”¹.

Aceste trăsături principale le regăsim și în romanele comice din literatura slovacă. Așa cum am menționat mai sus, printre scriitorii care s-au dedicat acestei specii se numără Ján Chalupka (1791-1871), datorită romanului său, *Bendegúz* (1841), o relectură și adaptare a unor motive din Don Quijote, recurgând la satirizarea tarelor vremii și ale unor membrii ai etniei slovacilor, prin intermediul unor aventuri trăite de ortacii de călătorie, numele acestora regăsindu-se în titlul întreg al lucrării: *Bendegúz, Gyula Kolompos und Pista Kurtaforint. Eine Donquixotiade nach der neuesten Mode*. Formula „donquijotiadei” e, însă, „deconstruită” – în sensul că nu mai evoluează un singur erou cu servitorul său, ci doi buni prieteni care pleacă în expediție, însoțiți de servitorul unuia dintre ei. Deosebirea esențială constă în faptul că, în comparație cu personajul erou, Don Quijote – întruchiparea adevăratului spirit cavaleresc –, personajele noastre sunt, de fapt, niște antiteroi, niște egoiști, primitivi, inculți și nespălați, la propriu și la figurat.

„Pretextul” expediției lui Bendegúz oglindește una dintre problemele delicate și dureroase ale comunității slovace din Ungaria istorică. Cum în perioada iluministă apar tentative de identificare a vechii patrii a maghiarilor, personajul lui Ján Chalupka, un slovac deznaționalizat și maghiarizat, din dorința de a-și demonstra loialitatea față de patrie, autenticitatea și intensitatea sentimentelor sale, își propune să descopere protopatria națiunii sale nou adoptată, proiectând și întreprinzând o călătorie de studii undeva în Asia. Scopul acesta odată atins, i-ar asigura, după cum visează, și titlul de membru al academiei maghiare la care aspiră.

Având în vedere tema sensibilă pe care și-a propus-o autorul, acesta nu a cutezat să-și asume paternitatea, astfel lucrarea a apărut anonim în limba germană la Leipzig, în 1841, sub titlul *Bendegucz, Gyula Kolompos und Pista Kurtaforint*. Pe foaia de titlu figurau mai multe pseudonime care i-au asigurat autorului anonimatul, așa cum și-a dorit, de fapt, fiind precaut. Chiar prietenilor și apropiaților le-a dezvăluit abia mai târziu adevărata paternitate a operei. Indicii însă a dat în introducerea, super sofisticată și mistificatoare, semnată de un oarecare *Al său mare admirator X+Y*, din care cităm primele alineate:

Atunci când întâlnim un copil deosebit, e cu totul firesc să fim dornici a-i cunoaște tatăl. Cine este deci autorul acestei aventuri? Desigur, el o știe cel mai bine. Și-a pus numele P.P-s, dar mie, traducătorului, mi se pare, că e vorba doar de un tertip, de care face uz un anonim. Nu pot să spun prin urmare nimic altceva decât ceea ce mi-a sărit în ochi la

¹ *Ibidem*, p.121, 126.

citirea romanului cavaleresc, ceea ce a destăinuit-o însuși autorul. Toți cei care i-au citit cartea *sine ira et amore*, îmi vor da dreptate că această prostie umoristică, cum ar denumi-o redacția publicației „Pressburger Zeitung”, constituie o rară creațiune a literaturii maghiare.

Urmează în continuare indicii care duc la presupoziția că autorul ar fi originar din Bratislava, Pesta, Berlin, Bamberg, Debrețin, Mehadia etc., sunt evocate numele unor personaje literare aparținând diferitelor culturi europene autorul prefetei conchizând: „În definitiv, fie el cine-o fi, ca un adevărat cunoscător al medicinei a făcut să mi se urnească diafragma și astfel măcar pentru două zile mi-a ușurat suferințele din ipocondrie, or și asta înseamnă nu puțin. Prin urmare față de el, acest mare necunoscut îmi exprim toată gratitudinea mea și rămân cu profundă considerațiune”.

În centrul acțiunii deci sunt așezați doi mici boiernași – *zemani*, din Turiec, oameni plini de mândrie, Árpád Kazimír și Ján Slanina. Mici nobili scăpătați, niște caricaturi, își modifică (pocesc) numele, primul luând numele unui Bendegúz – personaj din preistoria maghiarilor, pe prietenul său sfătuindu-l să ia numele de Ďula Kolompoš (Ďula, forma maghiară a numelui Iuliu, Ispită)¹. De asemenea, îl rebotează pe sluga sa din Štefan Drobný în Pišta Kurtaforint (Fane Scurtflorin), cu rolul unui Sancho Panza ungar.

Romanul propriu zis începe cu nașterea voinicului, cu alegerea numelui și educația „aleasă”, respectând un algoritm prestabilit. Începând chiar din această clipă naratorul, care deseori se confundă sau alternează cu vocea auctorială, adoptă un ton ironic, satiric, grotesc, sau pur și simplu umoristic, provocând nu o dată râsul justițiar. Întrucât tatăl, slovac de origine, dorește să-i dea o educație aleasă, îl învață limba maghiară, însă autorul se grăbește să dea exemple ale vorbirii sale pocite, pentru a sublinia vanitatea acestui renegat. Comentează pe urmă „din afara textului” priceperea de exprimare a conaționalilor săi, fie ei renegați sau ba, modul de mînuire a limbilor străine, germană, latină, unde dau dovadă de neștiință crasă, semn al semidoctului fudul². De altfel, Ján Chalupka (1791-1871), precum și alți autori la vremea respectivă, era poliglot și comunica foarte bine în mai multe limbi: ceha biblică, latina, germana, maghiara și slovacă ridicată la statutul de limbă

¹ V. explicația dată în postfață: Tomáš Oravec, *Donkichotiáda podľa najnovšej módy*, în vol. Ján Chalupka, *Bendegúz, Ďula Kolompos a Pišta Kurtaforint. Donkichotiáda podľa najnovšej módy*. Bratislava, Tatran, 1983, pp. 168-171.

² Ibidem, pp.13-14.

literară în 1843, an după care respectă codificarea aceasta, la sfârșitul vieții traducându-și toate operele în slovacă.

După ce trece prin școli și ajunge în rândul celor cu pirostree, eroul nostru, dornic de viață autentică va găsi în cărți numele unui erou legendar Bendegúz și se hotărăște să adopte acest nume și să plece în lume căutând patria de origine a eroului și a întregului neam al maghiarilor. Mobilul imediat al urnirii de-acasă îl constituie un vis în care Bendegúz se vede ridicat la rang de cavaler de către strămoșul maghiarilor, legendarul Attila, ceea ce, coroborat cu alte împrejurări îl determină să –și asume această însărcinare de a porni într-un pelerinaj similar cu cel al lui Don Quijote, evident călare, cum le stă bine celor având statutul său social, „într-acolo, unde soarele maghiar luminează glia maternă a maghiarilor, la capătul lumii...”

Scopul acestor trei călători diferă față de cel al lui Don Quijote, întrucât ei caută un alt gen de „Dulcinee”. Ei caută să se acopere de glorie descoperind rădăcinile „neamului lor maghiar,” în patria de origine, astfel demonstrând și vechimea lui. Negându-și originea etnică slovacă, ei pornesc la drum, iar în aventurile lor, care constituie subiectul epic, recunoaștem una dintre cele două trăsături ale romanului comic specificate de Corneliu Barborică, precum și de alți teoreticieni, motivul călătoriei, al drumului, tematizarea parcurgerii unui spațiu pentru a fi schimbat statutul personajului, întruchipat de romanul picaresc, precum și de cel cavaleresc. Pe lângă pățaniile lor, conversația, dialogurile conțin o vastă bogăție de exemple pentru a ilustra și satiriza deznaționalizarea, maghiarizarea, limitarea sufletească și culturală a multor persoane aparținând clasei de jos a nobilimii, dispusă oricând să-și renege obârșia.

Evenimentele trăite de eroi dovedesc cunoașterea extraordinară a romanului lui Cervantes, regăsim aici secvențe asemănătoare. Pregătirea de luptă la văzul unui mare nor de praf, din care în final apare o cireadă de oi etc.

Cunoașterea limbilor (în lucrare sunt utilizate citate în opt limbi) dovedește măiestria autorului de realizare a umorului verbal, cu ajutorul căruia râde de prostia, obtuzitatea, vanitatea, incultura, imoralitatea, trufia, adulterul, lipsa de omenie, egoismul omului mediocru (îi smulge din mâini servitorului său ultima bucată de pâine). Renegatul se rușinează pentru originea sa slovacă, dar, dacă aceasta îi aduce folos, imediat se deșteaptă mândria sa națională de slovac.

Prietenul său Kolompoš este cu ceva mai moderat în toate cele, ba dispune și de oareșce talent, întrucât de la Cluj trimite un articol în redacția unui ziar maghiar. Chiar dacă se rușinează pentru prietenul său, nici el nu încearcă sentimente de respect față de oameni, ci mai degrabă îi disprețuiește.

Prostănac și perfid este servitorul, care își întoarce „chepeneagul” pe fața dorită de stăpânii lui, se orientează după cum bate vântul (îi lasă pe stăpâni baltă, dacă e vorba să-și scape pielea), în rest, e absolut indiferent la mediu, la necazurile altor oameni, un personaj șters, doar lăcomia lui iese în evidență și vocabularul dur.

Călătoria lor nu este una care să prefere traseul cel mai scurt, dimpotrivă, (anti)eroii pornesc mai întâi prin Ungaria și Transilvania pentru a dobândi cât mai multă experiență patriotică, trec pe urmă în Valahia, călătoria, plină de peripeții, îi aduce până la București, loc în care își declină hotărârea de a mai persevera, considerând că oricum au reușit să aducă suficiente probe ale devotamentului lor. Ceea ce, evident, s-a petrecut doar în închipuirea lor.

Vidul spiritual al boiernașilor va fi speculat de un alt scriitor, care, mai blând cu personajele sale, va crea o frescă postromantică a acestei clase sociale, râzând de ea, dar și descompunând un câmp literar.

Implicarea raționalului, evidențierea cunoașterii ca sursă a comicului, pe lângă celelalte, dar și discrepanța dintre țelurile înalte pe care le urmărește personajul și realitatea mizeră, contrastul dintre situația personajului și aerele pe care și le dă etc. rezultă comicul de situație, de caracter. Nu ne poate mira, autorul fiind versat în stărnirea râsului, făcându-și stagiul de inițiere în piesele sale de teatru, aproape în totalitatea lor comedii și farse.

Comicul de limbaj se datorează jocurilor de cuvinte. Trece în ironie, sarcasm. De altfel, ironia se regăsește chiar în formularea titlului, și chiar dacă originalul a fost scris în limba germană, în perioada respectivă elitele slovace fiind poliglote, comicul acestor jocuri de cuvinte se păstrează și în versiunea slovacă realizată cu întârziere în 1953: *Bendegúz, Ďula Kolompoš a Pišta Kurtaforint. Donkichotiáda podľa najnovšej módy*¹.

Ironia și chiar satira se regăsește încă din momentul introducerii datorită gestului dedicării – lucrarea este prevăzută cu motto-uri din poeți de vază, maghiarul Csokonai („Maghiarii mei, vă rog, nu mă vorbiți de rău pentru asta”) și romanul Vergiliu (*Antiquam exquirite Matrem/ Căutați maica voastră străveche*), - melanjului dintre înalt (citate din scriitori consacrați) și inferior (pățaniile unor amărâți, renegați și poltroni). Pe de altă parte, după cum s-a specificat la început, autorul recurge la un tertip, pentru a-și declina responsabilitatea, dar totuși să lase posibilitatea de a fi recunoscut, își ascunde propria identitate în anonim, în spatele unor sigle, făcând prezumții asupra identității adevărate a aceluia care propune cititorului această carte.

¹ Traducere și note de Ján Vladimír Ormis. O altă reeditare a versiunii slovace datează din 1983.

Următorul roman comic-satiric care face referiri la spațiul extern, extraliterar, foarte concret, dar și la spațiul ficțional al literaturii, înfiripând o tradiție care a persistat până acum, și anume se petrece în bună parte în locația numită Kocúrkovo, orașel născocit de Chalupka și popularizat în piesele sale, reluat și în proza satirică.

În roman raționalismul se regăsește în modul cum se aplică critica, ironia, satira, sarcasmul, condamnarea unor aspecte. Dar se merge mai departe, lucrurile sunt deformatе ducând la grotesc.

Jonáš Záborský (1812-1876) scrie în anul 1865 romanul *Faustiáda*¹, cu subtitlul *Poem fantastico-eroic*, despre care autorul însuși afirma că este un „ciocan împotriva dușmanilor“, o satiră copioasă care neagă ideologiile contemporane (conservatorism, postromantism, epigonism), ironizând, criticând, motiv pentru care a apărut integral cu întârziere, abia în 1912. Soarta cărții deci se aseamănă cu cea a cărții lui Chalupka. Acesta publicându-și cartea la Leipzig în limba germană, s-a privat oarecum de masa largă a cititorilor, Záborský, conștient de situația în care se afla ca om, preot și scriitor, a renunțat să stăruie asupra publicării imediate. Totuși, manuscrisul a văzut lumina tiparului datorită strădaniei celor care au apreciat valoarea romanului.

Și în cazul acestui volum asistăm la jocul contrastelor care produc comicul. Subtitlul adună elevatul cu inferiorul, mistifică, de parcă Záborský ar fi intuit de pe atunci pofta de joc a postmoderniștilor: *Fantastická hrdinská báseň. Vydanie tretie, lenže prvé a druhé ešte nevyšli*²/ Poem eroico-fantastic. Ediția a treia, însă edițiile prima și a doua nu apăruseră deocamdată“. Introduce, după modelul stilului elevat, citate din „mari autori“ spunându-le *Motovidlá*/ Mosoare, aluzie clară la mistificarea cititorului, la fățarnicia unora care își acoperă mediocritatea citând opiniile oamenilor cu prestanță. Citatele și sursele sunt, de asemenea, o mostră de bravură satirică. Autorul dă ca citat următoarea afirmație: „Mă tem de foc, molii și brânzătoare“, citat din *Cartea*, aluzie clară la soarta cărților într-o societate care nu pune preț pe cuvântul scris și tipărit. Cel de-al doilea citat, de data asta în latină, cunoscutul adagiu *Oleum et operam peridi*, atribuit unui autor mistificat sub numele de „Papagalul cizmarului“, este, de fapt, o trimitere la însăși soarta autorului care își dă seama de inutilitatea gestului său, de grotesca sa întreprindere scriitoricească.

¹ Toate citatele sunt din ediția Jonáš Záborský, *Výber z diela*, vol.II, Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, Bratislava, 1953, pp. 9-131. Versiunea română ne aparține.

² *Ibidem*, p. 9. De acum încolo referințele privind pagina vor fi trecute în text sub sigla F și numărul paginii.

Autorul face uz de o stratagemă atât de dragă scriitorilor postmoderniști, de deconspirare a canonului, a procedului literar, menirea acesteia fiind ironia și sarcasmul copios pe marginea unor forme literare lipsite de har și de sens. „Mai întâi se cere ca un autor liric adevărat să se dea de ceasul morții din pricina iubirii... precum Don Quijote, un autor epic adevărat, precum Homer – trebuie să invoce Muza, Clasicul să facă uz de metru antic și turniruri...” Dar, continuă să-și explice abordarea, în ciuda tuturor regulilor, el ca autor nu găsește că ar fi obligat să respecte aceste exigențe.

Hiperbola, exagerarea ironică, sarcasmul în judecarea semenilor, însoțite de o bună doză de autoironie, sunt evidente încă de la începutul romanului. Astfel în *Prefața care nu va fi citită de nimeni* (F, 11), ia în derâdere propriile sale aspirații de scriitor, afirmă că spre deosebire de nemți care scot pe rând mai multe ediții nereușite, el a vrut să economisească oboseala reeditării unei cărți vechi și nevândute. Întrucât nu a găsit editor nici în comunitatea sa nici în afara ei, spre deosebire de Milton, care primise niscaiva pistoleți și astfel măcar putea să pună capăt problemei, el ca autor nici măcar cu unul singur nu a reușit să se căpătuiască. După părerea lui „să fii scriitor slovac e un fel de împrăștiere în van a banilor”. Dar, făcând apel, în derâdere, la solidaritatea slavă, își exprimă convingerea că opera va fi primită cu succes dacă va trimite maldăre de volume în Cehia, Moravia, Polonia, Rusia, Croația, Serbia, Bulgaria, Steyer, Karinthia. Iar dacă volumele nu se întorc, poate autoritățile vor fi fiind acelea care să aranjeze totul dat fiind conținutul periculos de contrabandă” (F, 11).

Nu se așteaptă la succes, întrucât cunoaște spiritul econom, parcimonios la cumpărarea cărților precum și grija pentru menajarea ochilor la citit. Totuși îndrăznește să-i îndemne pe cititori să cumpere cartea lui, pentru că această singură carte le rezolvă problema lecturii pe toată viața.

Subiectul merge pe schema călătoriei, iar conform titlului, această călătorie se dovedește a fi într-adevăr una fantastică. Dacă Chalupka se inspiră din peregrinările Cavalerului Tristei Figuri, Záborský își ia de ajutor o figură nu mai puțin ilustră, și anume pe Faust (de unde titlul romanului). Acesta află că în Slovacia, în Tatra, în împrejurimile localității Kocúrkovo (aici e un „import” din creația literară a predecesorului literar și ascendența literară chalupkiană) trăiește monstrul Puchor care face ravagii și îi tiranizează pe orășeni. Dar își găsi nașul, afirmă vocea povestitorului, recomandându-l cititorului pe Faust din Lipsca. Spiritul său de dreptate și libertate îl determină să ia hotărârea de a-l anihila pe monstru. Faptele lui devin astfel tema cântului eroic și fantastic prezentat.

Înainte de a porni în expediție pentru a restabili pacea, îl caută pe misticul polonez și „prooroc” Towiański ca să-l ia însoțitor. Acesta prezice apariția unui scriitor care va descrie marea lor experiență, toate evenimentele așa cum se vor petrece, un scriitor de nădejde, dar „ceilalți slovaci îndrugă prostii”. În urma unor farmece, citind presa, descântece magice cei doi își procură mijlocul de transport – un zmeu năzdrăvan care îi duce în zbor până hăt departe, deasupra Eufratului. Acolo însă are loc un accident, părul lung al lui Towiański se agață de scara lui Iacov, dar ortacul său, dându-și seama ce s-a-ntâmplat, se întoarce din drum și îl salvează din situația neplăcută, asemuită ironic cu cea a Austriei atârnată între dependență și independență de Germania. După deznodământul fericit al acestei întâmplări, cei doi aventurieri ajung în rai. Autorul face paradă de situații pe cât de fantastice, pe atât de comice, cu substrat ironic, cu satirizarea moravurilor, a meschinăriei, a practicilor în viața politică pe plan local, dar și internațional, tensiunile naționale, confesionale etc., redat totul cu sarcasm, satiră cum, de altfel, vom întâlni pe parcursul întregii cărți.

În ceruri cei doi vizitatori sunt plimbați pentru a vedea toate câte se află acolo. Și ce să vezi, află că aici există o bibliotecă plină ochi cu cărți slovace, spre deosebire de situația de pe pământ, unde au fost puse pe foc. Atunci Faust află de la însoțitor motivul: „Pentru că pe pământ nimeni nu citește cărțile slovace, bunul Dumnezeu vrea ca măcar în cer ele să fie de găsit...” Și însoțitorul le cere niște cărți pentru bibliotecă, să le trimită pe Pământ. La prezumția lui Faust că pesemne vor să achiziționeze cărțile cele mai bune, laudate de critici”, răspunsul vine „din afara textului”, de la autor, chiar dacă cuvintele sunt puse pe seama însoțitorului: „Nu, zise acesta dând din mână în semn de dezaprobare. Tocmai invers. Am pierdut încrederea în operele pe care critica slovacă le laudă și recomandă”(F, 35). Această remarcă acidă este de fapt exprimarea directă a nemulțumirii pe care a resimțit-o autorul Záborský, după ce debutul său din tinerețe cunoscând un succes fulminant, a fost urmat de un eșec răsunător la maturitate. Ambele atitudini față de opera lui le-au adoptat aceiași oameni, aceiași tineri din gruparea romanticilor šturovieni, pe care Záborský îi dezavua și poate chiar pentru care nu avea sentimente de simpatie și încredere, el fiind de origine nobil (zeman, aristocrat de rang inferior, boiernaș), iar Štúr, plebeu, afirmase cu tărie nevoia de egalitate socială, intervenind astfel între ei o prăpastie și dezacord ireconciliabil.

Priveliștea din ceruri e una de-a dreptul ireverențioasă, dacă nu ne-am da seama că e un pamflet modern: „În capul mesei stau Dumnezeu Tatăl, Dumnezeu Fiul, Dumnezeu Duhul Sfânt. În jur sfinții – Ștefan, Emeric, Ladislav, Leopold, Bonifaciu, precum și alții, printre care și Sf. Machiavelli. Fecioara Maria patroana

Ungariei este și ea prezentă. Tocmai se întoarse din pădurea Harșăș, rechemată fiind de urgență prin telegraf” (F, 37).

Ordinea în care se așează la masă participanții la ședință se stabilește în mod asemănător cu al unei ședințe de mirenii, în mod aleatoriu, cu ajutorul tragerii la sorți. Bunul Dumnezeu băgă în pălăria sa bilețelele cu numele participanților, le agită și întoarse pălăria. Primul căzut, primul așezat! Soborul este prezidat de Isus, iar apostolul Petru scrie procesul-verbal.

În timpul ședinței, sunt supuși interogatoriului păcătoșii cu situația neclară. Primul e Voltaire, și în cazul derulării procesului acestuia asistăm la un umor fin, dar incisiv care-i servește autorului la ironizarea realităților. Beneficiind de un bun apărător, nu e trimis în iad, ci condamnat să învețe pe de rost catehismul editat de episcopia din Košice, dar nu oricum, ci respectând toate greșelile de ortografie și de limbă care se află în text. Vizitatorii se-ngrozesc de această pedeapsă dură, știind că numărul greșelilor depășește cât p-aci chiar numărul literelor, astfel că răzvrătitul autor va sta o veșnicie să le învețe pe toate.

Cum raiul permite o perspectivă formidabilă, ușor accesibilă asupra pământului, vizitatorii au ocazia să contemple niște tablouri dinamice, observând aspecte din diferite domenii. De exemplu, în ceea ce privește politica pe plan mondial îi surprinde atitudinea occidentului care se erijează în apărătorul națiunilor împilate, dar participă la un festin macabru al căror protagoniști sunt un împilat și un stăpân: „Omer pașa învârte la proțap un muntenegrean, în timp ce regina Victoria așteaptă cu farfuria în mână, Napoleon al III-lea ține strâns furculița, Buol-Schauenstein cuțitul. Țarul Alexandru al II-lea îi amenință din fundal” (F, 35).

Záborský e nemilos cu toate și cu toți. Până și lucrurile divine ajung să-i servească drept camuflaj pentru a lovi cu sarcasmul vitriolant pe adversarii săi sau ai slovacilor. Prin vorbele însoțitorului, dar cu mintea sa, afirmă: „De altfel, Dumnezeu e la fel ca domnii din Ungaria. Îi place armura și focul armelor” (F, 35). Adăugând în continuare că dintre ziarele de pe pământ le citește doar pe cele slovace, ceea ce constituie o aluzie ironică la publicațiile de limbă slovacă scoase de putere în scopuri politice. În cer vizitatorii au ocazia să vizioneze tot felul de imagini și acest subterfugiu constituie sursa unor aprige critici și răbufniri de sarcasm. Autorul ia în bătaie de joc evenimentele politice, protagoniști, austrieci, maghiari sau slovaci. Astfel, denunță acordul de la Arad din 1849, conform căruia maghiarii se angajau să renunțe la dominația asupra celorlalte neamuri și la maghiarizare, ia în derâdere constituțiile austriece și toate patentele emise, referitoare la libertăți și la egalitate, dar nu-i iartă nici pe ai săi. Astfel, nu se sfiește și atacă fără respect chiar *Memorandumul* slovac din 6 iunie 1861, când slovacii au formulat revendicări și

doleanțe prezentate pe urmă la curtea imperială, acțiune de care făcea caz partida națională (F, 36).

În mod asemănător procedează și în cursul relatării evenimentelor petrecute la Kocúrkovo, unde viața națională se caracterizează prin tot felul de ședințe și adunări sterile, poltronia unor „patrioți”, organizații fără activitate, fără finalitate, tare ale societății de joasă speță, care se dedau la orgii, petreceri, oameni fără preocupări spirituale, cu vanități ascunse, amintind de imitații, butaforii, astfel comicul de situație făcând deliciul cititorului avizat.

Záborský dezavuează politica și atitudinea de slăbiciune a conaționalilor, recurgând la o situație de-a dreptul grotescă: „Maghiarul și neamțul stau proțâpiți în fața slovacului cu cuțitele în mână și se acuză reciproc cu un zâmbet malițios. Maghiarul zice „Ține-te de mine, acesta vrea să-ți taie buzunarul”. La care neamțul: „Ferește-te de acesta, că îți retează limba”. Bietul slovac ce să facă? Scoate limba și întoarce buzunarul: „Na, retezați-le!” (F, 35).

În altă parte râsul e stârnit din formulări mai fine, tâlcul devine mai sofisticat, bazat pe paradox: „Leopold susținea ideea unei Austrii puternice și cu egalitatea tuturor limbilor cu dominația exclusivă a germanei” (F, 38).

Cea mai tare parte a șederii în cer se aseamănă unui pamflet publicistic, formulat simplu, pe înțelesul întregului norod, nu numai cu acuitate ziaristică, dar și cu multă amărăciune. La întrebarea Sf. Petru cum se face că uneori la porțile raiului bat niște amărâți care își zic slovaci din Ungaria, or Pesta și Viena, trimit note oficiale cum că slovacii nu există de fel. „Care-i treaba deci? Întreabă nedumerit portarul paradisului.

Lucrurile stau cam așa, Faust dă să explice acest rebus. Nu există slovaci acolo unde se împart funcții, demnități, titluri, bunuri; dar dacă e vorba despre dări, clăci, servicii, ostași, acolo slovacii se găsesc. Slovacii nu sunt de găsit în consiliul imperial, nici în parlament, ministere, prefecturi, în uniforme de mareșal, sub infule; dar printre plebea militară, la plug, meserii, pe plute, în mine, în bucătării, cotețe, acareturi – aici peste tot îi găsești. Slovacii nu există când treburile merg bine; dar dacă socotelile merg rău, atunci slovacii devin *Meine lieben Herrn Slowaken*. Slovacii nu există când cer școli, funcționari cunoscători ai limbii lor; dar dacă înalta societate are chef de distracție, à la Figaro, să se bine dispună la teatru, atunci iacă, există și slovaci (F, 39).

Importanța slovacilor reiese, conform deducției naratorului din faptul că la ei conștiința națională e un instrument ce ajută la realizarea cariere: „La slovaci se poate spune că naționalitatea e o scară de urcat spre carieră. Deoarece negarea originii naționale constituie o condiție a promovării” (F, 130).

Imaginea ridicării la rang de cavaler a lui Faust e de un grotesc debordand. Întrucât nu era nimeni cu sânge aristocratic să officieze ritualul, se găsi soluția ca deținătorul unei diplome de avocat poate suplini lipsa unui nobil. Astfel, Ritter von Erb îl lovi cu diploma sa pe Faust de trei ori peste nas. În plus, autorul mai face haz și de lipsa de cultură și de adevărata cunoaștere a limbilor, introducând un joc de cuvinte bazat pe fenomenul izolexiei false. Întrucât „cavaler” în maghiară se spune *lovag*, asistența – nutriend puternice sentimente patriotice maghiare, dar fiind total în afara cunoștințelor și buneii stăpâniri a limbi, echivalează și traduce cuvântul conform formei interne a cuvântului maghiar – deci, în loc de cavaler le-a ieșit „călar”. Un joc de cuvinte chiar foarte dur caracterizează personajele arătând lipsa lor de respect, de politețe, falsa lor cucernicie. Epitropul admonestează niște copii că nu se comportă civilizată în incinta bisericii și stau cu spatele către crucifix: „Voi stați cu spatele la Cristos? Cristoșii voștri, v-arăt eu vouă!” (F, 120).

Nu numai simpli demnitari ai Bisericii, ci și distinse fețe bisericești sunt luate în răspar. Portretul abatelui cu numele grăitor de Abas de Valle Obscura este conform spuselor harnic, cucernic, primitor. Serile și le petrece la cărți, zilele acasă – la biliard.

Diminețile își inspecta avutul și-și petrecea timpul în degustări de vin, ca bun cunoscător ce era, având el însuși propria-i podgorie în regiunea Tokaj. Acestea erau dovada eclatantă a capacităților sale când veni vorba de numirea lui, iar cea de-a doua – generozitatea. Pentru că preotul în primul și primul rând trebuie să fie o gazdă primitoare, or preotul nostru așa era. Nerușinatele gâtleje însetate îl laudau cu peste de măsură (F, 120).

Serviciul divin constituie o formidabilă ocazie pentru a supune sarcasmului acid chiar și cele sfinte, lucru neîndoielnic cutezător pentru un preot catolic (pe deasupra și convertit). Stereotipurile religioase sunt, de asemenea, luate în derâdere. În paradis există o colecție de antichități prețioase: „pâlnia cu ajutorul căreia Bunul Dumnezeu le toarnă oamenilor „virtuțile”, precum și „perspectivul” (oceanul – n.n.) lui Calvin care îi servește Bunului Dumnezeu la depistarea acelor care sunt meniți a accede în paradis” (F, 36).

Ca om educat, Záborský evocă lupta cu Puchor conform scenariului luptei grecilor cu Polifem, dar autorul înserează și elemente din basmul popular slovac, fapt asupra căruia atrage atenția cu o trimitere și notă la subsol. Astfel asistăm la motive cunoscute și din folclorul românesc, dovadă a migrației acestora în perimetrul Europei: proba cu aruncarea pietrei (de fapt, a păsării care își ia zborul, lăsându-l năuc pe monstru), a strivirii pietrei până lasă apă (a bulgărului de brânză

din care se scurge zeama), împlântarea buzduganului în pământ, evitată de către Faust cu ajutorul subterfugilor (F, 106). Măiestria de scriitor este demonstrată aici datorită îngemănării umorului popular cu valorile creației culte, universale, naționale, individuale.

Din dorința de a da dimensiuni umoristice acțiunii și personajelor, autorul inserează anecdote. Astfel Madamé Kakadú, soția primarului din Kocúrkovo, cea care cu nurea sa l-a răsfățat pe Faust în jocuri galante și în grațiile căreia a intrat (anti-)eroul nostru, beneficiind de o tratație de excepție, în timpul slujbei la biserică ține cartea de rugăciuni invers, dar nu se pierde cu firea când vecina de bancă îi atrage atenția asupra acestui fapt. Răspunde prompt că de vină e pramatia de fiu-său, i-a întors cartea cu susu-n jos încă de-acasă, din poznă.

Nimeni nu scapă de ascuțișul ironiei autorului, acesta intrând în text și peste narator, dărmită peste vocea personajelor. Astfel vitriolantul autor Záborský nu iartă pe nimeni, își ia cutezanța să afirme la adresa marilor figuri sacre ale polonezilor Towiański și Mickiewicz lucruri vulgare, dure. Când Towiański decide să-l părăsească pe Faust, el pleacă „la Paris, unde făcu aceea că Mickiewicz a pecetluit cu balebă ceea ce scrisese cu aurul” (F, 46). De sorginte populară și burlescă este alt episod, unde Puchor este pus să-l lingă pe oaspetele său „pe obraji de regulă ascunși în nădragi”. Și, sfidător, autorul camuflat în pielea naratorului mai face și comentarii lezând bunul simț al prefăcuților și domnițelor hipersensibile (F, 106).

Un afront similar, însă la adresa unui ziar guvernamental, îl întâlnim în momentul când Faust și companiile lui stau să aștepte să fie gata cina gătită de Puchor. Ca să-și omoare timpul, Faust să descălță, scoate din cizmă foaia „Krajan”/ Pământeanul pentru a se delecta cu lectură (F, 106).

Diplomația europeană din acele vremuri stă în atenția autorului deghizat în narator. La întrebarea uriașului Puchor (Umflatul) de ce au poposit în ograda lui cei doi vizitatori, aceștia îi dau următorul răspuns: „Nu să furăm, zise Faust cu îndrăzneală, ci să gonim toate oițele ca urmare a dreptului care-i revine celui mai puternic, prevăzut de dreptul internațional, iar pe tine să te punem în cătușă” (F, 106).

Pe Záborský îl enervează orice și îl agrează pe narator în sensul că îi ia vorba din gură, exprimându-și propriile păreri. Nu se cramponează de teorii și structuri literare, povestitorul omniscient nu-i provoacă fiori, cum că ar fi prea conformist, ci dimpotrivă, se simte în largul său. Exemplele abundă, din păcate nu pot fi redată în totalitatea lor.

Autoironia atinge apogeul la finalul cărții, încât acest roman-pamflet, roman pe alocuri comic, în altă parte ironic, fie satiric sau pur și simplu umoristic se termină cu amărăciune ironică. După restaurația puterii, când pleacă funcționarii austrieci și cehi, intrând în locul lor în birouri autoritățile maghiare, scriitorul se deconspiră oarecum, vocea auctorială ne comunică dorința lui de a fi luat în seamă epitaful pe care și l-a pregătit, epitaf inspirat din Matei, în care își face autoportretul cu un ochi care plânge iar celălalt râde. Își roagă cititorii- posteritatea – să nu-l dea, să nu-l strice, să nu renunțe la el (F, 131).

În perioadele următoare socialul se impune în cadrul realismului de diferite tipuri, care, fără să facă abstracție de aspecte ale „râsului”, nu sunt circumscrise integral culturii râsului. Cu timpul parodia, satira, masca se vor impune mai ales în perioada când postmodernismul își va face intrarea în literatura slovacă.

Bibliografie

- Bahtin, M.M., *Francois Rabelais a lidová kultura stredoveku a renesance*, Praga, 1975
 Bajza, Jozef Ignác, *Príhody a skúsenosti mladíka Reného*, Bratislava, Tatran, 1976
 Barboricã, Corneliu, *Istoria literaturii slovace*, București, Univers, 1977
 Barboricã, Corneliu, *Studii literare slave*, București, Editura Universității din București, 2009
 Chalupka, Ján, *Bendegúz, Ďula Kolompos a Pišta Kurtaforint. Donkichotiáda podľa najnovšej módy*. Bratislava, Tatran, 1983
 Darovec, Peter, *Násmešné rozmlúvanie o štyroch knihách, ktoré sa zjavili v dejinách slovenskej literatúry*. Napísal Peter Darovec, MCMXCVI, Levice, Vydal Koloman Kertész Bagala, I.C.A. Levice
 Oravec, Tomáš, *Donkichotiáda podľa najnovšej módy*, în vol. Chalupka, Ján, *Bendegúz, Ďula Kolompos a Pišta Kurtaforint. Donkichotiáda podľa najnovšej módy*. Bratislava, Tatran, 1983
 Sedlák, Imrich și col., *Dejiny slovenskej literatúry*, Martin, Bratislava, 2009
 Tibenský, Ján, *Oslobodenie znovuzrodeného Reného*, în vol. Bajza, Jozef Ignác, *Príhody a skúsenosti mladíka Reného*, Bratislava, Tatran, 1976
 Záborský, Jonáš, *Výber z diela*, vol.II, Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, Bratislava, 1953

CONTRIBUȚIA NOULUI ISTORISM ÎN CERCETAREA OPEREI LUI DANILO KIŠ

Lidija ČOLEVIĆ

The present paper delineates the works of Danilo Kiš from the perspective of the alliance between the cultural codes and the position of power within the context of the new historicism based upon the conception of the anthropological literature. It is offered by the talented researcher of Shakespeare's works, Stephen Greenblatt. The works of Danilo Kiš becomes a complex system of diverse discourses that oppose each other. They are not only part of the culture but an active dynamic part of historical processes and not their echo or picture. At first sight, the barely visible link between Stephen Greenblatt and Danilo Kiš realizes itself in the manner they are writing, in their social ethics and creative aesthetics, taking into consideration the fact that art is indicative of ethics and not only an aesthetic orientation in which we can see the position of the artist in the continuous process of oscillation between *homo-politicus* and *homo-poeticus*. The aim of this article is to explain how the manner of narration from Shakespeare's works could be recognized 400 years later in the works of Danilo Kiš. Viewed from this perspective, the common features of the two characters *Eduard Sam - Danilo Kiš* and *Hamlet - W. Shakespeare* opens a series of thematic tendencies: the problem of history, of the state, of the role of the individual within the state, of politics, revenge, crime, morality, insanity, human body, of the unconscious.

Key-words: new historicism, Stephen Greenblatt, Danilo Kiš, Hamlet – W. Shakespeare, the motif revenge.

Stephen Greenblatt și Danilo Kiš

Ideea principală din abordarea din această lucrare se bazează pe afirmația lui Bahtin conform căreia autorul unei opere este „întemnițatul” propriului său timp și produsul societății în care el creează, sau, în terminologia lui Foucault – este legat de discursul istoric specific, iar producțiile literare trebuie să fie analizate mai ales prin această prismă. Cu alte cuvinte, după cum observa Stephen Greenblatt, în transferul semnificațiilor culturale trebuie să se urmărească relațiile dintre opera literară, emițător – oamenii care creează și care sunt produsul vremii lor și a societății în care scriu, și cititorii – receptori, care sunt de asemenea un produs al

societății, dar care se organizează și în funcție de un anumit gen, respectiv de subcultura căreia îi aparțin. În centrul acestei relații se află „mobilitatea culturală”, care face posibilă ca o realizare literară precum, de pildă, opera lui W. Shakespeare¹, să fie înțeleasă și să-și depășească granițele. Sarcina acestei lucrări este de a explica natura legăturii dintre Stephen Greenblatt și Danilo Kiš pe care o vede cititorul și, în plus, să evidențieze de ce este nevoie ca operele imaginației literare să poată transgresa în acest fel.

Harta pozițiilor și abordărilor postmoderne din analizele literare din anii șaptezeci ai secolului al XX-lea mărturisesc o apropiere diferențiată în raport cu lectura și interpretarea literaturii: deconstructivismul, semiotica, poststructuralismul, noul istorism, materialismul cultural, marxismul și postmarxismul, feminismul, studiile de gen, psihanaliza, teoria postcolonială, studiile culturale se numără printre acestea. Prin urmare, avem posibilitatea de a urmări o mișcare de la observarea contextului operei literare și relevarea legăturilor dintre textul literar și contextul istoric, cultural și politic ca pe un lucru care determină nemijlocit textul literar. Modelul istoriei ca o știință socială empirică și pozitivistă, care își alocă dreptul la descoperirea și relatarea obiectivă a faptelor din trecut, a determinat schimbarea problematizării acțiunilor și evenimentelor existente. Astfel, istoria nu se mai prezintă ca descoperire a trecutului, ci ca o invenție și creație, ca o configurare textuală proprie a trecutului.

Istoria este categoria fundamentală care îi unește pe Stephen Greenblatt și Danilo Kiš, punctul de plecare în creația acestora.

Opera literară constituie discursul timpului său și reprezintă mijlocul cu ajutorul căruia istoria își poartă bătăliile sale. Această categorie transpare în opera literară, dar este principial întotdeauna prezentă. Astfel, istoria este un spațiu real,

¹ Stephen Greenblatt este un cercetător talentat care pornește pe urmele lui Shakespeare, lucru dovedit în cartea sa, *Will u vremenu. Kako je Shakespeare postao Shakespeare*, un cititor sensibil, și un istoric literar erudit care este capabil să facă asociații între fapte și imaginație, între materialul brut arhivistic și aluziile implicite ale sonetelor shakespeariene, date din viața privată cu monologul genial al unui personaj dramatic. Discursul lui este lipsit de uscăciunea academică și teorii eclecticice fiind presărat cu puncte de vedere incitante pentru diferite segmente ale societății și în același timp clar și aluziv, bine documentat. Probabil că S. Greenblatt ar fi dat greș dacă l-ar fi abordat pe Shakespeare în alt mod, dacă ar fi fost copleșit de măreția clasicului scriind patetic, serios și doar „în lumina dovezilor”. Înainte de studiul care l-a consacrat *Will în timp* Greenblatt a publicat numeroase cărți și studii despre societatea victoriană, cultura renașcentistă și chiar despre Shakespeare, devenind astfel liderul unei orientări care de la începutul anilor 80 ai secolului al XX-lea pledează în critica anglo-americană pentru o altă atitudine și un alt tip de discurs în știința literară.

fundalul pe care sunt proiectate destine omenești ale căror conținuturi se repetă la nesfârșit. Asemenea lui Danilo Kiš și Stephen Greenblatt reușește să se scufunde în timpul istoric, în „timpul de dincolo” care astfel devine „spectral”, și să se înarmeze cu izvoare, documente, fapte pentru ca să se lase în voia jocului interpretării, cercetării, imaginației și asociațiilor. Criza timpului constă în relatarea spectralului care, conform lui Derrida, se eliberează de legătura cu semnificația/obiectul. Spectralul nu se mai prezintă ca o diferență în raport cu Celălalt, el este doar acel Celălalt care este dovada simplei diferențe, o contopire a trecutului cu viitorul într-un moment „spectralo-mărturisitor”.

Noul istorism vede opera literară ca o parte integrală a culturii în acțiune și o acceptă ca pe un fapt al puterii socio-istorice, ca un câmp de bătălie, ca un loc de confruntare care rezultă datorită nemulțumirilor care au apărut față de istoria literară, unde opera ocupă un „prim plan” în raport cu baza sau fundalul ei, respectiv cu societatea și istoria. Acesta ignoră frontierele imagine care delimitează istoria, antropologia, arta, politica și economia. Puterea aparentă a individului, după cum remarcă Stephen Greenblatt, e determinată de circumstanțele sociale și de „energia socială colectivă”¹. În afară de decizia postructuralistă a acțiunii individuale deoarece individul este determinat cultural, iar pe acesta îl călăuzește o puterea socială, astfel încât opera literară nu poate fi înțeleasă ca un vacuum estetic independent de alte direcții ale culturii și istoriei, nu este clar cât timp noul istorism va rămâne „nou” și când îi va trece vremea în expunerea academică a ceea ce Frederic Jameson numea „faza capitalismului târziu, de la sfârșitul secolului al XX-lea și începutul secolului al XXI-lea”. Spre deosebire de noii istorici, Fredric Jameson își îndreaptă atenția spre observația cum că „fiecare evidențiere a esteticului trebuie pusă în legătură cu ceva personal, care trimite la psihologic, poetic și individual, ce se diferențiază de ceea ce este oficial, social și politic”².

Northrop Frye analizează opera literară ca un fenomen sincretic, adevăratul mod însă de a face acest lucru este doar în context cu alte opere literare. Este greșit să mergem pe drumul trasat de acea critică care „extrage” din opera literară semnificații. Semnificația operei literare nu este rezultatul intenției personale a autorului, ci este rezultatul unor relații contextuale și asociative pe care le stabilesc simbolurile unei opere cu totalitatea simbolurilor unei întregi tradiții literare. O asemenea atitudine este subliniată de rețeta oferită de Stephen Greenblatt în

¹ Stephen Greenblatt, *Ka poetici kulture*, 2002. p. 42.

² Vezi Fredric Jameson, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, Ithaca: Cornell University Press, 1981.

înțelegerea scriitorului care constă în împletirea unei rețele de legături și aluzii dintre literatură, cultură și societate în așa numita „antropologizare a literaturii“.

Prezența culturii sub formă de aluzii, reminiscențe și citate din patrimoniul cultural european, conștiința operei, preocuparea pentru schimbare, dinamica și procesul care se cristalizează în denumiri precum „schimbare”, „încătușare”, „discutare”, „mobilitate culturală”, incluzând aici și spontaneitatea sunt acele particularități recognoscibile în operele lui Danilo Kiș și Stephen Greenblatt.

Teza noilor istoriști conform căreia textul este analizat ca un câmp de luptă în care au loc bătălii între centrele de putere și anumiți indivizi subversivi capătă consistență în proza lui Danilo Kiș. Secolul al XX-lea însuși, cu revoluțiile, contrarevoluțiile, genocidul, războaiele, devine o dovadă că noii istoriști privesc opera literară în funcție de contextul, timpul și locul apariției, înțelegând-o ca pe o dovadă culturală a timpului, care se dovedește a fi cel mai bine de cercetat, căci în acesta se întâlnesc toate aspectele importante ale acelei culturii. Astfel se ia mai puțin în considerare esența presupusă a literaturii cât limitele acesteia, marginaliile, pentru a lua urma a ceea ce scapă privirii. Fiind la marginea textului, adepții noului istorism dezvăluie „o tranzacție pe jumătate ascunsă a culturii”¹, scoțând în evidență prioritatea lecturării tuturor urmelor textuale ale trecutului în interpretarea unei opere.

Politicul ca o interpretare dăunătoare, respectiv manipularea istoriei și-a găsit loc și în interpretarea pătimășă a operei lui Shakespeare de către Stephen Greenblatt. Tragedia oamenilor din epoca lui Shakespeare este descrisă de istorie ca o trezire a umanismului în care *homo humanus* se amplasează în centrul universului, pe când imaginea anterioară, cea a lui Dumnezeu în centrul universului pălește. Ceea ce îi unește pe Danilo Kiș și pe Stephen Greenblatt este scriitura lor, etica lor socială și estetica creativă. În proza lui Danilo Kiș se reflectă lumea secătuită care s-a distanțat și de etică, și de estetică. Ne putem întreba oare ce constrângeri estetice și etice există când vine vorba despre imaginația creatoare? Care este sentimentul lui Kiș în raport cu propria sa libertate și cu constrângerile sale?

Scriitura lui Kiș și Greenblatt include analiza puterii, a autorității politice și diferențele de clasă socială. Fiecare dezbatere publică despre etica și estetica nemulțumirii critice are ca punct de sprijin o bază literară convingătoare. Termenul *po-etica*, cu sensul de ceea ce este după etică reprezintă ideea fundamentală despre cum înțelege Kiș funcția socială a artei. Evidențiind faptul că arta se bazează pe „un

¹ Stephen Greenblatt, „Kolanje društvene energije”, *Novi istoricizam i kulturni materijalizam*, adaptare de Zdenko Lešić, Beograd, 2003. pp. 79-80.

echilibru fragil“ dintre etică și estetică Kiș plasează poziția artistului într-un proces neîntrerupt de oscilație între *homo-politicus* și *homo-poeticus*. Tonul dominant este determinat de situația în fapt a lumii. Astfel, fiecare scriitor este împărțit între cele două extreme care constituie un tot, un pivot intelectual și care „se resping ca doi poli magnetici de aceeași orientare”¹. Arta este și o opțiune etică nu numai estetică. Prin opoziția *homo poeticus/ homo politicus*, Kiș a încercat să pună de acord dimensiunea estetică și cea etică de înțelegere a lumii și a vieții. Primei categorii îi aparțin poezii ca ideologi ai libertății, figuri prometeice care își vor face auzită vocea și nu vor tăcea sau rămâne indiferenți moral și indeciși când vine vorba despre marile entități ale politicii, istoriei și națiunii: pentru a-și face cu folos meseria, *scriitorul trebuie să aibă posibilitatea să fie într-un anume fel disident, chiar și defetist, în raport cu statul și instituțiile, cu națiunea și autoritatea* ². Dar, în același timp, Kiș atrage atenția că scrisul nu trebuie să fie o campanie politică și că scriitorul care se respectă trebuie să rămână deasupra istoriei universale veroase borgesiene.

Evidențiind că literatura trebuie să servească „conștiinței umane”, Kiș a analizat cu patimă textele politice angajate ale scriitorilor francezi cu orientare politică de stânga: Sartre (1905-1980), Paul Eluard, Louis Aragon. Chiar dacă Kiș nu s-a luptat direct împotriva discursului politic oficial, ci a scris mai degrabă datorită libertății, nu trebuie să trecem peste faptul că Danilo Kiș, pe lângă Milan Kundera, Gyorgy Konrad, Vaclav Havel, Czesław Miłosz, Iosif Brodski, Josef Skvorecky sau Esterhazy, aparține aceluși tip de intelectual central-european care se definește prin opoziția față de modelul ideologiilor totalitariste, conștienți ca nu pot ignora contextul politic în care vorbesc și creează. Europei Centrale îi mai aparțin și Claudio Magris, Wittgenstein, Hermann Broch, Musil și alții.

În procesul receptării opera literară se supune necesității de a fi analizată în forma sa autentică. Opera lui Danilo Kiș nu poate fi citită ca un text contemporan care este abordat din perspectivă modernistă fără o pregătire prealabilă și fără conștiința contextului istoric și a istoriei ideilor. Interpretarea creației ar trebui să fie limitată de cunoașterea perioadei în care a apărut opera sa. Citind opera lui Kiș cititorul trebuie să se întoarcă în perioada postbelică din Iugoslavia. În anii aceia de după război literatura iugoslavă era strâns legată de modelul sovietic-orientarea revoluționară. La vremea aceea nu se știa în Iugoslavia ori poate că se intuia doar de teroarea și epurarea stalinistă. Nu se știa, de pildă, de închiderea instituțiilor sociale și culturale ale evreilor, de lichidarea activiștilor culturali evrei în perioada 1948-

¹ D. Kiș, *Homo poeticus*, Svietlost, Sarajevo, 1990, p. 11.

² D. Kiș, *Varia*, redactor Mirjana Miočinović, Prosveta, Belgrad, 2007, p. 510.

1949. Cititorul se întreabă în continuare în ce relație se aflau centrele literare și cele de putere politică? Rezistența și gândirea critică a fost principala trăsătură a operei lui Kiš care a apărut în contextul literaturii sârbe din acea vreme. Concepția lui Kiš privind cursul istoriei se baza pe conștiința care amenința națiunea sa și de aceea a creat o operă în care a descris suferința umană.

O altă asociere importantă în analiza noastră care îi leagă pe Greenblatt de Kiš este exemplul revoluționarului Boris Davidovič Novski. În romanul *Cripta pentru Boris Davidovič*, Kiš prezintă biografiile victimelor abuzului ideologic. Din punctul de vedere al noului istorism al lui Stephen Greenblatt, impusele coduri și practici ale autorității care au pledat pentru antiteticele încadrări ale experienței sociale, au constatat în construirea culturii, a creației colective, pe baza cărora societatea și-a orientat comportamentul și felul de a vedea lumea. Revolta individului împotriva unui sistem totalitar, rezistența conștiinței individuale față de constrângerea colectivă atrage după sine „transferul colectiv de fermecare a energiei sociale”¹, transfigurată estetic în opera lui Kiš. Viața interioară a lui Boris Davidovič, urmărit de frică, tensiune, de dileme, se conturează prin intermediul trăirilor mentale colective care se schimbă în *Cripta pentru Boris Davidovič*. Conștiința lui Novski, asemenea conștiinței lui Hamlet este negreșit aporică: a fi sau a nu fi?; să recunoști acuzația născocită și în felul acesta distrugi totalitatea propriei misiuni sau să nu recunoști și în acest fel să ucizi în timp indirect și să dai ordine pentru eliminarea deținuților? Este vorba despre oamenii instrumentalizați care se află în fața controlului general. Nu trebuie uitat faptul că Boris Davidovič Novski este descris de Kiš în roman ca un „Hamlet bolșevic”. Se cunoaște faptul că Hamlet este prototipul melancolicului din literatura universală. Cu alte cuvinte, Boris Davidovič poate fi un Hamlet bolșevic doar în condițiile unei legături structurale dintre revoluție și melancolie. Ceea ce a și confirmat Kiš cu principiul său „că patima revoluționară și entuziasmul simțurilor sunt împlețiți în legături profunde și misterioase”.

Stephen Greenblatt l-a prezentat pe Shakespeare ca pe un scriitor extras din toate izvoarele accesibile: literatură, viață cotidiană și biografie, legende istorice și piese de teatru ale altora, procese locale și intrigi de la curte etc. Adică tot ce se întâmpla în țară, toate experiențele sale particulare au fost incluse de Shakespeare

¹ Energia colectivă se manifestă prin capacitatea anumitor elemente verbale, auditive și vizuale de a produce, contura și organiza trăirile fizice și mentale colective. De aceea există o legătură între aceasta cu repetatele forme ale desfătărilor și intereselor de ordin estetic, cu posibilitatea ca acestea să determine o neliniște, durere, frică, bătăi de inimă, compasiune, zămbete, tensiune, o ușurare, admirație. (Greenblatt 2003: 177) cf. Stephen Greenblatt, „Kolanie...”, p. 85.

în opera sa. În piesa „Hamlet” autorul a amplasat experiența morții fiului și tatălui, ceea ce pentru analiza noastră este un imbold suplimentar.

„Răzbunarea” lui Danilo Kiš

Răzbunarea este prin esența ei reacția, nivelarea revanșardă față de dezacordul deja instituit. În acord total cu interesul epocii, Danilo Kiš a scris „împotriva curentului”. Într-o astfel de abordare a literaturii constă „răzbunarea” sa. Conform spuselor antropologului sârb Jovan Cvijić, „intelectualii unui popor trebuie să influențeze evoluția politică și socială a acestuia, informând, expunându-și opinia, fără să țină cont ce efect va avea asupra politicienilor”¹. Unei asemenea intelectualități îi aparținea și Danilo Kiš care prin opera sa s-a răzbunat pe sistem, stat, politruci, pe tot ce înseamnă nebulă, lipsă de moralitate, crimă.

Personalități artistice puternice, precum W. Shakespeare, radiază dorința de a fi „incitate”, astfel încât devine incontestabilă concordanța când vine vorba despre repetarea motivelor subtil introduse din narațiunile lui Danilo Kiš. Planul intersectării celor două personaje, Eduard Sam și Danilo Kiš, pe de o parte, și Hamlet – W. Shakespeare, pe de altă parte, este profund și comun. Acest lucru trimite la ruptură semantică și existențială între ființa umană, individul social, subiectul textual și personajul literar. Este vorba în ambele cazuri despre însingurați care caută o lume în care să poată avea încredere. Răul din jurul lor s-a înmulțit și le-a năruit liniștea lor sufletească. În ambele cazuri este vorba despre relația cu Stafia, cu supranaturalul, transcedentalul, extrasenzorialul. Rolul Stafiei este cel de a spune adevărul despre moarte, ultimul adevăr al vieții. Spiritele se află întotdeauna între moarte și viață, sunt urma palpabilă a unui univers în celălalt. Nici vii, nici morți până la capăt, nici resemnați în pământ. Ceea ce putem de la bun început să remarcăm despre spiritul tatălui lui Hamlet este sentimentul de regret (după regina sedusă, palat, țară, lume). Melancolia pe care o transmite Spiritul prin acele cuvinte „adu-ți aminte de mine” ca zălog, implorare amintește de tatăl Eduard Sam, descendent al unei familii „spectrale”, plasat de Kiš alături de alte personaje europene celebre precum Faust ori Hamlet. Figura spectrală a tatălui dispărut la Auschwitz îl urmărește ca o nălucă la fel cum stafia tatălui ucis determină firul narativ din piesa Hamlet. Danilo Kiš are ezitarea lui Hamlet, respinge confruntarea cu el, în timp ce duhul tatălui, ca o fantomă, îl urmărește persistent. Spiritele se

¹ Predrag Palavestra, *Književnost-kritika ideologije*, Srpska književna zadruga, Beograd, 1991, p. 19.

întorc întotdeauna, ne urmăresc obsesiv în ceea ce nu știm și nu vedem. Spiritul tatălui dispărut nu părăsește pentru nicio clipă lumea lui Kiș. Un text despre spectrul tatălui se încheie doar pentru ca figura acestuia să apară de nicăieri, ca o stafie, în alt text și așa la nesfârșit. Părerea împărtășită de toți ceilalți ca despre „un nebun” este o altă legătură ce poate fi făcută cu „nebunia” lui Hamlet. La fel ca fantoma tatălui lui Hamlet, așa și spiritul tatălui lui Kiș îi cere ca dreptatea să fie împlinită. Acest ambivalent nebun-rațional, Eduard Sam, ar putea fi fratele geamăn al lui Hamlet, atunci când Hamlet vorbește despre sine: „Eu sunt nebun doar când suflă vântul de nord-vest; când suflă cel din sud, pot deosebi șoimul de bătlan”¹. Prin această propoziție, Hamlet nu dă o confirmare nebuniei sale, ci rațiunea sa, și se poate înțelege astfel că este vorba despre o nebunie benevolă. Acesta nu este și cazul lui Eduard Sam, căci în nebunia sa nu există intenții clare. Dimpotrivă, avem destule exemple când înnebunește cu totul și când începe să vorbească cu o iscusință magică. Tatăl din trilogia lui Kiș nu se arată imediat în măreția sa, apare rar, treptat, pentru ca încet, puțin câte puțin, să devină tot mai mare, să domine, pentru a înlătura din el eul băiatului, cu gândul că poate astfel va dispărea din el, lăsând în urma-i numai spiritul său. Precum fantasma tatălui în cazul lui Hamlet, așa și fantasma lui Ede Kiș (Ede Kon, 1889-1944) i-a cerut lui Danilo Kiș ca să facă dreptate.

A cerut ca fiul să nu uite într-un mod demn să îl deplângă, să cerceteze împrejurările morții sale nedrepte, ca să facă dreptate în cazul său. Și în același timp această răzbunare a lui Kiș se implică în istorie, ca un principiu care conduce tot procesul. Danilo Kiș reușește să-și răzbune tatăl, evreul a cărui cinste este călcată în fărădelege.

Concluzii

Noii istoriști și-au adus contribuția la cercetarea nu numai a Renașterii, ci și a direcțiilor contemporane, deoarece le aprofundează pe acestea într-un mod nou. În vederea unei noi lecturi din perspectiva criticii literare e necesară o distanțare temporală mai mare și o altă contextualizare poetică și de critică literară. În lucrare pledăm pentru aplicarea unor noi abordări contextuale ale literaturii, prin noul istorism, poetica culturii, respectiv a acelor abordări care resping ideea de confirmare a diferențelor literaturii în raport cu alte practici de semnificație.

¹ *Hamlet*, actul II, scena II.

Creația literară a lui Danilo Kiš trebuie conjugată cu o structură complexă a instituțiilor, practicilor și credințelor care au modelat cultura în care a fost creată.

Procesul distrugerii interioare a omului și mecanismul distrugerii oamenilor au format acea realitate de care Kiš a trebuit să țină seama, pe care a trebuit „s-o pătimească”, pentru a putea trăi cu ea și împotriva ei. Privindu-și tatăl cu ochii artistului, Danilo Kiš a reușit să se elibereze de presiunea nălucii tatălui său care din fantoma alchimiei artei moderne a trecut în omul real, care a avut o viață și a murit, care a vrut să trăiască, dar „cineva și ceva” l-au oprit să o facă. Eliberat de ființa sa prin creația artistică, fiul a descoperit identitatea „acelui ceva” care i-a distrus tatăl și în cazul său a făcut dreptate. A cercetat cazul tatălui său, a arătat ce fel de om a fost, cum ar fi putut să fie și care a fost cauza morții sale nedrepte. Lupta hamletiană s-a terminat cu o victorie. De fapt ce semnifică personajul lui Eduard Sam în acest context? Chiar dacă nu-i vedem ochii, el ne privește, nu este un erou, ci o nefericită jertfă care a vrut să trăiască, dar nu s-a putut. El este omul ai cărui ochi și în ochii căruia se închid mecanismele istoriei generale și personale, care se pritolesc într-un destin, omul care cade în această cursă din care nimeni nu-l mai scoate. Acesta este cel care l-a ajutat pe Danilo Kiš să redescopere problema istoriei, a statului, a rolului individului în acest cadru, al politicii, al criminalității, nebuniei, moralei, al trupului și inconștientului.

Bibliografie

- Derrida, Jacques, *Marksove sablasti*, „Službeni list” SCG, 2004
 „Dometi”, proleće-leto-jesen-zima, br. 29. Četvorobroj, „Novi istorizam” Sombor, 2002
 Gallagher, Catherine, Greenblatt, Stephen, *Practicing new historicism*. Chicago: University of Chicago Press, 2000
 Greenblatt, Stephen, *Ka poetici culture*, „Dometi”, 1-4: 108-111. 2002
 Greenblatt, Stephen, „Kolanje društvene energije”, *Novi istorizam i kulturni materijalizam*, adaptare de Zdenko Lešić, Beograd, 2003
 Greenblatt, Stephen, *Learning to curse: Essays in early modern culture*, Routledge, New York 1990
 Greenblatt, Stephen, *The Greenblatt reader*, Ed. Michael Payne, Oxford: Blackwell, 2005
 Greenblatt, Stephen, *Will u vremenu – Kako je Shakespeare postao Shakespeare*, traducere de Dinko Telečan, Fraktura, Zagreb, 2010
 Jameson, Fredric, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, Ithaca: Cornell University Press, 1981
 Kiš, Danilo, *Varia*, priredila Mirjana Miočinović, Beograd, Prosveta, 2007
 Milić, Novica, *Predavanja o čitanju*, Narodna knjiga-Alfa, Beograd, 2000
 Palavestra, Predrag, *Književnost-kritika ideologije*, Srpska književna zadruza, Beograd, 1991
 Šporer, David, *Novi historizam – Poetika kulture i ideologija drame*, AGM, Zagreb, 2005

TOLERANȚA ÎN OPERA LUDMILEI ULIȚKAIA

Elena-Cristina GIUGĂL

In this literary critical approach we deal with Lyudmila Ulitskaya's theme of tolerance exposed in the novels *Daniel Stein*, *Interpreter* and *The Funeral Party*. We underline the fact that her literary creations are deeply influenced by her Christian persuasion, although she was born in a Jewish family. We follow her examples in ethic, religious, political or sexual differences between human beings gathered in her literary humanist writings in the postmodern context.

Keywords: postmodernism, tolerance, religion, war, humanism, feminine psychology, individual faith.

Încercăm în prezentul studiu să identificăm care sunt elementele de care uzează scriitoarea postmodernă Ludmila Ulițkaia în îndemnul său literar la toleranță religioasă, etnică, politică sau sexuală în contextul literar postmodern.

În romanele sale, scriitoarea contemporană rusă Ludmila Ulițkaia ilustrează viața, în care religia cu cutumele și postulatele ei ocupă cel mai important loc. Soarta poporului evreu în secolul al XX-lea nu constituie o temă aleatorie pentru Ulițkaia, fiind mereu atinsă în proza sa, fie că vorbim de romanele *Kazul Kukoțki*, *Medeea și copiii ei*, *Înmormântare veselă* și *Daniel Stein*, traducător, ba chiar și în *Al dumneavoastră sincer*, *Șurik*. Numitorul comun al acestor creații îl constituie poporul evreu din Estul Europei, pe care generic autoarea o numea Idișland, și greaua încercare din timpul celui de-al Doilea Război Mondial și, mai apoi, din emigrația în America sau Israel.

Dincolo de problema evreiască, pe care o ridică autoarea prin *Daniel Stein*, traducător, romanul constituie mai degrabă o mărturie de credință, în termenii toleranței și iubirii de oameni – de aici și orientarea clasică a narațiunii de față. Totodată, nu ne surprinde faptul că Ulițkaia își descria romanul *Înmormântare veselă* ca fiind „o carte despre o persoană care a făcut tot posibilul ca după moartea sa să nu lase în urmă nicio urmă de disperare, ci o atmosferă de împăcare și

dragoste”¹. De fapt, această aserțiune constituie una dintre cheile în care pot fi interpretate aceste două romanele, mesajul acestora părând a fi despre vindecarea rănii dintre evrei și arieni, în ambele opere fiind subliniată nevoia pentru reconciliere în contextul culturii ruse². Astfel de personaje și rolurile lor în aceste două romane sugerează principala preocupare a operei – toleranța pusă în practică, în spațiul etnic, însă, în mod deosebit, în cel interconfesional. Respectul pentru apartenența la diferite religii sau etnii vine practic să vindece rănilor seculare dintre acestea. În același timp, în cele două romane devine evident că, fără toleranță, apartenența etnică și confesională poate constitui un cerc periculos, iar istoria secolului al XX-lea a demonstrat cu prisosință acest lucru. Prețul plătit de cei care erau diferiți din punct de vedere etnic, politic sau sexual constituie unul dintre lăptmotivele operei scriitoarei ruse. Această predilecție către astfel de teme poate fi interpretată și din perspectiva faptului că Ulițkaia, ea însăși evreică, s-a convertit la creștinism, asemenea părintelui Daniel. Intoleranța regimurilor autoritare din secolul trecut, fie el nazist sau sovietic, precum și dogmatismul religios și etnic cu care se confruntă omenirea dintotdeauna par a trece în plan secund în fața unui singur personaj, părintele Daniel Stein, care pledează pentru unificarea într-o credință, într-o Cristos, indiferent de religie sau etnie. Destinul pastorului Oswald Rufeisen, prototipul real al personajului ulițkaian, este unul cât de poate de cutremurător, nu numai pentru că pune în discuție Holocaustul și rezistența armată a evreilor din lagărul de la Emsk, cât pentru încercarea personajului de a fi recunoscut ulterior ca evreu de propriul popor, care nu-l acordă titlul de cetățean al statului Israel decât prin naturalizare.

Revenind asupra problemei intoleranței religioase și etnice în timpul și după cel de-al Doilea Război Mondial, după cum am mai subliniat, autoarea se dezbracă de haina auctorială, lăsând să vorbească de la sine unele documente istorice fictive: corespondență între personaje, consemnări personale din jurnale, dar și biografii, precum cea a Papei Ioan Paul al II-lea. Astfel, regăsim mărturii privind modul în care naștii au exploatat ura rasială: mai întâi polonezii și belorușii i-au ajutat pe nemții să-i extermine pe evrei, ca mai apoi polonezii să devină victimele belorușilor și naștilor.

După cum se poate observa, la Ludmila Ulițkaia etnia este definită și aplicată diferit de la un personaj la altul. Astfel, fostul partizan Isaac Hantman – de

¹ Apud B.M. Sutcliffe, *Liudmila Ulitskaia's Literature of Tolerance*, „Russian Review”, Vol. 68, No. 3 (Jul., 2009), <http://www.jstor.org/stable/20621052>, accesat la 20.08.2011, p. 495.

² *Idem*.

altminteri, una dintre vocile auctoriale din roman, prin memoriile sale – rezumă succint ceea ce reprezenta identitatea evreiască în acel context: „orice ar spune evreii despre ei că sunt, în realitate, li se dă o definiție venită din afară: evreu este acela pe care ne-evreii îl socotesc evreu”¹. Faptul că evreii înșiși se înstrăinează de celelalte etnii, este evidențiat și în romanul *Înmormântare veselă*, unde fostul soț al Irinei, rabinul Liova Gotlib, se afundă în dogmatismul iudaic, rupând relațiile cu fostele cunoștințe. Putem astfel afirma că Ulițkaia subliniază că izolarea socială poate să constituie o soluție, în anumite circumstanțe însă nu emană aceea toleranță interconfesională, atât de necesară. Acest aspect este și mai bine evidențiat spre finalul romanului *Daniel Stein, traducător*, când Efim Dovitas, preot ortodox venit din Rusia alături de soția sa, Teresa, convins fiind de măreția misiunii sale, prin prisma întâmplării de a li se fi născut un copil autist (pe care ambii soți îl percep ca fiind trimisul lui Dumnezeu pe pământ), îi interzice acesteia să mai corespundeze cu măicuța Valentina Ferdinandovna. De altfel, în rătăcirea lor, cei doi soți, trecuți de prima tinerețe când li se naște fiul, se consideră a fi asemenea lui Avraam și Sarei, numindu-și băiatul Isaac. Totodată, preotul ortodox se întoarce împotriva lui Daniel, scriind o scrisoare Patriarhului Latin al Ierusalimului, unde anexează „textul așa-numitei pomeniri (liturghii) a Cinei Mântuitorului, alcătuit de fratele Daniel Stein pentru comunitatea evreilor creștini din Haifa”², deși la sosirea în Israel părintele fusese singurul său sprijin.

În egală măsură, este interesant de analizat însăși atitudinea autoarei față de ortodoxism, deoarece edificiul construit, cu atâta sudoare de către Daniel, Biserica Sf. Ilie la Izvor, este distrus chiar în ziua înmormântării părintelui de călugărul Fiodor, care convins fiind că

evreii au tras pe sfoară lumea întreagă, i-au azvârlit să-nghită un fleac de creștinism fără miez, au păstrat pentru ei marea taină și adevărata credință. Nu-i alt Dumnezeu în lume decât cel al evreilor. O să-l păstreze pentru ei în vecii vecilor, dacă n-o să li se smulgă secretul cu forța. Și evreul acela mic, care se prefăce că-i creștin, și el știe secretul. Abun zicea că au o știință secretă, că ei sunt stăpânii lui Dumnezeu, Dumnezeu ascultă de ei. Și important nu-i că sunt stăpâni pe știința secretă, nu, ci furăciunea-n sine. L-au furat pe Domnul nostru, au lăsat lumii o nimic toată – poze colorate, asta ne-au lăsat, o poveste de adormit copiii cu Fecioara, niște calendare bisericești și mii de cărți aiurite, greu de descălcit, dar pe Dumnezeu l-au păstrat pentru ei!³

¹ Ludmila Ulițkaia, *Daniel Stein, traducător*, traducere de Gabriela Russo, Humanitas, București, 2011, p. 20.

² *Idem*, p. 392.

³ *Ibidem*, p. 440.

Deși fanaticul călugăr sfârșește într-un azil de nebuni, nu soarta însăși a personajului este pusă în discuție, ci dogmatismul religios care întunecă uneori mințile practicanților zeloși, iar aici pare că ortodoxismul este cel care pus oarecum în umbră.

După cum ne-a și demonstrat istoria, acești împătimiți religioși adesea devin putătorii stindardelor urii rasiale și religioase. Efim și Fiodor au perceput fals adevărata credință și dreptate, promovând astfel brutalitatea și crima. Și romanul abundă în astfel de exemple, iar unul extrem de semnificativ pentru ceea ce reprezintă intoleranța interconfesională dintre evreii și arabii care locuiesc în Israel este cel în care, deși două sărbători ale celor două religii au coincis (ajunul Purimului și prima zi a Ramadamului – anul 1994), iar practicanții se rugau în două încăperi alăturate, pentru evreul Baruh Goldstein această congruență constituie un bun prilej pentru înfăptuirea unui atentat împotriva musulmanilor. Dacă, în prima parte a romanului, accentul cade pe problema Holocaustului, ultimele trei părți ale operei constituie o veritabilă mărturie a faptului că lecția ororilor petrecute în timpul celui de-al Doilea Război Mondial nu a fost învățată de omenire, și mai grav, de purtătorii de credință.

De altminteri, și alte personaje din romanul *Înmormântare veselă*, amplasate în areale culturale antagonice din punct de vedere istoric și religios, unde „limba maternă devenise cu trecerea timpului mai mult un simplu instrument”, iar „în limbajul acesta al emigranților intraseră cu ușurință frânturi din rusă, engleză, idiș, din argoul cel mai rafinat al negrilor și ceva din intonația ironică a bancurilor evreiești”¹, sunt ilustrative pentru această tematică. Spre exemplu, Irka adoptă rând pe rând diverse religii (creștinism, iudaism):

Irina spunea despre ea însăși: mi-am încercat șansele mizând pe toți căluții, inclusiv pe unul evreul. Căluțul evreu era Liova Gotlib, impunător, cu barbă neagră, care a reuși s-o vâre pe rusoaica Irka în iudaism, și nu așa oricum, ci după toate regulile, cu lumânări de sabat, cu mițva și cu acoperământ pentru cap, care de altminteri îi ședea foarte bine. (...) Irka a făcut pe evreica doi ani bătuți pe muchie. A învățat ivrit: nu era înzestrată cu nici un fel de aptitudini speciale, îi venise totul de la sine, ușor. Mergea la sinagogă și se bucura din plin de viața de familie. Într-o dimineață frumoasă s-a trezit din somn și și-a dat seama că se plictisește de moarte².

¹ Ludmila Ulițkaia, *Înmormântare veselă*, traducere de Gabriela Russo, Humanitas, București, 2005, p.27.

² *Idem*, p. 39.

Acest roman exemplifică convergența mai multor culturi, etnii și religii și dată fiind eterogenitatea personajelor, unii critici au denumit garajul lui Alik „arca lui Noe”. De altfel, Irina este cea care oferă o imagine analogă comparației anterioare, notând că prietenii lui Alik constituie transpunerea unei Rusii care nu a existat niciodată, un spațiu utopic unde doctorii evrei și artiștii ruși ortodocși și unde afro-americii, albi sau muzicienii de stradă din Paraguay pot sta laolaltă. Rezultatul reprezintă expresia valorilor umane absolute, un mediu în care nicio combinație nu pare șocantă, iar comunicarea și înțelegerea sunt mult mai importante decât simpla diversitate¹.

Această preocupare a autoarei de creare a unei atmosfere de reconciliere o putem regăsi și în seria de cărți publicate de către Institutul Toleranței, care aveau drept scop promovarea ideii de acceptare între numeroasele grupuri etnice care coabitează în Rusia. Astfel părintele Daniel, care poate fi considerat *alter-ego-ul* masculin al scriitoarei, nu încearcă să creeze o nouă religie, ci, sub o umbrelă iudeo-creștină, încearcă să împăciuiască Creștinismul, Islamul și Iudaismul prin depășirea barierelor urii rasiale. Dacă aruncăm o privire și asupra destinului Soniecikăi, din nuvela omonimă, vom remarca această tendință a Ludmilei Ulițkaia către toleranță, uneori chiar sub formă unui umanism dus la extrem, întrucât eroina sa este capabilă să facă orice compromis chiar și cel de a o accepta pe amanta soțului său ca pe propria fiică. Întorcându-ne și la personajul principal din romanul *Al dumneavoastră sincer*, Șurik, constatăm același sentiment de renunțare totală la sine, căci, din compasiune, eroul este capabil să întrețină relații amoroase cu soiul de femei, de la mai tinere la cele de vârstă mamei sale, sau de la lunatice la cele cu handicap fizic. Consider că tocmai în această dihotomie, *toleranță versus intoleranță*, fie de natură confesională, etnică sau pur și simplu interumană, rezidă esența universului ficțional ulițkaian.

Un aspect ilustrativ pentru această temă a toleranței îl constituie atitudinea personajului principal al romanului *Daniel Stein, traducător*, față de problema sexualității, ca manifestare a iubirii. Deși un astfel de subiect este unul *tabu* pentru un preot catolic, Ulițkaia nu ezită în a-și umaniza personajul, căci, tânăr fiind, Stein se îndrăgostește de Marysia Walewicz, iubire care nu se materializează, date fiind condițiile grele ale războiului. De altminteri, când Daniel lupta alături de partizanii, iubirea sa față de semenii și respectul pentru femei au determinat schimbarea destinului personajului:

¹ Apud Sutcliffe, *op.cit.*, p. 501.

Mă mânia tare situația femeilor din detașament. Erau mult mai puține femei decât bărbați, vedeam cât de mult suferă. Le era greu să-și ducă viața în pădure, în bordeie, în sărăcie, la toate astea se mai adăugau și hărțuirile sexuale ale bărbaților, cărora nu li se puteau împotrivi. Se făcea uz de forță, era o permanentă stare de violență. Îmi era tare milă de femei. (...) Gândul că Marysia mea, dacă ar fi scăpat cu viață și s-ar fi aflat aici, ar fi trebuit să-și plece capul conformându-se acestui obicei, mă deprima groaznic. Sunt aproape sigur că, în clipele acelea, am început să mă gândesc la viața de călugăr¹.

Părintele Daniel acceptă chiar și relația extraconjugală a asistentei sale Hilda cu arabul Moussa, mult mai în vârstă decât ea, care, în ciuda puternicelor sentimente dintre cei doi, se termină atunci când unul dintre copiii arabului are probleme grave de sănătate, recuperarea miraculoasă a acestuia fiind considerată ca un semn de cei doi amorezi. Tot Daniel este cel care îi îndeamnă pe părintele Efim și soția sa Teresa să nu-și mai înfrâneze pornirile și să se iubească, cei doi fiind mai apoi răsplătiți cu un fiu, asemenea lui Avraam și Sarei. Tânăra de cincisprezece ani, Dina Kohen rămâne însărcinată cu un coleg de clasă, spre disperarea mamei sale, care merge să se sfătuiască cu Daniel. El se comportă cu aceasta de parcă ar fi fost o situație absolut normală:

Sunteți atât de tineri, o să aveți un nepot. Cum te mai invidiez! Cum mă uit la un prunc, simt că sunt invidios pe cei care l-au adus pe lume, așa mi s-a întâmplat toată viața. Mânuțe, degețele, urechiușe mici. Bucură-te, proasto! Spune-i Hildei să-ți facă un trusou pentru copil. Are un fond de schimb, mămicile își schimbă între ele lucrurile pentru copii. Pătuțuri, cărucioare. Dina se simte bine? (...) Cunosco o mulțime de femei care nu pot face copii, asta zic și eu nenorocire. Te felicit, Kasia. Dina să vină la slujbă. Aici toți o iubesc, nimeni n-o jignește. Du-te, du-te, azi sunt foarte ocupat. Uită-te și tu câte cărți trebuie să citești².

Remarcăm deopotrivă că, în cele două romane, *Înmormântare veselă* și *Daniel Stein, traducător*, autoarea ne prezintă „un argument la toleranță prin felul în care sunt urzite viețile personajelor, dar mai ales sfârșitul acestora”³. Dincolo de apusul personajelor principale, Alik și părintele Daniel, un alt exemplu concludent îl constituie destinul militantei comuniste Rita Kowacz care, la bătrânețe, alege Biserica anglicană, reușind astfel să-și găsească liniștea după o existență mistuită de exaltarea patriotică. La moartea acesteia, fiica sa, Ewa Manukian (născută în lagărul

¹ Ulițkaia, *Daniel Stein, traducător*, ..., p. 235.

² *Idem*, pp. 249-250.

³ Sutcliffe, *op.cit.*, p. 496.

de Emsk), o redescoperă astfel pe Rita: „mama avea un chip frumos. L-a meritat la sfârșitul vieții. Expresia aceea crispată și suspicioasă, proprie ei de-o viață, a fost înlocuită cu împăcare senină și adâncă mulțumire”¹. Marea trecere constituie și momentul miracolului reconcilierii dintre cele două ființe care, de-a lungul vieții nu au putut avea o relație firească mamă-fiică: „s-a întâmplat ceva ce n-am sperat niciodată – m-am împăcat de tot cu ea”².

Ca și în celelalte nuvele și romane ale sale publicate anterior, *Soniecika*, *Înmormântare Veselă* sau *Al dumneavoastră sincer*, *Șurik*, și în acest ultim roman al său Ludmila Ulițkaia demonstrează că știe să abordeze psihologia feminină și să construiască personaje credibile și fără accente moralizatoare, căci personajele Rita Kowacz și Ewa Manukian sunt memorabile, mai cu seamă, prin sinuoasa lor relație, mama și fiica, care îndepărtându-se, sunt incapabile să găsească punțile cele mai potrivite pentru a stabili o reală comunicare, doar pentru ca, apoi, după ani de zile să reușească, fiecare în parte, să înfrunte spaima de umbrele trecutului care încă le bântuie pe amândouă³.

De altminteri, această temă a toleranței ridicată pregnant în romanul *Daniel Stein traducător*, pune în discuție tema religiei și a credinței individuale, căci convertirea lui Daniel sau a Ritei nu sunt singurele, la rândul ei, și Ewa adoptă catolicismul, iar alte personaje îmbrățișează ortodoxismul rus. Scriitoarea nu ezită așadar în a-și exprima propriile concepții privind rolul Bisericii, trasându-le cititorilor o conduită morală și religioasă:

Săracul creștinism! El nu poate fi decât sărac: Biserica triumfătoare, oricare ar fi ea, fie cea apuseană, fie cea răsăriteană, îl respinge complet pe Cristos. Și n-ai ce să faci, oriunde te duci, tot de asta dai. (...) Dar de ce au nevoie de El? Aruncă anatema unii asupra altora, se excomunică unii pe alții, se învinuiesc că nu «profesează» corect credința. În ce-l privește pe Daniel, o singură idee i-a fost călăuză toată viața – credeți cum vreți, vă privește, e alegerea voastră personală, dar urmați poruncile, nu le încălcați, și purtați-vă demn. De altfel, nu trebuie să fii neapărat creștin ca să te porți bine. Poți chiar să nu fii nimic. Poți să fii ultimul agnostic, sau un ateu fără aripi, cel mai neînsemnat ateu. Dar alegerea lui Daniel a fost Isus, a crezut că El deschide inimile, că oamenii se eliberează, în numele lui, de ură și răutate ...⁴

¹ Ulițkaia, *Daniel Stein, traducător*, ..., p. 351.

² *Idem*, p. 353.

³ Apud Rodica Grigore, *Traducere, trădare, interpretare*, „Cultura”, București, nr. 371, aprilie 2012.

⁴ Ulițkaia, *Daniel Stein, traducător*, ..., p. 430.

Pornind de la această mărturie de credință, remarcăm că Ulițkaia îi umanizează inclusiv pe criminalii de război, căci Stein pare a oferi clemență maiorului german Reinhold, între care „relațiile erau ca de la tată la fiu”, și care nu împușcase nici un evreu, dar pentru care „ordinul este ordin”¹. Totodată, părintele Daniel, în discuțiile sale avute cu elevii la Freiburg le vorbește acestora despre ororile din timpul războiului și despre modul în care eroismul sau lașitățile ori trădările de atunci ar trebui judecate – și înțelese, iertate ori recompensate – de către generațiile prezente sau viitoare. În stilul specific prozei postmoderne, atât pentru cititori, cât și pentru critici, rămâne deschisă la interpretare problema Holocaustului, pe care Ulițkaia, din umanismul caracteristic, pare să nu-l condamne:

M-am gândit mult în anii ăștia, am priceput câteva lucruri cărora altădată nu le dădeam de capăt. Că nu-i obligatoriu să emiți judecăți. Că nu trebuie neapărat să ai opinii (...). Că, de exemplu, de la iudaism creștinismul a moștenit tensiunea relației omului cu Dumnezeu. Imaginea cea mai relevantă a acestei relații este lupta lui Iacov cu Îngerul. Acel Dumnezeu moștenit de la iudaism îl provoacă pe omul ca un tată protector cu fiul adolescent, îndemnându-l să-și încordeze puterile, antrenându-i sufletul. Și, bineînțeles, zâmbește-n barba-i metafizică. Totuși nu-mi este clar pe seama cui să pun cinci sute de bătrâni și copii omorâți noaptea la Czarna Puszca, în timp ce Daniel, în vârstă de optsprezece ani, se ascundea în pădure ... Și alte câteva milioane...².

Ținând cont de faptul că autoarea însăși este evreică, consider că această atitudine sa ambiguă față de Holocaust trebuie desigur descifrată din punct de vedere literar ca fiind o abordare tipică literaturii de factură postmodernistă, unde „categoriile s-au amestecat: fapticul și ficționalul, onticul și ontologicul, istoricul și imaginarul, eroicul și antieroiul”³.

Remarcăm, totodată, că pe parcursul întregului roman, activitatea părintelui Daniel capătă noi semnificații și, desigur, posibile noi interpretări. Căci, mai degrabă decât un sprijin pentru credincioșii care vin să-l asculte și care speră să-și găsească calea credinței, el se dovedește a fi călăuza spre propriul sine al celorlalți. Dacă, în timpul războiului, Stein era traducător la propriu pentru Gestapo, partizani sau NKVD, acesta, devine, pe timp de pace, un veritabil propovăduitor al învățăturii lui Iisus – de altminteri, metafora traducătorului trimite la sărbătoarea creștină a Rusaliilor sau Pogorârea Sfântului Duh –, care marchează întemeierea Bisericii prin

¹ *Idem*, p. 178.

² *Ibidem*, pp. 431-432.

³ Mihaela Constantinescu, *Forme în mișcare. Postmodernismul*, Universul enciclopedic, București, 1999, p. 188.

trimiterea de către Dumnezeu a Sfântului Duh în lume ca să-i împuternicească pe Sf. Apostoli să vestească Evanghelia. Eroul însuși pare a fi un apostol modern, a cărui misiune este să reunească Biserica sub un singur stindard, cel al iubirii de Dumnezeu: „Daniel e aici, stă pe scaun, chipul îi strălucește și problemele dispar. În special problema evreiască. Daniel a acoperit cu trupul său prăpastia de netrecut dintre iudaism și creștinism, și cât, a trăit, în spațiul vieți sale totul a fost indisolubil legat, rana sângerândă s-a vindecat prin strădania lui. N-a durat mult. Atât cât a durat viața lui”¹.

Totuși, se ridică firesc întrebarea dacă există cineva care să posede întreg adevărul, să cunoască întru totul misterul veritabilei credinței? Ca un veritabil autor postmodern, Ludmila Ulițkaia lasă și aceasta problemă în suspensie, așa cum se întâmplă și cu altele de pe parcursul cărții, conferindu-i cititorului posibilitatea de a interpreta într-o epocă de criză a adevărilor, a valorilor și a credințelor individului contemporan. De altminteri, prin forma sa – căci romanul care suferă o serie de metamorfoze: biografie, studiul unui caz, confesiune, jurnal, povestire detectivistă –, se accentuează ideea existenței unei multitudini de adevăruri și semnificații. Nu trebuie neglijat aspectul potrivit căruia cititorul se confruntă cu două moduri de discurs: „pe de o parte realismul, care dorește să imite lumea «reală» și să îmbrățișeze toate premisele acestuia, pe de altă parte fantasticul, care dorește să submineze noțiunea de consens-realitate”². Departate de a fi un roman biografic, în roman avem de-a face cu recrearea realității, considerată de către Ihab Hassan drept formă postmodernă, unde „ideile convenționale de timp, loc, personaj, intrigă sunt distruse, iar deosebirea dintre fapt și ficțiune se estompează”³.

Dincolo de stilistica tipică postmodernă a celor două romane, pătrunde în sufletul cititorului îndemnul subtil al autoarei la acceptare interumană, toleranță etnică și religioasă, după cum acestea au prins contur în microuniversurile pictorului Alik din *Înmormântare veselă*, dar și cel al parohiei părintelui Daniel Stein. Toleranță și diferență coexistă în proza ulițkiană, iar fiecărui personaj în parte îi este conferită posibilitatea liberei alegeri. Ceea ce este uimitor la aceste opere este aceea că umanismul care le transcende este desprins din altă epocă, cu atât mai remarcabil fiind anacronismul creator al Ludmilei Ulițkaia în context postmodern.

¹ Ulițkaia, *Daniel Stein, traducător, ...*, p. 431.

² Constantinescu, *op. cit.*, p. 198.

³ *Ibidem*, p. 189.

Bibliografie

- Constantinescu, Mihaela, *Forme în mișcare. Postmodernismul*, Universul enciclopedic, București, 1999
- Grigore, Rodica, *Traducere, trădare, interpretare*, „Cultura”, București, nr. 371, aprilie 2012
- Sutcliffe, B.M., *Liudmila Ulitskaia's Literature of Tolerance*, „Russian Review”, Vol. 68, No. 3 (Jul., 2009), <http://www.jstor.org/stable/20621052>, accesat la 20.08.2011
- 2011 Ulițkaia, Ludmila, *Daniel Stein, traducător*, traducere de Gabriela Russo, Humanitas, București,
- 2005 Ulițkaia Ludmila, *Înmormântare veselă*, traducere de Gabriela Russo, Humanitas, București,

КЕРУЮЧИСЬ НЕ БУКВОЮ, А ДУХОМ...

Олег ГОНЧАРЕНКО

В своей работе «Руководствуясь не буквою, а духом» член Национального союза писателей Украины, поэт, прозаик, публицист, переводчик, Олег Гончаренко, на основе рецензионных откликов на его книгу «За Эминеску... к себе», издательство «Люкс», Мелитополь, Украина, 2012 г., исследует оправданность и перспективность пременения перепевов (свободных авторизированных переводов), как основной литературной формы, относительно презентации литературного гения Михая Эминеску и поэтических произведений других молдавских и румынских авторов украинскому читателю. Литературная критика на эту книгу почёркивает, что автор перепевов, поставив перед собой сложную задачу сохранения в первую очередь поэтики, философии, энергетики переводимых оригиналов, смог в большинстве случаев добиться этого. Кроме того переводчику, при интерпритации, удалось равноценно адаптировать все 66 презентованных произведений Михая Эминеску и других молдавских и румынских поэтов под менталитет украинского читателя. Олег Гончаренко подчёркивает, что тем самым ему удалось подтвердить своё убеждение, что перепевы, не просто имеют право на существование, а, более того, как никакая иная литературная форма перевода, способны духовно сближать наши народы.

Ключевые слова: Эминеску, Шевченко, перепевы, поэзия, философия, честность, Украина, республика Молдова, Румыния

У своїй передмові «Моя Україна. Моя Молдова» до розділу авторських віршів «До себе!», який є складовою книжки «За Емінеску... до себе», я, пригадуючи своє перше знайомство з творчістю величного румунського поета Михая Емінеску, написав:

...Затим відбулася ява Емінеску. Пишу «ява», бо це було, справді, **явою** по волі десниці Господньої: він, так само, як до того Шевченко, враз, несподівано, сліпучо розгорівся Вогняним Кущем, осяявши душу і розум, гукаючи Вічним Зовом до себе з темряви, висвітлюючи суть мого подальшого життя-буття, як людини і як поета. То були російськомовні переклади... Та навіть при такому – вторинному, а чесніше – пост-вторинному (бо читав-то українець...) сприйнятті, сили генія Михая Емінеску вистачило на те, щоб друге моє крило ожило, серце виликувалося од проклятої аритмії, і духовний параліч зник, наче і не було...

Зазначимо, що зустріч та відбулася давно, ще в юності. І зустріч та стала, як бачимо, принаймні для мене, плідною, як для людини, і доленосною, як для поета.

Але ж і символ «вторинності» було винесено моєю душею також саме звідти. Тобто уже тоді, можливо підсвідомо, на чутті, я вже зробив для себе висновок, що маю справу лише з блідим віддзеркаленням суцього насправді Слова, що існує десь **справжній, істинний** Емінеску, мислі та рими якого звучать набагато комічніше.

Так, в моєму випадку, при наявності маминої молдавської половини генетичного коду, та ще й половини генетичного коду батька – нащадка козаків-запорожців Задунайської Січі, кілька поколінь яких народилося і вмерло на сучасних румунських теренах, всотуючи і дух, і ментальність, і енергетику цієї землі, навіть іскри, яка дивом збереглася у попелі, було би достатньо, щоб розпалити полум'я серця. Але ж, погодьмося, не всім так поталанило...

Гадаю, саме тому від більшості українців та росіян, знайомих з творчістю великого румунського Митця тільки з перекладів, аж занадто часто доводиться чути: «Емінеску? Хіба це явище порівнюване з Шевченком чи Пушкіним?..» Завжди при тому відчував я смертельну образу! Але, вчитавшись у переклади та прислухавшись до того, що чую серцем, і сам я врешті зрозумів, що різниця між читаним і чутним **величезна**.

Десь по дорозі до іншомовного читача у великій мірі губляться живий порив, поетика, філософія – первинна наснага оригіналу. Дбаючи найперше про «технічну дослівність» та якомога ближчу до авторської точність версифікації, перекладачі часто-густо втрачають головне – первозданий дух твору.

Скажімо, тільки в Україні М. Емінеску перекладали: М. Рильський, В. Сосюра, Я. Шпорта, А. М'ястківський, Д. Павличко, М. Терещенко, В. Щурат, Т. Масенко, М. Упеник, М. Ігнатенко, В. Колодій...

Ознайомившись з цими роботами, на основі навіть побіжного порівняльного аналізу, навіть зримої **багатоваріантності** розуміння перекладачами оригіналів та використання ними зовсім різних поетичних засобів для власної трактовки одних і тих же автентичних текстів, я зробив висновок, який за роки переріс у тверду впевненість, що фактично все те, що подається нам, як «поетичний переклад», насправді є і може бути тільки **переспівом** кращої чи гіршої якості – залежно від величини поетичного

обдарування переспівувача. Дійсно ж **переклад** можливий лише в прозі, хоча, погодьмося, і там вистачає своїх «розлогих клюкв».

Отже, беручись до задуму презентації українському читачеві творів іншомовних майстрів Слова, слід найперше для себе чесно визнати, що працюєш саме над **переспівами**, що головна твоя задача, як інтерпретатора, донести до широкого загалу співвітчизників духовну цінність і насагу оригіналу.

Слід також розуміти, що, працюючи над переспівом, треба особливо дбати про те, щоб якість зробленого тобою не була нижчою за еталонні зразки поетичного Слова літератури народу, для якого призначений кінцевий продукт твоїх сердечних поривань. Підкреслюю – **сердечних**, бо перекладна поетика, не пропущена крізь власне серце, взагалі не має права на існування: в результаті такого «технічного блюзнірства» ми й маємо результат, коли з духмяного вина Поезії одержується чистий, аж до смертельності, «дистилят», яким можна упитися, але хміліти од відчуття смаку, насотаного виноградною лозою Таланту і Натхнення, ніколи й нікому не вдасться.

Перекладач, зашорений на технічних нюансах, хоче він того чи не хоче, гнобить в собі власне поета, здатного на творче осмислення, на політ мислі, на адекватну взаємозаміну образів, метафор, алітерацій, які так чи інакше, втрачаються при елементарному римуванні тексту іншою мовою. Та й більшість «підрядників» усіх цих названих якостей апокрифу не означають, не проявляють... В кінцевому рахунку від того програє почата перекладачем, нібито й блага по задуму справа, а ще більше, я б навіть сказав – **основоположно**, звичайно ж, програє читач. Певну свободу для реалізації поетики перекладу може дати і дає тільки **переспів**. Тут зазначу, що **вільність** перекладу, зовсім не має і не може підмінюватися **довільністю** інтерпретації. Переспівувач має все-таки відчувати оту тоненьку грань, за яку заступати ні в якому разі не можна. Образно кажучи, у переспівувачі мають уживатися не тільки поет, але ще й редактор і цензор.

Також хочу торкнутися в цьому своєму дослідженні ще такого аспекту: перекладаючи деякі вірші, більшість інтерпретаторів упускають з виду те, що результатами їх роботи будуть користатися люди з ментальністю відмінною від ментальності Митця, твори якого перекладаються. Здебільшого іншомовний читач недостатньо знайомий з історією, історичними постатями, аспектами буття народу, до якого належить даний Митець. Важко уявити собі такого феномена, що поряд із томиком поезії кластиме і том Всесвітньої Енциклопедії, або відриватиметься раз-по-раз від читання для інтернетних

розвідок... Тому такі вірші залишаються для іншомовного читача за межею розуміння та сприйняття. Як приклад, можна навести вірш М. Емінеску «Хорія». Ну, хто в Україні відає, що Хорія – славний гайдук? А між тим, одногодвох «вільних» художніх штрихів, застосованих у переспіві, достатньо, щоб зробити цей твір і зрозумілим, і духовно суголосним з душею українця.

Безліч разів доводилося чути мені, що, скажімо, відомість аварського поета Расула Гамзатова напрацьована його набагато більш талановитим переспівувачем. Не вірю в це: навіть геніальний інтерпретатор – не Бог, аби з «нічого» зробити «все». Але, якщо ми навіть допустимо таку можливість, то – честь і слава цій людині, котра, відчуваючи відповідальність за світоч Поезії, ладна була скоріше віддати частку свого, ніж загубити хоч дециму чужого.

Мені пощастило незрівнянно більше. Від мене не вимагалось жертв. Моєю головною задачею було не розмінати золото на мідь. Дуже хочеться вірити, що мені це вдалося. Принаймні наявні рецензійні відгуки дають надію на те.

1. П. Саворона, «НОТАТКИ НА ПОЛЯХ»:

...В якомусь сенсі, книга Олега Гончаренка – явище феноменальне: вона по суті започатковує нову форму єднання народів – не на рівні літератур, а на рівні сердець і душ. Тут перекладач не відсторонюється, а навпаки намагається вжитися в писане повністю, як він сам зазначає, до стадії споріднення, вникнення, зрощення у Щось прекрасне і цілісне...

Журнал «Всесвіт», Київ, УКРАЇНА, 2013р.

2. В. Курманська, «НЕМАЄ СИЛИ НІ НА ЩО ВЖЕ, КРІМ ЛЮБОВІ...»:

...Робота над переспівами з Емінеску, на мою думку, – це патріотичний подвиг О. Гончаренка, який доклав багато зусиль, щоб донести в повній красі геніальні твори великого світоча Молдови до свого народу...

...Справді, мало літератур можуть похвалитися такою силою блискучих переспівів, з таким винятковим хистом виконаних працею одного самобутнього майстра – поета О. Гончаренка. Нова книга – це дійсно звіт перед Україною і перед Молдовою...

Газета «Новий день», Мелітополь, УКРАЇНА, 2013р.

3. Д. Апетрі, «ПЕРЕСПІВИ ЗА ЕМІНЕСКУ»:

...Основною складовою переспівів Олега Гончаренка є постійне прагнення відтворення за першотвором трьох визначальних компонентів, притаманних оригіналові – сюжету, ідейної наснаженості та мелодійності...

...Але у першу чергу тішить те, що цей специфічний спосіб літературного діалогу виявився вдалим (на моє переконання) і здатним викликати інтерес у читача до геніальних творів Емінеску...

Газета «Література ші Арта», Кишинів, МОЛДОВА, 2013р.

4. О. Васишлишин, І. Фарина, «КРІЗЬ СЕРЦЕ ПРОРОСЛО КОРІННЯ ДОЛІ»:

...Вже з перших сторінок потрапляєш у вир переспівів, який не відпускає від себе. Не можуть не зачудувати знахідки інтерпретатора...

...Переклад (якщо він відповідає цьому значенню) має не тільки зберігати дух та настрій оригіналу, а й передавати світовідчуття переспівувача його творчими засобами. І не буде, вочевидь, перебільшенням твердження, що Олег Гончаренко на «відмінно» зробив усе...

Альманах «Курінь», Тернопіль, УКРАЇНА, 2013р.

5. Н. Зайдлер, «ДУШЕВНІ БОРГИ... МАТЕРИНЬСЬКОМУ ВСЕСВІТОВІ – ПРЕСВІТЛІЙ МОЛДОВІ»:

...Як бачимо, без перебільшення аналізовані поезії можна назвати щирою сповіддю серця..

Збірник наукових праць «Перспективи розвитку наукових шукань в 21 столітті», Шецін, ПОЛЬЩА, 2013р.

Зрештою, маємо, окрім друкованих рецензій, ще й відгуки простих читачів. І вони теж однозначно схвальні щодо мого труда, і вони однозначно захоплені, щодо творчості Великого Румуна – Михая Емінеску і творчості інших переспіваних мною молдавських та румунських петів.

Я далекий від самозамилування. Той же Думітру Апетрі вказує у своїй рецензії на кілька «недопрацьовок» та неточностей...

Кажу відверто: «Жаль, що не мав такого літературного критика на стадії роботи над рукописом!» Але ж поліпшувати зроблене – у наших силах? Отже, звичайно, доопрацюю, поліпшу, довиграню. Надіюсь на те у мене ще вистачить життєвого часу та життєвих сил.

Український журнал іншомовної літератури «Всесвіт» у своєму №9-10 за 2012 рік подав більше двадцяти сторінок моїх переспівів з Михая Емінеску. І радує те, що саме відгуки простих читачів-українців зумовили висунення редакцією цього часопису книги «За Емінеску... до себе» на здобуття літературної премії імені Григорія Кочура – премії Міністерства культури України, якою нагороджують за визначні здобутки в галузі літературного перекладу та наукового перекладознавства.

Тож насамкінець хочу сказати, що, безвідносно до здобуття чи нездобуття мною цієї високої відзнаки (слабких конкурентів тут визначально бути не може...), вважаю, що головну свою нагороду я уже отримав: мені, на мій погляд, вдалося підтвердити визначеність переспіву, як основної і єдино-можливої форми поетичного перекладу, а найголовніше – зробити свій маленький вклад у розвиток і посилення взаєморозуміння та взаємоповаги між нашими прекрасними співочими народами.

З нашої любові, з нашої щедрості, з нашої доброти – всі наші співи і всі наші переспіви. Всі наші співи і всі наші переспіви – нам на світле майбутнє і нам на велич. І хай сяють над нами вічно, осяваючи мудрістю та благісністю, – непогасні зірки Тараса Шевченка і Михая Емінеску!

PRECURSORI AI SIMBOLISMULUI RUS DIN PERSPECTIVA ȘCOLII FORMALE RUSE

Aura HAPENCIUC

The paper *Precursors of Russian Symbolism from the perspective of Russian Formalism* proves that symbolism continues the myths, the subjects and the motives already present in the 19th century Russian literature, but in the same time it transforms and reinterprets them. Russian symbolists not only recognized their precursors in the works of Aleksandr Pușkin, Feodor Tiutcev, Nikolai Gogol, Mihail Lermontov, Feodor Dostoievski, Lev Tolstoi, Afanasi Fet, but also tried to explain the symbolist elements present in their works in many articles and critical studies. We can add the opinions of Russian formalists that identified the common ideas between precursors and symbolists: the transgression of the appearances, the musicality, the rhythmical syntax, the importance of the intonation in the realization of musical effects, the concern for the lost senses of the words etc.

Key words: precursors, formalism, musical suggestions, ambiguity, romantic discourse, symbolist discourse

Intervalul dintre sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea aduce în cultura rusă „o adevărată renaștere”, caracterizată prin înflorirea simbolismului, a metafizicii și a misticii. Filosoful rus Nikolai Berdiaev a numit această perioadă „Veacul de argint”, expresie intrată demult în limbajul științelor umaniste ruse. Mai mult decât cel vestic, simbolismul rus demonstrează pe deplin ipoteza că „în orice cultură interacționează două principii: tradiția și libertatea de creație”¹.

Încă de la apariție, a fost evident că, deși s-a dovedit foarte atentă la simbolismul european, mișcarea rusă își trăgea sevele din literatura autohtonă a secolelor anterioare și se edifica în climatul spiritual realizat de promotorii „renașterii” filosofico-religioase din Rusia deceniilor de tranziție de la secolul al XIX-

¹ V.V. Zenkovski, *История русской философии*, vol. I, partea I, Leningrad, 1991, p. 7.

lea la secolul al XX-lea: Vladimir Soloviov, Nikolai Berdiaev, Vasili Rozanov. De asemenea, această mișcare se va întâlni și va coexista, în câteva dintre principiile sale teoretice și creatoare, cu avangarda. „Palpăm noutatea, dar o facem în legătură cu ceea ce este vechi, în abundența covârșitoare a vechiului se află noutatea simbolismului”, scria Andrei Belîi în cartea sa din 1910, *Simbolismul*¹. „Abundența de vechi” se referă la utilizarea unor motive romantice și din imaginarul național, precum și la stilul înrudit al scriitorilor din cele două epoci, clasică și modernă.

Ambele generații de simboलिști ruși nu numai că și-au recunoscut precursorii în opera lui Aleksandr Pușkin, Fiodor Tiutcev, Nikolai Gogol, Mihail Lermontov, Fiodor Dostoievski, Lev Tolstoi, Afanasi Fet, dar s-au străduit să și explice în ce constă componenta simbolistă a creației acestora în numeroase articole teoretice și critice. Astfel, Dmitri Merejkovski a scris studii despre Nikolai Gogol și Fiodor Dostoievski (*Gogol și diavolul, Tolstoi și Dostoievski*); Viaceslav Ivanov – despre Fiodor Dostoievski; I. Annenski, Valeri Briusov, Zinaida Hippus despre Nikolai Gogol; Andrei Belîi a meditat despre Nikolai Gogol, Aleksandr Pușkin, Fiodor Tiutcev, Fiodor Dostoievski, Lev Tolstoi (*Tragedia creației. Dostoievski și Tolstoi*, 1911, *Poezia cuvântului, Pușkin, Tiutcev, Baratînski, Viaceslav Ivanov, A. Blok*, 1922, *Ritmul ca dialectică și călărețul de aramă*, 1929, *Măiestria lui Gogol*, 1934); Vladimir Soloviov despre Aleksandr Pușkin și Mihail Lermontov. În plus, așa cum constată Andrei Belîi, pot fi decelate în poezia lui Valeri Briusov, de exemplu, „procedeele lui Aleksandr Pușkin, Fiodor Tiutcev, E. Baratînski”², sau pot fi găsite înrudiri între versurile lui Fiodor Tiutcev, „creatorul poeziei aluziei”, și cele ale lui Valeri Briusov și Viaceslav Ivanov, „cei mai retorigi simboलिști”, cum crede Boris Eichenbaum³.

În lucrările teoretice ale lui Aleksandr Blok, *Despre simbolism* (1910), *Despre starea actuală a simbolismului rus* (1910) etc., dezvoltarea simbolismului în spațiul rusesc se raportează la tradițiile lui Fiodor Tiutcev, Afanasi Fet, I. Polonski, Vladimir Soloviov, în timp ce, în opera lui, se regăsesc ecouri din lirica lui Mihail Lermontov, Fiodor Tiutcev, Nikolai Nekrasov, A. Grigoriev.

Andrei Belîi stabilește locul simbolismului în cadrul literaturii ruse, privindu-l din perspectiva continuității în volumele de articole și studii: *Simbolismul, Arabescuri, Pajiștea verde*, apărute aproape concomitent în 1910. El consideră

¹ A. Belîi, *Символизм*, în *Книга статей*, Moscova, 1910, p. 50.

² V. Jirmunski, *Melodica versului*, în *Ce este literatura? Școala formală rusă*, Editura Univers, București, 1983, p. 252.

³ B. Eichenbaum, *Мелодика русского лирического стиха*, Opoiav, Petersburg, 1922, p. 83, 90.

simbolismul unic moștenitor a tot ce a dat mai bun până la el literatura rusă, în timp ce la simbolismul din primul val elementul tradiție apare sporadic.

În studiul dedicat lui Nikolai Gogol, din cartea *Cursuri de literatură rusă*, scriitorul Vladimir Nabokov observă capacitatea scriitorilor ruși, începând cu Aleksandr Sergheevici Pușkin, Nikolai Gogol și continuând cu Mihail Lermontov și Lev Nikolaevici Tolstoi, de a percepe **imaginea** policrom, cu cele mai fine nuanțe, înnobilitând-o prin imaginație. Constatarea viza și o comparație cu literatura de până la ei, „cu desăvârșire mioapă”, care a creat o formă dictată de rațiune, banalizată¹. „Statornicul Aleksandr Pușkin, practicul Lev Tolstoi, rezervatul Anton Cehov au avut toți momente de viziune irațională, care au încheșat fraza și, în același timp, au scos la iveală un înțeles ascuns, care merita schimbarea focalizării”, scria Vladimir Nabokov în cartea amintită². Această trecere a predecesorilor dincolo de aparențe a fost fructificată din plin de simbolism.

Același fenomen este atestat de Andrei Belii, care apelează la modalitatea amintită în creațiile literare, dar și în analiza pe care o face operei lui Nikolai Gogol. Astfel, referindu-se la Korobocika (nume care înseamnă „cutiuță”, relaționat cu cutia de voiaj a lui Cicikov), scriitorul simbolist observă că aceasta este soția lui Cicikov, la fel cum mantaua este amanta lui Akaki Akakievici. Primul volum al *Sufletelor moarte* devine pentru poetul și comentatorul simbolist un cerc închis, care se învârtă în jurul propriului ax, până când spițele nu se mai văd, tema roții trimițând la leitmotivul gogolian, la rotunjimea personajului central din *Suflete moarte*. Fantezia lui Nikolai Gogol este de neîntrecut, dar „numai fantezia inutilă este rodnică”, subliniază Vladimir Nabokov în cartea menționată, pentru că „e o facultate creativă a rușilor care duce la nașterea filosofiei și a poeziei”. Astfel, după părerea lui, în același roman gogolian, din lătratul unui câine se naște un cor de biserică, în timp ce la petrecerea din casa guvernatorului domnii cu haine negre, îmbulziți în jurul doamnelor pudrate, sunt asemenea muștelor bâzitoare etc.

Monografia lui Andrei Belii, *Măiestria lui Gogol* (1934), urmărește, în plan comparativ, influența gogoliană asupra urmașilor. În legătură cu elementele care îl fac pe autorul *Revizorului* precursor al simbolismului, Andrei Belii menționează coloristica și ritmul prozei gogoliene, precum și plasarea verbului în frază. Utilizând metoda statistică, el trage concluzii în legătură cu variația coloristică ce se produce de la volumul I la volumul al II-lea al romanului *Suflete moarte*. Astfel, dacă în

¹ Vladimir Nabokov, *Cursuri de literatură rusă*, Editura Thalia, București, 2006, p. 20.

² *Idem*, p. 45.

volumul I predomină contrastul între alb și negru, în volumul al II-lea domină tonalitățile de verde, galben și auriu care dobândesc semnificații simbolice.

Vladimir Nabokov semnalează și el descrieri din romanul *Suflete moarte* ce amintesc de pictura impresionistă a lui E. Manet. Imaginea care înfățișează grădina lui Pliușkin, de exemplu, surprinde, după părerea aceluiași analist, mișcarea luminii care se combină cu culorile frunzelor sau proiectează forme pe pământ:

Vârfurile împreunate ale copacilor, crescuți în voia lor, se deslușeau pe cer când ca niște nori verzi, când legănându-se asemenea unor cupole mlădioase. [...] Ici și colo, desigur de verdeață scăldate în soare se depărtau unul de altul, lăsând loc între ele unor goluri căscate ca niște guri întunecate, în întregime acoperite de umbră¹.

Formaliștii ruși dedică și ei studii precursorilor simbolismului. Fragmentul descrierii nopții din povestirea lui I.S. Turgheniev, *Trei întâlniri*, constituie pentru V. Jirmunski un exemplu tipic de înrudire cu simbolismul. Elementele preponderente ale peisajului sunt constituite din impresii luminoase, din jocuri de umbre și lumini: lumină palidă, blândă, licărire ușoară, neclară, înnegurată: „небольшой сад, весь озаренный и как бы успокоенный серебристыми лучами луны, весь благовонный и влажный” / o grădină nu prea mare, luminată în întregime și ațipită parcă sub razele argintii ale lunii, plină toată de miresme și umezeală².

Teoria lui A. Potebnea, redată în formularea: poezie = imagine, i-a sedus pe simboțiștii Andrei Belîi și Dmitri Merejkovski care au dezvoltat-o în ideea potrivit căreia imagistică = simbolistică. Simbolistica este un efect al insolitării, procedeu utilizat și de Lev Tolstoi care, după părerea lui V. Șklovski, preferă să nu denumească obiectul cu numele său, ci îl descrie, ca și cum l-ar vedea pentru prima oară, fixând și subliniind un anumit amănunt. Acest lucru duce la modificarea proporțiilor firești ale obiectelor. Așa se întâmplă, de exemplu, în nuvela *Trei morți*, unde, pentru a prezenta tema morții, scriitorul a urmărit aceeași temă în trei variante: moartea cucoanei, moartea mujicului și moartea copacului, părțile nuvelei conexându-se între ele pentru a da unitate celor trei povești și pentru a sugera solemnitatea și înfricoșătoarea dimensiune a morții. În *Holstomer: povestea unui cal*, insolitarea se realizează printr-o descriere făcută din perspectiva calului. Procedul insolitării este potențat de simboțiști, astfel că, de pildă, nuvela simbolistă *Kotik Letaev* de Andrei Belîi conține în țesătura sa epică evenimente din biografia scriitorului, dar și mituri,

¹ *Ibidem*, p. 21.

² Viktor Jirmunski, *Sarcinile poeticii*, în *Ce este literatura?*, p. 231.

simboluri, ba chiar senzații și trăiri prenatale, toate realizând o schimbare de perspectivă semnificativă pentru sensul scrierii.

Referindu-se la perioada de care ne ocupăm în acest studiu, Carlos Bousoño, în cartea *Teoria expresiei poetice*, o caracterizează printr-un „subiectivism iraționalist” și prin „arta sugerării” sau prin „semne de indiciu” care creează „tehnica de amăgire-dezamăgire”¹. Procedul dobândește importanță în arta cinematografică și constă în furnizarea, ca din neglijență, a unor semne care relevă indirect o serie de semnificații. Cu alte cuvinte, mai degrabă trebuie insinuat decât spus, ar afirma simbolistii. Nu altceva își dorea romantismul, numai că, în ciuda atâtor puncte de confluență cu simbolismul, acest curent utilizează lipsa de precizie în alt sens. Romantismul, afirmă autorul tratatului de poetică amintit, înclină către grandoare, „care este vrăjmașa nuanței”, în timp ce poezia simbolistă este plină de măsură. Semnele de indiciu sunt, prin urmare, „acele pudice iceberg-uri care ne lasă doar să contemplăm în largul nostru un mic punct alb, în timp ce bănuim imensul bloc scufundat”².

Dar poezia este **sugestie muzicală**, ar spune simbolistii, iar rușii nu au făcut excepție de la acest crez. Articolele despre poezie și muzică publicate în revista simbolistilor ruși, *Munci și zile (Trudî i dni)*, ideile lui Viaceslav Ivanov conform cărora poezia trebuie să prezinte sugestii și armonii care să inspire trăiri inefabile, toate mărturisesc acceptarea principiului muzical în poezie în spațiul rusesc într-atât, încât, mai târziu, Viktor Jirmunski va considera că „poezia simbolistilor descinde din spiritul muzicii”³. În versuri trebuie să existe „doar sugestii și farmecul armoniei care să inspire ascultătorului trăiri inexprimabile în cuvinte”, scria Viaceslav Ivanov⁴.

Atât poeții simbolisti, cât și comentatorii lor recunoșteau faptul că poeții romantici, care își subordonau mijloacele artistice de realizare trăirilor „inexprimabile într-un limbaj logic”, în schimb exprimabile „mai degrabă prin melodie” erau aceia care au deschis calea spre îngemănarea poeziei cu muzica⁵. Astfel, romanticii germani considerau că limbile vechi, în special sanscrita cărților sfinte, s-au apropiat de perfecțiune prin muzicalitate. Novalis scria, în *Fragmente*: „Limba noastră a fost la început mai muzicală și doar cu timpul a devenit atât de

¹ Carlos Bousoño, *Teoria expresiei poetice*, Editura Univers, București, 1975, p. 117.

² *Idem*, p. 125.

³ Jirmunski, *Melodica versului*, p. 249.

⁴ Viaceslav Ivanov, *Статьи. Краткое изложение исследований Вячеслава Иванова*, <http://www.vacheslavivanov.org.ru/lib/ar/author/499>

⁵ Jirmunski, *Melodica versului*, p. 286.

prozaică, atât de lipsită de sonoritate. Ea a devenit acum mai curând zvon, sunet, dacă poate fi înjosit astfel acest cuvânt minunat. Ea trebuie să devină din nou cântec”¹. În cartea *Structura liricii moderne*, poeticianul german Hugo Friederich vorbește despre autonomia sonoră la care s-a ridicat versul romantic, mai stringentă decât conținutul lui. Materialul sonor al limbajului capătă la romantici putere sugestivă, opera urmând să se nască „printr-un procedeu combinatoriu, care operează cu elemente sonore și ritmice ale limbajului ca și cu niște formule magice”. Din ele va rezulta sensul său și nu din „dispoziția tematică”, subliniază teoreticianul liricii moderne, urmărind să stabilească relația de preluare dintre romantism și modernism².

Scriitorii ruși romantici și cei cu înclinații romantice V. Jukovski, Nikolai Gogol, Fiodor Tiutcev, Afanasi Fet, I. Turgheniev sunt uniți prin cultul pentru muzică pe care o consideră artă supremă. Multe versuri ale lui Afanasi Fet sunt inspirate de impresii muzicale (*Quasi una fantasia, Lui Chopin*), cum dominat de muzică este și romanul lui Turgheniev *Un cuib de nobili*. V. Jukovski era impresionat de muzica lui Weber, iar Afanasi Fet visa o poezie care să se apropie de muzică. Acest vis al său este exprimat în mai multe poezii, din care cităm:

Поделись живыми снами,
Говори душе моей,
Что не выскажешь словами,
Звуком на души навей!

Împărtășește-ți visele aievea,
Vorbește sufletului meu,
Ce nu vei putea exprima prin cuvinte,
Fă să vibreze-n suflet prin sunete! (Traducere de Nicolae Iliescu)

În urma acestor experiențe, critica literară de la începutul secolului al XX-lea începe să fie preocupată de relația care se stabilește în poezie între imagine poetică, sunet, sintaxă, compoziție și înțeles. Astfel, în studiul *Ritm și sintaxă*, prezentat în 1920 la OPOIAZ și publicat în 1927, formalistul rus Osip Brik consideră că, așa cum o demonstrează poezia simbolistă, actul de creație poetică se desfășoară după următorul model: „la poet apare mai întâi imaginea nedefinită a unui complex liric înzestrat cu o structură fonică și ritmică iar numai după aceea această structură

¹ Novalis, *Între veghe și vis. Fragmente romantice*, Editura Univers, București, 1995, p. 22.

² Hugo Friederich, *Structura liricii moderne*, Editura Univers, București, 1998, p. 47.

transrațională se articulează în cuvinte cu înțeles”¹. Ideea era deja cunoscută simbolistilor Andrei Belii, Aleksandr Blok, dar și futuriștilor.

În cartea *Melodica poeziei lirice ruse* (*Мелодика русского лирического стиха*) din 1922, impresionat de realitatea poeziei simboliste care deja se afirmase din plin, B. Eihenbaum teoretizează asupra melodicii versurilor ca fenomen care poate pune cel mai bine în evidență valoarea acestei poezii. Teoria lui se bazează, printre altele, pe analiza liricii romantice și simboliste ruse din secolele al XIX-lea și al XX-lea pe care o numește cu un termen comun lirică melodică. Pornind de la principiile lingvistului german Eduard Sievers, analistul opune metodei pur fonetice (lingvistice) a lui Sievers propria metodă, în care melodia este considerată și analizată ca fapt de stil. Analiza liricii cantabile se face la el prin raportare la trei grupuri de probleme: melodica și ritmul, („melodica reflectată”), melodica și intonația, melodica și sintaxa, (structura „frazelor melodice”). Exemplificatoare pentru aceste trei probleme sunt, în ordinea corespunzătoare, lirica lui Mihail Lermontov, V. Jukovski și Afanasi Fet. Lirica melodică se individualizează prin limbajul nuanțat emoțional, ambiguu, misterios și sugestiv. Constatând că inefabilul căutat de poet e sugerat mai degrabă prin cuvinte-aluzii, prin melodie decât prin conținutul logic al cuvintelor, B. Eihenbaum detașează câteva dominante ale poeziei simboliste pe care o consideră continuatoarea poeziei romantice. În acest context, este invocat mai ales Afanasi Fet, care accentuează tendințele melodice și creează formele cantabile ce s-au dezvoltat mai târziu în poezia simbolistilor Konstantin Balmont și Aleksandr Blok.

Așadar, ceea ce unește poezia romantică cu cea simbolistă este, după părerea lui B. Eihenbaum, „linia melodică”. În această „linie” sunt plasați romanticii V. Jukovski și Mihail Lermontov, dar și simbolistul Aleksandr Blok, criteriul fiind acela că toți acești poeți au folosit efectul interacțiunii dintre **sunet** și sintaxă pentru a obține o poezie a sugestiei muzicale. Autorul cărții analizează fenomenul „melodicii reflectate”, adică melodica „generată în mod automat de ritm” în opera celor doi poeți romantici, considerând că la ei apar pentru prima dată versurile numite *dolniki*, principiu metric dezvoltat și de simbolști, mai ales de Aleksandr Blok. În corelația romantici – simbolști sunt invocați și metrii trisilabici, însoțiți adesea de diviziunea în dipodii și de rime interioare, care apar la Afanasi Fet, în creația lui târzie, precum și la N. Nekrasov, la simbolistul K. Balmont aceștia devenind predominanți.

¹ Osip Maksimovici Brik, *Ritm și sintaxă*, în *Ce este literatura?*, p. 128.

Discutând simbolismul la nivelul sugestiei muzicale, putem afirma că fără opera lui Afanasi Fet e greu de conceput sensul devenirii acestui curent în Rusia. În antologia lui Valeri Briusov, *Simbolistii ruși*, acest poet este considerat un precursor al simbolismului, lirismul pur fiind adevărata sa profesiune de credință. Deși scrie versuri regulate, Afanasi Fet folosește efecte de paralelism și eufonie, care le apropie de versul simbolist muzical. Îndeosebi reușește această „spargere” a regularității metrice atunci când apelează la anapest și la dactil. Construcția perioadei se realizează la el pe baza paralelismului sintactic în care temele emoționale se manifestă doar ca motivație a procedeele artistice ale stilului melodic. Devenind astfel unul dintre cei mai îndrăzneți experimentatori ai ritmicii în literatura rusă, Afanasi Fet anunță tendințele moderniste de la începutul secolului al XX-lea și prin utilizarea limbajului comun în limbajul poetic. Acestea sunt doar câteva motive pentru care compozitorii N. Rimski-Korsakov, S. Rahmaninov, P. Ceaikovski au găsit corespondențe muzicale la versurile lui Afanasi Fet.

Oricât ar părea de curios, precedentele simbolismului rus trebuie căutate și în proza secolului al XIX-lea. Asupra acestui aspect au atras atenția îndeosebi reprezentanții școlii formale. Analizând procedeele skaz-ului în proza lui Nikolai Gogol, B. Eihenbaum subliniază că „învelișul sonor, caracterul acustic al cuvântului devin semnificative în limbajul lui Nikolai Gogol, independent de sensul logic sau de sensul real. Pronunția și efectul ei acustic trec pe planul întâi”¹. Calambururile de diverse tipuri, construite pe similitudini fonice, pe jocul etimologic de cuvinte sau pe absurdul disimulat sunt doar un mod prin care Nikolai Gogol anunță poetica simbolistă de sugestie. „Particulele lipsite absolut de orice înțeles” din limbajul lui Akaki Akakievici, de pildă, ilustrează convingător fenomenul despre care vorbim². La rândul lui, în articolul *Rabelais și Nikolai Gogol*, din cartea *Probleme de literatură și estetică*, M. Bahtin pune arta cuvântului la Nikolai Gogol și la Rabelais sub semnul culturii populare a râsului în care este inclusă transformarea numelor în porecle sau în elemente de *coq-à-l'âne* (vorbe fără șir), procedeu ce creează un efect de muzicalitate, dar și de ambiguitate.

Acestor procedee li se adaugă leitmotivul care potențează muzicalitatea discursului în proză, procedeu frecvent la Lev Tolstoi și atât de des folosit de poezia și de proza simbolistă. Nu mai puțin pentru relația dintre proza secolului al XIX-lea și simbolism este importantă sintaxa ritmică detectabilă în multe pagini din proza lui I.S. Turgheniev pe care o analizează atât de subtil Viktor Jirmunski.

¹ B.M. Eihenbaum, *Cum a fost creată Mantaua lui Gogol*, în *Ce este literatura?*, p. 6.

² *Idem*, p. 11.

În studiul său, *Versul și ritmul*¹, B. Tomașevski analizează *Dama de pică* a lui Aleksandr Pușkin și constată, ca și V. Jirmunski, dar la nivel silabic, că și în proză se întâlnesc combinații ritmice care corespund normelor versificației:

... Вперёд ко мне
Записок не носите, а тому,
Кто вас послал, скажите, что ему
Должно быть стыдно...
Сказала, что разденется сама,
И с трепетом вошла к себе, надеясь (iamb cu cinci picioare)

(„...De-acum nainte/ Scrisori să nu mi-aduceți, și/ Cui v-a trimis, să-i spuneți/ Că se cade să-i fie rușine...// Zise că se dezbracă singură,/ și, fremătând, intră-n odaie, sperând/ Să fie acolo Hermann...” (Traducere de Nicolae Iliescu)

Chiar dacă formalistul rus susține existența barierelor între versuri și proză, aceste exemple confirmă apropierea, bazată pe configurarea ritmică a discursului, dintre versuri și proză. Andrei Belîi teoretiza și el același fenomen și-l realiza cu măiestrie în prozele sale simboliste. S-a observat în repetate rânduri că, după Nikolai Gogol, cel care ilustrează acest fenomen al prozei pur estetice este simbolistul Andrei Belîi, care cultivă fervent în proza sa ordonarea grupurilor sintactice și distribuirea materialului ritmic după principiul muzical.

B. Eihenbaum evidențiază și importanța intonației în realizarea efectului muzical. Supusă factorilor „deformatori” ai versului muzical, intonația este transformată din fapt de limbă în fapt al stilului poetic, cu funcție **compozițională** certă. Pe această linie se observă o serie de strategii compoziționale comune autorilor romantici și simoliști, pe care le identifică atât Viktor Jirmunski, cât și Boris Eihenbaum.

Și aici Nikolai Gogol s-a dovedit a fi un adevărat maestru cu proza lui, pe care V.M. Jirmunski o numește o proză pur estetică „în care arabescurile compozițional-stilistice, procedeele skaz-ului, iar uneori și formele embrionare de segmentare ritmică, înlătură elementele unui subiect liber față de cuvânt”². Aceste strategii compoziționale implică utilizarea de metafore – guvernate de fantezia debordantă care, mișcându-se pe ritmul discursului, pune în umbră subiectul și coerența logică a prozei.

¹ Boris Viktorovici Tomașevski, *Versul și ritmul*, în *Ce este literatura?*, p. 178.

² V. Jirmunski, *Sarcinile poeticii*, în *Școala formală rusă*, p. 214.

Alături de Nikolai Gogol trebuie pus I. Turgheniev, care a influențat decisiv proza ritmică a lui Andrei Belîi și a lui Sologub, precum și stilizările și povestirile convențional-fantastice ale lui Valeri Briusov. Noile specii ale prozei simboliste s-au format în strânsă legătură cu creațiile predecesorilor. Ca specie literară simbolistă, poemul în proză s-a dezvoltat în Franța la interstițiul celor două secole, având ca precursor pe Ch. Baudelaire cu *Petits poèmes en prose*. Poemele în proză ale lui I. Turgheniev, cu un conținut realist și cu o poetică modernistă, au în germene elemente tipice simbolismului: concizia, simetriile stilistice, cadența ritmată a frazei, lirismul și muzicalitatea.

Romanticii și simbolistii se întâlnesc în preocuparea pentru sensurile uitate ale **cuvintelor**. Nikolai Gogol avea intenția de a publica un dicționar explicativ al limbii ruse, iar carnetele sale de însemnări conțineau cuvinte bizare, ambivalente din perspectiva sensului și a rezonanței. M. Bahtin observă această preferință a clasicului: „Nikolai Gogol simte cu acuitate necesitatea luptei stihiei vorbirii populare cu straturile moarte, exteriorizate ale limbii”¹. Să ne amintim că aceeași preocupare pentru reînvierea sensurilor vechi ale cuvintelor o aveau și simbolistii, în special Andrei Belîi, care a teoretizat această problemă în contextul teoriei limbajului poetic pe care a elaborat-o.

Încercarea de a transfigura realul, proclamată de romanticii germani, este dusă mai departe de simbolști, St. Mallarmé și Andrei Belîi vizând chiar limita. În cartea sa, *Sufletul romantic și visul*, Albert Béguin observă că felul în care au folosit simbolistii visul și poezia magică pentru a transfigura realul seamănă cu maniera practică de romantismul german. Spre deosebire însă de romantici, care își propuneau o comunicare cu o realitate plină de neliniște și de excese ale sensibilității, urmașii lor sunt „mai străini de neliniștea metafizică”². Pe lângă aceste „izbucniri ale visului profund” la romantici, căutarea visului la simbolști pare să aibă ceva artificial. Coborârea omului modern lucid în abisurile lăuntrice nu se face cu gravitate, ci cu un oarecare amuzament, cu ironie și autoironie.

Am adus în discuție o serie de elemente care apropie discursul romantic de cel simbolist în peisajul literar rus. La o examinare mai atentă, se poate observa faptul că se pot întâlni și teme și motive comune celor două curente. De exemplu, prin motivul măștii se realizează o apropiere între simbolști și scriitorii clasici Nikolai Gogol și Fiodor Dostoievski. Personajele-idee ale lui Andrei Belîi, însă, spre

¹ M. Bahtin, *Rabelais și Gogol*, în *Probleme de literatură și estetică*, Editura Univers, București, 1982, p.584.

² Albert Béguin, *Sufletul romantic și visul*, Editura Univers, București, 1998, p.497.

deosebire de eroii-ideologi dostoevskieni, nu realizează sondări în străfundurile conștiinței, apropiindu-se mai mult de imaginile expresioniste prin dematerializare. Aici materialitatea este realizată, mai ales, prin sugestia plastică, prin leitmotive, ca în pânzele lui I. Țuculescu sau ale lui O. Kokoschka. Continuând tradiția gogoliană a omului „tip” și „mască”, în special în romane, Andrei Belîi realizează o imagine a omului redus la atributele exterioare.

Tema orașului i-a preocupat și pe simbolisti și pe precursorii lor. În cartea sa *Mitul literar al Petersburgului*, Andreea Dunaeva vorbește despre un mit al Petersburgului în literatura rusă, subliniind că, după ce Aleksandr Pușkin, Nikolai Gogol, Fiodor Dostoievski au scris textul petersburghez, simbolistii revin asupra lui și îl „rescriu”¹. După Gogol, N. Nekrasov creează cea mai sumbră imagine a orașului din literatura rusă. La el, Petersburgul devine un oraș bolnav: „твой день больной” (ziua ta este bolnavă), „каждый дом золотухой страдает” (fiecare casă suferă de scrofuloză), iar Turgheniev, în mod surprinzător, îl secundează cu motivul tuberculozei și al nopții bolnave care punctează aceeași temă. Viziunea orașului prozaic și fantasmagoric stă la baza poeticii mitologizării lui Nikolai Gogol, Fiodor Dostoievski și Aleksandr Blok. Totuși, în creația lui Aleksandr Blok, din această dualitate, caracterul fantastic se impune cu mai multă pregnanță. Înțelegerea orașului se realizează la simbolisti prin trăire mistică și prin revelație, nu prin rațiune, predominantă fiind atitudinea slavofilă.

În concluzie, literatura simbolistă continuă, în model propriu, miturile, temele și motivele existente în literatura rusă a secolului al XIX-lea, transformându-le și adăugându-le miturile proprii. Așa cum afirma Carlos Bousoño în cartea menționată, viața noastră se vedește mai polemică față de părinții noștri decât față de bunici. Extrapolând, putem înțelege mai bine relația dintre curentele literare care preiau elemente și se construiesc pe ideologia celor ce le precedă, încercând în același timp o depășire polemică. Este și cazul relației dintre romantism și simbolism în care literatura simbolistă rusă sintetizează tradiția culturală a înaintașilor într-un mod oarecum polemic, dar ancorându-se profund în modernitate.

¹ Andreea Dunaeva, *Mitul literar al Petersburgului*, Editura Universității din București, 2007.

Bibliografie

- Ce este literatura? Școala formală rusă*, Antologie și prefață de Mihai Pop, Editura Univers, București, 1983
- Cotorcea, Livia, *În căutarea formei*, Editura Universității „Al.I. Cuza”, Iași, 1995
- Eihenbaum, B., *Мелодика русского лирического стиха*, Опоiaz, Petersburg, 1922
- Jirmunski, V.M., *Теория литературы. Поэтика. Стилистика*, Nauka, Leningrad, 1977
- Nabokov, Vladimir, *Cursuri de literatură rusă*, traducere de Cristina Rădulescu, Editura Thalia, București, 2006
- Tiutcev, Fiodor, *Versuri*, traducere de Teodor Păcă, Editura Univers, București, 1977
- Tolstoi, Lev Nikolaevici, *Nușele și povestiri*, traducere de Alexandru Philippide, Editura pentru literatură universală, București, 1965
- Tomașevski, Boris, *Teoria literaturii. Poetica*, Traducere Leonida Teodorescu, Editura Univers, București, 1973

O PROCESU PŘEKladU. STRUKTURY A KOINCIDENCE

Hana HERRMANNOVÁ

Translations of poetry have their own characteristics. The question is not only to preserve the meaning, but also rhythm, aliteration, melody or atmosphere of original. Between czech and romanian language exists some kind of phonetic and lexical coincidences which are usually given by principles of ethymology. Translator can also meet some accidental coincidences. Overall view on the structure of poem allows the conscious use of both of them.

Keywords: překlad; báseň; verš; výraz; lexikum; fonetika; coincidence; spřízněnost v chaosu; aliterace; rytmus; metrum; onomatopoeia; význam; shoda; čeština; rumunština

Před prázdninami 2013 mi bylo nabídnuto, abych přeložila do češtiny *Tři básně* profesorky Eleny Liliany Popescu. Šlo o multilingvní projekt, překlad do 41 živých jazyků. Budu hovořit o tom, co taková výzva znamená pro překladatele českého, ačkoliv mnohé bude platit i pro jiné, zejména slovanské jazyky. Zejména mě uchvátily některé lexikální a fonetické coincidence, objevující se buď zákonitě vzhledem k vývoji jazyků, nebo zcela náhodně v intencích setkání spřízněností v chaosu, jehož pravděpodobnost se blíží nule.

Tři krátké básně a poetický úvod v próze jsou věnovány manželovi autorky a je to poesie bezesporu milostná, ačkoliv přímo o lásce se v ní nehovoří. V podtextu každého verše je však nejnějnější potřeba předat milované bytosti ty nejdůležitější existenciální postřehy, k nimž se dospívá po dlouhých zkoumáních a těžkých bojích. Je zde touha sdílet se v tom nejdůležitějším, ve filosofické a mystické hloubce svého vhledu.

Jak říká autorka v úvodu, vyjádřením Pravdy je jednoduchost. Pravda je jednoduchá, v důsledku však před ní v její mnohotvárnosti a průzračnosti můžeme toliko mlčet a popisovat prostými slovy pouze své hledání či ideálně limitní přibližování k ní (které by mělo být, slovy autorky, „cílem každého jednotlivého

člověka i lidstva jako celku“). V tomto smyslu autorka kolem Pravdy ve snaze o její vyjádření krouží a nechává ji oscilovat ve spirálách metafor. Nekomplikuje situaci hledáním neobvyklých výrazů, soustředí se na přesnou a zhuštěnou formulaci myšlenky.

Překlad poesie má svá specifika. Překladatel se snaží vyjádřit co nejpřesněji nejen význam originálu, ale také jeho náladu, barvu, melodii. Zde potom pracuje s rytmem, rýmem resp. asonancí, a někdy se potýká s úskalími gramatiky (zde jde zejména o slovesné vazby) či převodu idiomatických výrazů.

„Tři básně“ jsou psány volným veršem, který plyne zdánlivě automaticky a bez záměru. Mají však svůj vnitřní rytmus, jenž chvílemi připomíná téměř jambické metrum, porušované ataky rytmické disonance, evokující zájmutí v okamžicích citové excitace. Při pozornějším pohledu také vidíme, že autorka sice nepoužívá rýmy, pracuje však hojně s asonancí a onomatopoickými hříčkami, uvnitř i na konci verše, ojediněle používá také veršové přeryvy.

Podobné ukazatele je třeba při překladu poesie reflektovat. Přitom se soustředíme zvláště na exponovaná místa, jako jsou nadpisy, začátky a konce slok či veršů a pasáže, kde autorka s některým ze zmíněných prostředků výrazněji pracovala. Jak si ukážeme níže, „přirozené“ koincidence často umožňují toto přiblížení originálu nenásilnou a snadnou cestou, někdy je však třeba například přesunout aliterační vtip do jiného verše, změnit pořadí aliterujících veršů či rytmizovat jiný než původní verš. Jsou i případy, kdy problém zachování rytmu či aliterace nelze uspokojivě vyřešit bez zásadních změn. Tehdy se v případě poesie psané volným veršem spíše přikláním k řešení, které je ve prospěch lexikální, gramatické a významové přesnosti překladu.

Specifický gramaticko-stylistický problém pro češtinu představuje transgresiv, který je v rumunštině používán mnohem častěji. V češtině existuje přítomný i minulý transgresiv v aktivu i pasivu, jeho užití je však stále více vnímáno jako zastaralé, a tedy výrazně stylově příznakové. Překladatel poesie i prózy tedy musí bedlivě zvážit, zda charakter textu dovoluje použití transgresivu, nebo zda by měl raději zvolit nějakou bezpříznakovou variantu překladu, jako například opis vedlejší větou, rozdělení souvětí na více samostatných vět apod. Obecně platí, že u většiny textů při převodu do češtiny od mnoha transgresivů spíše upouštíme.

Pokud jde o lexikální stránku, čeština disponuje u řady výrazů také latinskou počestěnou variantou. Volila jsem většinou variantu českou, na některých místech jsem ale použila původem latinský výraz, většinou kvůli rytmu resp. aliteraci. Například v básni *Clipa a ceea* jsem ve verši *ai creat / o întregă istorie* použila výraz *historie*, který jsem dokonce převedla do plurálu. České pluralia tantum *dějiny* totiž

znamená spíše „to, co se stalo v průběhu věků v rámci národa, státu, města apod.“, stejně jako *historie* v singuláru. Použitím plurálu se význam výrazu se posune směrem k *velmi rozvětvenému příběhu*. Naopak například v posledním verši první sloky básně *Când totul se pierde* jsem použila variantu *rozjímání*, a nikoliv *kontemplace*, jelikož jsem upřednostnila silnější aliteraci na konci prvního, druhého a čtvrtého verše (*hodiny* – *vyznačeny* – *rozjímání* x *kontemplaci*; *orele* – *marcate* – *contemplare*).

Koincidence, o kterých jsem hovořila, pracovně dělím na etymologicko-lexikální a „náhodné“. Mezi ty první patří například fonetické shody u některých číslovek (*trei* – *tři*), osobních zájmen v různých pádech (*eu* – *já*, *tu* – *ty*, *ți* – *ti*, *voi* – *vy*), reflexivního zájmena *se*, *si*, u některých relativních a tázacích zájmen a tázacích adverbii (*care* – *který*, *ce* – *co*, *când* – *kdy*), u některých verb (*sînt* – *jsem*, *e* – *je*, *am* – *mám*) atd.

Pro konkrétní příklady se podívejme nejprve na místa nejexponovanější, kterými jsou nadpisy. Problém nastal hned při překladu titulu celého triptychu, *Trei poeme*. V češtině existuje slovo *poema*, patří ale do oblasti literární teorie a označuje specifický básnický útvar, který se rozvinul zejména v době romantismu a čeština jej v tomto významu přejala z ruštiny. Pro rumunský výraz *poema* existuje v češtině pouze termín *báseň*, a jeho použití zde tudíž bylo jediným řešením. Naštěstí číslovky patří mezi slova s častou korespondencí s rumunštinou, takže alespoň začátek názvu aliteruje s originálem. U názvů jednotlivých básní byla situace jednodušší. *Spune-mi* je do češtiny dobře převoditelné jako *Řekni mi*, kde se zcela shoduje forma osobního zájmena v dativu i rytmus. U imperativu verba v 2. os. sg. jsem volila mezi použitím výrazu *pověď* a *říct*. Imperativ prvního z nich, *pověz*, sice dobře aliteruje s *p* ve výrazu *spune* a vyhovuje i rytmicky, ale zvolila jsem formu *řekni*, která se svým *-ni* na konci lépe zvukově koresponduje s koncovým *-ne* originálu. Název *Când totul se pierde*, jehož rytmus odpovídá začátku antického hexametru, byl díky česko-rumunským korespondencím rovněž dobře přeložitelný: výrazu *când* foneticky i rytmicky dobře odpovídá české *když*, výraz *totul* koresponduje s českým *všechno* alespoň v počtu slabik, *se* je v obou jazycích identické a *rd* ve formě *pierde* pěkně aliteruje s *tr* ve slově *ztrácí*, plus pro metrum znamená také dlouhé *á* v první slabice, které nahradilo původní, a ve výslovnosti rovněž delší diftong *ie*. Korespondence s originálem jsou v převodu titulu *Clipa aceea* v jistém smyslu inverzní. Převod do češtiny koincidenčně odpovídá rytmu originálu při změně pozice substantiva a jeho atributu – v rumunštině stojí atribut obvykle za substantivem, v češtině je tomu obvykle naopak. Na místě dvojslabičného substantiva *clipa* tak zde v češtině stojí příznakově zastaralé demonstrativum *onen*, na místě pronominálního atributu

accea se pak v překladu nachází rovněž trojslabičné substantivum *okamžik*. Onomatopoičnost originálního názvu je daná zejména trojnásobným výskytem vokálu *a*, který je umístěn na konci obou slov v titulu. Tuto vnitřní aliteraci nám koincidenčně a inverzně pomohla vyřešit dvě *o* na začátku obou českých výrazů. Jako bonus přistupuje fonetická blízkost *ž* ve slově *okamžik* a rumunským *c* ve slově *accea* a *i* v tomtéž českém výrazu, které se zvukově blíží rumunskému zavřenému *e* v diftongu *ea*.

Ráda bych se nyní zmínila o některých místech, kdy bylo třeba řešit speciální problémy, pro účely tohoto článku pouze z první básně, *Spune-mi. Futuru vei lupta* v první strofě básně odpovídá v češtině složený tvar *budeš bojovat*, který však neodpovídá rytmicky ani aliteračně. Čeština navíc disponuje oproti rumunštině dvojím aspektem, přičemž imperfektivní *budeš bojovat* v sobě sémanticky nese lehký nádech iterativnosti. Zvolila jsem tedy český opis *svést boj*, který sémanticky vyjadřuje jednorázovou akci, čímž děj nabývá na významu a důraznosti; počtem slabik *svedeš boj* odpovídá originálnímu *vei lupta*, s inverzním rytmem; a navíc *sv* pěkně aliteruje s *v* v rumunském *vei*; na koncové *ei* v tomtéž slově odkazuje *j* v českém výrazu *boj*. V následující sloce bylo poněkud problematické převést do češtiny originální verše *slab sau trufaș/neînfriat sau laș*. Adjektiva *slabošský* (*slab*) a *nebojácný* (*neînfriat*) sice pěkně aliterují s originálem, ale jsou příliš dlouhá a jejich užití ve významově *de facto* subjektivální pozici zde působí poněkud neohrabaně. Navíc by všechna čtyři česká adjektiva v obou verších měla stejnou koncovku, což by působilo fádně, a na konci by vznikl nepěkný gramatický rým. Při použití substantiv získáme nejen poněkud příznivější rytmus, ale také koncový rým, který je sice gramatický, jde ale o akuzativ méně častého deklinačního typu (*povýšence, zbabělce*), který foneticky upomíná na rumunskou koncovku *ș*. V prvním verši čtvrté strofy je v originále použita výrazná vnitřní aliterace, kterou se mi nepodařilo zachovat (*în țara fără*). Koincidenčně se zde objevily alespoň dvě aliterace (*zemi – zrcadel*), v následujícím verši jsem však využila možnosti, kterou nabízela čeština, a použila jsem foneticky tautologické *vytvářela tvář*, abych nahradila onomatopoickou hříčku z prvního verše originálu. První verš páté sloky zní v originále *Ce vei avea de pierdut*, což do češtiny doslova přeložíme jako *Co budeš mít ke ztracení*. Teoreticky je to možné, je to však vyjádření velmi neuzuální a působí nešikovně. Proto jsem použila modální verbum *moci* v kondicionálu, jehož deliberativní a vylučující význam zesiluje použití adverbii *tak a ještě*, a verbum *ztratit* v infinitivu. V předposledním verši páté sloky je pak použito formulace *fără să știe*, jejíž nejbližší překlad *bez aby věděl* je pro češtinu neústrojný; pro zajímavost uvedme, že tato forma se používá v českých komunitách rumunského Banátu, kde jde o evidentní příklad vlivu

rumunštiny na českou syntax. Ve spisovné češtině však musíme použít negativní konjunkci *aniž*, která nevyžaduje nutně kondicionál. V zájmu rytmu jsem od kondicionálu upustila, rovněž jsem nahradila běžný překlad *vědět* verba *a știe* alternativním *tușit*, které má význam *a presimți*, *a banui*, *a-și închipui*, jenž je poněkud silnější, ale odpovídá ve významovém kontextu situace, jejíž okolnosti i vyústění jsou neznámé, a vyhovuje rytmicky i aliteračně (*tușil* – *știe*). Volba konjunkce na začátku prvního verše poslední strofy je pěkným příkladem nabídky poměrně rozsáhlého souboru synonym (*ale*, *nýbrž*, *avšak*, *ovšem*, *však*), z nichž bylo vybráno to, které rytmicky odpovídá originálnímu *dar*, tedy jednoslabičné *však*. Na konci strofy jsem potom ve verši *pro toho, který přišel už* použila zastaralý slovosled, kdy adverbium *už* stojí za verbem. Bylo tak možno docílit rytmické i fonetické shody s originálním *pentru cel care a ajuns*, a dokončit tak úmyslně shodu původně koincidenční (*pentru cel* – *pro toho, care* – *který*).

V krátkosti jsem se zde pokusila přiblížit dobrodružnou cestu labyrintem překladu poezie. Koincidence, které se přitom objevují, se často zvláštním způsobem vynořují odkudsi z éteru, a to činí tuto cestu podivuhodnou, plnou neočekávaných kongeniálních setkání.

DE LA MARGINALITATE LA CENTRALITATE ÎN LITERATURA UCRAINEANĂ

Maria HOSCIUC

В данной статье мы рассматриваем явление маргинальности на примере украинской литературы. Воспринимая новую украинскую литературу (начиная с Ивана Котляревского) как обширное историко-культурное явление, можно определить множество центров и периферий. Во-первых, существовал внешний центр – русская литература, к которой украинская долгое время была лишь незначительным дополнением, провинцией. Во-вторых, внутренний центр формируется вокруг популистской идеологической доктрины и её эстетической парадигмы.

Ключевые слова: маргинальность, маргинализация, центр, провинция, украинская литература.

Spre sfârșitul secolului al XX-lea, aproape în toate științele umaniste și sociale (filosofie, antropologie, istorie, literatură, sociologie, psihologie și altele) este dezbătută problema marginalității. Aceasta se referă la schimbările metodologice care au avut loc în aceste științe, în ultimii ani, mai precis, la căutările teoretice ale fiecăreia în parte, dar și cercetările la nivel mondial ale acestor științe în ansamblu. Așa că problema marginalității este în mod clar una interdisciplinară. În același timp, aceasta nu constituie o disciplină separată, ci rămâne o sferă cercetărilor metodologice cu o importanță ridicată.

Grupurile sociale marginale, oamenii „de jos” au devenit obiecte de cercetare pentru istorici; starea marginală sau devierea de la așa-numita normă mentală este studiată de psihologi și sociologi; cercetătorii literari își concentrează interesul pe caracteristicile marginale ale textelor care, de multe ori, se află în conflict cu ideile principale sau componentele acestor texte.

Cercetarea marginalității este un exercițiu teoretic extrem de complex. După cum remarcă sociologul rus Vladimir Kaganski, „problema marginalității se definește

greu și se întreține anevoios; reflecția se produce mai ușor și mai simplu asupra lucrului care are un loc clar, care se află în centru”¹.

Principalii teoreticieni occidentali din a doua jumătate a secolului al XX-lea (Claude Levi-Strauss, Jacques Derrida, Michel Foucault, Edward Sasch) reflectau asupra productivității diferitelor marginalități. Studiile postcoloniale și feministe au ieșit din poziția pricipială de înăsprire a convingerilor asupra celor umiliți și comunităților împinse la margini. În primul caz, se află națiunile coloniale sau, mai bine zis, colonizate, „non-istorice”, condamnate de centrul imperial la existența în afara canoanelor europene „universale”, iar, în al doilea caz, sunt femeile, „celălalt sex” (Simone de Beauvoir), care, timp de secole, nu însemnau altceva decât obiectul, veșnicul supliment, completarea, fundalul, însă niciodată nu aveau un rol principal, fie ca autor, fie ca erou sau cititor. De asemenea, Mihail Bahtin, în contextul legăturii dintre literatură și studiile culturale, a remarcat: „Viața culturală cea mai intensă și mai productivă are loc la marginile anumitor sfere ale acesteia, și nu acolo și în acel moment când aceste sfere se închid în specificitatea lor”², acesta aflându-se la unison cu teoreticienii și filosofi occidentali care și-au exprimat un interes serios pentru termenii „marginal” și „marginalitate”. Conceptul marginalității, limitei, graniței nu era descoperirea secolului al XX-lea, dar acesta s-a dovedit a fi în centrul atenției în cercetările structuraliste din anii '50-'60. Una dintre cele mai mari figuri a structuralismului este considerat antropologul francez Claude Levi-Strauss. Acesta a propus să fie aplicate metodele de structură lingvistică la studiul științelor sociale în general și miturilor și ritualurilor în particular. Lui îi aparțin noțiunile „structuralism”, „opозиția binară”, „structura”, „bricolaj” etc.³. Claude Levi-Strauss a determinat dezbaterile majoră cu privire la deconstrucția opoziției centru/margine și, în sens larg, la discuția asupra limitării structuralismului și necesitatea revizurii principiilor sale teoretice. În acest sens, Levi-Strauss a fost, dacă nu predecesor, atunci un stimulent pentru teoriile metodologice ce au urmat structuralismului – post-structuralismul și deconstrucția. În perioada post-structuralismului, științele umaniste și sociale și-au îndreptat atenția asupra studiului fenomenelor, care, în urma diferitelor circumstanțe, erau considerate marginale, periferice, îndepărtate de centru, scoase din canoane și, din diverse motive, ascunse.

¹ Vladimir Kaganski, *K voprosy o prostranstve marginal'nosti* // „Novoe literaturnoe obozrenie”, 1993, nr.3, p.8.

² Mihail Bahtin, *Estetika slovesnovo tvorčestva*, Moscova, 1979, p.330.

³ *Apud*. Solomia Pavliciko, *Teorija literatury*, Kiev, Osnovy, 2003, p.613, <http://1576.ua/books/4678>, accesat la 21.07.2013.

Filologul rus Viktor Jivov spune că „marginalizarea straturilor individuale ale culturii, care, desigur, este însoțită și de marginalizarea anumitor purtători de valori culturale, pare a fi una dintre cele mai importante caracteristici a dezvoltării culturale din perioada imperialistă”¹. Acest punct de vedere poate fi extins și se poate spune că orice presiune totalitară sau reglementare a vieții sociale și culturale duce la marginalizarea anumitor straturi care, în perspectivă, joacă un rol esențial în schimbările cardinale ale vieții.

Fiecare cultură are o arhitectonică extrem de complexă, în care rolul de bază și un loc special le este acordat relicvelor și ecoului epocilor culturale apuse care se păstrează în lumea contemporană și, de multe ori, apar sub diferite forme în subconștient (de exemplu arhetipuri, ritualuri, superstiții etc.). Al doilea nivel al acestei arhitectonici îl constituie diversitatea formelor culturii contemporane și, în cele din urmă, al treilea nivel, își adresează programele comportamentale și comunicaționale generațiilor viitoare. În această structură ierarhică, un loc aparte îl ocupă fenomenele marginale care se aseamănă, pe de o parte, cu atavismul sau alte forme de transgresiune în prezent a unei culturi apuse, iar, pe de altă parte, cu avangarda acestei culturi contemporane care formează baza paradigmei culturale viitoare. De multe ori se întâmplă ca respectiva cultură marginală să devină cea suprafață de încercări pe care apoi se produc schimbările formelor culturale și se formează o nouă serie principială de propuneri ale culturii. Ca urmare a unei comunicări spontane și unei game extinse de moștenire culturală, de multe ori cultura dominantă asimilează elementele marginale, care devin parte a canonului cultural, respectiv, sunt recunoscute ca normative sau chiar clasice².

Cultura și literatura ucraineană, în condițiile unei lungi apatridii și sub influența unei încercări colonizatoare neîntrerupte de a le marginaliza, a căutat cu disperare formele de păstrare a identității naționale, însă, uneori, cu același spirit deznădăjduit, distrugea bazele și schimba peisajul culturii colonizatoare. Cel mai bun exemplu de autoapărare de marginalitate și, în același timp, distrugere a literaturii dominante, prin crearea unui stil și problematici noi, este opera lui N. Gogol. Acesta, datorită memoriei sale genetice și esenței ucrainene, a pus o cruce simbolică pe ambițiile imperiului de a asimila în totalitate și marginaliza pentru totdeauna lumea culturii lui natale. Creația lui N. Gogol nu se înscrie în coordonatele

¹ Viktor Jivov, *Marginal'naja kul'tura v Rossiji i roždenije intelligencii* // „Novoe literaturnoe obozrenie”, 1999, nr. 3, <http://magazines.russ.ru/nlo/1999/37/givov-pr.html>, accesat la 29.07.2013.

² Maria Zubrițka, *Topos marhinal'nosti v kul'turnij i literaturnij antropologiji*, „Studia methodologica”, nr.31, Ternopil, 2011, p. 7, http://www.academia.edu/2450949/Studia_methodologica_31, accesat la 19.07.2013.

tradiționale ale dominației, dimpotrivă, ea arată că, deși în condițiile coloniale de umilință, cultura ucraineană, datorită măreției spiritului purtătorilor ei, a determinat magistralele culturii colonizatoare. Însă, până astăzi, nu a putut fi găsit un loc demn în istoria literaturii ucrainene pentru creația lui N. Gogol. Situația cu moștenirea lui Gogol, care trece granițele de limbă, este o ilustrare vie a tezei că istoria culturii ucrainene necesită o reinterpretare. În acest context, fenomenul marginalității, în parte, percepția tradițională a acestuia în literatură și cultură, încearcă o semnificare evidentă¹.

În contextul contemporan, fenomenul marginalității este interpretat din poziția teoriilor postmoderniste care se bazează pe reprezentarea culturii ca pe o imagine mozaicată despre lume². Cultura mozaicată se compune din fragmente și elemente eterogene, disparate, care, de multe ori, sunt combinate ca integritate accidentală. A avut loc o tranziție de la principiul ierarhic de clădire a culturii la principiul unei organizări nelineare a integrității, care presupune ștergerea granițelor interioare între diferite segmente ale societății. În spațiul postmodernist există o pluralitate de instituții diferite, dar egale. În general, cultura este prezentată ca o totalitate de subculturi, cu specificul lor inerent de practici comportamentale, ritualuri și simboluri. Marginalitatea nu mai este percepută ca o abatere de la normă, pentru că ea devine parte echivalentă a celorlalte componente ale culturii. Arta marginală, literatura marginală, filosofia marginală, publicistica marginală, toate acestea nu se mai află în opoziție cu orientările tradiționale, clasice, academice, științifice și artistice de mult recunoscute. Ele pur și simplu își au propria nișă în lumea haotică postmodernă. Ideea unei structuri ordonate este subminată de teoriile postmoderniste prin felul cum percep ele dezvoltarea, exprimată prin termenul-metaforă „rizom”. Rizomul (rădăcina) este o dezvoltare dezordonată a pluralității, mișcare a dorințelor, care nu are o direcție prestabilită, se dezvoltă în toate părțile fără nici o regularitate³. Mai precis, dispare noțiunea de centru, iar,

¹ H.K. Bhabha, *The Other Question: Difference, Discrimination and the Discourse of Colonialism* // *Out There: Marginalisation and Contemporary Cultures* / Ed. R. Ferguson, et al., Cambridge (Mass.); L.: The HIT Press, 1990, pp.71-87, http://books.google.ro/books?id=9KXXiU9jIukC&pg=PA71&hl=ro&source=gbs_toc_r&cad=3#v=onepage&q&f=false, accesat la 24.07.2013.

² Z. Bauman, *Life in Fragments. Essays in Postmodern Morality*, Londra, Blackwell, 1995, <http://www.nir.ru/socio/scipubl/sj/bauman.htm>, accesat la 14.07.2013.

³ Gilles Deleuze, Felix Guattari, *A Thousand Plateaus*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1987, tr. Brian Massumi, p. 13, <http://danm.ucsc.edu/~dustin/library/deleuzeguattarirhizome.pdf>, accesat la 18.07.2013.

împreună cu el, și noțiunea de cultură dominantă. Din această perspectivă ar trebui privită istoria culturii și literaturii ucrainene.

Marginalis (din lat.) înseamnă ceea ce se află la margine. Treptat, semantica termenului s-a extins mult și din el s-au format concepte derivate: marginalitate, figură marginală, spațiu marginal, cultura marginală etc. În discursul științific, marginalitatea poate fi privită sub diferite aspecte, de exemplu, din punct de vedere lingvistic, pragmatic, emoțional și cognitiv al recepției stereotipe. Marginalitatea, de la izvoarele arhaice până în prezent, are un ansamblu de markeri care îi determină particularitățile și caracteristicile funcționale, ca a unei existențe la periferia magistralelor culturale și literare, sau spațiului textual al unei opere artistice. Însă, înainte de toate, trebuie făcute două observații. În primul rând, textualitatea nu este numai o cartografie literară, ci și o construire a cartografiei socio-culturale, a topologiei fenomenologice, a topologiei imaginative. În al doilea rând, marginalitatea este o imagine în care este prezentat modul de restrângere a spațiului și timpului, dar și o posibilitate de deșirare a țesăturii sensurilor, viziune care construiește „lumea aceasta” în punctul de întretăiere cu percepția celuilalt, în spațiul vizibilului. Timpul și spațiul au niște proprietăți topologice speciale, viziunea topologică corelează cu conceptele „margine” și „graniță”. Posibilitatea de a fi la margine duce la definirea ontologiei viziunii în termenele topologiei marginale, și anume, definirea situației limită a omului în orizontul experienței de care și este legată capacitatea marginalității de a efectua un număr infinit de transformări¹.

În tot sistemul de modificări din literatura ucraineană a fenomenului marginalității, aceasta din urmă trebuie privită ca o anomie, dezacord între obiectivele date de cultură și mijloacele instituționale legitime. Istoria literaturii ucrainene a și reprezentat, cu mici excepții, o istorie a dizarmoniei între acele obiective culturale și mijloacele instituționale. Absența sau degradarea forțată a infrastructurii culturale sau sociale duc inevitabil la marginalizarea vieții culturale și sociale. De exemplu, degradarea literară și culturală forțată din timpul represiunilor staliniste, a perioadei stagnării sub conducerea lui Brejnev, au dus la crearea tuturor condițiilor de înmulțire a formelor marginalității. În funcție de alegerea între obiective și mijloace, apar diverse forme de adaptare la situațiile marginale care se manifestă pregnant sub formă de deviere sau asimilare culturală². Aici evidentă este

¹ *Idem*.

² Janet Mancini Billson, *No owner of soil: redefining the concept of marginality*, The George Washington University, http://www.academia.edu/3012712/No_owner_of_soil_The_concept_of_marginality_revisited_on_its_sixtieth_birthday, accesat la 22.07.2013.

problema caracterului ambivalent al identităților marginale celor mai mulți sciitori ucraineni din secolul al XIX-lea și problema bilingvismului lor ruso-ucrainean, de unde și situația nu mai puțin polemică a „străinului printre ai săi” sau marginalizarea de către contemporani acelor figuri eminente ai literaturii ucrainene care, potrivit părerii din zilele noastre, formează canonul literaturii ucrainene.

Cartografia artistică a marginalității din istoria literaturii ucrainene arată că, destul de des, arhetipurile și reperele mentalității ucrainene au ca bază un binarism evident, care cultivă ideologia și retorica exclusivismului. Literatura ucraineană este un exemplu notabil de rezistență a istoriei, de aceea nu e de mirare că scriitorii ucraineni propun propria viziune istorică. În poezia lui Taras Șevcenko, a romanticilor ucraineni, a poezilor Școlii de la Praga, istoria ia forma unor reinterpretări artistice profunde și devine model al unei realități imaginare, prin urmare, încetează să mai fie istorie în percepția ei stabilită ca realitate sau ca un trecut cu limitele spațio-temporale clare. În fața cititorilor apare o utopie clară de ieșire din comunitate, din spațiu, din timp. Acesta și este toposul eșecului, neputinței de a se integra, de a se consolida, de a se dezvolta cu succes, mai bine zis, un topos clasic al marginalității, lipsit de speranță, melancolic, pesimist. Toposul eșecului nu se poate lipsi de poetica și retorica apofatismului – confirmarea realității prin negarea acesteia. Prin urmare, Ucraina este ceea ce nu este, ea reprezintă ceea ce a dispărut deja sau încă nu a apărut. Ucraina, care nu mai există, o romantizează în poeziile sale Taras Șevcenko, dar, tot el, descrie Ucraina care va apărea în viitor. În literatura ucraineană, romantizarea și mitologizarea trecutului eroic, sacralizarea spațiului, de multe ori, se reduc la legendarul topos al stepei și mormântului.

În masa critică a textelor, literatura ucraineană este o literatură cu o poetică expresivă a „absenței prezenței”. De aici vine deplângerea trecutului, fascinația acestuia și tendința de mitologizare a lui. Deznădejdea, pesimismul, melancolia, conceperea, în imaginația artistică, a ceea ce nu a existat reprezintă motive ce străbat toată literatura ucraineană. De exemplu, poetizarea Ucrainei ce nu există, Ucrainei utopice și mitologice, reprezintă dominantă creației artistice a poezilor Școlii de la Praga. Mișcarea ucraineană nonconformistă din anii '70- '80 ai secolului trecut, în creația sa, se baza pe aceeași retorică și ideologie a „absenței prezenței”. Chiar și în discursul literar ucrainean contemporan și în cultură, în general, domină această retorică și ideologie a „șanselor pierdute” și „oportunităților nerealizate”, dar și o poetică tradițională a trecutului eroic.

Cele mai caracteristice forme de manifestare ale toposului marginalității în literatura și cultura ucraineană sunt: diferența radicală și diferitele ipostaze ale Celuilalt în spațiul cultural și literar. Când este vorba despre Celălalt în structura

textelor artistice, aici iese în evidență marginalul etern sau global: străini, exilați, outsideri, izolați, ai săi, călători, pelerini, aventurieri etc.¹. Bineînțeles că aceste chipuri ale *homo marginalis* sunt caracteristice pentru toate literaturile². În textele literaturii ucrainene există o tendință interesantă de a le îmbogăți cu personajele marginale, ceea ce este un rezultat clar al modernizării și urbanizării mediului și spațiului socio-cultural național. Urbanizarea landşaftului cultural și literar găsim în operele lui Valerian Pidmohîl'nîi, Volodîmîr Sosiura, Mihailo Ivancenko. În povestirile lui Hrihori Tiutiunnîk (*Vutočka*, *Syn pryjihav*, *Oddavaly Katrju*) se regăsește marginalizarea socială a omului ucrainean, determinată de venirea acestuia în spațiul urban, care se transformă adesea în marginalitate etnică. Dacă o analizăm pe aceasta din urmă, atunci locul de frunte în literatura ucraineană îl ocupă marginalul etnic, care devine purtător, recipient și transmitător al tipului culturii creolizate. În proza ucraineană sunt descriși cu mult colorit ucrainenii tipici, „cvasipolonezi”, care, sub influența educației șlahtei, renunță la propria libertate națională (*Ljuboracki* de Anatoli Svîdnîț'kîi, *Rutenci* de Ivan Franko, *Zabobon* de Les' Martovîci etc.). Încărcătura funcțională a acestui tip de personaje marginale poate fi examinată din perspectiva problemei „marginalul și conflictul cultural”, marginalul ca sursă de amenințări, de pericol, de putere. În acest context de viziune a marginalității se poate construi un șir semantic expresiv – „celălalt-străin-dușman”, - ceea ce este atât de caracteristic viziunii stereotipe despre Celălalt din literatura și cultura ucraineană.

Încă o dimensiune caracteristică marginalității din literatura și cultura ucraineană este dialectica absenței/ prezenței atitudinii marginale. În acest sens, marginalitatea este absența prezenței fizice, psihologice sau spirituale, sau rezultat al unei corelații psihologice subtile a proximității/depărtării – unei surse puternice a inspirației poetice și imaginației artistice. Valoarea funcțională a marginalității și identității persoanei marginale se reduce, de multe ori, la problema participării/neparticipării la viața societății, comunității, poporului³. Literatura ucraineană însă oferă și exemple remarcabile de tipologie a personajelor marginale,

¹ G. Santayana, *The Philosophy of Travel // The Birth of Reason and other Essays* / Ed. D. Cory. N.Y.; L.: Columbia Un-ty Press, 1968, p.5-17, p.8, <http://www.amazon.com/books/dp/0231102771>, accesat la 20.07.2013.

² Simonetta Tabboni, *Stranger and modernity: From equality of rights to recognition of difference*, *Thesis Eleven*, 43:1, 1995, 17-27, <http://www.lib.mq.edu.au/reserve/index.php?command=searchCourse&course=SOC288>, accesat la 21.07.2013.

³ Deborrah E. S. Frable, *Dimensions of Marginality: Distinctions among those Who are Different*, *Pers Soc Psychol Bull*, August 1993, 19: 370-380, <http://psp.sagepub.com/content/19/4>, accesat la 23.07.2013.

care reprezintă două grupe esențiale de marginalitate: impusă și liber aleasă, când o persoană, în mod conștient, corelează normele sociale și reperele morale personale, croindu-și propriul drum în viață, care se deosebește de normele și regulile sociale prestabilite. În condițiile modelului totalitar de dezvoltare culturală, alegerea conștientă a existenței marginale, ca opoziție oficialului, au făcut-o nonconformiștii, disidenții, reprezentanții *underground*-ului. Majoritatea personalităților artistice eminente s-au poziționat în mod conștient în mediul lor cultural ca marginali, genii nerecunoscuți, maeștrii neînțeleși, dar, tot pe această cale, ei și-au declarat caracterul excepțional. Marginalul ori își alege în mod voit o viață la periferie, ori, dimpotrivă, dorește să-și articuleze demonstrativ ingeniozitatea. Dacă vorbim despre manifestarea participării marginale, aceasta o găsim la revoluționari, pionieri, răzvrătiți, cei neînvinși spiritual. Semnificativ în acest sens poate fi drama scriitoarei Lesia Ukrainka, *U puščî*. Când este vorba despre reprezentarea neparticipării, atunci marginalii îndeplinesc rolul unor observatori pasivi, ceea ce este o versiune clasică a depresiei, melancoliei etc. Aici un exemplu bun este romanul lui Panas Mîrnîi, *Hiba revut' voly jak jaslja povni?*.

Cea mai interesantă dimensiune a marginalității landsaftului literar și cultural este dimensiunea spațială. Corelația centrală dintre centru/periferie duce la apariția unor teme și motive în textele artistice, precum existența marginală, experiența de limită sau experiența-limită. Marginalitatea spațială are poli diferiți, în parte, dihotomia al său/străin și centru/periferie. În literatura ucraineană, semnificația acestor poli este mereu clar ambivalentă, ea poate să confrunte centrul sacru cu periferia profană sau, dimpotrivă, centrul anti-normal cu periferia, ce păstrează normele naturale. O atenție separată merită mitologiadele spațiului sacru în literatura ucraineană, sau mitologiadele anti-lumii și a morții, ca o ilustrare a spațiului anti-culturii și cvasi-culturii. Îmbinarea centrului cu periferia, care dictează proprietățile locusului spațial, formează experiența de trăire, referitoare la al său/străin, trasează formele marginilor, teritoriului, cartografiei etc.¹. În acest context, cel mai bun exemplu de marginalitate spațială din literatura ucraineană este corelația Estului cu Vestul, în literatura polemică, în discursul literar contemporan.

În 1993, jurnalistul Oleksandr Krîvenko a scris un articol răsunător, *Ukrajina marhinal'na* (Ucraina marginală):

¹ Elsa Gebreyesus, *Native Stranger*//„New Internationalist”, 1992, <http://newint.org/features/1992/12/05/native/>, accesat la 28.07.2013.

Ucraina din zilele noastre este asemeni celei care a fost, hrănite de imaginație, aproape la fel cum Franța de azi dăinuie cu regatul unuia dintre Ludovici. Oare iubesc fracezii Franța- mă-ndoiesc, în special originarii fostelor colonii (de exemplu, negrii). Interesant, oare s-ar întări conștiința lor națională de la purtarea în societate de către cineva a costumelor de mușchetari sau de la cântecele populare despre Tristan și Isolda? Este ușor să iubești o Ucraină mitică din perspectiva maximalismului tineresc¹.

În acest citat este ilustrată actualizarea unei matrici culturale, și anume, a matricii marginalității, prin care se arată că marginalitatea nu este doar un topos retoric, ci și o parte a operației ideologice. Istoria literaturii ucrainene este o ilustrare bogată a acestora, reprezentate de încercarea continuă de a se elibera din starea artificială a periferie, în care a vrut să o expulzeze situația complexă politică, istorică și socio-culturală.

După cum am mai spus, fenomenul marginalității este abordat și de reprezentanții postmodernismului. Opera clasică a postmodernismului, cartea teoreticienilor francezi Gilles Deleuze și Felix Guattari, *Kafka. Pentru o literatură minoră*, tratează creația unuia dintre cei mai mari moderniști referindu-se la așa-numita literatură minoră sau secundară. Care este literatura minoră în viziunea lui Deleuze și Guattari? Aceasta este, de exemplu, literatura evreiască din Varșovia și Praga, scrisă în limba majorității, și nu în limba evreiască sau idiș. „Literatura minoră nu se naște dintr-o limbă mică, ea este mai degrabă ceea ce creează minoritatea în marea literatură”². În cazul de față, Kafka, evreu din Praga, alege ca limba scrierilor sale să fie germana: „Limba germană din Praga este o limbă de-teritorializată, destinată folosirii ciudate sau minore. (Acest lucru poate fi comparat cu ceea ce fac afro-americanii cu limba engleză)”³. Dacă e să continuăm opinia autorilor francezi, atunci în literatura rusă a făcut același lucru N. Gogol, iar în cea ucraineană Leonid Pervomaiskîi (evreu). Este vorba despre o utilizare destul de specifică de către scriitor a limbii străine ca limbă maternă și existența unei distanțări de propria limbă, care revoluționează extraordinar câmpul expresiv al textului. Prin urmare, literatura minoră devine o forță revoluționară a întregii literaturi, așa cum a fost cu literatura lui Joyce (limba engleză a lui Joyce) sau Becket (franceza lui Beckett). Deleuze și Guattari au pus un mic semn de identitate între literatura minoră și modernism.

¹ Oleksandr Krîvenko, *Ukrajina marhinal'na*, <http://postup.brama.com/usual.php?what=9061>, accesat la 25.07.2013.

² G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka. Pentru o literatură minoră*, traducere din limba franceză și postfață de Bogdan Ghiu, București, Editura Art, 2007, p.16.

³ *Idem*, p. 17.

Această identitate este, pe de o parte, o concluzie teoretică fructuoasă, iar pe de alta, ea limitează foarte mult însăși concepția de modernism. Profesorul Chana Kronfeld, în cartea sa, *On the margins of modernism. Decentering Literary Dynamics*¹, polemizează cu Deleuze și Guattari care, de fapt, reduc literatura minoră la cea de opoziție în cadrul mării literaturi. „Modernismul este cunoscut prin conexiunea sa cu marginal, exilat, «celălalt». Însă caracteristic este faptul că exemplele reprezentative ale acestei marginalități sunt scriitorii care au devenit moderniști înalți canonici”². La fel de caracteristic este că ei au scris în cele mai răspândite limbi europene – engleză, franceză, germană. Însă ce se întâmplă cu scriitorii care se aflau în afara câmpului lingvistic principal și cu modernismele, care sunt într-adevăr marginale (modernismul evreiesc, arab, japonez, rus etc.)? Teoria lui Deleuze și Guattari le-a redus șansele de a fi tratate atât din perspectiva literaturii minore, cât și a modernismului. Chana Kronfeld își dedică cercetarea acelor scriitori moderni, de origine evreiască, din lumea germană care au ales limba de creație, nu germana, precum Kafka, ci idiș, ca în cazul lui Avraham Ben-Yitzhak (1883-1950). În acest fel, s-a manifestat „cel mai mare act de opoziție modernistă”, polemica cu proiectul modernist european, pe care reprezentanții așa- numitului modernism central nu puteau să-l înțeleagă.

Dacă trecem la literatura ucraineană, atunci, din orice parte am încerca s-o abordăm, rezultatele analizei ar fi foarte bogate. Perceptând noua literatură ucraineană (de la Ivan Kotliarevski încoace) ca un discurs sau fenomen istorico-cultural amplu, aici se pot găsi mai multe centre și margini. În primul rând, exista un centru extern – literatura rusă, la care literatura ucraineană, multă vreme, era doar un adaos marginal și de provincie. În al doilea rând, centrul intern s-a format în jurul doctrinei ideologice a narodnicismului și paradigmei sale estetice. În prima opoziție, rus/ucrainean, termenii „marginal” și „de provincie” nu sunt sinonime, deoarece marginalul este productiv, iar provincia aridă; marginalul presupune o opoziție dinamică, pe când provincia repetarea. În acest sens, este interesantă teoria recepției profesorului Hrihori Hrabovîci³ cu privire la analiza relațiilor literare ruso-ucrainene. „Marginalizarea, spune el, a tot ceea ce este ucrainean se transformă într-o latură monstruoasă a rusificării, care devine tot mai intensă și mai agresivă”⁴.

¹ Chana Kronfeld, *On the Margins of Modernism: Decentering Literary Dynamics*, Berkeley: University of California Press, 1996, p.2, <http://publishing.cdlib.org/ucpressebooks/view?docId=ft1p30044r; brand=ucpress>, accesat la 29.07.2013.

² *Idem*, p.17.

³ În engleză George G. Grabowicz.

⁴ Hrihori Hrabovîci, *Do istoriji ukrajins'koji literatury*, Kiev, 1997, p. 128.

Potrivit lui Hrabovîci, apariția lumii ucrainene a însemnat marginalizarea acesteia în cadrul lumii ruse, care s-a terminat cu deplina autonomie la sfârșitul secolului al XIX-lea, când literatura ucraineană a început să caute noi modele și centre, nu în Estul rusesc, ci în Vestul european.

Marginalizarea, în sens de provincializare a literaturii ucrainene în raport cu cea rusă, s-a repetat în perioada sovietică, când rusescul a devenit șablon pentru evaluarea a ceea ce era ucrainean, iar critica sovietică, adică rusă, dădea note tuturor, inclusiv scriitorilor ucraineni.

Sfârșitul secolului al XX-lea a dus eliberarea de centrul rusesc și a pus din nou pe ordinea de zi relațiile complicate cu centrul european. În perioada de autonomizare, în prim-plan ies paradigmele interne ale literaturii, se formează centrul ei intern (canon, linia oficială) și, respectiv, marginile acesteia (decanonizarea, tendințele avangardiste, distructive). După cum s-a mai spus, modernismul, care de obicei se formează la marginea culturii tradiționale sau oficiale, a fost în secolul al XX-lea o direcție de opoziție și revoluționar, care întoarce treptat canonul oficial și într-un sens final, devine centrul propriu-zis.

Bibliografie

- Bahtin, Mihail, *Estetika slovesnovo tvorčestva*, Moscova, 1979
- Bauman, Z., *Life in Fragments. Essays in Postmodern Morality*, Londra, Blackwell, 1995, <http://www.nir.ru/socio/scipubl/sj/bauman.htm>, accesat la 14.07.2013
- Bhabha, H.K., *The Other Question: Difference, Discrimination and the Discourse of Colonialism // Out There: Marginalisation and Contemporary Cultures* / Ed. R. Ferguson, et al., Cambridge (Mass.); L.: The HIT Press, 1990, http://books.google.ro/books?id=9KXXiU9jjukC&pg=PA71&hl=ro&source=gbs_toc_r&cad=3#v=onepage&q&f=false, accesat la 24.07.2013
- Billson, Janet Mancini, *No owner of soil: redefining the concept of marginality*, The George Washington University, http://www.academia.edu/3012712/No_owner_of_soil_The_concept_of_marginality_revisited_on_its_sixtieth_birthday, accesat la 22.07.2013
- Deleuze, Gilles, Guattari, Felix, *A Thousand Plateaus*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1987, tr. Brian Massumi, <http://danm.ucsc.edu/~dustin/library/deleuzeguattarihizome.pdf>, accesat la 18.07.2013
- Deleuze, G., Guattari, F., *Kafka. Pentru o literatură minoră*, trad. din limba franceză și postfață de Bogdan Ghiu, București, Editura Art, 2007
- Frale, Deborah E. S., *Dimensions of Marginality: Distinctions among those Who are Different*, Pers Soc Psychol Bull, August 1993, 19: 370-380, <http://psp.sagepub.com/content/19/4>, accesat la 23.07.2013

- Gebreyesus, Elsa, *Native Stranger*//„New Internationalist”, 1992, <http://newint.org/features/1992/12/05/native/>, accesat la 28.07.2013
- Hrabovîci, Hrihori, *Do istoriji ukrajins'koji literatury*, Kiev, 1997
- Jivov, Viktor, *Marginal'naja kul'tura v Rossiji i roždenije intelligencii*//„Novoe literaturnoe obozrenie”, 1999, nr.3, <http://magazines.russ.ru/nlo/1999/37/givov-pr.html>, accesat la 29.07.2013
- Kaganski, Vladimir, *Voprosy o prostranstve marginal'nosti*//„Novoe literaturnoe obozrenie”, 1993, nr. 3
- Krîvenko, Oleksandr, *Ukrajina marhinal'na*, <http://postup.brama.com/usual.php?what=9061>, accesat la 25.07.2013
- Kronfeld, Chana, *On the Margins of Modernism: Decentering Literary Dynamics*, Berkeley: University of California Press, 1996, <http://publishing.cdlib.org/ucpressebooks/view?docId=ft1p30044r;brand=ucpress>, accesat la 29.07.2013
- Pavliciko, Solomia, *Teorija literatury*, Kiev, Osnovy, 2003, <http://1576.ua/books/4678>, accesat la 21.07.2013
- Santayana, G. *The Philosophy of Travel*//*The Birth of Reason and other Essays* / Ed. D. Cory. N.Y.; L.: Columbia Un-ty Press, 1968. <http://www.amazon.com/books/dp/0231102771>, accesat la 20.07.2013
- Tabboni Simonetta, *"Stranger and modernity: From equality of rights to recognition of difference": Thesis Eleven*, 43:1, 1995 <http://www.lib.mq.edu.au/reserve/index.php?command=searchCourse&course=SOC288>, accesat la 21.07.2013
- Zubrițka, Maria, *Topos marhinal'nosti v kul'turnij i literaturnij antropohiji*, „Studia methodologica”, nr.31, Ternopil, 2011, http://www.academia.edu/2450949/Studia_methodologica_31, accesat la 19.07.2013

SOFRONIE VRACEANSKI ȘI DIMITRIE CANTEMIR ÎNCEPUTURILE CULTURII ȘI LITERATURII BULGARE MODERNE

Anca Irina IONESCU

The paper presents the contribution of the most remarkable representative of the Bulgarian national revival to the development of the modern Bulgarian language based on his translation of the prestigious work by the Romanian prince Demeter Cantemir *Kniga sistima muhamedanskia religii*. The author transcribed the original manuscript by Sofronie Vrachanski of the Pogodin Collection in the National Russian Library of St. Petersburg (former Saltykov-Shchedrin Library). The patriotic motivation of the translation and the relation between the Bulgarian version and the original are discussed. The study emphasizes the importance of Sofronie's translation for both the establishment of the modern Bulgarian language and the cultural and literary relations between Bulgaria and Romania.

Key words: national identity, Bulgarian national revival, islamism, christianism, modern Bulgarian language, Romanian-Bulgarian relations

După perioada de puternică înflorire de la începutul evului mediu, când cuprindea aproape toată Peninsula Balcanică, statul bulgar a început să decadă, iar în preajma anului 1363 s-a scindat în două țarate, cu capitalele la Vidin și, respectiv, Târnovo. Acest eveniment a coincis în timp cu începutul unei politici de puternică expansiune din partea Porții Otomane, care a dus la înrobirea aproape totală a poporului bulgar. A urmat o perioadă de mari suferințe și persecuții, încheiată abia cinci sute de ani mai târziu, în 1878, când, după războiul ruso-turc, la care a participat și România, bulgarii și-au recăpătat independența.

Perioada stăpânirii otomane în Bulgaria a fost o epocă foarte puțin prielnică pentru dezvoltarea vieții culturale. Populația bulgară de la orașe și sate a fost supusă unei prigoane continue, s-a încercat impunerea cu forța a islamismului și asistăm și la reprimarea cu cruzime a oricăror încercări de răzvrătire. Odată cu trecerea timpului și, mai ales, după înfrângerea suferită de turci la Viena în 1686, Imperiul Otoman a început să slăbească tot mai mult, în special din cauza nemulțumirilor interne. În secolul al XVIII-lea, criza sistemului imperial devine clar vizibilă. În dorința de a face față crizei, sultanul Selim al III-lea (1789-1807) a

încercat să introducă o serie de reforme, cum ar fi modificarea sistemului medieval de vasalitate militară, reformarea armatei și slăbirea influenței politice a gărzii ienicerilor, refacerea aparatului administrativ extrem de corupt etc. Dar toate aceste încercări s-au lovit de o împotrivire înverșunată din partea feudalilor, astfel că a început o perioadă de puternice frământări interne, răscoale ale ienicerilor, tâlhărie și banditism în masă¹.



Sofronie Vraceanski – autoportret (Ms. 1204, Colecția Pogodin, Biblioteca Națională din Sankt-Petersburg)

Tot în această perioadă, în diverse părți ale uriașului imperiu, mai ales în rândurile supușilor greci și slavi, se constată o tot mai puternică afirmare a conștiinței naționale, ca urmare a formării burgheziei. Primii reprezentanți ai acestei noi clase sociale bulgare au început să dobândească un anumit statut social. În orașele și așezările cu populație preponderent bulgară, precum și în vechile mănăstiri ortodoxe, s-au creat condițiile necesare pentru renașterea națională și culturală a bulgarilor. Pe de altă parte, și lumea științifică europeană începe să acorde mai multă atenție poporului bulgar, în cadrul unei orientări care se contura tot mai clar la sfârșitul secolului al XVIII-lea și mai ales la începutul secolului al XIX-lea, și anume panslavismul.

Numeroasele populații slave din Europa își începeau procesul de renaștere națională, încercând să se afirme ca entități distincte. Sarcina lor era mult îngreunată de faptul că cei mai mulți dintre ei trăiau în imperii care nu le acordau nici un fel de drepturi sau recunoaștere, respectiv în Imperiul Austro-Ungar (slavii de vest) sau în Imperiul Otoman (slavii de sud). Această situație i-a făcut să se apropie mai mult unii de alții și să lanseze această mișcare de unire a tuturor slavilor, panslavismul, prin care asupriții din cele două mari împărății încercau să-și dea mâna. Prin aceasta se explică, printre alte motivații, interesul cu totul aparte manifestat de savanții cehi

¹ A. N. Robinson, N. M. Dilevski, *Софроний Врачанский и его жизнеописание*, Leningrad, 1976, pp.70-71.

față de poporul bulgar și istoria acestuia¹. Primul care a semnalat problema bulgară lumii științifice și politice europene a fost istoricul ceh Pavel Josef Šafařík, în cea mai importantă lucrare a sa, *Slovanské starožitnosti* (Antichitățile slave), Praga, 1837, în care studiază istoria și literatura popoarelor slave, din perioada lui Herodot, adică de la jumătatea secolului al V-lea î.e.n., până la creștinarea principalelor popoare slave, adică sfârșitul secolului al X-lea. În lucrarea sa, Šafařík acordă un loc important bulgarilor și contestă datele oficiale de la vremea respectivă, care vorbeau despre un număr de aproximativ șase sute de mii de persoane de origine bulgară, susținând că bulgarii sunt în număr de aproximativ patru milioane și ocupă o suprafață întinsă, care include Macedonia, Tracia și așa-numita Mezia.

Ca și în cazul altor popoare europene, una din trăsăturile principale ale renașterii naționale bulgare a fost atenția specială acordată *limbii naționale*. În cazul bulgarilor, supraviețuirea lor ca națiune depindea în mod esențial de supraviețuirea limbii bulgare și de crearea unor valori literare în limba vie a poporului, nu în bulgara veche sau în greacă, așa cum se întâmplase până atunci. După cum se afirmă în *Istoria literaturii bulgare*, „renașterea poporului bulgar a trebuit să se realizeze pe câteva fronturi, nu numai împotriva feudalismului și a iobăgiei, ci și împotriva tiraniei politice otomane și a dependenței spirituale pe care o impuseseră Patriarhia greacă de la Țarigrad și burghezia greacă care se dezvoltase mai rapid”².

O trăsătură cu totul aparte³ a începuturilor literaturii, culturii și limbii bulgare naționale o constituie *apropierea foarte mare de România* și viața culturală a acesteia. În secolul al XIX-lea, ambele culturi și literaturi cunosc un proces de dezvoltare rapidă, uneori foarte înrudit ca forme și etape. Se constată o puternică tendință de modernizare, de ieșire din vechile tradiții medievale și de conturare a trăsăturilor naționale specifice.

Începutul relațiilor cultural-literare bulgaro-române este marcat de activitatea lui **Sofronie Vranceanski** (1739–1813), unul dintre titanii renașterii naționale bulgare. Ca urmare a activității sale, în România a apărut în 1806 *prima carte tipărită* în limba bulgară modernă, cu titlul de *Nedelnik*, conținând diverse scrieri religioase traduse de Sofronie Vranceanski pentru a le face accesibile poporului, așa cum mărturisește chiar el la începutul lucrării: „Am tradus aceasta

¹ Anca Irina Ionescu, *Cu privire la relațiile culturale ceho-bulgare. Pavel Josef Šafařík și Konstantin Jireček*, în *Volumul omagial Cătălina Velculescu*, București, 2012, pp. 312-320 și, idem, *Pavel Josef Šafařík, savantul slovac de expresie cehă*, „Romanoslavica”, XLVIII, 4, pp. 63-77.

² *История на българската литература, 2. Литература на възраждането*, Sofia, 1966, p.10.

³ Iliа Konev, *Класификация и типологически особености на българо-румънските литературни взаимоотношения през XIX в.*, Sofia, 1980, p.10.

din slavonă și din greaca amplă și profundă în limba bulgară simplă și scurtă, pentru înțelegerea și învățătura poporului bulgar simplu și neștiutor”¹.

În același context nu este lipsit de interes să amintim că și *primul abecedar* bulgar a apărut tot în România, în 1824. Este vorba de cunoscutul *Abecedar* al lui Petăr Beron, în a cărui prefață autorul spune: „Sper că această carte îi va bucura pe cei care o vor găsi și mai ales pe învățători, căci mi se pare că aceștia vor renunța la psaltirile din care copiii nu înțeleg nimic, acum când au carte pentru ei tipărită în limba noastră”².

Stoiko Vladislavov, cu numele monahal *Sofronie* și supranumele Vraceanski, derivat de la Vrața, localitate în care a fost numit episcop, s-a născut în 1739 la Kotel, localitate cu mari tradiții în cultura și literatura bulgară. Tatăl lui era negustor de vite mici și călătorea prin tot imperiul turc. Stoiko a avut parte de o copilărie nefericită. La trei ani a rămas orfan de mamă și a fost crescut apoi de mama sa vitregă care nu-l iubea. La nouă ani a fost trimis să învețe carte la școala bisericii din Kotel, unde a început să studieze limba greacă. A terminat octoihul și, în 1750, când a ajuns la psaltire, a primit veste că tatăl lui murise de ciumă la Țarigrad. A fost înfiat de un unchi care a murit și el puțin mai târziu, lăsându-i nepotului numai datorii de achitat. Vraceanski trăiește în mare mizerie, dar mai marii localității îi propun să devină preot. În 1762 aceștia plătesc autorității eclesiastice grecești suma cuvenită și Sofronii devine astfel preot și foarte curând după aceasta începe să lucreze și ca învățător în localitatea sa natală. Pe lângă munca de preot și de învățător, desfășoară și o bogată activitate de copiere a unor texte vechi. Viața lui continuă să fie frământată, căci este mereu hărțuit de ceilalți preoți care îl invidiau pentru că știa carte, în timp ce ei erau analfabeți. Un moment important în viața lui Sofronii este marcat de anul 1765, când Paisii Hilendarski, călugăr de la mănăstirea Athos și autorul vestitei *Istории slavo-bulgare* (*История славянобългарска*) vine la Kotel. Impresionat de personalitatea și de ideile acestuia, Sofronii copiază *История славянобългарска*, aceasta fiind prima transcriere a importantei lucrări, cunoscută în istoria literaturii bulgare sub numele de *Transcrierea lui Sofronie*. Petrece șase ani la Muntele Sfânt (1770-1775), unde își perfecționează cunoștințele de greacă, în 1792 pleacă din satul natal, Kotel, și slujește în enoria Karnobat. Se călugărește,

¹ *История на българската литература*, pp.10-12; Donka Petkanova Toteva, *Неделникът на Софроний Врачански, Извори и идеи*, în „Известия на Института за българска литература”, кн.IX, 1960, pp.199-246; Ketii Niceva, *Езикът на Софрониевия «Неделник» в историята на българския книжовен език*, Sofia, 1965, pp.6-7.

² *Антология на българската философска мисъл*, 1, Sofia, 1973, p.187; cf. și *Речник на българската литература*, 1 (A-D), Sofia, 1976, p.88.

luându-și probabil numele monahal de Serafim și petrece câțva timp într-o mănăstire de lângă satul Arbanasi, iar pe 17 septembrie 1794 este hirotonisit ca episcop în orașul Vrața, sub numele de Sofronie.

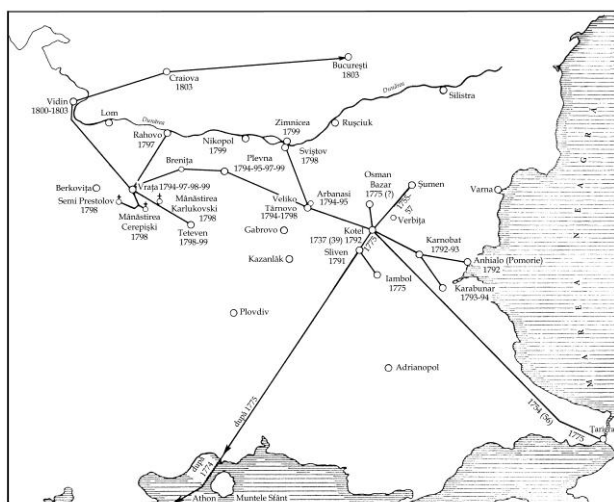
Petrece cinci ani ca episcop în eparhia Vrața, dar după tulburările din Vrața provocate de oastea pașei Osman Pazvantoglu din Vidin, care era animat de dorințe separatiste, Sofronie părăsește orașul și se ascunde un timp. În 1800, ademenit de călugărul grec Calinic, se duce la Vidin unde este silit să-și îndeplinească atribuțiile de arhieru aproape în stare de prizonierat. Deși Calinic se poartă rău cu el, episcopul bulgar are totuși posibilitatea să citească, să desfășoare activitate cărturărească și întreține legăturile cu cercurile fanariote.

În cele din urmă, reușește să scape și de la Vidin și trece în Valahia, mai întâi la Craiova, apoi se mută în 1803 la București, unde copiii lui se aflau la învățătură la vestita academie de aici, iar mitropolitul Dositei și domnul țării, Constantin Ipsilanti, îl primesc cu multă căldură și îi asigură climatul material și spiritual necesar activității sale. La cererea sa și cu sprijinul domnitorului român este eliberat de îndatoririle de episcop, dar continuă să se iscălească Sofronie Vrăcean. Cea mai bună mărturie în acest sens o găsim chiar în opera lui:

Și m-am dus la București, la copii, pentru că erau la învățătură înaltă la academia beului¹. Și m-am dus și m-am închinat Sfinției Sale, Mitropolitului Ungrovalahiei, pe nume Dositei², un om bătrân de ani, învățat și cunoscător al înțelepciunii. M-a primit cu bunăvoință și m-a dus la bei, care era Constantin Voievod Ipsilanti și la niște boieri. Și le-a spus că am stat la Vidin trei ani și câte nevoi și necazuri am pățit. Și m-a chemat la mitropolie și mi-a dat o chilie, ca să stau acolo, lângă el, și în fiecare zi să fiu la trapeza lui.

¹ Academie înființată în 1694 de Constantin Brâncoveanu, cu limba de predare greacă și profesori în cea mai mare parte greci. În 1818 Gheorghe Lazăr a început să predea aici în limba română, iar în 1821 a fost desființată și înlocuită cu Academia Sfântul Sava, cu limba de predare română.

² Dositei Filitis (1734-1826), mitropolit al Valahiei (1793-1809) a fost îndepărtat din scaun în 1809 de autoritățile ruse și a murit în exil.



Harta peregrinărilor lui Sofronie Vranceanski
(Adaptată după Sofronii Vranceanski, *Izneopisanie*, Editori: N.M. Dălevski și A.N. Robinson,
Ed. Nauka, Leningrad, 1976, p.141)

În perioada 1806-1812, Sofronie este unul dintre cei mai importanți reprezentanți ai poporului bulgar și ai emigrației bulgare din România, mai ales în relațiile cu comandamentul armatei ruse din timpul războiului ruso-turc. În această perioadă se înființează la București prima asociație politică bulgară sub conducerea episcopului Sofronie Vranceanski¹. Datele cu privire la activitatea politică a lui Sofronie Vranceanski în sprijinul eliberării Bulgariei sunt legate de misiunea lui Atanas Nekovici și Ivan Zambin, care se prezintă la Sankt-Petersburg cu o împuternicire din partea lui Sofronie Vranceanski pentru a cere sprijinul și protecția țarului pentru populația bulgară, pentru frații noștri de aceeași credință de pe ambele maluri ale Dunării, așa cum se exprimă în cererea sa adresată lui M.N. Kutuzov în 1811, în numele tuturor bulgarilor din Principatele Dunărene.

Printre ultimele documente rămase de la Vranceanski se numără *Proclamația* sa către bulgari din 1813, un manifest politic în care autorul încearcă să definească sarcinile mișcării bulgare de eliberare națională. Se afirmă ideea necesității ca poporul bulgar să facă el însuși eforturi în vederea obținerii independenței și se

¹ http://212.39.92.39/e/prosveta/istoria_11/26.3.html

evocă exemplele popoarelor vecine, chemându-i pe toți bulgarii la unitate națională și la luptă împotriva puterii otomane¹.

Prestigiul și respectul pe care și l-a câștigat marele cărturar bulgar este dovedit și de *Oda pentru Sofronie*², compusă de Dimităr Popski, una dintre primele compoziții în versuri din literatura bulgară, o elegie tristă, evocare plină de amărăciune a suferințelor poporului bulgar sub jugul otoman, dar în care durerea se transformă în entuziasm și admirație când rostește numele episcopului cărturar: „Numele tău a răsunat ca un tunet și va tuna în vecii vecilor!/ Bulgaria îți împletește cunună!”³ Sofronie Vraceanski a fost canonizat la 31 decembrie 1964 și memoria lui se sărbătorește în fiecare an la 11 martie.

Sofronie a petrecut în România ultimul deceniu al vieții sale, perioadă care este și cea mai fecundă în domeniul activității lui cărturărești. Aici și-a elaborat principalele patru lucrări, și anume *Неделное евангелское толкование* (scrisă înainte de 1806), *Кириакодромион сиреч неделник* (tipărit în 1806), *Книга за трите религии* (1805), *Театрон политикон* (1809)⁴.

În toate lucrările sale, Sofronie preamărește cunoașterea, iluminarea și progresul prin cultură, condamnând cu vehemență „prostia” și „lenevirea”, dând drept exemplu alte popoare care și-au făurit istoria câștigându-și un nume prin cultură și artă: „Cu învățătura au devenit gospodari, au devenit stăpâni, și nu au orbecat prin întuneric ca noi și cu mintea și cu trupul. Ah, vai de lenevirea noastră, de lipsa de înțelepciune și de nepăsarea noastră!”, spune el în *Театрон политикон*⁵.

În clipele de tihnă de la București, Sofronie a elaborat și cunoscuta sa *Autobiografie*, intitulată *Viața și suferințele păcătosului Sofronie (Житие и страдание грешного Софрония)*⁶, rămasă în manuscris până în 1861, când G.S. Rakovski publică în „Dunavski lebed” o copie realizată de slavistul rus V. Grigorovici

¹ Publicată recent în vol. Sofronie Vraceanski, *Din culisele Imperiului Otoman*, studiu introductiv, selecția textelor, traducere și note de Anca Irina Ionescu, Ed. Lider, București, 2013, pp. 51-52.

² Descoperită de G. Rakovski și publicată pentru prima dată în „Dunavski lebed”, 1861. Vezi Sv. Igov, *История на българската литература*, Ciela, Sofia, 2002, p. 171.

³ Igov, *op.cit.*.

⁴ Stefana Tarinska, *Софроний Врачанский, румънското общество и румънската литература*, în vol. *Българско-румънски литературни взаимоотношения през XIX в.*, Sofia, 1980, p.191.

⁵ Citat după Igov, *op.cit.*, p. 169.

⁶ Publicată în limba română în vol. Sofronie Vraceanski, *Din istoria... op.cit.*, pp. 23-50.; de asemenea, Sofronie de Vrața, *Viața și pătimirile păcătosului Sofronie*. traducere din limba bulgară de Gheorghiță Ciocioi, București, 2013.

⁷ G.S. Rakovski, *Драгоценни паметници за българская новая история*, II, în „Дунавски лебед”, 1861, II, pp.55-61.

după manuscrisul autograf păstrat în colecția istoricului rus M.N. Pogodin (ms. 1204) de la Biblioteca Saltîkov-Șcedrin din Sankt-Petersburg (astăzi Biblioteca Națională a Federației Ruse). Lucrarea a suscitat imediat interesul lumii științifice europene, fiind curând tradusă în limba franceză¹. Deși este intitulată *Viață...* și ne trimite cu gândul la literatura medievală hagiografică, lucrarea lui Sofronie nu este o scriere de acest fel, căci „viețile” medievale erau povestiri despre sfinți, în timp ce autorul se numește cu umilință și smerenie „păcătosul”. În timp ce viețile sfinților erau relatări ale miracolului transformării divine a unui om în sfânt, relatarea lui Sofronie este o autobiografie, povestirea unor întâmplări zilnice cu banalul și umorul lor cotidian, asemănându-se, din acest punct de vedere cu scrieri precum *Historia calamitatum* a filozofului și teologului francez Pierre Abélard (1079-1142) sau cu renumita *Vita din Benvenuto di Maestro Giovanni Cellini Fiorentino scritta per lui medesimo in Firenze* (1558-1566)² ș.a., la care se pot adăuga și alte modele, de pildă *Viața protopopului Avacum* a lui Dositej Obradović (1742-1811). Sofronie realizează prin *Autobiografia* sa prima lucrare originală în limba bulgară modernă, unică și singulară, expresie a înclinației spre sentimentalism din literatura renașterii naționale bulgare. Recurgând la limba vie, vorbită de contemporanii săi, autorul le-a oferit o scriere care s-a bucurat de foarte mare popularitate imediat după publicarea ei, căci „îmbină într-un mod cu totul aparte tendințele antropocentriste ale Renașterii europene cu patosul etnocentrist și patriotic al Renașterii Naționale bulgare”³.

În același manuscris elaborat la București, se află și cea mai amplă lucrare a lui Vraceanski, *Cartea celor trei religii* (*Книга за трите религии*)⁴, terminată probabil de Sofronie în 1805. Ea este alcătuită din trei părți reprezentate de trei lucrări independente, cu titluri diferite, reunite printr-o prefață comună, referitoare la principalele trei religii practicate în Peninsula Balcanică, și anume creștină, iudaică și islamică. Ea mai este cunoscută și sub titlul, impropriu de altfel, pentru că se referă numai la prima parte, de *Изповедание на православната вяра*. Lucrarea constituie un manuscris voluminos de 352 de file, acoperite cu un scris foarte frumos și îngrijit, evident al lui Sofronie. După moartea sa, manuscrisul a fost legat

¹ L. Léger, *La Bulgarie à la fin du XVIII^e siècle. Mémoires de Sofronie de Vratsa*, Paris, p. 423.

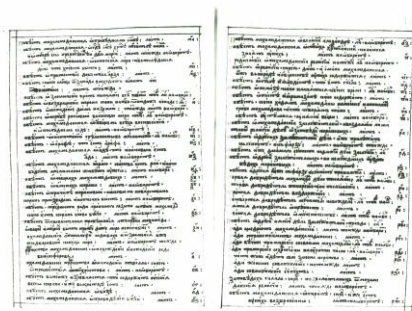
² *Viața lui Benvenuto Cellini scrisă de el însuși*, traducere, cronologie și note de Stefan Crudu; traducerea versurilor: Geo Dumitrescu, vol. 1-2, Meridiane, București, 1989.

³ Igov, *op.cit.* p. 170.

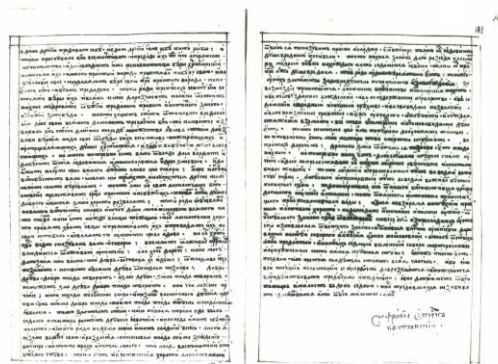
⁴ Publicată în vol. Sofronii Vraceanski, *Съчинения в два тома*, vol. 2, „Bălgarski pisatel”, Sofia. 1992; ediție trilingvă, rusă-bulgară-română: Anca Irina Ionescu, *Sofronie Vraceanski – Dimitrie Cantemir, Sistema și religia mohamedană. Cartea celor trei religii*, Ed. Universal Dalsi, București, 2000.

împreună cu *Autobiografia* lui Sofronie (*Житие и страдание грешного Софрония*) într-un codex mai mare.

Manuscrisul a fost semnalat lumii științifice în epoca modernă de A.I. Sobolevski, care a publicat descrierea detaliată și o prezentare pe scurt a conținutului¹. Câteva fragmente mici au fost publicate de A.I. Iațimirski², N. Oreșkov³ și B. St.Anghelov⁴.



Cartea celor trei religii, Sistema religiei mohamedane. Cuprinsul (f. 182v-183r)



Cartea celor trei religii, Sistema religiei mohamedane, Prefața lui Sofronie, cu semnătura sa: *Sofronie Episcop Vranceanski*

Prima parte a lucrării lui Sofronie despre cele trei religii este o compilație de texte bisericești grecești și rusești, partea a doua, după însăși mărturia lui Sofronie, este traducerea unei scrieri a unui evreu creștinat pe nume Pavel, de profesie medic, iar cea de-a treia reprezintă o traducere adaptată a cunoscutei cărți a lui Dimitrie Cantemir, *Книга система или состояние мухаммеданския религии* (Cartea sistemii sau întocmirea religiei muhammedane).

¹ A.I. Sobolevski, *Неизвестные труды Софрония Врачанского*, în „Известия отделения русского языка и словесности”, XIII, 1908, p.91.

² *Мелкие тексты и заметки старинной славянской литературы*, în „Известия ОРЯС”, XXI, 1916, 2, pp.109-117.

³ *Автобиография на Софрония Врачански*, Sofia, 1914.

⁴ *Софроний Врачански. Материали за живота и творчество му*, în „Известия на Института по българска литература”, VII, 1958, pp.309-341.

Lucrarea fusese elaborată de Cantemir la Moscova, din îndemnul și sub oblăduirea țarului Pentru cel Mare, și tipărită tot acolo, în 1722. Deși a stârnit un viu interes în lumea științifică imediat după apariția sa¹, căci reprezenta o lucrare de mare amploare și importanță pentru vremea aceea, atât din punct de vedere istoric, cât și lingvistic, ea nu a atras atenția cercetătorilor sovietici decât în mod sporadic, menționată numai în treacăt, în legătură cu epoca lui Petru cel Mare sau cu începuturile arabisticii ruse². Și în patrimoniul cultural românesc lucrarea lui Cantemir a pătruns relativ târziu³. În pofida mai multor încercări, traducerea ei în limba română s-a realizat abia la o sută cincizeci și cinci de ani după apariția sa⁴, dar a fost inclusă sub formă de ediție bilingvă ruso-română în ediția de *Opere complete* a principelui moldav, coordonată de Virgil Cândea⁵.

Sofronie a avut ocazia să studieze această lucrare deosebit de prestigioasă la București și a ales-o pentru a constitui cea de-a treia parte a tratatului său despre cele trei religii, fapt semnalat de mai multă vreme în cercurile științifice⁶. Un

¹ J. P. Kohl, *Introductio in historiam et rem slavorum imprimis sacra*, Altona, 1729; autorul face elogiul cărții savantului român. Cf., de asemenea, P. Cernovodeanu, *Les oeuvres de Démètre Cantemir présentées par „Acta eruditorum” de Leipzig (1714-1738)*, în „Revue des études sud-est européennes”, XII, 1974, p.540 ș.u., și idem, *Démètre Cantemir vu par ses contemporains (le monde savant et les milieux diplomatiques européens)*, ibidem, XI, 1973, pp.654-656.

² P. Pekarski, *Наука и литература при Петре Великом I*, pp.254-255; II, pp.567-570; 581-585; *Редкая книга в библиотеке Трубачевского уездного училища*, în „Журнал Министерства народного просвещения”, 1855, august, pp.61-63. A se vedea, de asemenea, O.O. Kravikovski, *Очерки по истории русской арабистики*, Moscova – Leningrad, 1959, pp. 43-44; idem, *Избранные сочинения*, V, Moscova – Leningrad, 1858, pp. 33-34; N.A. Smirnov, *Очерки истории изучения ислама в СССР*, Moscova, 1954, p.15 ș.u.

³ B.P. Hasdeu a citat lucrarea lui Cantemir în studiul său, *Istoria toleranței religioase în România*, București, 1868, p. 57, apoi C. Negruzzi a proiectat o ediție românească a tuturor operelor lui Cantemir în 1838; a se vedea, în acest sens, Al. Duțu, *Opera lui Dimitrie Cantemir în cultura română modernă*, în „Viața Românească”, 1973, 9, p.6-13; Ionescu, *op.cit.*, p.103 ș.u. și mai ales, V. Cândea, *Studiu introductiv la D. Cantemir, Sistemul sau întocmirea religiei muhammedane*, Editura Academiei Republicii Socialiste România, București, 1987.

⁴ D. Cantemir, *Sistemul sau întocmirea religiei muhammedane*, ediție îngrijită și traducere de V. Cândea, București, Ed. Minerva, 1977.

⁵ D. Cantemir, *Sistemul sau întocmirea religiei muhammedane*. Traducere, studiu introductiv, note și comentarii de Virgil Cândea. Text rus îngrijit de Anca Irina Ionescu, Ed. Academiei R.S.România, București, 1987.

⁶ Vezi, de pildă, P.P. Panaitescu, *Dimitrie Cantemir. Viața și opera*, București, 1958, p.219; V. Sl. Kiselkov, *Софроний Врачански. Живот и творчество*, Sofia, 1963, p.166; C. Velichi, *La contribution de l’émigration bulgare de la Valachie à la renaissance politique et culturelle du peuple bulgare*, București, 1980, p.193.

interesant studiu comparativ între manuscrisul lui Vraceutski și lucrarea lui Cantemir a publicat încă în 1968 cercetătoarea T.N. Kopreeva¹, iar o analiză detaliată a relațiilor dintre Sofronii Vraceutski și cultura română a fost realizată de Stefana Tarinska².

Motivele care au determinat traducerea. Pentru a putea înțelege corect motivele care l-au îndemnat pe Vraceutski să realizeze o operă de asemenea dimensiuni, trebuie să acordăm o atenție deosebită prefeței traducerii, care ne va furniza argumentele necesare pentru a explica corect atitudinea episcopului bulgar față de turci și de religia lor.

Cuvântul înainte al autorului este o traducere prescurtată a prefeței lui Cantemir la *Kniga sistima*, ceea ce iese perfect în evidență atunci când comparăm cele două texte; dar dincolo de acest fapt, prefața lui Sofronie reflectă, fără nici o îndoială, sentimentele și concepțiile episcopului, care, așa cum se obișnuia pe atunci, și-a însușit ideile lui Cantemir fără nici un sentiment de vinovăție, pentru că le împărtășea pe deplin. Numele lui Cantemir nu este menționat nicăieri pe parcursul lucrării și nu se precizează în nici un fel care sunt sursele ei, așa cum procedase în cazul primelor două părți ale *Ispovedaniei*. Un element în plus în favoarea acestei ipoteze este că episcopul bulgar a semnat această prefață cu propriul nume, în timp ce în cazul prefețelor la cele două părți anterioare menționase numele fiecărui autor³.

Cea mai mare parte a ideilor exprimate în prefața traducerii bulgare se regăsesc la Cantemir, chiar și cele care expun cauzele expansiunii rapide a mahomedanismului, una dintre ele fiind disensiunile dintre popoarele balcanice – idee subliniată în mod eronat de B.St. Anghelov ca fiind absolut originală, deși nu era vorba decât de o localizare a chestiunii, deoarece el vorbește despre disensiunile dintre greci și bulgari⁴.

¹ *Неизвестный источник Жития Софрония*, în „Труды отдела древнерусской литературы”, XXIII, 1968, pp. 261-275.

² *Op.cit.*, în vol. *Българо-румънски литературни взаимоотношения през XIX век*, Sofia, 1980, pp. 179-200.

³ Vezi și Kopreeva, *op.cit.*, p.263; Tarinska, *op.cit.*, pp.196-197.

⁴ Anghelov afirma că „manuscrisul cuprinde și alte lucrări originale ale marelui nostru cărturar, care ar merita să fie publicate. Așa sunt, în primul rând, lucrările lui despre cele trei religii, creștină, evreiască și mohamedană” (*op.cit.*, p.310).

În ce ne privește, considerăm că importanța lucrării lui Vrăceanski constă în mare măsură în *motivele* care l-au îndemnat pe cărturarul bulgar s-o elaboreze și care sunt parțial expuse în prefață.

Printre cele mai puternice trebuie să menționăm în primul rând grija deosebită pe care a manifestat-o întotdeauna pentru *cultivarea limbii naționale*, pentru instruirea conaționalilor săi, marea lui dorință de a pune diverse lucrări la dispoziția bulgarilor dornici de a citi cărți în propria lor limbă. În acest sens, merită să amintim și faptul că Sofronie Vrăceanski a fost primul prelat bulgar care a introdus limba națională bulgară în slujba religioasă. Singur mărturisește în *Autobiografia* sa că se străduiește să scrie cât mai mult în limba maternă¹:

De aceea mă trudesesc și eu acum ziua și noaptea ca să scriu câteva cărți în limba noastră bulgărească, căci dacă nu mi-a fost cu puțință să le spun cu gura mea, ca să audă de la mine, păcătosul, oarecare învățătură cu folos, să citească scrierile mele și să se folosească, iar pentru mine nevrednicul să-l roage pe Dumnezeu, neștiința mea să o îndrepte și să ceară iertare pentru mine truditul ca să ședem și noi între cei drepti în ziua înfricoșatei răsplătiri¹.

Un alt motiv urmărit de arhiepiscop a fost dorința sa de a oferi bulgarilor informații exacte și complete despre principalele trei religii practicate în țara sa, pentru a dovedi superioritatea confesiunii creștine. Susținând această idee, Sofronie s-a lăsat mânat de rațiuni politice, căci în Bulgaria, așa cum s-a văzut, mahomedanismul amenința însăși conștiința națională a poporului. Așadar, Vrăceanski atrăgea febril atenția asupra incontestabilei superiorități a creștinismului pentru a salva conștiința de sine a poporului bulgar.

În acest sens, nu putem fi de acord cu părerea exprimată de E. Gheorghiev, care consideră că „prin opera sa Sofronie, se depărtează de tradiția medievală care îi plasa pe creștini deasupra tuturor celorlalți și se apropie de toleranța caracteristică epocii Luminilor”². În toată lucrarea și, mai ales în prefață, atitudinea lui Sofronie, copiind-o pe cea a lui Cantemir, este net antiotomană și antimohamedană și nu se arată cătuși de puțin tolerant; astfel, îl numește pe Mahomet „profet mincinos”, iar despre religia propovăduită de el afirmă că este „porcească” (*свинска*). Dorința

¹ „Затова ся трудя и азъ сеги денем и ношем да испиша няколко книги по нашему болгарскому языку, та ако не би возможно мене да казувам им сас уста моя да чуют от мене грешнаго някои полезное поучение, а тие да прочетут писание мое и да уполезуются и за мене недостойнаго бѣ да молят невежество мое исправити и трудившаго ся прощение сподобити, даби подучити и нам десних стоящих в день страшого воздаяния.”

² *История на българската литература, op.cit.*, II, p.71.

supremă a lui Vrăceancki, pe care nu o ascunde deloc, este de a menține și de a consolida credința creștină, demonstrând cât de animalică și revoltătoare este cea mohamedană.

Considerații asupra realizării concrete a traducerii. Confruntarea amănunțită și atentă a celor două texte¹, respectiv a originalului lui Cantemir și a versiunii lui Vrăceancki ne-a condus la concluzia că, în general, Sofronie a respectat cu fidelitate textul; cu toate acestea, perioada amplă și bogată a lui Cantemir, care lua drept model frazele autorilor clasici greci, i-a creat probabil uneori dificultăți serioase prelatului bulgar, de unde au rezultat și micile inadvertențe din versiunea bulgară. De asemenea, se cuvine să menționăm că traducerea lui Vrăceancki nu constituie o transpunere mecanică a originalului; traducătorul a făcut eforturi vizibile pentru a oferi cititorilor săi un text mai ușor de citit, adaptat limbii sale materne și, mai ales, simplificat, pentru că se adresa unor persoane mai puțin instruite decât cele pe care le viza *Kniga sistima*. Așa cum arată și cercetătoarea Stefana Tarinska, „limba acestei traduceri a lui Sofronie este apropiată de limba colocvială a poporului simplu și foarte apropiată de limba și modul de exprimare al lucrării sale originale, *Житие и страдания...*”².

În acest scop, Vrăceancki a încercat să dea capitolelor o altă dispunere, cea care i s-a părut, probabil, mai logică, căci, fără îndoială, că nu cunoștea normele obișnuite autorilor islamici pe care le respectase Cantemir³. Astfel, a plasat cartea a IV-a înaintea cărții a III-a, preferând să scrie mai întâi despre *crearea lumii* și după aceea despre distrugerea ei și despre *Apocalipsă*. A schimbat, de asemenea, locul capitolului care se referea la moaștele profetului, aflat la Cantemir în Cartea I, plasându-l după capitolele referitoare la rai și la iad. Vrăceancki a renunțat la împărțirea în capitole și subcapitole și a operat diverse modificări și în ordinea lor. În dorința de a simplifica lucrarea, episcopul a considerat probabil de prea puțin interes ultimul capitol mare despre *Științele mohamedane*, pe care l-a comprimat în câteva rânduri și a renunțat și la câteva capitole din cartea despre biografia profetului. A eliminat, în general, pasajele licențioase și cele prea savante, cum ar fi

¹ Versiunea utilizată de noi este transcrisă de pe microfilmul manuscrisului original autograf al lui Sofronie nr. 1024 din colecția Pogodin, filele 180^r – 352^r, publicat în: Sofronie Vrăceancki, Dimitrie Cantemir, *Sistema și religia mohamedană*, citat mai sus.

² Tarinska, *op. cit.*, p.196.

³ Vezi și Virgil Cândea, *Studiu introductiv la Dimitrie Cantemir, Sistemul sau întocmirea religiei muhammedane*, Editura Academiei Republicii Socialiste România, București, 1987, p. XXXIII.

de pildă *Имена теологии/ Denumirile teologiei* (Cantemir, p. 81) sau explicația unității și a inteligenței (Cantemir, p. 94)¹.

În versiunea bulgară, apar și două texte originale, unul despre originea arabilor și altul despre o poveste de dragoste dintre o tânără rusoaică și un prizonier turc. Ceea ce este mai curios, este că Vrăceancki extinde adesea automat criticile aduse *Coranului* și asupra *Talmudului*. Iată câteva exemple: „Тако егда в руки книгу *Курана* возмет” (Așadar, când va lua în mână cartea *Coranului*, Cantemir, 3) și „Тако в руке свои Талмуд книга еврейская и Коран турецкого возмет” (*Dacă ia în mâinile sale Talmudul, cartea evreiască, și Coranul turcesc*, Vr. p.180^v); sau „Но да рассудит читатель наш мухаммеданского закона, то есть книги *Курана* коварную во правду” (Judece, așadar, cititorul nostru șiretenia cu adevărat perfidă a legii muhammedane, adică a cărții *Curanului*) și bg.: „Ала да разумеет читател наш Талмудский и Корановый законы, како са книги в правду коварный” (Dar să înțeleagă cititorul nostru legea Talmudului și a Coranului care sunt cărți cu adevărat perfide, *ibidem*).

Fenomenul se repetă chiar și atunci când este vorba de autori care au studiat *Coranul*, căroră Vrăceancki le atribuie fără ezitare și studierea *Talmudului*: „Ала да умолчу, що са били из хрстианите Самокатъ Георгия Кедрин и другии що верховно усмотрили мохамеданскую и талмудскую хитрость” (Dar îi voi trece sub tăcere pe aceia dintre creștini ca Samokat, Gheorghe Kedrin și alții care au dezvăluit superficial șiretenia mohamedană și talmudică, Vr., p.180^v), în timp ce Cantemir spune: „Умолчу из христиан Самоката, Георгия Кедрина и протчих, которые поверховно мухаммеданскую усмотриша хитрость” (Voi trece sub tăcere pe Samokata, Gheorghe Kedrenos și pe alții care au dezvăluit superficial șiretenia muhammedană, Cantemir, p.3).

Pentru a-și convinge cititorii, Vrăceancki a adnotat manuscrisul cu mici comentarii; uneori sunt numai scurte propoziții exclamative, de exemplu: „Видте коварного члвкa найде време” (Vedeți omul viclean cum și-a găsit momentul, p.200 v), sau: „Боже мой, бива ли тая работа, като луната колко земля голяма да влезе у ракава и да я приломи” (Doamne, poate exista acest lucru, luna cât

¹ Exemplele din Cantemir sunt citate după ediția D. Cantemir, *Sistemul sau întocmirea religiei muhammedane ...* București, 1987. Exemplele din Vrăceancki sunt citate după ediția noastră trilingvă: ediție trilingvă, rusă-bulgară-română: Ionescu, *Sofronie Vrăceancki – Dimitrie Cantemir ...* București, 2000.

pământul de mare – și să intre în mânăca lui și s-o frângă!, p.196^v), în legătură cu minunile lui Mohamed.

Comparația dintre cele două texte pune în evidență elemente care indică: a) diferențe intenționate; b) diferențe involuntare.

În prima categorie se pot grupa toate cele care demonstrează o simplificare a textului, în scopul apropierii sale de limba colocvială. Astfel, Sofronie a înlocuit frazele lungi rusești, în care abundă construcțiile participiale, cu fraze formate din propoziții coordonate sau cu un număr mic de subordonate, de exemplu: „Той пророк, като разсмотри тайныи бѣжи и неизреченныи и постановление вечныи премудрости и глубочайший чин и закон бѣжий, познание и знайденіе члѣское и това като разсудил това прилежно говорил” (Vr., p.180^r), în timp ce în rusă găsim: „Пророк убо по внемгда тайны божіе неизреченныи, постановление вечныи премудрости, чины и закон глубочайший рассмотрил умозрительством, яко ко испытанию человеческих изобретений и познанию их усердно приложился, из его же слов прилежно рассуждающему удобовысвует” (Cantemir, p.1); sau în bulgară: „Кой члѣвк закон не знаи” (Vr., p.180 v), care reprezintă propoziția rusă: „Чего знания сиреч законов кто лишается” (Cantemir, p.2).

Vraceanski a eliminat câteva comparații retorice, al căror sens probabil că îi scăpa și a căror justificare nu îi era clară, de pildă propoziția: „Аки на лидийском оные искусити имея камени” (Cantemir, p.1) care reprezintă pentru profet modalitatea de a separa minciuna de adevăr, precum și alte propoziții asemănătoare, care făceau ceva mai greu de înțeles sensul general al frazei, de exemplu aluzia la parabola biblică a cămilei care va trece prin urechile acului: „Сумнительства имевших о богатом спастися имущем и о прошествии вельбуда сквозе иглине уши” (Cantemir, p.5), care lipsește în varianta bulgară: „Тако рече зарад богатого, що рече Хѣ трудно са спасава” (Vr., p.180 v).

După cum spuneam mai sus, Vraceanski s-a străduit să atenueze expresiile și cuvintele care i se păreau obscene și a înlocuit sau eliminat sistematic elementele prea șocante, de pildă: „Ослабив всея невоздержания чревоугодия и подчревесное удила” (Cantemir, p.6) care devine la Vraceanski: „Ослабил всея невоздержание, чревоугодие и женонейство” (Vr., p.180 v); sau, la Cantemir: „Господствование Бахуса и всякое всех чувств услаждение и свербение” (Cantemir, p.6), iar la Vraceanski: „Гсѣдствование Бахуса и всякое телесная чувства услаждение” (Vr., p.180 v).

Atunci când traducerea se îndepărtează involuntar de original, este vorba de o înțelegere incorectă a construcțiilor mai complicate sau de o confuzie a sensurilor în cazul omonimelor.

O primă categorie de diferențe involuntare se explică prin segmentarea incorectă a textului original și ignorarea raporturilor de subordonare dintre elementele aceleiași propoziții, de pildă: „Ибо аще кто истинный истиннаго бора закон не позна” (căci dacă cineva nu cunoaște legea adevărată a Dumnezeuului adevărat) este tradus în bulgară prin: „Понеже кой ест истинский члвк и познава истинный закон бжий” (căci cine este om adevărat și cunoaște legea adevărată a lui Dumnezeu), unde traducătorul a împărțit propoziția și a introdus o copulă între *кто* și *истинный* în traducerea sa, fără a observa că adjectivul rus *истинный* determină substantivul *закон*, iar adjectivul *истинного* substantivul *закона*.

De asemenea, propoziția rusă: „Намерение его мало пространнее истолкоавти” (Intenția lui s-o explicăm puțin mai pe larg) este tradusă prin: „Да истолкуваме неговоe малое намерение” (Să explicăm intenția lui mică) unde traducătorul a ignorat valoarea adverbială a r. *мало* și l-a înțeles ca determinant adjectival al substantivului *намерение*.

Atunci când se vorbește despre țările în care se practică religia musulmană, Cantemir ne informează că acestea cuprind: „Едва ли не всю Асию, велию часть Африки и меньшую долю Европы”, (Aproape întreaga Asie, o mare parte a Africii și o parte nu mai mică a Europei) ceea ce devine la Vrăceanski: „Едва ли не всю Асию и великая част Африки и малая Европа” (Aproape întreaga Asie, și o mare parte a Africii și Europa mică).

Un alt aspect cu totul deosebit al traducerii este reprezentat de *efortul lui Vrăceanski de a moderniza limba bulgară*, reflectat în introducerea multor cuvinte de origine slavă sau internațională în locul celor de origine turcă, folosite curent la data respectivă în limba bulgară, pe care le explică însă în paranteză, pentru ca cititorul să le poată înțelege. Așa după cum Cantemir modernizase limba rusă, introducând cuvinte de origine neolatină în locul celor slave, Vrăcenaksi a înlocuit turcismele cu slavisme. Iată câteva exemple de cuvinte noi, savante, din vocabularul internațional: „Тука да скажим една *фабула*, що я вси турци непрестано говорят” (318^v); „За това на тая *теология* часто и увардно да поступают” (321^r); „не гледат го по *астрономский* чин, но по политический” (322^r); „внешное облякло от волна бяля соделано, като *мантия*” (327^v).

Din numeroasele exemple de cuvinte de origine slavă explicate în paranteză prin echivalentele lor turcești am ales numai câteva, căci lucrarea abundă în astfel de situații. Ele dovedesc strădania autorului de apropiere a limbii bulgare cât mai mult

de familia limbilor slave: „не мнет другое по-добро и по-голямое *заслужительное* (*севаб*) бл҃гочестие да буде” (317^r); „А други, що имат по-вече имение направят *источници* (*чешми*)” (317^v); „Веруват, како има на свето *кражи* (*харсъзи*) а҃гли и диаволи” (318^v); „*пороху* (*барут*)” (322^r); „*жалба* (*арзохал*)” (328^r); „*жребие* (*хал*) *особливо* (*башкадже*) от други (332^r); *приклад* (*юрнек*)” (333^v); „под *подлогом* (*махана*) *прошение* *милостини*” (334^r); „*рви* (*хендер метириз*) *копаят*” (336^r) „на *конюшницу* (*ахир*) *везирскую*” (337^r); „*след* *Мохамедовий завет* (*васиет*)” (340^v); „от *мохамеданския* *четирех кондициев* (*шартове*) *свободен* и *уволнен* ест” (345^v).

În concluzie, putem afirma, așa cum spunea și Petre P. Panaitescu cu câteva decenii în urmă, că traducerea/adaptarea cârturarului bulgar reprezintă un act cultural de o covârșitoare însemnătate pentru cultura și literatura bulgară și pentru relațiile bulgaro-române, ea fiind „una dintre cele mai vechi scrieri de literatură cultă tradusă în limba bulgară modernă, la începutul acestei literaturi”¹.

Bibliografie

- Anghelov, B.St., *Софроний Врачански. Материали за живота и творчество му*, „Известия на Института по българска литература”, VII, 1958, pp.309-341
Антология на българската философска мисъл, 1, Sofia, 1973
Българо-румънски литературни взаимоотношения през XIX век, Sofia, 1980.
Cândea, Virgil, *Studiu introductiv la Dimitrie Cantemir, Sistemul sau întocmirea religiei muhammedane*, Editura Academiei Republicii Socialiste România, București, 1987
Igov, Sv., *История на българската литература*, Ciela, Sofia, 2002
Ionescu, Anca Irina, *Prefață la Sofronie Vranceanski – Dimitrie Cantemir, Sistema și religia mohamedană. Cartea celor trei religii*, Ed. Universal Dalsi, București, 2000
Konev, Iliа, *Класификация и типологически особености на българо-румънските литературни взаимоотношения през XIX в.*, Sofia, 1980
Kopreeva, T.N., *Неизвестный источник Жития Софрония*, „Труды отдела древнерусской литературы”, XXIII, 1968, p. 261-275
Robinson, A.N., Dilevski, N.M., *Софроний Врачанский и его Жизнеописание*, Leningrad, 1976
Tarinska, Stefana, *Софроний Врачанский, румънското общество и румънската литература*, în vol. *Българско-румънски литературни взаимоотношения през XIX в.*, Sofia, 1980

¹ P.P. Panaitescu, *Dimitrie Cantemir. Viața și opera*, București, 1958, p. 219. Cf. și Velichi, *op. cit.*, p.193.

SPAȚII VIRTUALE ÎN NUVELA LUI VIKTOR PELEVIN *PRINC GOSPLANA*

Florentina MARIN

This article analyses one of Viktor Pelevin's first writings, the novella *Princ Gosplana*, which represents a great achievement and literary experiment made by the Russian author, for which he received the "Velikoe Kol'tso" prize in 1991.

The analyze is focused mainly on presenting the collision between reality and the virtual spaces generated by computer technologies, an endless game of simulacra which did not originate in the real world, but were completely invented and introduced as a substitute for reality itself. This type of simulacrum brought forward by Pelevin opposes Baudrillard's notion, in whose vision the simulacra represent but a copy of a real event or fact, a collection of illusions, masking the absence of the real object.

Influenced by recent developments in high tech, the people in modern societies have changed their ways of understanding and relating to other people and natural phenomena. Due to the Internet and the informational explosion, reality has lost its nature in people's minds and has become more virtual and distant. Pelevin's novella depicts best this estrangement of the individual from the rest of the world, an aspect which we try to discuss in Baudrillard's and Cărtărescu's terms.

Last but not least, studying the shift between the real and virtual spaces, the combination of elements belonging to reality and those belonging to computer technologies, we analyze the means by which the Russian writer managed to create a novella belonging to science-fiction literature.

Keywords: postmodernism, science-fiction, real vs. virtual, simulacrum, computer games

Nuvela *Princ Gosplana* (Prințul de la Gosplan¹), publicată în anul 1992, face parte din primele lucrări ale scriitorului rus. În această perioadă, autorul experimentează diverse stiluri de scriere, printre care și cea științifico-fantastică, analizând modul în care individul interacționează cu realitățile virtuale, generate cel mai adesea de tehnologia computerizată (jocuri electronice, internet, rețele de socializare). Nuvela parodiază imaginea generației tinere, averse de virtual și tehnologii noi, care se lasă cu ușurință pradă jocurilor electronice, rețelilor de socializare, programelor computerizate, fiind dispusă să îmbrățișeze mai degrabă o

¹ *Gosplan* este un termen abreviat de la sintagma rusească *государственный плановый комитет* – comitetul de stat al planificării, existent în perioada sovietică.

realitate inventată, decât lumea din jur. Nuvela îl are ca protagonist pe tânărul Sașa care lucrează în cadrul Comitetului de stat al planificării. Pe tot parcursul nuvelei, atât Sașa, cât și restul personajelor, trăiesc simultan în lumea reală și în universul virtual al jocului computerizat „Prince of Persia”. Protagonistul aspiră să ajungă la ultimul nivel al jocului, nivelul doisprezece, moment în care o va întâlni pe prințesă, pe care trebuie să o elibereze. Cu toate că locul în care muncește eroul nuvelei sugerează mai curând un comitet din perioada sovietică, scrierea prezintă un limbaj foarte liber, îmbinând termeni din sfera computerelor cu elemente science-fiction întâlnite în perioada post-sovietică.

În cele ce urmează, ne propunem să realizăm o analiză a nuvelei peleviniene și să observăm în ce măsură, din perspectiva scriitorului, prin astfel de jocuri se poate realiza controlul persoanei, se pot simula realități sau se poate altera starea de conștiință a individului.

Încă de la început este interesant de observat structura nuvelei care seamănă cu un joc de calculator, fapt ce confirmă strădania autorului de a introduce un stil și o abordare nonconformiste în literatura rusă actuală. În partea introductivă, cititorului îi sunt prezentate instrucțiunile jocului, prin care figurina se poate deplasa pentru a ajunge la nivelul următor. În total, nuvela însumează douăsprezece capitole, denumite ca într-un joc „Nivelul 1”, „Nivelul 2”, „Nivelul 3”, „Game Paused” etc., în final revenind tot la primul nivel.

Toată acțiunea nuvelei este descrisă din perspectiva lui Sașa, ceea ce îl face pe cititor să se raporteze la realitatea oglindită în mintea protagonistului mai curând, decât la o realitate obiectivă, exterioară acestuia. Din acest motiv, în nuvelă se petrece o infuzie de elemente computerizate și elemente ce aparțin spațiului real, ceea ce face uneori imposibil de stabilit când eroul se joacă pe calculator, și când se află în afara spațiului virtual. Un asemenea moment este surprins de autor când Sașa sau șeful acestuia, Boris Grigorievici, par să reprezinte mai curând personaje din jocurile electronice, fiind îmbrăcați cu echipamentul pe care figurina îl poartă pe ecran și comportându-se asemenea acestuia.

Boris Grigorievici stătea la geam și, încremenind mai mult timp în fiecare poziție intermediară, exersa lovitura „rândunică în zbor”, nu cu un băț de bambus, ca acum câțva timp când începea să învețe „Budokan”, ci cu o sabie adevărată de samurai. Astăzi purta un echipament de vânătoare din satin verde sub care se zărea un kimono din material

încrețit cu desene shinobu. Când Sașa intră, acesta așeză cu grijă sabia pe pervazul ferestrei, luă loc pe rogojină și îl invită pe Sașa pe cealaltă rogojină¹.

Pe alocuri, se observă în text încercarea scriitorului de a contopi natura umană a personajelor cu tehnologia. Această contopire nu este însă completă, fapt ce stârnește confuzie între elementul organic și cel virtual, dând naștere unei tensiuni dialectice. Considerăm că prin procedeul de tehnologizare a ființei umane, Pelevin ne invită să observăm transformarea individului în epoca tehnologică actuală, pentru a stabili aspectele care ne definesc ca ființe vii. Astfel, observăm că în cultura actuală, virtualul câștigă tot mai mult teren în fața lumii reale, iar facilitățile pe care tehnologia le oferă individului îi creează acestuia sentimentul de libertate și putere. După cum afirma Mihaela Constantinescu, imaginea cyborgului, hibrid uman și tehnologic, a devenit reprezentantul dorințelor și fanteziilor omului postmodern².

Dominația virtualului care conduce în mod inevitabil la transformarea individului într-un hibrid tehnologic, duce în cele din urmă la *sfârșitul socialului*³, după cum afirma Baudrillard. Astfel se instalează o stare de criză identitară în epoca post-sovietică, născută, pe de o parte, din constatarea eșecului teoriilor metafizicii tradiționale cu privire la locul și rolul omului în univers, iar, pe de altă parte, din explozia informatică. Existența umană actuală se desfășoară în parametrii afluxului informațional, iar natura fragmentară a informațiilor emise în special de mass-media, multitudinea domeniilor din care acestea fac parte, ca de altfel și modificarea stilului de viață al individului generează la publicul receptor sentimentul de segmentare a vieții. Acesta reprezintă domeniul hiperrealului spre care își îndreaptă atenția scriitorul rus. Dacă, pentru Eco și Baudrillard, hiperrealul reprezenta un aspect specific culturii americane, care, în încercarea de redare a realului, fabrica „falsul absolut”⁴, sub efectul globalizării generale, conceptul de hiperreal a fost înșușit și de alte culturi mondiale, cum este cazul culturii ruse. Este interesant de

¹ Viktor Pelevin, *Princ Gosplana*, <http://pelevin.nov.ru/pov/pe-princ/1.html>. «Борис Григорьевич стоял у окна и, подолгу замирая в каждом из промежуточных положений, отрабатывал удар "полет ласточки", причем не бамбуковой палкой, как совсем недавно, когда он начинал осваивать "Будокан", а настоящим самурайским мечом. Сегодня на нем была "охотничья одежда" из зеленого атласа, под которой виднелось мятое кимоно из узорчатой ткани синобу. Когда Саша вошел, он бережно положил меч на подоконник, сел на циновку и указал на соседнюю.» (n.p. F.M.).

² Mihaela Constantinescu, *Post-postmodernismul. Cultura divertismentului*, București, Editura Univers Enciclopedic, 2001, pp. 97-98.

³ Jean-François Lyotard, *Condiția postmodernă*, București, Babel, 1993, p. 8.

⁴ Constantinescu, *op.cit.*, p. 50.

observat că, pe fundalul acestor transformări, publicul însuși devine nu doar consumator, ci și creator de realități.

Transformarea virtualului în real este descrisă în nuvelă într-un mod uimitor de firesc. În astfel de episoade, cele două realități sunt atât de puternic întrepătrunse, încât nu este clar dacă evenimentele se petrec aievea sau pe ecranul calculatorului.

Deodată, scara de sub picioare /lui Sașa/ se mișcă, forma grea din beton cu patru trepte fugi ca prin vis de sub picioare, într-o clipă se rupse cu zgomot și căzu cu un etaj mai jos, fără a le vătăma în vreun fel pe cele două dactilografe de la administrație, care stăteau exact pe locul unde a căzut aceasta. (...)

Sașa le privi pieziș și văzu că ele stăteau pe marginea de jos a unei piramide din cuburi colorate. Se pare că acesta era jocul „Crazy bird”, un joc foarte frumos, cu o muzică năstrușnică și amuzantă, dar din păcate cu un final stupid și cumplit¹.

De fapt, fenomenul de virtualizare a lumii reale a început odată cu apariția televiziunii. Util mijloc de informare a populației cu privire la cele mai recente evenimente, televizorul a condus totuși la izolarea indivizilor, după cum observă mulți psihanaliști ai secolului al XX-lea. Preocupările omului modern sunt mai curând legate de propriile realizări, decât de obiectivele comune ale unui grup. Astfel, distanța dintre oameni se adâncește pe fundalul dezvoltării audiovizualului, care ajunge treptat să reprezinte în mintea cetățeanului simbolul reuniunii familiei. Existent în viața fiecăruia, televizorul dă senzația de apartenență a individului la același grup social, înglobând o gamă largă de discuții și noutăți. Cu toate acestea, după cum afirmă unii psihologi, televizorul a distrus comunicarea directă dintre oameni.

Televiziunea are și efecte manipulatorii. Aceasta propune, prin programele prezentate, anumite tipare sociale, modele de conduită adoptate ulterior de telespectatori. Ușurința cu care un individ adoptă o nouă identitate, aclamată la televizor și în presă, generează transformarea lumii reale în virtual, a personalității reale a individului în una fabricată artificial. „Televiziunea nu reprezintă un simplu

¹ Pelevin, *op. cit.* «Вдруг лестница под ногами дрогнула, тяжелый бетонный блок с четырьмя ступенями, как во сне, ушел из-под ног и через секунду с грохотом врезался в лестничный пролет этажом ниже, не причинив, однако, никакого вреда двум девочкам-машинисткам из административной группы, стоявшим точно в месте удара. (...) Саша скосил на них глаза и увидел, что они стоят на нижней грани пирамидки из разноцветных кубиков. Это была, кажется, игра "Крэйзи берд" — очень милая, с забавной дурашливой музыкой, но с неожиданно тупым и жестоким концом.» (п.п. F.M.).

fenomen care ne afectează viața câteva minute sau zile, ci este o pasiune care ne controlează modul de a gândi și de a reacționa. Practic, majoritatea pasiunilor sunt acum intermediare prin televiziune”¹. Toate aceste caracteristici ale televiziunii au fost preluate spre sfârșitul secolului al XX-lea de computer și Internet. Capacitățile manipulatorii ale acestor tehnologii trec aproape neobservate, deoarece în prezent individul este expus la ele de la o vârstă fragedă.

Printre efectele cognitive negative ale televiziunii și computerului se numără diminuarea capacității de concentrare. Astfel, datorită expunerii fragmentare a informațiilor, aceste tehnologii încurajează o viziune caleidoscopică asupra vieții. Totodată, alternarea rapidă a informațiilor conduce spre o stare de nervozitate accentuată, observată în special la persoanele tinere, care nu au răbdare să consulte o sursă până la capăt. Un alt efect negativ al tehnologiilor computerizate îl reprezintă emoțiile și sentimentele puternice pe care le produc. În plus, generând șabloane culturale, cum ar fi transformarea unor personaje de poveste în reprezentări animate, diminuează capacitățile imaginative ale copiilor. Astfel, nu este de mirare că în nuvela peleviniană, contopirea lumii reale cu cea virtuală se observă cel mai bine în episoadele în care protagonistul se joacă pe calculator.

El se uită împrejur. Era doar o singură cale de scăpare – să sară în necunoscut după marginea din stânga a ecranului. Putea sări din fugă sau putea sări împingând puternic cu ambele picioare pe marginea suprafeței. (...) Sasa se apropie de prăpastie, se fixă chiar pe marginea ei și se împinse cu toată forța, sărind în necunoscutul șuierător.

Căzu pe vine, se îndreptă, iar pe frunte îi trecu o transpirație rece (...). În fața lui, pe sulile ascuțite, era prins un trup încovoiat, deja de culoare purpurie și umflat, acoperit de o mulțime de muște soioase ce se mișcau lent – câteva dintre ele zburau să se odihnească și scoteau acel bâzâit care se auzise pe ecranul din dreapta. Bărbatul fusese de vârstă medie, avea pe el un costum decent, iar mâna lui încă mai strângea o servietă².

¹ R. Herjeu, *Oglinda mișcătoare. Televiziunea și societatea: tehnici de propagandă, persuasiune și manipulare*, București, Editura Fundației „România de mâine”, 2000, p. 39.

² Pelevin, *op.cit.* «Он огляделся. Выход был только один — прыгать в неизвестность за левым обрезом экрана. Можно было прыгнуть с разбега, а можно — сильно оттолкнувшись обеими ногами от края площадки. (...) Саша подошел к обрыву, встал на самый его край и, изо всех сил оттолкнувшись, прыгнул в жужжащую неизвестность.

Он упал на корточки, выпрямился, и на лбу у него выступил холодный пот (...). Прямо перед ним на острых стальных шипах висело скрюченное мертвое тело, уже багровое и распухшее, облепленное множеством жирных неторопливых мух — некоторые из них взлетали отдохнуть и издавали то самое жужжание, которое было слышно на картинке справа. Мертвец при жизни был мужчиной средних лет, на нем был приличный костюм, а рука до сих пор сжимала портфель.» (п.п. F.M.)

În pasajul redat mai sus se poate observa cum personajul real se confundă cu figurina de pe ecran. Din acest tablou răzbate un aspect adesea trecut cu vederea de către persoanele care iau parte la jocuri computerizate. Este caracteristic individului ca pe parcursul jocului să-și însușească identitatea personajului virtual. De altminteri, acest lucru se petrece și în vizionarea unui film. După cum au observat psihologii, în condițiile în care filmul vizionat se dovedește captivant sau dacă vreun personaj îi trezește admirație telespectatorului, individul tinde să se identifice cu acesta. Astfel, nu este de mirare cum uneori telespectatorii își exprimă zgomotos emoțiile vizavi de evenimentele ce se desfășoară pe ecran, cu toate că sunt conștienți că acestea nu sunt altceva decât ficțiuni.

Încălcarea legilor de spațiere dintre lumi este o caracteristică specifică prozei science-fiction. Acest tip de creație literară este considerat de Brian McHale „fratele mai mic”¹ al postmodernismului, fiind guvernat de aceeași dominantă ontologică, specifică postmodernismului. Însă îmbinarea atât de reușită în nuvelă cu elemente fictive nu trebuie înțeleasă strict ca un experiment postmodernist întreprins asupra textului. Considerăm că această scriere surprinde cel mai bine procesul de generare de simulacre și modul în care acestea ajung să înlocuiască realitatea în epoca actuală. Pe fondul tehnologizării excesive și a audiovizualului, în prezent, lumea și-a pierdut caracterul real în mintea oamenilor. Șocul accelerării ritmului vieții, schimbarea stilului de viață, intensificarea descoperirilor științifice și modificarea cunoștințelor s-au făcut resimțite încă din anii '60, '70, dând naștere unei stări numită de Toffler *tranziență*². După cum observă mai mulți cercetători, lumea reală dispare treptat sub greutatea covârșitoare a fluxului informațional și a noilor tehnologii pe care le întâlnim în societatea de azi, o societate a comunicării și a virtualului. Modalitățile de transmitere a informației s-au modificat foarte mult în ultimele decenii. Dacă, prin anii '60, omenirea se baza pe telegraf ca pe cel mai sigur și rapid mijloc de transmitere a informației, știrile ajungând la destinatar într-un timp de câteva ore, în prezent nu e nevoie decât de o conexiune la internet și știrea va fi dezvăluită întregii lumi într-o fracțiune de secundă. Aceste facilități dau naștere la posibilități infinite, căci, ceea ce acum o jumătate de secol era, practic, imposibil, este în prezent la îndemâna oricui.

De asemenea, și activitățile umane s-au diversificat datorită aparaturii tehnologice actuale. Cu o ușurință deosebită omul se rupe de treburile zilnice și printr-un simplu click pătrunde în universul virtual al calculatorului. Dezagregarea

¹ Brian McHale, *Ficțiunea postmodernistă*, Iași, Polirom, 2009, p. 101.

² M. Cărtărescu, *Postmodernismul românesc*, București, Humanitas, 1999, p. 13.

realului dă individului senzația de existență simultană în nenumărate lumi, fie în cea reală, fie în lumile virtuale. Trecerea de la o lume la alta solicită în deosebi psihicul uman, care trebuie să proceseze cu o viteză din ce în ce mai mare multitudinea de informații ce se desfășoară sub ochii noștri. Tocmai din cauza trecerii abrupte dintr-o lume în alta, trecere mai mult psihică decât fizică, lumea își pierde substanțial statutul de real, cu atât mai mult cu cât în lumea naturală timpul se scurge mult mai lent decât pe ecranul televizorului sau al calculatorului. În legătură cu senzația de pierdere treptată a simțului realității, Mircea Cărtărescu afirma că „dispariția realității, a lui *outside*, cum ar spune Andrei Codrescu, nu este doar o consecință a vieții în interiorul fluxului informațional, ci e, în primul rând, un epifenomen al filozofiei specific postmoderne”¹.

Cultura occidentală este mai mult o cultură a imaginii. Conceptul de realitate a devenit cel mai iluzoriu și alunecos termen al acestei culturi. În special televiziunea face ca realitatea să capete valențe fictive. Transformând evenimente reale în divertisment, Internetul și audiovizualul au făcut ca imaginea electronică să pară singurul semn al realității care mai are relevanță.

Amestecul de real și virtual se petrece și la nivelul limbajului, unde, cu o notă ironică, autorul întrebuințează termeni din arealul tehnologic: *autoexec.bat*, denumirea butoanelor *shift, up, left, down* etc., sau expresia amuzantă din finalul nuvelei *Have a nice DOS!*

Textele lui Pelevin sunt texte vizuale, concentrate pe anumite teme centrale. În cazul de față, nuvela *Princ Gosplana* se bazează pe o singură metaforă atent culeasă, transformarea unor personaje virtuale în personaje reale, adică o virtualizare a realității. Dacă în opinia lui Baudrillard, simulacrul pornește de la o imagine reală pe care ajunge mai întâi să o denatureze, iar în final să îi mascheze absența, nu același lucru se poate spune despre simulacrele în cazul nuvelei pelevinienne. Aici, autorul dovedește cum niște non-realități, simulacre pur ficționale care nu au nici un punct real de plecare, se pot transforma în realități. Prin acestea, scriitorul realizează o operațiune inversă, o imagine răsturnată, chestionând în același timp concepția baudrillardiană despre simulacre. Această strategie reprezintă polul opus al postulatelor filosofiei postmoderne, după cum afirma Mark Lipovețki². Prințul din joc, care reprezintă o creație a tehnologiei și a minții umane, devine pe alocuri creator. Pelevin utilizează această strategie pentru a-și contura

¹ *Idem*, p. 14.

² Mark Lipovetsky, *Russian Postmodernist Fiction. Dialogue with Chaos*, New York, M.E. Sharpe, 1999, p.196.

mai clar ipoteza cu privire la tendința individului de a-și crea singur realitatea pe baza propriilor credințe. Oscilația continuă dintre real și virtual, încorporarea perfectă a evenimentelor reale în universul ficțional de pe ecran și invers, transferul de atribute dintre Sașa și prinț pentru a evidenția caracterul schimbător al protagonistului îl fac pe acesta capabil să-și schimbe statutul de creator în operă creată. Sub influența confuziei generale, cititorul descoperă că umorul și ironia au devenit adevărata preocupare a scriitorului¹.

Pe marginea metamorfozei individului din creator în operă creată discută și personajele:

- Dar unde dispar cei care joacă un joc? Cei care îl controlează pe prinț?
- Îți mai amintești cum ai ajuns la nivelul doisprezece?, a întrebat Itakin și a arătat spre ecran.
- Îmi amintesc.
- Poți spune că tu te-ai lovit cu capul de perete și ai sărit? Tu sau prințul?
- Firește prințul, a spus Sașa. Eu nici nu pot sări așa.
- Tu unde ai fost în acest timp?
- Sașa a deschis gura să răspundă, dar n-a spus nimic.
- Iată, acolo dispar cu toții, a spus Itakin².

Eroii principali ai nuvelei se află prinși într-o cursă infernală de redefinire identitară. Însă, după cum reiese din text, orice încercare de definire a propriei persoane eșuează lamentabil. Acest aspect se reflectă în incapacitatea personajelor de a se sustrage lumii jocurilor electronice, de a trăi în afara acestora. Este interesantă intenția scriitorului de a reflecta asupra acestei problematice identitare, reușind, dacă nu să aducă un răspuns concludent, măcar să schițeze prin aceste scurte episoade incapacitatea indivizilor de a se despărți de reprezentările subiective ale lumii înconjurătoare. Individul nu poate să perceapă lumea decât prin ecranul unui calculator, care devine de fapt o metaforă a speranțelor și credințelor

¹ Sally Dalton-Brown, *Ludic. Nonchalance or Ludicrous. Despair? Viktor Pelevin and. Russian. Postmodernist Prose*, „The Slavonic and East European Review”, Vol. 75, No. 2, 1997, p. 227.

² Pelevin, *op. cit.* «— Но куда деваются те, кто играет? Те, кто управляет принцем?

— Помнишь, как ты вышел на двенадцатый уровень? — спросил Итакин и кивнул на экран.

— Помню.

— Ты можешь сказать, кто бился головой о стену и прыгал вверх? Ты или принц?

— Конечно принц, — сказал Саša. — Я и прыгать-то так не умею.

— А где в это время был ты?

Саša открыл было рот, чтобы ответить, и замер.

— Вот туда они и деваются, — сказал Итакин.» (n.n. F.M.)

individuale, a superstițiilor sau decorurilor sociale în care a crescut și s-a maturizat individul. Toate aceste aspecte șlefuiesc modul de percepție al omului, iar un efect mult mai mare îl are, după cum discutăm mai sus, tehnologia.

Postmoderniștii neagă rolul istoriei, al religiei sau al științelor metafizice în atribuirea unei valori eterne realității. Conform postulatelor postmoderniste, realitatea nu are un punct de referință extern, deoarece aceasta este construită reflexiv, căpătând o formă în funcție de reprezentările mentale ale subiecților. Astfel, realitatea se desfășoară sub forma unui text, a unui set de semne luate contextual. Citirea acestui text va da naștere unui nou text interpretativ și așa mai departe. Prin urmare, postmoderniștii au căutat să demonstreze că ceea ce înțelegem ca fiind realitate nu reprezintă altceva decât seturi de texte ce izvorăsc unele din altele într-un joc nesfârșit¹.

În viziunea lui Pelevin, viața este limbaj. Limbajul este inventat și folosit de oameni pentru a decupa obiectele și fenomenele ce aparțin lumii înconjurătoare în încercarea de a le da un sens. În opinia scriitorului, de la funcția descriptivă și interpretativă a universului, limbajul capătă și o funcție creatoare. Astfel, cuvintele ajung să (re)creeze universul în conștiința individului, acoperind golurile necunoașterii care constituie, de fapt, natura lipsită de sens a realității noastre.

Printr-o fericită întâmplare, de la nivelul al optulea Sașa ajunge la ultimul nivel, deoarece o ia pe scara de serviciu. Și aici întâlnim aceeași alternanță confuză dintre Sașa real și Sașa întruchipat de prințul virtual. În spatele acestei întâmplări se ascunde, totuși, și o notă ușor ironică. Ca în cazul altor scrieri peleviniene, eroul reușește în mod neașteptat și pur întâmplător să descopere un adevăr sau să ajungă la destinație. Happeningul reprezintă un element de bază al prozei postmoderniste, iar prin intermediul acestor evenimente neplanificate, scriitorii subliniază încă o dată caracterul inopinat al unei realități golită de legile metafizice existente în paradigmele culturale anterioare.

Fiind la ultimul nivel, Sașa ajunge în sfârșit la prințesa după care tânjea încă de când începuse jocul. Aceasta reprezintă motivația centrală a întregii aventuri a tânărului.

Sașa o privi mult timp, apoi o înconjură de câteva ori și brusc o lovi cu piciorul. Atunci toate lucrurile din care era compusă s-au prăbușit pe podea și s-au sfărâmat: capul din dovieac uscat cu ochi și gură lipite au căzut lângă calorifer, mâinile din carton se îndoiră în mânecile halatului urât de stambă, piciorul drept i se dezlipi, iar stângul căzu pe podea

¹ Constantinescu, *op.cit.*, p. 50.

cu tot cu manechinul pe stâlp de fier acoperit cu o centură din pânză neagră, care căzu plat, drept, într-un mod asemănător unui ofițer împușcat¹.

Dezamăgirea și revolta tânărului cu privire la simulacrul în care crezuse până în acel moment sunt evidente. Descoperirea neașteptată ar trebui să-l facă pe Sașa să-și reconsidere prioritățile în viață, însă acesta decide să înceapă jocul din nou. Dacă adesea postmoderniștii prezintă în opera lor modul în care simulacrele manipulează personajele, iar acestea, o dată ce descoperă falsitatea unor idei, încearcă să se rupă de ele, Pelevin prezintă tocmai contrariul – dorința disperată a individului de a se ascunde într-o lume imaginară. Refugierea în acest joc simbolizează, în viziunea autorului, tendința umană de a vedea numai ceea ce fiecare își dorește să vadă.

Sfârșitul secolului al XX-lea poate fi văzut ca o perioadă în care realitatea a fost înlocuită de spațiile virtuale, moment ce marchează intrarea societății într-o eră a vidului, după cum observa G. Lipovetsky². Dominația imaginii a fost cea care a facilitat această substituție, astfel încât tot ce apare pe ecran dă privitorului sentimentul de detașare de lumea înconjurătoare. Inserțiile virtualului chiar în personalitatea protagonistului nuvelei peleviniene reprezintă o aluzie la comportamentul omului postmodern, dacă luăm în calcul faptul că acesta se lasă ghidat de programe, filme, reviste ce au iluzoria condiție de a conferi o personalitate și o identitate privitorului/cititorului.

În general, proza peleviniană nu permite nici o concluzie. Mai curând, cu fiecare text nou, scriitorul își anunță cititorul că are de-a face cu un nou joc. După cum observa Sally Dalton-Brown, autorul îi sugerează cititorului să apese *enter*, însă nu va ajunge la nivelul următor al jocului așa cum ar crede, ci mai curând se va vedea iarăși la începutul jocului sau mort. Comentatoarea se întreabă dacă această atitudine este o dovadă de disperare sau o simplă glumă dusă până la capăt³. Cu siguranță nuvela de față nu-și va găsi o interpretare sigură, fiind un text compus din elemente aleatorii, plasate într-un vid existențial.

¹ Pelevin, *op. cit.* «Саша долго смотрел на нее, потом несколько раз обошел вокруг и вдруг сильно залепил по ней ногой. Тогда все, из чего она состояла, повалилось на пол и распалось — сделанная из сухой тыквы голова с наклеенными глазами и ртом оказалась возле батареи, картонные руки согнулись в руках дрянного ситцевого халата, правая нога отпала, а левая повалилась на пол вместе с обтянутым черной тканью поясным манекеном на железном шесте, упавшим плашмя, прямо и как-то однозначно, словно застрелившийся политрук.» (п.п. F.M.)

² Lyotard, *op.cit.*, p. 8.

³ Dalton-Brown, *op.cit.*, p. 233.

Elementele stilistice întâlnite în nuvela *Princ Gosplana*, simulacrele, tonul ironic al autorului, abundența de elemente din sfera science-fiction plasează această scriere în primele rânduri ale prozei postmoderniste ruse. Cu un text fragmentar și aleatoriu, cu o acțiune confuză și dezarticulată, nuvela îl provoacă pe cititor să reconstruiască ordinea logică. Sarcina autorului a constat în deconstruirea nuvelei în așa fel încât activitatea creatoare a publicului de rearanjare a textului să poată fi văzută. Așadar, dintr-un spectator pasiv al operei de artă, publicul participă acum la procesul de producție a acesteia, transformând scrierea postmodernistă într-un târâm unde autorul și cititorul se întâlnesc.

BIBLIOGRAFIE:

- Cărtărescu, Mircea, *Postmodernismul românesc*, București, Humanitas, 1999
Constantinescu, Mihaela, *Post-postmodernismul. Cultura divertismentului*, București, Editura Univers Enciclopedic, 2001
Dalton-Brown, Sally, *Ludic. Nonchalance or Ludicrous. Despair? Viktor. Pelevin and. Russian. Postmodernist Prose*, „The Slavonic and East European Review”, Vol. 75, No. 2, 1997
Herjeu, Radu, *Oglinda mișcătoare. Televiziunea și societatea: tehnici de propagandă, persuasiune și manipulare*, București, Editura Fundației „România de Măine”, 2000
Lipovetsky, Mark, *Russian Postmodernist Fiction. Dialogue with Chaos*, New York, M.E. Sharpe, 1999
Lyotard, Jean-François, *Condiția postmodernă*, București, Babel, 1993
McHale, Brian, *Ficțiunea postmodernistă*, Iași, Polirom, 2009
Pelevin, Viktor, *Princ Gosplana*, <http://pelevin.nov.ru/pov/pe-princ/1.html>

BORIS PASTERNAK ÎN VIZIUNEA TRADUCĂTORULUI MARIN SORESCU. CONSIDERAȚII POETICE

Gabriel Adrian MIREA

L'article constate dans ses premières lignes l'implication insignifiante de la politique dans la création du poète Boris Pasternak, attiré surtout d'un vitalisme individuel et des exercices poétiques d'auto-connaissance. En conséquence, on suit le caléidoscope des nuances de la conscience qui soit donnent un plus d'identité et force du créateur en souffrant dans la solitude, soit montrent les conséquences souvent funestes (matérialistes, opportunistes, doctrinaires) générées par la réception de la lecture et qui poussent sur l'abandon de la grande création.

La technique critique utilisée propose soit une analytique de quelques poèmes avec des parenthèses nécessaires de réflexions, soit des épisodes synthétiques (de parcours ou finales) dont sont consignés des attributs spécifiques à la lyrique de Boris Pasternak: la réalité rendue obscure, la retraite dans la création, la rêverie, les harmonies polyphoniques, la crise existentielle élargie ou masquée par le cadre naturel.

Dans la seconde, on arrive ainsi d'être marqués par des réflexions liées à l'acte de chaque création poétique comme les considérations sur le nombre de lectures possibles d'un chef d'œuvre, sur les critères par lesquels nous établirons des hiérarchies lyriques, sur la lutte visible dans le plan lyrique du poète pour la satisfaction de ses besoins essentiels d'identité.

Dans la troisième, sont proposées quelques difficultés de l'acte de traduction – la perspective philologique versus la perspective artistique, la loi de la compensation, les empreintes possibles du traducteur. Dans cette lumière, le final apportera l'éternel besoin de la poésie de Boris Pasternak, en affirmant en plus quelques-unes des réussites de la traduction de Marin Sorescu.

Poetica lui B. Pasternak pare să propună o continuă și subtilă fugă de problematicul social, atitudine de altfel reproșată, în ultimele decenii, celor mai mulți autori ce au cunoscut zodia roșie a comunismului care fie au practicat o poezie evazionistă, fie una înregimentată tezismului politic. Dar, răsfoind publicațiile vremii, constatăm că erau singurele poziții acceptate de cenzura oficială.

Pe de altă parte, adoptarea unui asemenea punct de vedere critic îngust în care am măsura dimensiunea valorică a unui autor după gradul său de implicare în contextul unui anume regim (fie el cu structuri totalitare) nu ne oferă garanția unei certe valori estetice. În acest sens trebuie să ne gândim de pildă la tânărul B. Pasternak, cel care se folosea cam de aceleași motive înaintea anului Revoluției Ruse

din 1917, ceea ce indică o anumită consecvență a poetului, cât și anumite filoane reale care-i provoacă o inspirație bogată. Mai mult, sunt paradigme sociale care cer o implicare politică a artei și altele care refuză amestecul unor astfel de domenii. De altfel, arta funcționează într-o manieră militantă numai când sunt zorii unei noi politici sau când contestă o altă devenită retrogradă. Altfel, arta are totdeauna tendințe evazioniste, vede incidentul, nu direcția, mai degrabă respinge generalizările punând în formă momentul.

Observăm în cadrul acestei tendințe naturale a artei îndreptată spre autocunoaștere că B. Pasternak se dovedește adeptul unei poziții exclusiv vitaliste. Astfel, într-un *poem fără titlu*¹ al cărui prim vers este „Nu e frumos să fii celebru”, o adevărată artă poetică din ultimele sale scrieri suntem îndemnați la sărbătoarea identității și a vieții, țel care însă trebuie urmărit cu obstinație: „Și nu te-abate cu o iotă/ Tu de la tine-hotărât,/Ci numai să fii viu, viu – simplu –/Viu până la capăt – și atât”.

În aceeași poezie, de altfel, caută o cumpănă dilemei în care se află creatorul faimos care, pentru a-și continua opera, are nevoie de singurătate. În începutul poeziei sunt consemnate rezezi dictoane ce arată vanitatea goanei după gloria poetică, însumând astfel câteva dintre procedeele nepotrivite de a ajunge acolo: spaima de o bibliografie personală sumară (și, în consecință, scrierea hiperabundentă), mania lingvistică care dă preț excesiv unui anumit cuvânt (eșuând, în schimb, în a-i găsi o montură estetică la fel de valoroasă), aspectul contestatar specific noilor poeți înregimentați în diferite curente literare (dar care nu dau, de fapt, nicio garanție valorică):

Nu e frumos să fii celebru
- De parcă asta-și dă avânt! -
Să strângi hârtii, să-ți faci arhivă,
Să te tot bâțâi pe-un cuvânt.

Creația-i o dăruire
Și nu scandal și împrumuturi.
E rușinos, o nădădă,
Pe buzele oricui să fluturi.

¹ V. Boris Pasternak, *Lirice*, tălmăcire de Marin Sorescu, Editura pentru literatura universală, București, 1969, p. 246,

În poemul *După viscol*¹ natura răvășită meteorologic intră într-un dialog oniric și textual cu sinele poetului: „De-acum, pân’ ce somnul mă fură,/Lumea toată mutând pe sofa,/În hotare de strofă obscură,/Într-o filă o voi îndesa”.

În același poem, o parte din natură este privită implicit politeist: „Ca o albă femeie de ghips/Cade iarna cu fața-n pământ”, închipuind-o astfel în forma sa specifică de acțiune, în timp ce oamenii sunt văzuți doar ca elemente oarecare dintr-un simplu fundal sonor: „puștimea de-afară”.

Iluzia textuală devine tot mai atrăgătoare până ce poetul ajunge să se vadă aidoma unui sculptor al cuvântului, preluând esențele vitaliste ale împrejurului: „Pe hârtie sculpta-voi exact/Buturugi și buștenii grămadă,/Malul apei, tufișul intact,/Lumea-ntreagă, orașu-n zăpadă”.

În poezia *Întâia zăpadă*², una dintre capodoperele lui B. Pasternak, natura dezlănțuită sub forma unei ninsori copleșitoare se prăbușește catastrofic asupra unei așezări umane care caută totuși să-și ducă mai departe activitatea cotidiană, chiar dacă atmosfera pare să-și fi schimbat starea de agregare: „Se zbate viscolul în stradă/E totu-nvălmășit./ Se vând ziare sub zăpadă,/Din chioșcul troienit”.

Ninsoarea e văzută ca o formă de tabula rasa, ca o gigantică scuturare de false realități: „Ninge să mascheze iar/Vreo nouă aparență”, sau de acțiunile cu efect nedorit. Iată, în acest sens, un personaj aflat sub zodia eternă a păcatului, cum dibuie printr-un spațiu cu repere modificate într-un mod care deja întinează realitatea aparent regenerată cromatic:

O umbră, ca un bețivan
Tot dibuie prin curte.
Mișcări pripite au trădat,
Deci iar vreunul mai
Are de-ascuns un nou păcat.
Hai, ninge, Doamne, hai!

Observăm la B. Pasternak tendința de a situa eul poetic retras într-un atelier de creație din care urmărește imaginativ eterna victorie a intemperiilor și a elementului natural asupra iluzoriilor amprente umane. O posibilă formulă specifică a acestui creator ar fi dată de asocierea vitalismului filtrat în turnul de fildeș al creatorului.

¹ *Idem*, pp. 240-241.

² *Idem*, pp. 235-236.

L-am văzut deja pe poet sculptând realitatea cu instrumente textuale. În poemul *Muzica*¹, revărsările melodioase ale unui pian trimit din nou lumea în fundalul ignorabil. Rolul cântărețului liric este interpretat într-un semnificativ „foișor”. Pianul este adus pe scări și redat acelei înălțimi artistice într-un mod similar unui act de venerație: „ca pe-un clopot/ Clopotniței de-atâția ani”. Este creată astfel acea poziție intermediară a poetului aflat undeva la înălțimea contemplării evenimentelor minore umane, dar conștient în același timp de vastitatea armonică în care el însuși este un eveniment oarecare, fără importanță. Iată cum nălucesc stihii dezlănțuite de sub clape apăsate solemn: „Intră și prinse-apoi să cânte,/Și nu vreo străină piesă,/Ci gândul intim, un coral,/Pădurea vuietului de mesă”.

Este evocată singurătatea chopiniană, lumea umană își pierde din nou reperele, „improviția-i pe aripi” este dictonul acestui flash muzical, sunt amestecate aparent haotic elemente din cele mai diverse: destine, bulevarde, nopți, în timp ce par să răzbat acordurile lui Johann Sebastian Bach din *De profundis*. În aceste iuți schimbări de scenă, se întrevăd din nou semne de regenerare a lumii cu caracter similireligios: pianul, în acest sens, este cărat „asemeni tablelor de legi/Suite pe-un podiș de piatră”.

Putem nota astfel până acum o suită de atribute specifice liricii lui B. Pasternak. Există trei tipuri de realități poetice distincte – realitatea umană ce tinde permanent să se obscurizeze sau să fie redusă la un eveniment senzorial minor, realitatea naturii în plin proces de dezlănțuire, dar cu efecte finale revigorante, și realitatea artistică în care singurătatea este un element recurent, implicit sau nu, este cumva o poziție anahoretică a unei persoane care cunoaște voluptățile tuturor artelor prin intermediul uneia singure.

După acest intermezzo rezumativ, să vedem alte două poezii seducătoare ale lui B. Pasternak dedicate toamnei, pentru a vedea dacă vor confirma aceeași manieră sau vor aduce piese noi în acest prețios mozaic liric de Ravenna.

Poemul *Toamna de aur* l-ar putea așeza pe B. Pasternak în linia lui Eminescu, Blaga, Pillat, Voiculescu, Blandiana. În aceeași viziune vitalistă, este imaginat un codru aflat în nebănuit ceremonial prenuptial: „În septembrie copacii/logodiți se pierd în zare”, iar în anumite locuri ale sale o cununie a vegetalului pare în plină desfășurare: „Teiul parcă-a-ngăduit/Pirostria-n chica-i deasă,/Iar mesteacănul și el/Poartă voalul de mireasă”.

Un codru cu aparențe multiple, simulând nu numai evenimentul uman marcant, ci și aspectele semnificative ale unui orizont urban, cumva neașteptat. Aici

¹ *Idem*, pp. 230-232.

se întrevece un palat, mai încolo un muzeu, dincolo un colț de bibliotecă. Toamna este văzută ca acel inefabil care dă diversității codrului semnificație umană, pare, altfel spus, tot o variantă a umanității, dar de tip vegetal. Ne aflăm undeva la graniță – de altfel, toamna provoacă tocmai un astfel de sentiment de dezmărginire, de ieșire din tipar – dintre static și dinamic, funcționând uneori după legile firii, alteori forțând drumuri noi, fie copacii care se pierd în zare, cumva urmând drumul frunzelor, fie alți arbori devin modele de pictură, aure tomnatice, prilej de culori stridente și de armonii nebănuite. Este o altă nuntă a codrului, o exuberanță coloristică în care deocamdată nu se întrevece un sfârșit (e amintită luna septembrie), ci mai degrabă este un pârg arboricol, o formă de a se individualiza specie cu specie, copac cu copac, frunză cu frunză. Codrul nu mai e un ocean de verde, un același cu diferite înălțimi, ci o diversitate bine rânduită, un diamant uriaș, șlefuit cu fațete diverse, aristocrate, ritualice, artistice.

Deși există tentația prinderii unei astfel de viziuni a toamnei într-un tablou: „De-arțari galbeni încadrate,/Stau clădirile ca-n rame”, poetul lasă discret să apară și alte tipuri de imagini, un auditiv de tip estompat, trosnetul frunzelor sub pașii vizitatorilor: „Astfel frunza ruginită/Face-o larmă sub călcâie”, sau ecoul prelungit al zării, al toamnei, al pădurii (în parte domesticită, are câteva alei, împrejmuește clădiri) ce ajung să se închege într-un fel de chilimbar eteric: „Un ecou prelung răsună/Dinspre pantă, pe alei/Și încremenit se încheagă/Vișiniul zării clei”. Imaginile motorii au același caracter estompat, fie sunt prezențe foarte discrete care se mișcă prin peisaj, fie este o formă de atracție spre orizontul roșiatic sau de cădere alene spre pământul deja înveșmântat în ruginiu. La sfârșit, poemul capătă o vagă textualizare întrucât toamna și substitutul ei pădurea devin parte a unei biblioteci, mai precis, semnificatul ajunge să copleșească semnificantul. Într-un fel, se anulează sau se îmbogățește prin corespondențe distanțele dintre literatură și peisaj, pădurea devine o ofertă de variate estetisme, este un prilej neașteptat al nevoii noastre adânci de rafinament.

Iată cum sună strofa din incipit în care suntem invitați la o preumblare prin palatul codrului, un fel de templu pierdut în vegetație, dar în care pare să mai subziste anume urme de civilizație: „Toamna, ce palat de basm/Tuturor deschis de veacuri,/Drumuri, drumuri prin pădure,/Oglindindu-se în lacuri”.

Iată varianta pădurii întomnite răsfoită ca filele unui album de artă, ori, așa cum spune poetul rus, asemănată unui muzeu cu încăperi diferite: „Ca-n muzeul cu tablouri./Sală, sală, altă sală,/Ulmi, mesteceni, frasini, plopi/ Într-o tainică-aureală”.

În final codrul cu nimb de toamnă se așează disciplinat în rânduri de carte, zigzagând spre indistincția bibliotecii (și aici putem găsi o evidentă asemănare între

mulțimea de frunze și mulțimea de cărți) cu o discretă nostalgie: „Toamnă. Colțisor străvechi/De cărți, straie și splendori,/Unde frigul răsfoiește/Catalogul cu comori”. Este o toamnă de la care ne rămâne un opis dezvoltat imagistic.

Expresionism și polifonie sunt cele două valențe ale acestei poezii. Pasternak ne evocă în acest poem alura unui pictor de talia lui Gauguin imaginându-și o pădure rusească de foioase. Surprindem însă și tușeul unui folclorist, și pașii discreți ai unui cărturar sau a unui vizitator temător. Prezențele umane sunt de altfel discrete, fie marcate prin pași ce conțin involuntar insolite stridențe, fie de clădiri încadrate în rame naturale de ploi. Se conservă starea de retragere a eului liric, dar și masca vitalistă a naturii la fel de schimbătoare precum sentimentele și monumentele umane.

Există fără îndoială nedumerirea de ce un asemenea poet a cărui recuzită ține mai degrabă de anii '20 ai secolului trecut ar fi putut fi în vogă la sfârșitul anilor '60 ai literaturii române, atunci când ajunge să fie tradus de Marin Sorescu. Ne aflăm însă în plin neomodernism, când mai sunt recuperați încă poeți nedreptățiți de istorie, Blaga, Voiculescu, Arghezi sau Bacovia, acum abia fiindu-le dovedită amplitudinea artistică prin pertinente studii critice. În acel deceniu, creația alternează cu recuperarea, este o însuflețire literară care nu mai respinge și caută punți de legături cu trecutul, cumva poeții amintiți, deși ai trecutului, deși defuncți, sunt într-un fel contemporani cu Nichita și Sorescu, cu Ana Blandiana și Ioan Alexandru. Să nu uităm nici de voga poeziei rusești, generația '60 formându-se și la școala lui Esenin, Pușkin, Maiakovski și, desigur, a lui B. Pasternak.

Fără îndoială că, douăzeci de ani mai târziu Pasternak, la reeditarea din 1989 a traducerii lui Sorescu, nu a mai fost receptat cu aceeași sollicitudine. Suntem acum în plin postmodernism, un curent ai cărui ochi sunt ațintiți în primul rând spre zona anglo-saxonă și care este caracterizat de ironie și pastişă, nu de gesturi de venerație ori meditative. Pe de altă parte, apele literare au intrat în matca lor firească, respectiv se revine la ordinea firească din artă în care fiecare generație se răfuiește cu înaintașii apropiați.

Să notăm că, un corpus poetic, fie el tradus au nu, are nevoie de vizibilitate critică, altfel spus, de un anume moment în care să apară, ca nu cumva volumul respectiv să nu se piardă printre multele de același fel. Mă refer – deși cumva ușor în afara subiectului la o traducere din 1998 a unui alt iubitor al lui Pasternak, anume Alexandru Pintescu¹, care a trecut neobservată din cauza mulțimii de cărți pe care

¹ V. Boris Pasternak, *Se topește zăpada*, traducere de Alexandru Pintescu, Editura Helicon, Timișoara, 1998.

editurile, foarte numeroase de altfel, căutau să le recupereze. Azi criteriul locului de apariție este foarte important. La ce editură este publicată o anumite carte, traducătorul trebuie de obicei să fie din lumea filologică universitară sau o personalitate deja afirmată în domeniu pentru a mai ajunge vizibil criticii copleșite de productivitatea scăpată de sub control a editurilor.

Pe de altă parte, în această perioadă minimalistă și douămiistă în care ne găsim încă, Pasternak ca poet pare să fi devenit un obiect de colecție, un lucru de preț pentru rarii esteți care încă mai înțeleg dimensiunea colosală a literaturii ruse. Influența sa devine tot mai discretă, tot mai pală. Și aceasta pentru că traduceri, în genere, de lirică în literatura română au o mare problemă de receptare. Sunt prezentate ca evenimente excepționale când își fac apariția, apoi sunt abandonate chefului aleatoriu al cititorului dirijat tot mereu spre alte spații culturale în funcție de curentul literar la modă. Marii poeți sunt tratați cu aceeași indiferență cu care se abordează o traducere din paraliteratura abundentă. Aici critica nu a știut să facă ordine, ascunzându-se în spatele unor argumentări livrești cantitative. Cumva destinul literar al unei cărți traduse, eveniment cosmic la început, cunoaște ulterior o rătăcire letală printr-un codru nesfârșit, lipsit de repere de orientare.

Să-l auzim pe Boris Pasternak și într-un alt poem cu un titlu similar, *Toamna*. De această dată, fenomenul temporal în cauză nu mai are un corespondent fizic localizabil. Este mai degrabă o atingere, un cântec, o parte neînsemnată din aventurile iubirii, în final un cadru pentru un monolog liric adresat. Toamna de acest tip este trecută din registrul constatativ în cel meditativ, cu etape intermediare recognoscibile. Astfel poetul debutează cu dezamăgirea că nimeni din familie nu mai există: „Ai mei cu toții se pierdură”. Îl încearcă spaima unei singurătăți teribile, de neînțeles. Casa, prezentată aici sub forma sa cea mai simplă, o colibă, (și notăm astfel o altă locuință de fildes) conține însă o singurătate împărtășită, este imaginată în „pustiu de codru” și are deja un anumit aer de dezolare: „Pereți de bârne, cu tristețe/Privesc la noi”. Este o toamnă opresivă, cu tendințe izolaționiste, în care lipsa de ambiții este etalată în chip de stindard: „Noi n-am promis să luăm redute”. Situația, înfățișată până la urmă de acest vers, nedumerește și apare firească întrebarea: dar atunci ce face această pereche evocată într-un cadru de singurătate apăsătoare? Este în chip evident marcată de atitudini stereotipe, de lecturi și mese la ore fixe, de umplerea timpului cu ore de lucru manual și cu gesturi identice amoroase: „Ne-om așeza, la ora unu,/La trei, tăcuți, ne-om ridica,/Eu-carte. Tu cu broderia/Și-n zori, bătrâni, ne-om săruta”. De fapt, acest cuplu pare să nu facă nimic, dedicată doar actului de a bea „cupola tristeților de azi”.

Finalul poeziei arată însă că iubirea este o posibilă formă de a umple dezolarea împrejurului. Lepădarea unei rochii devine aidoma scuturării de podoabe a toamnei în codru, iubita, în halat „cu ciucuri la poale”, cade în brațele îndrăgostitului ca o mică tragedie cu posibile voluptăți secrete. Evenimentul minor, clipa prezentă este singurul secret protector împotriva unui destin dezolant, „când viața greu ca boala trage”. Și, mai ales aspectul estetic, frumosul poate apărea neașteptat acolo unde e dezolare, monotonie, tipar: „Stă în curaj, cred, frumusețea/Și poate asta ne atrage”. Toamna acestei poezii aduce cu sine o liniște erotică, dar și pe cea stingheritoare a singurătății, este o toamnă de fundal, a codrului ningându-și frunzele, o toamnă de septembrie (aspect deja recurent la acest poet), când lucrurile au încă carnația verii, dar trec printr-o perioadă de travestiuri și crepuscule.

Constatăm astfel că sunt două toamne aparent opuse în opera lui Boris Pasternak. Una în care prezența umană este îndepărtată, un incident în marele spectacol al acestui anotimp. Cealaltă în care toamna devine unul dintre multe fațete ale relației a doi îndrăgostiți, prilej cel mult pentru o fericită comparație și pentru un rapid memento mori. Este totuși și aceeași toamnă, pentru că, în fapt, și aici poetul răsfoiește un „catalog de comori”, de data asta, recognoscibil în diferitele ipostaze ale iubitei, cea asemenea și altfel totodată. Această poezie într-adevăr „nu cucerește redute” pentru că, de fapt, propune o simbioză om-codru. Iubita devine un arbore subtil, cu un destin fără mari peripeții, dar nici fără scăderi, iar îndrăgostitul propune din nou o miză textuală ilustrată de cuplul Eu-carte. Iubita vine în schimb cu broderia, adică într-un fel cu toată acea substanță misterioasă care transformă un subiect literar într-o manifestare artistică miraculoasă. Și, într-un fel, toamna cea de fundal se dovedește și canavaua necesară metamorfozării artistice, și obiect estetic nou în care oamenii își desfășoară pe îndelete artificiile erotice.

Constatăm că motivele literare trec de la un poem la altul, atitudinea estetică a retragerii este prezentă nu numai în chip explicit într-unul dintre poeme, dar sub forma singurătății o găsim în toate aceste poeme analizate, există mereu tehnica focalizării unui anume eveniment minor sau dimpotrivă a pierderii în convulsiile ecologicului, până și iubirea este încadrată în aceleași ritmuri ale naturii și condusă din nou în acel fundal, în acel subconștient al poemului care nu deranjează actul contemplativ, recte creativ din prim-plan.

Observăm că, involuntar, ne re poziționăm o serie de considerații despre oferta poetică și astfel ajungem să ne întrebăm dacă poate exista, până la urmă, un șir finit de lecturi ale poeziei? Mai mult, ne putem întreba dacă realmente fiecare percepce după propriul gust sau există o suită de tipare mai mult sau mai puțin conștientizate, pe care totuși le actualizăm imediat ce terminăm cu declarațiile de

independență estetică. Până la urmă, factorii sociali – cei de a căror influență psihologică căutăm să ne rupem – au un cuvânt greu de spus. Oare nu cumva alegem un anume poet fiindcă e considerat „mare”, fiindcă scrie o „poezie bună”, fiindcă are un ajutor de nădejde în coperta cea frumos împodobită sau pur și simplu fiindcă l-a recomandat prietenul nostru de încredere! Și după ce ne delectăm – deși avem grijă să ne demarcăm foarte net actul individualizat al lecturii – nu-i căutăm pe ceilalți să le împărtășim impresiile, nu vrem o comunitate a iubitorilor unui anume poet, nu căutăm confruntări și afinități cu alte lecturi?

Am putea vorbi de lecturi ale supraconștientului (generat în termeni freudieni de factorii sociali) și de lecturi ale subconștientului, aparținând pulsionilor individului. Le-am putea denumi lecturi ale rațiunii (în care poezia servește ca ilustrare a unei idei) și lecturi ale sentimentelor (poezia e gustată pentru ea însăși). Ajungem rapid spre ideea poeziei ca ființare orientată spre altceva, spre alteritate, sau a poeziei ca ființare aplecată asupra ei înșiși, spre explorarea propriei identități.

Aceste rânduri, desigur cunoscute iubitorilor teoriei literare, au rostul de a pune în discuție eterna problemă a fidelității traducerii. Teoretic ar trebui să nu fie schimbat niciun cuvânt din opera unui mare autor. Să ne gândim ce schimbări de sens implică numai mutarea unei simple virgule într-o nouă ediție a unui mare poet autohton. Regula ar cere să fie realizată o traducere-ogindă. Numai că apele dintre cele două universuri lingvistice, în cazul poeziei, nu se dovedesc deloc liniștite. Mai degrabă traducerea unui mare poet e o nouă traversare prin ținutul monștrilor marini Scylla și Charibda. Poemul iese modificat și, cel mai adesea, desfigurat. S-a mers până la afirmația că un poet nu poate fi mare decât în limba sa natală. *Traduttore traditore* este inscripția de la poarta infernului acestui domeniu. Pe de altă parte, există și un paradis al traducerilor, dovadă fiind totuși existența atâtor traduceri bune. Ingeniozitatea acestor realizări constă în înțelegerea, modificarea nu ca desfigurare, ci într-un fel ca reconfigurare de sensuri. Un peisaj liric din limba-sursă are locuri bogate ori sărace semantic, care adesea nu coincid cu cele din limba-țintă. Un traducător de poezie care nu știe de faimoasa lege a compensării nu va face nimic în domeniu. Problema este cum compensăm – fie spre latura comprehensivă, fie spre latura persuasivă, într-un cuvânt, fie spre rațiunea poeziei, fie spre latura ei emoțională. Această decizie e importantă fiindcă în poezie vorbim de exagerări și într-o direcție și într-alta. Compensarea trebuie făcută fie prin identificarea unor aspecte semantice specifice noii limbi, fie a unor nuanțe sentimentale echivalente. Cred că aici e diferența principală dintre traducerea filologică și cea numită drept artistică propriu-zisă. Prima a ajuns până la a face din traducere o știință în care rațiunea, fidelitatea, o eventuală lege a compensării ajung pilonii principali. Cealaltă

caută mai degrabă acel dincolo de text, aerul, strălucirea, farmecul care l-au deosebit pe un anume poet de contingent. Nu calitatea de vorbitor interesează până la urmă în actul traducerii poeziei, ci aceea de magician al cuvântului. Până la urmă, o poezie mare are nevoie de cunoașterea sau de momentana noastră robie voluntară? Un răspuns ferm nu e ușor de dat, fiindcă ambele căi exagerează. Și, până la urmă, nici filologii nu scapă de mirajul traducerii armonioase, nici poeții de spaima extinderii nepermise a libertății față de original.

Este greu de spus până la urmă ce se întâmplă când un mare poet al limbii-sursă este trecut prin oglinda specială a unui mare poet din limba-țintă, anume dacă vom avea un solo, un duet sau formule mixate, în cazul ales când tonuri pasternakiene, când tonuri soresciene. Să fie vorba, în cazul unui mare poet, atunci când ajungem la o asemenea traducere, de căutarea unui mod de a se reinventa? Cumva, ucenicia unui mare poet nu se termină niciodată. Poate că traducerile unor astfel de persoane sunt doar crochiuri de definire a propriei arte (Sorescu se afla, de altfel, la puțini ani după propriul său debut).

Să afirmăm și contrariul, acela că numai un mare poet poate înțelege un alt mare poet, numai o astfel de traducere îi poate sesiza profunzimile, farmecul, implicările. Insistând însă în această direcție riscăm să ajungem să înțelegem poezia lui Pasternak ca marginalii ori neptunisme soresciene. Mai degrabă, trebuie să apelăm la termenii lovinescieni, anume căutarea întâlnirilor dintre cei doi poeți. De ce să-l fi ales pe Pasternak? Poate pentru o anume eleganță a singurătății, poate pentru forța care răzbate dincolo de cadrul său specific liric, poate pentru tainicul act de retragere dintr-o lume care are mereu tentații invazive. Și am putea pune ca probleme de traducere și pe acestea a căror rezolvare rămâne însă în seama viitorului: a ales Marin Sorescu publicarea tuturor poeziilor Lui Pasternak sau a realizat o antologie neconfesată și, în cel din urmă caz, ce anume a cuprins ca sferă de interes? Regăsim aceste simboluri și în poezia lui Sorescu? L-a promovat ca model liric ulterior actului traducerii? Sunt întrebări care poate ar lămuri mai mult această ramură a traducerii, oarecum sacralizată, cea a relației dintre marii poeți din limbi diferite. Un răspuns rapid ar constata că nu se pot întâlni decât poeți asemenea, care sunt involuntar pătimișii acelorași viziuni. Dar, pe de altă parte, sunt atâtea deosebiri încât până la urmă adevărul iese, vai, tot cu capul spart.

ASPECTE FUNDAMENTALE ALE LIMBAJULUI POETIC ÎN POEZIA LUI ESEININ ȘI BACOVIA. CORESPONDENȚE INTERTEXTUALE

Mihaela MORARU

И Есенин и Баковия, являясь великими национальными поэтами, не обошли в своём творчестве темы природы, роли человека в обществе, основных нравственных принципов развития социальных отношений и сути жизни и «признака» смерти.

В своих произведениях оба поэта ставят и разрешают множество вопросов: в чём сущность процесса творчества, каким должно быть отношение человека к окружающему миру, к природе, к дому, к отечеству и т.д. Оба поэта убеждены в том, что самым главным условием для творческого «я» является свобода. Если творчеству Есенина свойственны (в большой мере) жизнеутверждающие, оптимистические ноты, то Баковия представляет собой другого «героя», у него более пессимистический взгляд на мир. В творчестве Есенина и румынского поэта Баковия тема родины также нашла своё особое отражение. Каждый из них пронёс через всю свою жизнь и творчество и боль, и страдание, и веру в свою страну. Очень многое отличает этих двух великих художников слова, но роднит их «бережное» отношение к словесному материалу.

У обоих встречаем широкое использование прилагательных-эпитетов (обозначающих цвет: *голубой* у Есенина и *фиолетовый* и *алый* у Баковия) с явной целью выявления большей яркости, наблюдательности и силы воображения; в палитре изобразительных средств языка этих поэтов *метафора* занимает особое место и является важнейшим способом создания переносных значений слов и словосочетаний. Собственно стилистическая часть нашей работы включает в себя исследование эмоциональной и экспрессивной нагрузки цветowych эпитетов и метафор с глаголом *плакать*, встречающихся в поэзии обоих поэтов и создающие неповторимость, своеобразие и специфичность каждого.

Ключевые слова: интертекстуальность, архетип, экспрессивность, цветовой эпитет, поэтический язык.

Se întâmplă uneori ca oameni care nu s-au cunoscut niciodată, să se întâlnească în arta lor – într-un timp fără vreme și într-un loc dincolo de spațiul lumii, într-o coincidență a sinestezilor întâmplătoare și sincronicităților creatoare. Iar atunci când forma „cântă” și vorbește, desfăcându-se în lumini, înțelegem că nu

printr-o întâmplare ele ne apar așa și că nu jocul hazardului le-a potrivit, ci că am ajuns într-un „eter” al artelor, un substrat sufletesc comun tuturor creatorilor, al arhetipurilor, în mijlocul a tot ce e mai omenesc (Nabokov, 2006).

Marii artiști au meritul de a fi impus stiluri și modalități numai de ei simțite sau de a fi actualizat uneori gusturi și tehnici de mult apuse. Artistul se exprimă așa cum vede, simte și înțelege el lumea! Cu câte înnoiri nu ne-a surprins *El* în ultimele decenii, câte oare ni se pregătesc pentru viitor! „Resursele artei sunt inepuizabile, să nu ne pripim de aceea cu extrapolarea se poate doar astfel, și nici să nu promulgăm sentințe limitative așa nu se poate – se va ivi eventual creatorul, capabil chiar în virtutea acestui rost al său nobil, să ne răstoarne pronosticurile abstracte” (Ianoși, 1971, p. 95).

Dacă arunci o privire de ansamblu asupra operei lui Esenin și Bacovia, constai – și aceasta este una din direcțiile lor fundamentale – că cea mai caracteristică dispoziție sufletească a eroului liric din creația celor doi mari simbolisti este ideea de ascensiune spre fascinația idealului, pe care ambii poeți îl urmăresc cu îndârjită rezistență a aceluia care nu ține seama de primejdii, nu cunoaște opreliști, înfruntă riscuri. Ambii poeți se confesează, vorbele exprimă un perpetuu monolog interior, manifestat printr-o riguroasă selectare și organizare individuală a exprimării, după un sistem anume, ceea ce conferă scrisului artistic o particularitate inalienabilă, un aspect inedit.

Original în substanța poetică, atât Esenin, cât și Bacovia păstrează sensul direct al cuvintelor, exaltându-le însă și investindu-le cu inedite forțe sugestive. Ambii poeți foarte des utilizează un procedeu destul de cunoscut în estetica simbolistă, care constă în înlocuirea elementului regent al unei sintagme cu elementul ei subordonat (adică înlocuirea rolurilor între obiect și atributul lui), de exemplu: *tristețea pădurilor* în loc de *păduri triste*; *albastrul cerului* în loc de *cerul albastru* ș.a.m.d. Prin acest procedeu nu numai că se ajunge la dezobiectizarea realității, dar în același timp se și accentuează tendința de depersonalizare a acțiunii și întâmplărilor. „Oamenii cu gesturi și trăsături specifice ascund în ei secretul afirmării lor – capacitățile creatoare. Măștile pot fi schimbate neîncetat, pot fi create în orice clipă altele mai stranii, mișcare continuă prin care se obține credința în existența autenticului” (Râpeanu, 2003, p. 47).

Există, bineînțeles, deosebiri nete între Esenin și Bacovia, care țin de un anumit coeficient de autenticitate, de culoare, de epocă, de instinct național, de temperament, de expresia stărilor și trăirilor sufletești, de elementele cu care operează fiecare, simboluri vii, plastice, care sugerează cadrul acțiunii, potențându-i valențele.

Personalitate complexă, marcată de sfâșieri și oscilații, de chemarea spre spații vaste ca simbol al descătușării, de lupta pentru o existență fără opreliști, zbătându-se continuu între maxime elanuri și căderi în bezna cea mai întunecată, Esenin a transpus „această substanță genetică” prin întreaga sa creație, care poartă pecetea convulsiilor timpului printr-o căutare febrilă, cu presentimentul unui sfârșit timpuriu.

În universul poetic bacovian, tablourile lumii, în general, sunt *pustii*, căci aceasta este imaginea fundamentală, obsedantă a poetului, despre viață în general, despre lume în ansamblu. Cu prea puține excepții, în orice poezie, se dezvăluie o natură *pustie*, în care unele urme de viață sugerează și chiar accentuează ideea de pustiu: corbi, lupi, sau ici-colo, apărând o față nebună, un mort, toate specifice unui cadru în care domină golul, pustiu deznăjditor.

Bacovia, poet liric, e prezent cu întreaga lui ființă în contextul propriei lui creații. Între condițiile sale interioare și cele exterioare în care își duce existența este o desăvârșită corespondență, s-ar putea spune chiar că realitatea imediată proiectată în poezia sa, este reflexul stării lui morale (Grigurescu, 1974, p. 19).

Cuvintele care exprimă obsesiv condițiile esențiale ale vieții personale ale poetului sunt menite să definească starea morală a poetului: *singur, solitar, singuratic, tăcut, mâhnit*; starea fizică a poetului: *ftizic, bolnav, nebun, palid*, precum și poziția lui în societate: *uitat, pierdut, retras, fugar, ascuns, părăsit, străin, necunoscut*.

Poetul *singur* într-un univers pustiu, în mijlocul unei lumi bolnave, într-o atmosferă sumbră – iată imaginea primordială din lirica bacoviană:

Aici sunt eu	Cu-al meu aspect
<i>Un solitar</i>	Făcea să mor,
Ce-a răs amar	Căci tuturor
Și-a plâns mereu	Păream suspect. (<i>Epitaf</i>)

Atitudinea *solitară* este, incontestabil, congenitală poetului. Accentuarea ei, adâncirea odată cu scurgerea vremii are, la fel de evident, cauze sociale. Versurile de mai jos sunt o ilustrare vie a acestei realități:

Eu trebuie să plec, să uit ceea ce nu știe nimeni,
Mâhnit de crimele burgheze fără a spune un cuvânt,
Singur să mă pierd în lume neștiut de nimeni
Altfel, e greu pe pământ. (*Poemă finală*)

Esenin, dimpotrivă, a fost un contestatar, un revoltat asiduu, un pasionat al vieții frenetice, un avântat spre culmile pasiunii, mânat de o oarbă chemare către sferele pline de miraj ale necunoscutului. „Din lumea stepelor sale dragi, a cules cele mai caracteristice flori și sentimente ale oamenilor din ținuturile natale și le-a îmbrăcat în haina curată, nepieritoare a poeziei, a adus din lumea lui esențele cele mai puternice, și prin aceasta a îmbogățit universul poeziei ruse cu imagini și idei de o rară și delicată prospețime” (Bitan, 1969, p. 53).

Dar, cu toate acestea, o înrudire între Esenin și Bacovia există. Subtilă, mai greu de sesizat imediat, înrudirea aceasta nu e mai puțin semnificativă. Abia când din țesătura complexă a substanței universului poetic și a particularităților tematice și estetice proprii fiecărui poet în parte decantăm semnificația limbajului poetic utilizat, coordonatele majore ale termenilor de bază cu mare pondere în structura imaginilor și a tablourilor, varietatea de procedee artistice își dezvăluie întreaga lor valoare simbolică, precum și neasemuita forță a ambilor poeți, de a investi lexicul poetic abilitat cu o mare capacitate de evocare, cu noi semnificații și plusuri de expresivitate.

Este adevărat că, sub raportul tehnicii artistice, G. Bacovia se situează, după părerea noastră, în altă zonă și cu altă manieră și posibilități de creație, față de structura verbală a lui Esenin. Pe când la alți mari poeți (ruși sau români) se descoperă și analizează multiple sectoare lexicale, ce alcătuiesc materia primă din care, în procesul creației, se compun „operele lor de artă”, la Bacovia se constată un limbaj poetic simplu, sumar („cel mai restrâns registru al limbii române” [G. Ibrăileanu]), perfect corespunzător intenției sale artistice, conținutului poeziilor sale. În anul 1927, într-un interviu publicat în „Viața literară”, nr. 53, G. Bacovia se confesa: „Nu am nici un crez poetic. Scriu precum vorbesc cu cineva, pentru că-mi place această îndeletnicire. Trăind izolat, neputând comunica prea mult cu oamenii, stau de vorbă cu mine însumi, fac muzică și când găsesc ceva interesant, iau note pentru a mi le reciti mai târziu. Nu-i vina mea dacă aceste simple notițe sunt în formă de versuri și câteodată par vaiete. Nu sunt decât pentru mine”.

Esenin nu ține să surprindă, să inoveze, să fie modern, pentru el mai de preț este să capteze, fără „traduceri” și deformări, unda lirică, mișcarea sufletească, reacția interioară. El alege, pentru a fixa în cuvânt și în vers, „urma” lăsată în suflet și gând de un metaforism de sorginte și factură tradițională, folclorică, cu conotațiile lor de fragilă și pieritoare grație, de ireversibilă succesiune și „trecere” (după Crețu, 1998, p. 172).

La o atentă și minuțioasă analiză a realității poetice a celor doi poeți în discuție, se dezvăluie un univers poetic asemănător, configurat printr-un simetric

lexic de bază: un spațiu cosmic infinit, pustiu și evocator, cu nopți și toamne grele, cu brumă și frig, ierni și ninsori abundente și zgomotoase:

Плачет метель, как цыганская скрипка.
Милая девушка, злая улыбка,
Я ль не робею от синего взгляда?
Много мне нужно и много не надо. (Esenin, *Снежная равнина, белая луна...*)

E toamnă, e foșnet, e somn...
Copacii, pe stradă, oftează;
E tuse, e plânset, e gol...
Și-i frig și burează (Bacovia, *Nervi de toamnă*)

Poeți cu simț muzical bine dezvoltat, multe dintre elementele componente ale tablourilor au un efect sonor și auditiv concret, căci atmosfera din poeziile lor este adesea tulburată de sunete de muzică, fanfară, talângi, flașnetă, clopote, scripcă; de serenade, doine, bocete sau hohote, și de un ansamblu de sunete produse de natura însăși: foșnet, clocot, scârțâitură, vâjâială, croncănit, ciripit etc.

Pentru a-și reda gândurile și sentimentele Esenin (dar și Bacovia) folosește cele mai expresive mijloace ale limbii: *metafora, epitete, comparații, personificări, sensuri figurate* și multe altele.

Epitetul. „Printre feluritele mijloace stilistice ale unei opere literare, epitetul este unul din cele mai potrivite pentru a pune în lumină puterea de observație și de reprezentare a scriitorului” (Vianu, 1965, p. 159). Valorile epitetului sunt adeseori predominante în structura versurilor bacoviene. Provenind din adjective, din verbe la modul gerunziu, din substantive cu prepoziții, din apoziții, fiind ante sau postpoziționat, determinând un substantiv sau un verb, folosit simplu, binar, trinar sau în lanț, epitetul participă substanțial la definirea universului poetic bacovian (Indrieș, 1984, p. 16).

Prin el se reflectă sugestiv atitudinea afectivă a lui Bacovia, reacția sa față de realitatea evocată. Sunt multiple și profunde semnificațiile și valențele stilistice ale epitetului în lirica lui Bacovia:

- epitete care definesc personalitatea poetului: „Tot mai tăcut, mai singur / În lumea mea pustie” (*Ego*); „Tovarăș mi-i răsul *hidos* și cu umbra” (*Pălind*).

- elementele cosmosului bacovian se definesc și cu ajutorul epitetelor: „Copacii *albi*, copacii negri/Stau goi în parcul *solitar*” (*Decor*); „Peste parcul *părăsit*/Cad regrete/Și un negru croncănit...” (*Oh, amurguri*).

Deși epitetetele sunt destul de diverse și se referă la un mare număr de elemente din natură, totuși au o însușire comună, proiectând, toate, aceeași umbră, întunecată, dezolantă asupra întregului univers în mijlocul căruia se mișcă și trăiește poetul.

- conștient de virtuțile estetice generate de antepoziționarea epitetului, G. Bacovia recurge frecvent la acest procedeu stilistic: „Pe câmp *sinistre* șoapte trec pe vânt” (*Amurg de toamnă*); „Sunt *solitarul* pustiilor piețe/Cu *tristele* becuri cu *pală* lumină” (*Pălind*).

- Pentru a da mai multă culoare și relief imaginilor, Bacovia recurge uneori la încadrarea determinatului între două sau mai multe determinări cu valori epitetice. Câteva exemple: „Departă plopul s-apeacă la pământ/În *larg* balans, lenevos, de gumă” (*Amurg de toamnă*); „Și grele tălângi *adormite*/Cum sună sub șuri învechite/... / *O bolnavă* fată vecină” (*Plouă*) etc.

- Valorile stilistice ale epitetelor la Bacovia se relevă și în cazurile în care poetul recurge la aglomerări de determinări epitetice – binar, trinar sau în lanț – a căror prezență augmentează considerabil capacitatea de expresie a determinatului: „*Înaltă, despletită, albă, ca de var*/Mi se părea Ofelia *nebună*.../Și lung gema arcușu-acum pe strună/ *Îngrozitorul* marș, *lugubru, funerar*” (*Marș funebru*).

Un sector lexical poetic cu sens figurat cu mari implicații stilistice în lirica bacoviană îl constituie culorile (*plumb, alb, negru, galben, cenușiu, de aramă, gri* etc.). Prin frecvența lor întrebuințare, epitetetele cromatice nu îndeplinesc doar funcția de determinări stilistice, ci, adeseori, în aceeași poezie, dobândesc valori simbolice.

Existența epitetului cromatic în poetica eseniană a fost semnalată de toți exegeții operei remarcabilului poet rus. Unele lucrări referitoare la această problemă scot în evidență tocmai forța plastică a versurilor sale bazate pe corespondența ce se stabilește între *cuvinte-sentimente și culori*¹, ceea ce exprimă substanța primă a fondului poetic esenian, structura eului liric în poezia lui. Esenin a reușit să redea „cele mai subtile nuanțe emoționale, a știut să zugrăvească mișcările cele mai intime ale sufletului omenesc” (Dobre, 1984).

La fel ca și în poezia lui Bacovia, epitetul cromatic apare în însoțirea unui substantiv exprimând relații temporale, de succesiune în timp sau fenomene

¹ Vezi în legătură cu această problemă: Aneta Dobre, *S. Esenin – textul lumii*, EUB, 1984; Diana Tetean, *Roli gammi krasok v poetike Esenina*, în *Serghei Esenin – centenar*, EUB, 1997, pp. 111-129; N. Bahilina, *Istoriia žvetooboznacenija v russkom jazyke*, Moscova, 1975; Mihaela Moraru, *Traducerea diacronică între artă și știință*, EUB, 2003, pp. 99-114.

meteorologice. Întâlnim astfel categoria determinantelor cromatice care contribuie la exprimarea fin nuanțată a relațiilor de temporalitate.

Timpul, care în percepția cotidiană se însoțește cel mai frecvent cu determinantul „ireversibil”, devine prin folosirea epitetului cromatic, o realitate perceptibilă vizual, sugestia de materialitate fiind destul de „palpabilă”: *seară verde, seară galbenă, iunie albastru, ger albastru, mai albastru* etc. Așadar frigul, o noțiune atât de abstractă, poate fi percepută prin prismă cromatică.

Как сто тысяч других в России
Знаешь ты одинокий рассвет.
Знаешь холод осени синий. (*Ты такая ж простая, как все...*)

Și la Bacovia sintagmele în care apar determinanți de acest fel sunt destul de numeroase: *amurg violet, aurora violetă, amurgul galben, toamnă violetă, frig violet* și altele.

Și iar... aceeași oră de dimineață...
Pe toate mocni același secret.
Un frig *violet*, și fața e creață –
O, cum orașul a devenit concret. (*Plumb de iarnă*)

O altă categorie prin care se manifestă funcția plastică propriu-zisă a epitetului cromatic include acele sintagme poetice, în care determinantul estetic apare în vecinătatea unor substantive exprimând relații de spațialitate. Astfel întâlnim la Esenin relații spațiale în care apar unități geografice, determinantul cromatic însoțind substantive proprii, nume de țări și continente, de munți, râuri, de mări etc.

Dintre epitetele cromatice care intervin cel mai frecvent în sintagmele poetice de acest gen, amintim *albastrul* și *galbenul*.

Uneori epitetul cromatic capătă o valoare intens simbolică, tradusă într-un limbaj prin excelență metaforic. Astfel, „țară albastră” devine o metaforă care închide în sine o multitudine de semnificații, generate de sistemul imagistic esenian, prin „țara albastră” denumindu-se metaforic pământul natal, Rusia. Bacovia aduce în fața cititorului un alt fapt inedit, demn de semnalat: el creează o polarizare a culorilor, care în ciuda diversității produce o gradație a nuanțelor mergând de la *alb* la *negru*. Asistăm cum golul, pustiul, tăcerea, apăsarea despre care vorbeam la început devin echivalenții unor termeni cromatici ca *negrul*, *cenușiul*, mai rar *albul*:

Paloarea, mutismul, mimează al meu piept
Pe satele *ninse* crai-nou când apare;
Trec singur pe poduri de fier solitare.
Și-aștept în zăpadă... dar ce mai aștept? (*Plumb de iarnă*)

Sau în altă poezie:

Melancolia m-a prins pe stradă,
Sunt amețit,
Oh, primăvara, iar a venit...
Palid și mut...
Mii de femei au trecut,
Melancolia m-a prins pe stradă. (*Nervi de primăvară*)

Sintagmele care pun în evidență procesul de contaminare, care, în cele din urmă, duc pe ansamblul poeziei bacoviene la polarizare, sunt: *palid și mut, pal și uitat, paloare*. Din punct de vedere gramatical, raportul dintre determinant și determinat este de coordonare sau juxtapunere, ceea ce permite așezarea celor două elemente într-un plan comun, care conferă termenilor un raport de echivalență: astfel, în funcție de context, *palid* ar putea însemna *pustiu*, *mut*, iar *negru* – *monoton*.

Prin imaginile lor poetice Bacovia și Esenin schimbă raporturile și convențiile care sălășluiesc în viața practică și astfel apar noi aspecte, noi laturi ale vieții și realității înconjurătoare. În intimitatea creației, în mecanismul plasmuirilor grupul de termeni ce alcătuiesc sintagme formate dintr-un epitet cromatic și o noțiune abstractă constituie un segment important în cadrul limbajului poetic bacovian și esenian, nu atât prin numărul lor ca atare cât, mai ales, prin ecoul pe care îl produc în ansamblul creației:

Спит ковыль. Равнина дорогая,
И свинцовый свежести полынь. (*Спит ковыль. Равнина дорогая...*)

și la Bacovia:

Verde crud, verde crud...
Mugur *alb* și roz și pur
Vis de-albastru și azur
Te mai văd, te mai aud! (*Note de primăvară*)

Cum se poate observa, cuvântul, *свежесть* la Esenin și *vis* în poezia lui Bacovia, primește determinanți cromatici care creează o percepere materializată a noțiunilor abstracte respective. Trebuie menționat faptul că Universul este creat de poeți (Esenin și Bacovia) după propria lor stare sufletească, este, mai precis, o proiecție în afară a propriului mod de existență morală a celor doi. Ca atare, se definește o perfectă concordanță între viața interioară a poezilor și mediul exterior, care este, în realitate, o materializare, pe plan artistic, a viziunii lor poetice. Astfel, tablourile din natură sunt deseori construite din elemente selecționate de poeți printr-o optică deosebită, particulară.

Tot cromatic, cu efect iluzoriu de materializare, sunt percepute de către ambii poeți și anumite stări sufletești, trăiri și sentimente. *Albastrul* la Esenin și *violetul* la Bacovia capătă implicații estetice revelatoare când însoțesc noțiuni desemnând stări sufletești. La Esenin găsim sintagme poetice de tipul: *жёлтая зрость, синее счастье*. Bacovia colorează în *violet* trăirile interioare: „Pătează cu o *spaimă violetă*/Oglinzile publice murale” (*Nervi de toamnă*).

O sferă lexicală cu mai puțini termeni, dar cu adânci implicații estetice prin repetabilitatea și forța lor evocatoare este aceea a *epitetului cromatic cu funcție de laitmotiv*. Determinările la care recurge Esenin pentru înfățișarea în limbaj metaforic a patriei fac ca imaginea evocatoare, să polarizeze aproape întreaga forță expresivă a contextului în care se dezvoltă un astfel „de colț din natură”. Laitmotivul conține în structura sa un determinat, *родина*, și un determinant cromatic, *голубая*.

Голубая родина Фирдуси,
Ты не можешь, памятью простыв,
Позабыть о ласковом уресе
И глазах задумчиво простых.
Голубая родина, Фирдуси. (*Голубая родина, Фирдуси...*)

În lirica bacoviană, laitmotivul apare foarte adesea compus numai de determinat, care prin substantivizare compensează lipsa determinatului. În acest fel *albul*, *verdele*, *negrul* și cel mai frecvent *violetul* devin subiectul unor adevărate poeme în alb, negru și violet.

Carbonizate flori, noian *de negru*...
Sicrie *negre*, arse, de metal
Veșminte funerare de mangal,
Negru profund, noian *de negru*. (*Plumb*)

Metafora. O altă funcție estetică a limbajului poetic întâlnită frecvent în creațiile celor doi poeți pe care am dori să o discutăm este metafora, „unul din cele mai eficace procedee ale creației artistice și cel mai bogat procedeu expresiv al limbii comune” (Vianu, 1965, p. 20). Cum partea cea mai consistentă a expresiei metaforice și la Esenin și la Bacovia este susținută de verbe, precum: *plânge, doarme, suspină, cântă, moare* etc., ne vom limita în această lucrare la prezentarea doar a câtorva metafore cu verbul *a plânge*, spre exemplu, deoarece prin intensă frecvență și profunde implicații pe care le stârnește, poate constitui, el singur, o problemă cu totul specială în lirica celor doi.

Și în creația altor mari poeți români – Eminescu, Coșbuc, Vlahuță, Goga – verbul *a plânge* are sens metaforic, dar cu alte nuanțe și semnificații decât în lirica lui G. Bacovia. „Plânsul” pentru Bacovia nu este nici „plânsul tuturor”, ca la Goga, nici plânsul lui Demiurg, al „arhitectului universal”, ca la Eminescu, ci este atât al cosmosului, al „materiei”, cât și al poetului însuși. „Plânsul” lui Bacovia își trage sevele din modul de existență al poetului; este manifestarea celor mai autentice ipostaze ale stării morale proprii poetului. De aici multiplele semnificații ale verbului *a plânge* în frecvența lui întrebuințare în lirica bacoviană¹.

Cântau amar, era delir,
Plângea clavirul trist, și violina –
Făcliile își tremurau lumina,
Clavirul catafalc părea, și nu clavir.

(*Marș funebru*)

Clavirele plâng în oraș
Pe-o vreme de toamnă pustie...
Și plopul plâng tot în oraș.
Și-n totul e-o grea agonie.

(*Mister*)

Ce basme și le spun!
Ce lume-așa goală de vise!
Și cum să nu plângi în abise,
Da, cum să nu mori și nebun?

(*Plouă*)

De-atâtea nopți aud plouând,
Aud materia plângând...
Sunt singur, și mă duce-un gând
Spre locuințele lacustre.

(*Lacustră*)

Se pot distinge două valori ale folosirii verbului *a plânge* la Bacovia: când exprimă starea normală a poetului, a plânge este folosit cu sensul lui direct; când exprimă aspectele și acțiunea vieții înconjurătoare, a plânge este întrebuințat cu sens figurat, metaforic. Fiind un termen care încarnează esența însăși a personalității moral-artistice a scriitorului, *a plânge* poate fi considerat cuvântul-cheie al întregului limbaj poetic bacovian, dispunând de o mare pondere în evoluția scrisului bacovian. În poeziile lui G. Bacovia, păsările, animalele, viețuitoarele în

¹ În ordinea frecvenței cuvintelor de largă circulație în opera lui Bacovia, *a plânge* ocupă locul al doilea: *noapte* de 87 ori, *plânge* de 82 ori, *singur* – *solitar* de 67 ori (după Caraion, 1979).

general plâng (poeziile *Gri*, *Nocturnă* etc.). De asemenea, elementele naturii, parcurile plâng (*Amurg antic*, *Oh, amurguri*, *Poemă în oglindă*, *Plumb de iarnă*). Instrumentele muzicale mai mult plâng decât cântă în versurile bacoviene (*Panoramă*, *Plouă*, *Marș funebru*, *Mister* etc.). plânsul devine astfel modalitatea de existență a universului întreg (Cimpoi, 2005, p. 46).

Serghei Esenin recurge adesea la metaforă ca la un mijloc de reliefare a expresivității limbii. Toate metaforele eseniene îmbină substanța creației sale cu emoționalitate și individualitate. La Esenin, metafora, indiferent de formă și structură, nu este doar un atribut, ci face parte din însuși subiectul existenței, este, dacă se poate spune, o incarnație a ei. metafora eseniană constituie dovada cea mai elocventă a originalității operei sale, a ideilor majore de care era stăpânit autorul în „tumulul creației”, și reflectarea unui nesecăuit potențial în domeniul înnoirii acesteia. Într-o lume în care „ineditul devine cotidian, iar cotidianul reflectă spectrul luminilor străni” (Ciobanu, 1966).

Aproape toate elementele naturii capătă caracteristici omenești, imaginile dau senzația a ceva aproape palpabil, pentru că sunt construite din astfel de metafore, încât „trăirea” este prezentă la tot pasul. Metaforele-verbe care se întâlnesc la Esenin sunt utilizate pentru completarea tabloului autentic al naturii în care poetul își duce existența. Căci există o lume la Esenin, tulburătoare, deosebită, uneori sumbră, pentru că totul este configurat în deplin acord cu intimitatea sufletească a poetului. Prin folosirea sensurilor figurat-metaforice ale cuvintelor, Esenin însușește natura, o face mai perceptibilă, mai descătușată și mai inteligibilă:

Снежная равнина, белая луна,
Саваном покрыта наша сторона.
И берёзы в белом плачут по лесам.
Кто погиб здесь? Умер? Уж не я ли сам? (*Снежная равнина, белая луна...*)

И золотеющая осень,
В берёзах убавляя сок,
За всех, кого любил и бросил,
Листовою плачет на песок. (*Гори, звезда моя, не падай...*)

Verbul *плачут/плачет* din versurile de mai sus creează un tablou al „dispoziției” naturii. Mestecenii plâng, pierzându-și toamna frunzele; iarna ei plâng pe fondul albului lințoliu al zăpezii; jalnic ca vioara unui lăutar plânge și viscolul (*Плачет метель, как цыганская скрипка...*). „În ciuda formei simple sub care se

prezintă de cele mai multe ori, poezia eseniană conține în general elemente substanțiale privind esența vieții omului în diferite ipostaze; încearcă și reușește de cele mai multe ori, să cuprindă cu ajutorul metaforei ideile, gândurile și părerile cele mai ascunse despre lumea noastră intimă, să recunoască raporturile dintre ele așa cum se prezintă în zbuciumatul veac al XX-lea” (Bitan, 1969, p. 64).

Evident, analiza pe care am întreprins-o nu reflectă decât în parte abundența „vocabularului poetic” semnificativ, definitoriu al laturilor esențiale ale universului poetic bacovian și esenian. Ceea ce conferă acestui univers un farmec aparte, farmec pe care nu-l poți gusta fără să fi trecut prin minte și inimă metaforele și epitetele întâlnite în poeziile acestor doi mari poeți, este întrepătrunderea realului cu imaginarul, a ceea ce visezi cu ochii larg deschiși nu către soarele orbitor, ci către aștri ascunși existențelor terne (Fanache, 2001, p. 73).

Întreaga natură la Esenin și Bacovia „vede” și „plânge”: și grădina, și stepa, și vijelia, și noaptea și mestecenii... Parcă-ar avea ochi până și zorii sau întunericul, tăcerea și forfota lumii. Lor le este permis să vadă, să se antropomorfizeze, iar lui, omului să se dezumanizeze. Aici, în această lume imprevizibilă și schimbătoare, „nevăzuți” de nimeni, Esenin și Bacovia caută trăsăturile repetabile, seculare ale fiecărui fenomen, caută să privească viața omului într-o mitică unitate cu viața naturii.

Aici, la confluența dintre tradiție și spirit novator, vizionar se află cei doi iluștri poeți, rusul Esenin și românul Bacovia, temperamente atât de diferite, dar ambii marcați profund de genealitate. Viața și creația lor, iubirea lor adâncă pentru țară și libertate, pentru dreptul la frumos al fiecărui om, „pentru ideea-suflu și pentru cuvântul-miracol, au însemnat, dincolo de zbaterile cotidiene, triumful probității asupra meschinăriei, al lucidității asupra patosului sterp și al entuziasmului asupra blazării” (după Novikov, 1976, p. 17).

Bibliografie

- Bitan, Ștefan, *Serghei Esenin*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1996
 Caraion, Ion, *Bacovia. Sfârșitul continuu*, Editura Cartea Românească, București, 1979
 Cimpoi, Mihai, *Secolul Bacovia*, Editura Fundației Culturale Ideea Europeană, București, 2005
 Ciobanu, Mircea, *Leonid Andreev în opțiunea tragică*, în revista „Secolul XX”, nr. 8, 1996
 Crețu, Nicolae, *Metaforă și spirit metaforic la Esenin*, în „Studii de slavistică”, Iași, 1998
Dicționarul general al literaturii române, coord. Eugen Simion, A-B, Editura Univers Enciclopedic, București, 2004

- Dobre, Aneta, *Serghei Esenin. Textul lumii*, EUB, București, 1984
- Fanache, Vasile, *Bacovia*, Editura Paralela 45, Pitești, 2001
- Grigurcu, Gheorghe, *Bacovia, un antisentimental*, Editura Albatros, București, 1974
- Hossu, Andrei-Iustin, *Cuvinte despre Bacovia sau revelațiile unui veac*, Norcross, Editura Criterion Publishing, 2004
- Ianoși, Ion, *Dialectica și estetica*, Editura Științifică, București, 1971
- Indrieș, Alexandra, *Alternative bacoviene*, Editura Minerva, București, 1984
- Nabokov, Vladimir, *Cursuri de literatură rusă*, Editura Thalia, București, 2006
- Manolescu, Nicolae, *George Bacovia*, Éditions Pierre Seghers, Paris, 1968
- Petroveanu, Mihail, *George Bacovia*, Editura Cartea Românească, București, 1972
- Pillat, Dinu, *Esenin și noi*, în vol. *Mozaic istorico-literar: Secolul XX*, Editura Eminescu, București, 1971
- Pillat, Dinu, *O constelație a poeziei române moderne: Selecții din Tudor Arghezi, George Bacovia, Ion Barbu*, Editura Cartea Românească, București, 1974
- Pop, Ion, *Transcrieri, eseuri (Lucian Blaga, George Bacovia, Adrian Maniu)*, Editura Dacia, București, 1976
- Râpeanu, Valeriu, *De la Octavian Goga la George Bacovia: poezie românească în primele două decenii ale secolului XX*, Editura C.N.I.Coresi, București, 2003
- Scarlat, Mircea, *George Bacovia. Nuanțări*, Editura Cartea Românească, București, 1987
- Șugariu, Ion, *George Bacovia. Studiu critic*, Editura Fundația Culturală Memoria, București, 2002
- Vianu, Tudor, *Despre stil și artă literară*, Editura tineretului, București, 1965

EFEMERUL MASCULIN ÎN PROZA SCURTĂ BULGARĂ A INCEPUTULUI DE SECOL AL XXI-LEA

Cătalina PUIU

The way the Bulgarian literature has developed lately shows that the first decade of our century stays under the auspices of the novel. Although numerous short stories have also been published, the impact of the novel is more than obvious.

Short prose hasn't yet earned the acknowledgement it deserves. Young prose writers are rather inopportune, incisive, and coherent in their writing. The XXI century struggles for the exoneration of the auctorial ego, without masks or fictional characters. Written texts are rather a diary of experienced facts, kept with a view to better self-knowledge. These prose writers sensuously dwell on everyday life, and in-house reality significantly contributes to the foundations of the prose universe. They plead discreetly for social normality as well as for vital stakes within the family life universe.

Key words: Bulgarian literature, XXI century, novel, short stories, masculine characters

*Timpul prezent și timpul trecut
Sunt probabil amândouă prezente în timpul
viitor
Iar timpul viitor cuprins în timpul trecut*

T.S. Eliot, *Patru cvartete*

După cum se prefigurează direcțiile literaturii bulgare, primul deceniu al secolului nostru va fi gândit ca un deceniu romanesc. Deși au apărut multe volume de povestiri, tendința cuceririi scenei literare de către romane de primă valoare este evidentă. Amintim aici câteva titluri: Teodora Dimova, *Mamele*, Vladimir Zarev, *Degradare*, Zahari Karabașliev, *18% gri* (romanul care, la câteva luni de la apariție, este reeditat de două ori), Georghi Gospodinov, *Fizica tristeții* (cel mai bine vândut roman al anului 2012, Premiul național de literatură al Fundației „13 secole Bulgaria” obținut în 2013).

Proza scurtă nu și-a câștigat încă renumele pe care-l merită. Comparația cu producția romanescă îi este defavorabilă, deși tinerii prozatori ai genului scurt, căci ei sunt protagoniștii articolului de astăzi, sunt intempestivi, incisivi, consecvenți în

arta scrisului (fiecare dintre ei are la activ câteva volume de proză scurtă) și continuă să câștige premii. Mărturisesc că singura opțiune în alegerea textelor (opțiune de obicei subiectivă atunci când vorbim de proze atât de recente, unul dintre volumele discutate a apărut pe piață în vara anului 2013) a fost cea a premiilor câștigate. Kalin Terziiski, Vasil Gheorghiev, Zahari Karabașliev, Iasen Atanasov, Iordan Petkov și deja veteranul Gheorghe Gospodinov își îmbogățesc palmaresul în fiecare an¹.

Este evident pentru toată lumea că în țara vecină contextul istoric și paradigma culturală s-au schimbat. Însă nicidecum aceste schimbări nu au dus la împuținarea producției literare, ba dimpotrivă, vorbim de un mediu literar prolific ce exploatează lumea nouă. Dacă anii '90 au aparținut postmodernismului (acum deja consumat, după părerea unor exegeți², la începutul noului mileniu literatura se întoarce către individ, către esența lui, e preocupată de enigmele trăirilor lui, de frustrări și zbateri. Noua scriitură nu mai are pretenția unui cititor avizat, unui narator cameleonice ce domină și administrează textul cu apetit demiurgic. Secolul al XXI-lea luptă pentru reabilitarea eului auctorial, fără măști și personaje inventate. Textele sunt mai degrabă un jurnal al lucrurilor trăite, scris pentru a se cunoaște pe sine. Acești prozatori se afundă în cotidian cu voluptate, iar realitatea autohtonă contribuie semnificativ la construirea universului prozastic: piețe aglomerate, cartiere pestrițe, „uliciore înguste cu rufe puse la întins, case rozalii ce par să cadă, cu acoperișuri de țiglă roșie, tarabe cu pește și legume, cafenele pe stradă”³, tineri care conduc mașini scumpe și-și mai injectează câte o doză, întâlniri cu prostituate, legături virtuale pe rețelele de socializare, bătălii de stradă, mângăleli obscene pe zidurile clădirilor: „Desfrâul e un păcat! Păcatul e moarte!... Moartea e desfrâu!”

Cotidianul oferă elemente pitorești sau detestabile, aspecte hilare ori parodice, evoluții spectaculoase ale unui individ sau ale clasei politice cameleonice. De data asta „viața bate filmul”, și nu invers. În povestirile alese avem multe secvențe de real, ce conferă textului o pulsație proprie. Senzația de autenticitate e dată de nume de străzi, cartiere, cafenele sau cinematografe, locuri cunoscute din marile orașe: „Mă numesc Chiriac. Sunt născut în anul 1939 în satul Smin, Dobrogea

¹ Vasil Gheorghiev câștigă premiul Helikon în anul 2011 pentru cea mai bună carte a anului, *Degrad*. Zahari Karabașliev câștigă premiul Helikon în anul 2009 cu volumul *Scurtă istorie a avionului*. Kalin Terziiski este nominalizat pentru volumul *E cineva care să vă iubească*, în anul 2009, *Dragostea unei femei de treizeci și cinci de ani*, în 2010, iar în 2011 câștigă Premiul European de Literatură.

² I. Stankov, *Фигури на отъждността в българската литература на XX век*, Veliko Tŭrnovo, 2011, p.56.

³ G. Gospodinov, *И всичко стана луна*, Sofia, 2013, p.72.

de Sud, pe-atunci în România. Acum locuiesc la Sofia și sunt fost director-adjunct al Comitetului executiv al Consiliului național din raionul Lenin”, sau ”Crăciunul – 25 decembrie 2008, Sofia, Bulgaria”¹.

Toate aceste structuri epice sunt fațete ale unei piese extrem de familiare nouă. Dar autorii încearcă să o privească oarecum din lateral, deconstruind ușor ironic acele mituri pe care s-a format: mitul vieții perfecte în comunism, al conducătorilor iubiți, al recunoștinței veșnice pe care trebuie să le-o purtăm și după moarte (în povestirea *Fantome* a lui Gospodinov apare mausoleul lui Gheorghi Dimitrov din centrul Sofiei), al Bulgariei unite. Sunt speculate, cu malițiozitate, clișee naționaliste din epoca totalitară:

Pe vremea aceea nu era permis să te căsătorești cu un străin. Și la câteva zile sunt chemat la Securitate pe strada Moskovska. Știm ce ai vorbit despre Praga și despre primul ministru, mi-a spus ăla, domnule Chiriac Stevciov, ce ești (îmi tot spuneau așa) cu franțuzaica asta, până aici, dar ea e o tipă progresistă, zic eu, ăla trebuia să o fi dat naibii. Dar s-a dovedit a fi cu totul altceva. Într-adevăr, Kristell mă întrebese în nopțile de dragoste: de ce nu avem partide de opoziție în Bulgaria, care e atitudinea guvernanților față de nudiști, de ce la voi nu se organizează concursuri de frumusețe, de ce nu aveți sportivi profesioniști, de ce oamenii cu studii superioare au salarii mai mici decât cei cu studii medii, e liberă presa, de ce le e interzis bulgarilor să iasă afară².

sau din prezent:

De fapt sunt medic. Și eu și E.I. suntem medici. Și amândoi am fost dezgustați cam în același timp de medicină. Nu de toată medicina, ci de ceea ce numim noi medicină în Bulgaria. Prea multe murdării sunt în afurisita asta de medicină bulgărească. Acum stăm la birou nu facem nimic. Bem bere. Mai bine decât nimic³.

În proza scurtă bulgară contemporană nu vom întâlni eroi pozitivi sau negativi, buni sau răi, modele sau antimodele (deși avem mare nevoie de primele). Personajele masculine (le-am ales ca titulare ale prezentului articol pentru că ele patronează secvențele narrative) se pot caracteriza cu vorbele marelui Caragiale: „nici buni, nici răi, nici așa, nici altfel”. Ele reprezintă o oglindă fidelă a timpului în care trăim, cufundate prozastic în imediata realitate. Sunt oameni obișnuiți care-și trăiesc viața pendulând între obligațiile profesionale (de cele mai multe ori sunt scriitori – la Gospodinov, Karabașliev – la care observăm o tentă autobiografică) și

¹ V. Gheorghiev, *Куряк от Толстой*, în B. Rusev, *Разкази Light*, Sofia, 2011, p.31.

² G. Gospodinov, *Призраци* în vol. *И всичко стана луна*, Sofia, 2013, p.34.

³ K.Terziiski, *Има ли кой да ви обича* în vol omonim, Plovdiv, p.25.

micile plăceri vinovate: lungi discuții cu prietenii la un pahar, întâlniri amoroase extraconjugale sau o viață paralelă virtuală.

Pot fi numite ele personaje emblematice pentru începutul noului veac? Putem să le alăturăm epitetul de „excepțional” doar pentru că populează paginile celor mai premiate volume de proză scurtă din ultimii ani?

Lucru firesc pentru o perioadă de adâncă criză economică și politică, universul lor prozastic ascunde reflecții filozofice amare:

Suntem o generație stranie de pierde vara, care nu-și doresc să facă ceva important în viață. Sau poate greșesc – sunt atât de mulți bărbați și femei de treizeci de ani, care se ocupă cu PR-ul, management, și alte asemenea căcaturi, care sunt îmbrăcați super bine și lucrează câte douăsprezece ore pe zi. De exemplu, la Banca Mondială¹.

Nu critică și nu spun adevăruri incomode, ci doar punctează cu ironie, autoironie, amărăciune vremurile în care trăiesc.

Fiind incapabile de gesturi mărețe care le pot schimba viața, ne-am permis sa-i împărțim după atitudinea lor față de provocările vieții. Pe de o parte avem *bărbați obișnuiți cărora li se întâmplă ceva neobișnuit*. De exemplu, în secvența *Fiica*, de Gheorghe Gospodinov, personajului titular călătorește în drum spre Sofia cu trenul. Îi este lăsată în grijă o păpușă mare, făcută din zdrențe, Maria, deoarece proprietarul trebuia să se opereze de cancer. Narațiunea face spre final un salt în planul miraculosului: „Când am ajuns la Sofia, am ridicat cu grijă păpușa, încă era adormită, dar și-a lăsat capul pe umărul meu. Am luat cele două geamantane și am coborât.” De atunci au trecut doi ani. Tatăl a murit la o zi după operație. Maria are deja șapte ani și, în timp ce-mi termin de scris povestirea, ea se joacă lângă mine, la picioarele mele². Sau eroul din narațiunea *Dar*, de Asen Atanasov, se va metamorfoza după moarte într-un brad de Crăciun pentru a fi în continuare aproape de familia lui. Reacția soției – „tu parcă îmi amintești de cineva cunoscut” – confirmă faptul că, *în plan narativ orice minune este posibilă*. De fapt, întâmplările *supranaturale* sunt o evadare din cotidian, o șansă la o altfel de viață.

A doua categorie o reprezintă *bărbați obișnuiți care nu au curajul unui nou început*. După o idilă în autocarul ce-l duce de la Varna la Sofia, iată ce scrie protagonistul povestirii *Căldura necunoscutei*:

¹ *Ibidem*, p.9.

² G. Gospodinov, *Дъщеря*, în vol. *И всичко стана луна*, Sofia, p.93.

Nu e nevoie de cuvinte.
Nu e nevoie de acțiuni.
Nu e nevoie de schimbarea direcției în viețile noastre.
Nu e nevoie să-i părăsim pe cei pe care-i iubim, ca să iubim pe alții, care, la rândul lor, ne vor părăsi
Nu e nevoie de nimic.
Nu e nevoie de nimic.
Mă relaxez. Închid ochii.
Las să pătrundă în mine căldura acestei necunoscute.
Această necunoscută căldură¹.

Cât despre dragoste... Fiecare dintre eroi are dreptul la povestea lui. Iar autorii se suspendă voit din vechea postură a judecătorului infailibil, pentru a descoperi, alături de cititor, universul de existență al fiecărui personaj. Dragostea se ivește ca mijloc de împăcare cu cei din jur. Poate fi o dragoste irosită, consumată (eroul lui Gospodinov este divorțat), fie dragoste la depărtare (în *Crăciun fe...*, de Zahari Karabașliev, soția se hotărăște să petreacă sărbătorile de iarnă departe de familie) sau prilej de a se cunoaște pe sine, întoarcere spre universul interior și reevaluare (în *Dar* al lui Asen Atanasov).

Este pasională, intensă, mistuitoare, pentru că o asemenea „valoare” se pierde ușor într-o societate robotizată:

Dragule, dragule, dragul meu, deja sunt trei zile și nu te-am văzut, nu te-am sărutat, nu ți-am auzit vocea și nu ți-am mângâiet părul. Îmi lipsești atât de mult, încât simt o durere fizică, ca și cum mi-ar fi scos un organ vital. Chiar și aerul pe care-l respir fără tine nu are gust, nu îmi ajunge și pieptul mi-e gol. Întreg universul e gol fără tine².

Nu are valoare moralizatoare. Ea există pur și simplu, de multe ori ca vis neîmplinit: „O secundă lungă, în care simțeam cum o transpirație sărată preia controlul asupra trupului meu. Nu mi-am întors privirea înapoi. Câteodată e mai bine să păstrezi în memorie unele fantome pentru toată viața”, spune protagosnistul secvenței *Să o cauți pe Carla din Lisabona*. A cunoscut-o pe Carla în adolescență, el 17, ea 21 de ani. Acum, peste 20 de ani, vrea să o reîntâlnească. Sau poate nu: „Prin cafelele fiecărui oraș pe care-l vizitez, scriu această scrisoare pe spatele suportului

¹ Z. Karabașliev, *Топлината на непознатата*, în vol. *Кратка история на самолета*, Sofia, 2011, p.54.

² K. Terziiski, *Събирачът на съкровища*, în vol. *Има ли кой да ви обича*, Plovdiv, p.20.

de bere și porto. Las semne ca să **nu** descopăr femeia, pe care tare mult aș vrea să o văd”¹.

Dar, lăsând la o parte atitudinea distantă, uneori nonafectivă, se simte nostalgia după clipe frumoase. Această slăbiciune interioară, acest firav al sufletului, efemer al sentimentelor reflectă, în esență, rezultatul unei macrostructuri putrede în care trăim. Eroii sunt sensibili, sentimentali, mai mereu se întorc în copilărie: „Demult însă... În prima duminică a lunii suntem aici, în salonul ăsta de frizerie. Scaunul e imens, din piele maro, cojit pe la colțuri. Primul se așază tata, apoi vine și rândul meu. Îmi pun o scândură, ca să nu alunec. Și chinul începe”². Sau vizitează mormântul bunicii: „Pașii în iarba uscată și bâzâitul subțire al mușchilor de câmp sunt lucruri ce trebuie înregistrate și ascultate. Același, dar absolut același zgomot ca acum 30 de ani, dar atunci pășeam printre ierburi cu bunica, care acum se odihnește acolo”³.

Școala, colegii, prietenii, cofetăria din avionul părăsit sau circul ambulant sunt refugii, evadări din lumea în care, la un moment dat, nu se mai regăsesc. Saltul în timpurile în care „tații aveau servicii bune, mamele timp pentru noi, bunicii ne dădeau mărunțiș”⁴ depinde de arome proustiene: „Mă întorc de la serviciu. Din ușă mă întâmpină mirosul dulceag al cremei de zahăr ars. Mama e la noi în vizită”⁵. Sau „un mănunchi de arome de ceai negru care se amestecă cu mirosul răcoros al norilor și zgomotul ulucilor, pe care se prelinge apa” îl poartă pe erou în câmpiile ploioase ale unei provincii din îndepărtata Chină.

În momente importante ale anului, de data asta de Crăciun „ceva din lumina și mirosul acestui magazin îl fac să se întoarcă în trecut, când bunica îi pune masa de seara și-l trimite la cârciumă să-l cheme pe bunicul, pierdut în discuții cu zevzecii satului”⁶.

Trăiesc acut sentimentul comunismului și al izolării: „Finlanda făcea parte din altă lume și eu puteam doar să visez că mă voi apropia vreodată de țărmurile ei”⁷. Sau: „Ca și concepție materialistă, comunismul nu s-a oprit aici. Vechii zei, respectiv sfinți trebuiau înlocuiți cu alții la fel. Ei puteau fi concepuți în condițiile unui deficit controlat, ce năștea așteptări și dorințe supreme și zeificare. Lucrul

¹ G. Gospodinov, *И всичко стана луна*, Sofia, 2013, p.76.

² *Ibidem*, p.10.

³ *Ibidem*, p.121.

⁴ Karabaşliev, *История на*, p.59.

⁵ *Ibidem*, p.25.

⁶ *Ibidem*.

⁷ G. Gospodinov, *Пред хотел България*, în vol. *И всичко.....*, p.19.

acesta nu era greu de obținut într-o societate în care chiar și pronunțarea cuvântului salam în public se făcea nu fără oarece stânjeneală”¹.

Generația nouă numără individualități pregnante, care stârnesc cititorului sentimente amestecate, confuze. Întâlnim căutări identitare, despărțiri „pentru puțin. Pentru două săptămâni... Și el va folosi timpul ca să rămână singur cu el însuși”², reflecții despre viață: „Când ai 20 de ani, poți să promiți orice. 40 de ani sunt o veșnicie, dar la 20 ești practic nemuritor”³. Trăiesc dureros efemeritatea clipei:

Sunt așa zile.
Vorbec de zile care încep ca și când tocmai ai pierdut prilejul să ajuți pe cineva. (...)
Vorbec de zile în care știi că ceva invizibil între tine și lumea asta s-a pierdut.
În așa zile vrei să crezi că undeva există dragoste... Dragoste sălbatică, profundă, tragică, dăruită unui singur om.
Sunt așa zile.
Sunt așa zile⁴.

Sau, din contră, surprind clipa: „Și într-o stare de somnolență, mă întreb cum se întâmplă că orele se târăsc, iar timpul zboară?”⁵ Trecut-prezent-viitor își fluidizează granițele în momentele în care cei doi protagoniști, soț și soție, de Crăciun sunt departe unul de celălalt:

În acest moment ea nu știe că el a vorbit în gând cu ea fiecare minut liber de când a plecat și i-a spus tot ce putea fi spus.
În acest moment el nu știe că ea l-a sunat de câteva ori, dar fără rezultat.
În acest moment el nu știe că ea a plecat singură doar pentru că-l iubește.
În acest moment el nu știe că după 5 ani ei vor locui în Pennsylvania.
În acest moment el nu bănuiește că o va înșela cu sora ei, venită în vizită, pe când ea este însărcinată.
În acest moment el nu știe că o tumoare pe creier îi va curma viața după 11 ani.
În acest moment amândoi nu bănuiesc că fiecare impuls al lor transformă ireversibil Universul.
În acest moment nimeni nu știe dacă se va întrerupe legătura.
E Crăciunul⁶.

¹ V. Gheorghiev, *Куряк от Толстой*, în Rusev, *Разкази Light*, p.37.

² Karabaşliev, *Щастлива Ко...*, în vol. cit., p.66.

³ G. Gospodinov, *Пред хотел България*, în vol. cit., p.20.

⁴ Karabaşliev, op. cit., p. 64.

⁵ *Ibidem*, p.63.

⁶ *Ibidem*, p.69.

Indiferent că se caută pe sine, sancționează perioada în care trăiesc, sunt nostalgici după vremurile trecute, iubesc sau pierd în dragoste, personajele masculine ale prozei scurte bulgare ale începutului de secol al XXI-lea încearcă să nu fie outsiders ai societății actuale. Discursul lor narativ reflectă și în plan stilistic angoasele trăite. Cronologie spartă, linearitate fragmentată, interferențe cu diferite spații și timpuri compun un tablou răvășitor al societății contemporane.

În mod cert, volumele de povestiri se bazează pe o citire accelerată, iar strategia lor vizează paralela între tempo-ul rapid al lecturii și ritmul cotidian alert al omului contemporan¹: „Sunt bulgari. Se întâlnesc la Universitatea Prat din Brooklyn. Ea la Arte, el – studiază fotografia. Amândoi talentați, frumoși, tineri. Termină facultatea. Se căsătoresc. Rămân să trăiască la Brooklyn. Se mută într-o cladire mai decentă, proprietatea unui evreu gras, în haine negre”².

Din punct de vedere stilistic, aceste proze scurte își obțin efectele fie din exploatarea oralității (Vasil Gheorghiev, Gheorghe Gospodinov), altele, la fel de reușite mizează pe un stil alb, neutral (Vasil Gheorghiev, Kalin Terziiski). Degradarea lumii de azi este analizată nu dintr-un punct înalt de observație, ci de jos, de la „nivelul ierbii”. Sunt captate realități diverse prin registre diferite ale expresiei orale. Vocabularul, gestică, mimica, clișeele și comportamentele personajelor susțin palierul stilistic.

La Vasil Gheorghiev, în *Degrad*, se observă prezența discretă, dar constantă a vocii auctoriale, cu inflexiuni lirice specifice observatorului, și nu protagonisistului: „Atunci apărea ideea Creditului, cu care am fi scăpat pentru totdeauna din cuptorul cenușiu al sărăciei, fără să bănuim cum mai târziu fericirea va zbura mișelește prin semineul cumpărat în leasing și ne va lăsa singuri-singurei cu speranțele înșelate și cu gemete de deznădejde”³.

Un cu totul alt registru apare în povestirea *Moartea înseamnă desfrâu*. Tonul e cald, melancolic, într-o secvență în care frazele stau libere, ușoare, lipsite de gravitație: „Vom vorbi despre alune nemâncate, cărți necitite, despre nisipul mării rămas pe picioarele noastre – despre toate amintirile comune, obiecte și stări care au trecut pe lângă noi ca niște gări, suierând sălbatic pe lângă un tren oprit”⁴.

¹ B. Пенев, *Модерните срещу съвременните, преглед на тенденциите в българската белетристика от 1996г.*, [http:// www.slovo.bg/](http://www.slovo.bg/)

² Karabaşliev, *op. cit.*, p.67.

³ Gheorghiev, *Degrad*, Sofia, 2011, p.19.

⁴ *Ibidem*, p.7.

Gospodinov își reconfirmă calitățile scrisului în volumul *Și totul a devenit lună*. Mobilitate stilistică, dexteritate în schimbarea registrelor sunt atuurile unui autor deja consacrat, la care valoarea scrierilor nu depinde de trecerea timpului:

Și într-una din zile îl văzu, așa, cum stătea și se uita holba pe fereastră. Castanul cel mare din fundul curții. După ore se trecură și se duse la el. Se învârtea în jurul lui, îl privea din toate părțile și-l cântărea din ochi. Era bun să-i fie tată, avea de toate, era masiv, cu crengi mari și stufoase. Mult mai mare decât Mihail Ciungul. Și nu o să-l bată niciodată. O să te adopt ca tată, i-a spus el. Își inventase cuvântul ăsta. Dacă pe copii îi adoptă cineva, de ce să nu poată fi adoptat și un tată. Castanul fu de acord¹.

Specialitatea tinerilor prozatori nu o constituie happy-end-urile, ci gustul amar, sărat-dulceag al nostalgiei, al anilor trecuți oarecum în van, al timpului ireversibil, curgând ca în tablourile lui Dali. Finalurile sunt diverse, eclectice, surprinzătoare. Ei aleg fie un final „cuminte”, mai puțin pregnant, pentru a a evidenția cuprinsul:

Aprinzi lampa, o țigară, în timp ce după-amiaza se stinge treptat. Niciodată nu se face întuneric beznă atunci când a nins. Nici nu se întâmplă ceva atât de neverosimil în prima zi a anului, în asemenea după-amieze. De fapt, îmi dau seama că nu am deschis scrisoarea lăsată pe masă, nici n-am întrebat-o pe Lora noastră dacă era pentru ea. Dar dacă nu era?²

Sau provocator, înșelând orizontul de așteptare al cititorului: „Ultimul lucru pe care l-am văzut au fost ochii îngroziți ai vatmanului, în timp ce tramvaiul silențios trecea peste mine.//Ea a venit la unui și zece, a zâmbit pozei de pe mormânt, a curățat un pic crengile, a pus două garoafe – una galbenă și un roșie, a pufăit o țigară, mi-a trimis o bezea și a plecat – ciao și nemurire plăcută”³.

Ori năucitor:

Dar în seara asta (spune prezentatorul unei emisiuni de radio – n.a.) m-am hotărât să vorbesc cu voi pe tema.... Ascultați tema din seara asta... „E ceva care să iubește?”. O temă un pic neobișnuită... Voi lăsa apelurile să curgă... Eu nu spun nimic... În această emisiune nu o să spun nimic... Pur și simplu oricine poate suna și spune în direct dacă e ceva care-l iubește. Vă rog, pentru mine, spuneți cine vă iubește, deocamdată la revedere... Deocamdată... Sunați la telefonul din studio și răspundeți... Răspundeți clar și la obiect – cine vă iubește... Haide.

¹ G. Gospodinov, *Обащияване*, în vol. *И всичко...*, p.28.

² G. Gospodinov, *За Лора*, în vol. *cit.*, p. 107.

³ V. Gheorghiev, *Деград*, Sofia, 2011, p.10.

Se aude o bubuitură. Seamănă foarte mult cu o împușcătură. E un zgomot de armă. Cam cinci minute după asta nu se mai aude nimic Pe urmă intră în emisie primul ascultător care vrea să spună tuturor cine îl iubește¹.

Însă dincolo de efemeritatea personajelor masculine și diversitatea stilistică, există o pledoarie discretă pentru normalitate socială și mize esențiale în planul vieții de familie. Iar literatura bulgară, asemeni altor literaturi, are în primii ani ai noului mileniu provocările sale profunde, metafizice, într-o lume haotică, incoerentă, „fără dumnezeire”.

Bibliografie

- Alipieva, Antoaneta, *В тятъра на литературата (сюжети, типаж, случки видени откъм опакоето)*, Veliko Tŕrnovo, 2012
Doinov, Plamen, *Българската литература и началото на XXI век.2001-2004*, Sofia, 2013
Gheorghiev, Vasil, *Деград*, Sofia, 2011
Gospodinov, Gheorghi, *И всичко стана луна*, Sofia, 2013
Karabašliev, Zahari, *Кратка история на самолета*, Sofia, 2009
Minkov, Boris, *И нова, и българска*, Plovdiv, 2003
Nedelcev, Mihail, *Литературни наблюдения 2000-2001*, „Literaturen vestnik”, nr.11, Sofia, 2002
Pencev, Boiko, *Модерните streчу съвременните (Преглед на тенденциите в българската белетристика от 1996 г.)*, [http:// www.slovo.bg/ showwork.php3!AuID=113Cwork ID=8622](http://www.slovo.bg/showwork.php3?AuID=113CworkID=8622)
Pencev, Boiko, *Тъгите на краевековието*, „Literaturen vestnik”, Sofia, 1998
Rusev, Bogdan, *Разкази Light*, Sofia, 2011
Stankov, Ivan, *Фигури на отвъдността в българската литература на XX век*, Veliko Tŕrnovo, 2011
Terziiski, Kalin, *Има ли кой да ви обича*, Plovdiv, 2009

¹ K. Terziiski, *Има ли кой да ви обича*, Plovdiv, 2009, p. 17.

ПРИГЛАШЕНИЕ НА КАЗНЬ В. НАБОКОВА ИЛИ МАГИЯ ЛАБИРИНТА

Diana TETEAN

The works of Vladimir Nabokov, which fall into the category of writerly (*scriptible*) texts, as Roland Barthes, the French critic, calls them, targets a new type of readership, one that is capable of active participation in and genuine collaboration on the act of literary creation.

Nabokov, once explained, literature as Art starts with mapping the territory that needs discovering, where every object must be named by its own name.

One such way of getting to know the Nabokovian texts is through its symbols. Every symbol - that of paradise lost, of the nymphette, the garden, the butterfly, the eye, the labyrinth - can be used as the key to his texts, forming a semantic code that unites the semantic blocks in Nabokov's writings, the latter assembled in a way that allows for countless combinations.

The labyrinth is the semantic structure of one of the most important novels of Nabokov's Russian writing: *Invitation to a Beheading*. Its network of meanings can only play endlessly on the text's connotations.

Key words: Nabokov, labyrinth, symbol

Символ лабиринта, носящий в себе идею человеческой жизни, рассмотренной как вечное стремление к центру, то-есть к месту где возможно превращение, часто встречается в культуре.

Легенда лабиринта, самая распространённая в Древних веках, берёт своё начало в Крите, точнее в Кноссе, где король Минос построил дворец-крепость в котором заключил Минотавра, рождённого из incestной любви его жены. Тезей, которому удаётся убить Минотавра, может выйти из сложнейшей системы коридоров лабиринта, построенного искусным мастером Дедалом, при помощи клубка нити подаренного ему Ариадной. Лабиринт становится, таким образом, символом сложнейшего пути, ведущего к святыне святых, где имеет место посвящение в тайне. Чтобы добраться до центра, неопит проходит через ряд испытаний. Чем поездка является

сложнее, чем препядствия непроходимее, тем больше меняется герой, очищаясь духовно.

Значение лабиринта двояко: с одной стороны, брожение по его сложнейшим коридорам воскрешают в памяти муки ада и, в то же время, эти сложно переплетающиеся коридоры ведут к месту, где герой перейдёт в другой этап жизни, к новому познанию.

Дойдя до центральной комнаты, герой преображается и вселенная раскрывается ему в своей цельности, со своими тайнами и он познаёт всеобщую гармонию величественной природы, ведущую к раскрытию дотоле невидимых высших смыслов.

Лабиринт, характеризующийся сложностью своего плана, трудностью пройденного пути, опасностью испытаний, тесно связан с идеей смерти и с непрерывными попытками человека одолеть её, прорваться в вечность.

Дорога познания собственного *я* и подоплёки внешнего мира начинается у Цинцинната Ц., главного героя романа Набокова, *Приглашение на казнь*, в момент закрытия его в крепости-тюрьме. Связь между крепостью и лабиринтом проводится и на уровне языка. Древнегреческое слово *labirinthos* (λαβύρινθος)¹ возможно происходит от слова *labrys* (λάβρυς), как называется церемониальный топорик с двумя лезвиями, который в древности использовался на Крите, или *inthos* (ινθος), которое скорее всего означало „крепость”².

Дорога ведущая в крепость, расположенную на скале, „обвивалась вокруг её подножья”³ [4,5], как змея. Это дорога-спираль, представленная в начале романа, вводит нас не только в повествование, но и открывает рамки к вечности, так как спираль в воображении людей является символом вечного столкновения, открытости всегда совершенного круга, хранительницей секретной жизни. Некоторые исследователи считают, что лабиринт

¹ Синтез о спорах о значениях и об этимологии слова можно найти в: Paolo Santarcangeli, *Cartea labirinturilor. Istoria unui mit și a unui simbol*, traducere Crișan Toescu, Editura Meridiane, București, 1974, vol.1, cap. *Nomen omen*.

² Оба слова – догреческого происхождения, имеющие параллели в современных иберокавказских языках (<http://ru.wikipedia.org>).

³ Владимир Набоков, *Собрание сочинений в четырёх томах*, Москва, Изд. „Правда”, 1990, т. 4, с.5. Здесь и далее цитаты из *Приглашения на казнь* Набокова даны по этому изданию, в тексте, в скобках: первая цифра означает том, а вторая страницу.

рождается из спирали¹. Таким образом, с самого начала соперничают и дополняют друг друга два переплетающихся мотива: 1) открытости, представленной в стемлении продолжить рисунок спирали до бесконечности и 2) закрытости, зашифрованной в образе запутанных, часто тупиковых дорог лабиринта.

Сравнение этой извилистой дороги со змеей вводит и идею подземного, inferнального мира.

Как всякий лабиринт, крепость в которой закрыт Цинциннат состоит из сложной системы коридоров, лестниц, дворов, камер, таких запутанных, чтобы узник закрытый в ней не мог никогда найти дорогу к выходу без проводника:

В коридоре на стене дремала тень Родиона... [...] Цинциннат начал спускаться по лестнице. Каменные ступени были склизки и узки, с неосязаемой спиралью призрачных перил. Дойдя до низу, он пошёл опять коридорами... [...] Миновав ещё много дверей, Цинциннат споткнулся, подпрыгнул и очутился в небольшом дворе, полном разных частей разобранной луны". [4,9]

По этой причине, побег Цинцинната имеют место или во сне и во воображении² или при помощи проводников, подающих ему фальшивые надежды на освобождение и сопровождавших его назад в крепость. По-этому, побег Цинцинната превращаются в псевдопобег.

В мире призраков, окружающих в крепости Цинцинната, особое место играет Эммочка, эта нимфетка, полурёбенок, полуженщина, воздающая Цинциннату надежды на освобождение. Занимающая привилегированную роль дочери директора (также как Ариадна, спасительница Тесея, является дочерью Миноса, короля-хозяина дворца-лабиринта в Кноссе), малоразговорчивая Эммочка предстаёт взгляду Цинцинната, на третий день,

¹ См. об этом мнения Паоло Сантарканджели, Мирча Элиаде, Умберто Эко. О формах и классификации лабиринтов см.: Santarcangeli, *цит.паб.*, с.55-70; Umberto Eco, *De la arbore la labirint. Studii istorice despre semn și interpretare*, traducere Ștefania Mincu, Polirom, 2009, сс. 50-53.

² „Пароль в эту ночь был: молчание – и солдат у ворот отозвался молчанием на молчание Цинцинната, пропуская его, и у всех прочих ворот было то же”. [4, 9] Недаром дирекция тюрьмы запрещает „покидать здание тюрьмы”, а также запрещает сны: „Желательно, чтобы заключённый не видел вовсе, а в противном случае тотчас сам пересекал ночные сны, могущие быть по содержанию своему несовместительными с положением и званием узника, каковы: роскошные пейзажи, прогулки со знакомыми, семейные обеды, а также половое общение с особами, в виде реальном и состоянии бодрствования не подпускающими данного лица, которое посему будет рассматриваться законом, как насильник” [4, 27].

во время одного из его путешествий по лабиринту, представленных мифически: „Шли, шли – за излукой излука, - и несколько раз проходили мимо одного и того же узора сырости на стене, похожего на страшную ребристую лощадь”. [4, 22]

В Древней Греции фигуру Ариадны праздновали как „солнечную деву” и „дочерью солнца”¹. Эммочка тоже появляется впервые „в одном месте, где неожиданно и необъяснимо падал сверху небесный луч и дымился, сиял, разбившись на щербатых плитах...” [4, 23]. Различительная деталь, индивидуализирующая её, это красно-синий мяч², в который она играет или который самостоятельно закатывается под постель Цинцинната, как клубок нити. Выделившая Цинцинната ещё при первой встрече из ряда других (адвоката и Родиона), в следующие дни Эммочка то забирается в его камеру, то посылает рисунки, интерпретированные Цинциннатом как план к побегу.

Следующая встреча Цинцинната с Эммочкой стоит под знаком свободы³, когда он ориентируется в сложном лабиринте, руководствуясь не как Тезей нитью Ариадны, а „мерным, мелким, токающим стуком” издаваемым Эммочкиным мячом и попадая, таким образом, в центральное помещение лабиринта, запрещённое посещению посторонних, так как здесь хранится то, что руководство тюрьмы представляет как святыню святынь, образ рая, в виде витрины с видом на Тамарины Сады. Установленный тут из заботы к человеку или, может быть, только для того чтобы предотвратить побег

намалёванный в нескольких планах, выдержанный в мутно-зелёных тонах и освещённый скрытыми лампочками, ландшафт этот напоминал не столько террариум или театральную макету, сколько тот задник, на фоне которого тужится духовный оркестр. Всё передано было довольно точно в смысле группировок и перспектив – и кабы не вялость красок, да неподвижность древестных верхушек, да непрочность освящения, можно было бы,

¹ См. Santarcangeli, *цум.паб.*, с.29.

² Пекорелла (Pecorella, P.E., *Labirinto*, în *Enciclopedia dell'arte antica*, Roma, 1910, t.4, с.436) связывает этимологию слова лабиринт – *inthos* (ινθος) с суффиксом *-inda*, существующем в греческом языке и использованным для детских играх. См. Santarcangeli, *цум.паб.*, сс.75-76.

³ „И настолько сильна и сладка была эта волна свободы, что всё показалось лучше, чем на самом деле: его тюремщики, каковыми в сущности были все, показались сговорчивей... в тесных видениях жизни разум выглядывал возможную стёжку... играла перед глазами какакая-то мечта... словно тысяча радужных иголок вокруг ослепительного солнечного блика на никелированном шаре...” [4, 41].

прищуриваясь, представить себе, что глядишь через башенное окно, вот из этой темницы, на те сады" [4, 43].

К сожалению, миф Земного Рая, представленный в своей дегенерированной форме, может легко ввести в заблуждение не сведующего человека. Опасность чтобы этот *kitsch* был принят за идеал Земного Рая тем больше, чем среди пятен на пыльном стекле витрины находилась и детская пятерня.

Снисходительно проходя взглядом по „неубедительной синевы озера” этой ужасной макеты, которая пытается заменить природу, хотя является только её отрицанием, Цинциннат может легко представить себе настоящие Тамарины Сады, означающие для него идеальный сад, предназначенный для восстановления духовной гармонии. По-этому, увидя „блеск и туман” Тамариных Садов и „сизые тающие холмы за ними” из башенной террасы крепости, Цинциннат пребывает в блаженном отчаянии и долго не мог оторваться.

Систематические прогулки в эти сады (пусть даже во сне или во воображении) помогают Цинциннату преодолеть страх и отчаяние. Каждая прогулка Цинцинната становится, таким образом, побегом. А каждый побег из своей камеры соответствует овладением всё большим пространством вселенной. Тамарины Сады, которые растягиваются к горизонту до холмов, покрытых дубами, несут в себе обещание вечности. Лейтмотив мечты и снов Цинцинната, эти сады становятся для него символом свободы, счастья и красоты, постепенно превращаясь в миф:

и вот начались те упоительные блуждания в очень, очень просторных (...) Тамариных Садах, где в три ручья плачут без причины ивы и тремя каскадами, с небольшой радугой над каждым, ручьи свергаются в озеро, по которому плывёт лебедь рука об руку со своим отражением. Ровные поляны, рододендроны, дубовые рощи, весёлые садовники в зелёных сапогах, день-деньской играющие в прятки. [4, 15]

Пространство духовного возрождения, сад является реализацией „идеи совершенного пейзажа; пейзажа имеющего цель в себе самом и таким образом являющимся трансцендентальным перед повседневностью жизни”¹.

¹ Rosario Assunto, *Scrieri despre artă. Filosofia grădinii și filosofia în grădină*, traducere Olga Mărculescu, Editura Meridiane, București, 1988, t.2, c.63.

Повседневностью и плохо разыгранной театрализацией дышит и последняя встреча Цинцинната с семьёй. После их ухода, к Цинциннату подлетает Эмочка „бледная, заплаканная с розовом носом и трепещущим мокрым ртом”. [4, 60] Она делает то, что должны бы сделать, но не сделали родственники – обнимает Цинцинната и громко всхлипывает. Выход её из камеры Цинцинната делается по тем же сценическим законам: она разыгрывает роль „балетной пленницы”, то что ставит под сомнение искренность её предыдущих переживаний.

Обещание Эмочки спасти Цинцинната совпадает с моментом усиления заветных звуков за стеной¹, предвещающих появление около его камеры потаенного хода: „Вот это славно – заявляет Цинциннат. Спасители отовсюду”. [4, 85] Как и её предшественница Ариадна, Эмочка, стараясь соблазнить Цинцинната, требует за свои услуги для его спасения, его обещание что он на ней женится.

Одна из самых безжалостных ловушек, которые м-сьё Пьер и его помощники подстраивают Цинциннату это та, когда ему удаётся вылезти через подземный ход на волю: „В первую минуту у него так кружилась голова от свободы, высоты и простора, что он, всцепившись в сырой дерн, едва ли что-либо замечал”. [4, 95] Эмочка, эта псевдоАриадна, предложившая ему свою помощь, приводит его не только назад в крепость, но и на квартиру своих родителей, где он снова встречается со своим палачом, узнавая его реальное имя и где, около самовара, символически красуются „в корзинке клубки цветной шерсти и блестели стеклянистые спицы”. [4, 96] Этот поступок Эмочки может быть интерпретирован как наивность, неопытность ребёнка-подростка, не понимающего все следствия сделанного, и, в то же время, если продолжить сравнения с Ариадной, она является мифической носительницей боли и радости, будучи символом предельных ситуаций².

Прежде всего, лабиринт сложное скрещение дорог, из которых много тупиковых, и среди которых герой должен открыть дорогу, ведущую к центру этой странной паутины. Недаром после того как Цинциннат увидел макету Тамариных Садов, эту пародию на идеал Земного Рая, находившуюся в центре крепости, по возвращению в тюремную камеру, он замечает, что паук сидел „на чистой, безукоризненно правильной, очевидно только что созданной

¹ Нет ли тут подтекстной переключки со звуками стучащего о стену мяча?

² Santarcangeli, *цит.паб.*, с.29.

паутине" [4, 44], символизирующей внутреннее восстановление лабиринта¹. Вообще сущность всякого лабиринта это создание на наиболее маленьком пространстве, как можно более сложную паутину дорог, которая могла бы задержать по возможности дольше путника в своём продвижении к сильножелаемому центру.

В романе *Приглашение на казнь*, хождение Цинцинната по лабиринту тем сложнее, что он не знает о существовании монстра, или кто этот монстр, как его найти и, следственно, как его победить.

Если Тезей исполняет свой ритуальный танец, связанный со сложным сплетением лабиринта, в знак победы над ним², тур вальса Цинцинната, предложенный одним из его стражников и исполненный сразу после входа в лабиринт, связан с царством смерти, посредством стражника „без имени, под ружьём, в пьесей маске с марлевой пастью" [4, 6], походившего на Анубиса, который в египетской мифологии был стражом в царство Осириса, бога загробного мира. В то же время, вальс Цинцинната, описанием многочисленных кругов, носит в себе обещание совершенства, дыхание вечности³.

По пути духовного превращения Цинцинната, во время его походов по сложно переплетающимся дорогам лабиринта особое место играет встреча с матерью, Цецилией Ц., представленная в XII-ой главе (не в самом центре периода пребывания Цинцинната в тюрьме).

Эта встреча состоялась только потому что служители крепости уверены что „эта акушерочка⁴ совершенно нам не опасна" [4, 78], по-этому они вводят её в камеру, пренебрегая волей Цинцинната. Уже с самого начала введён в подтекст мифический элемент трудности дороги, проделанной Цецилией чтобы встретить сына: „по дороге потоки, потоки" [4, 74]. Сходство матери с сыном намекает и на возможность диалога между ними. И хотя, в начале разговора, Цинциннат не верит в реальность её существования, считая её тоже пародией как и всех других, окружающих его, встреча с ней имеет

¹ В конце романа, когда оказывается что паук не что иное как игрушка „на длинной, тянущейся из середины спины, резинки" [4, 122], лабиринт, не в состоянии возобновиться, трескается, а с потолка падает извёстка.

² Santarcangeli, *цит.паб.*, с.29-30.

³ Символизируемое кругом, являющимся без начала и конца.

⁴ Профессия Цецилии Ц. символична, ведь она помогает появлению на свет детей, значит оберегает их при рождении. Она как шаманы или волшебники имеет силу завязать или развязать нить жизни. Подробнее об этом см. Mircea Eliade, *Meşterul Manole*, Ed. Junimea, Iaşi, 1992.

кардинальное значение по пути к возрождению героя. Это она подтверждает ему предание об таинственном отце¹ и о том, что Цинциннат похож на него, она говорит ему о их особенности. После этого высказывания „небо, видимо, прояснилось, чувствовалось близкое присутствие синевы, солнце провело по стене свою полоску...” [4, 76].

Мать же ведаёт ему две тайны, являющиеся в то же время преданиями и наставлениями: о необходимости любить окружающий мир, даже то, что не успеваешь или не умеешь понять и притчу о нетках, тесно связанную с мотивом зеркала-сознания и заколдованного зеркала, наполненных фантастичными и иллюзорными образами, но которые дают возможность видеть то, что иначе остаётся недоступным людям. „Вот я помню: когда была ребёнком, в моде были [...] такие штуки, назывались «нетки», - и к ним полагалось, значит, особое зеркало, мало что кривое – абсолютно искажённое, ничего нельзя понять, провалы, путаница, всё скользит в глазах, но его кривизна была непростая”. Чудо состояло в том, что «нетки» - „абсолютно нелепые предметы”, отражаясь в этих кривых зеркалах преображались: „когда вы такой непонятный и уродливый предмет ставили так, что он отражался в непонятном, уродливом зеркале, получалось замечательно: нет на нет давало да, всё восстанавливалось, всё было хорошо – и вот из бессформенной пестряди получался в зеркале чудный стройный образ: цветы, корабль, фигура, какой-нибудь пейзаж”. [4, 77-78]

Во время встречи с матерью нащупывается то истинное общение возможное лишь между людьми, тесно связанными между собой душевно: „Он вдруг заметил выражение глаз Цецилии Ц. – мгновенное, о, мгновенное – но было так, словно проступило нечто, настоящее, несомненное (в том мире, где всё было под сомнением), словно завернулся краешек этой ужасной жизни и сверкнула на миг подкладка. Во взгляде матери Цинциннат внезапно уловил ту последнюю, верную, всё объясняющую и ото всего охраняющую точку, которую он и в себе умел нащупать. О чём именно вопила эта точка? [...] Но скажем лучше: она сама по себе, эта точка, выражала такую бурю истины, что душа Цинцинната не могла не взиграть”. [4, 78]

¹ Вспомним что и Тезей имел как земного отца – короля Егея, так и божественного отца – Посейдона. Таинственный отец почёркивает принадлежность Цинцинната к потерянному раю (см. Виктор Ерофеев, *Русская проза Владимира Набокова*, в Владимир Набоков, *Собрание сочинений в четырёх томах*, Москва, Изд. „Правда”, 1990, т. 1, с. 29-30).

Символический, невероятный маленький жест Цецилии Ц., а именно раставление рук „с протянутыми указательными пальцами, как бы показывая размер – длину, скажем, младенца” [4, 78] может быть интерпретирован двояко: с одной стороны, это может быть показ размера длины Цинцинната при рождении или намёк на будущее возрождение Цинцинната.

Магическое влияние сказанного и показанного Цецилией Ц. Цинциннату выражено тем, что последний хочет следовать за ней, но грубо остановлен директором тюрьмы, впервые раскрывшем свою подлинную натуру.

Перед возведением на эшафот, на вечерне предложенной главами города, Цинциннат с удивлением обнаруживает, что он находится в Тамариных Садах, мечта которая до тех пор ему кажется недоступной. Тамарины Сады, центр его внутренней вселенной, становятся таким образом центром Вселенной. Как всякий центр и он находится на перекрёстке двух осей: горизонтальной (Тамарины Сады продолжают окружными холмами и лесами) и вертикальной (Тамарины Сады связывают несовершенную копию здешней жизни – *здесь*, Земного Рая, с трансцендентальностью и вечно недоступным *там*). Нахождение в центре Вселенной даёт возможность одновременного восприятия предельного и беспредельного и перехода от одного способа существования к другому. После возвращения в камеру, Цинциннат запишет: „Всё обмануло, сойдясь, всё. Вот тупик тутошней жизни, - и не в её тесных пределах надо искать спасения”. [4, 118] Последнее слово „смерть”, написанное Цинциннатом на отдельном листке бумаги, будет вычеркнуто. Это резюльат восхождения к собственному Центру, который, - как показывает Мирча Элиаде в символизме центра – придаёт личности „полную реальность, священность”¹.

Начиная с этого момента, смерть не рассматривается как последняя точка жизни, а как новое рождение, как пробуждение из глубокого сна действительности и восхождение к новому, вышестоящему уровню существования.

Вход и выход из лабиринта символизируют смерть и духовное возрождение, соединение с вечностью. Для этого достаточно чтобы

¹ Mircea Eliade, *Imagini și simboluri*, traducere A. Beldescu, prefață de Gyo Dumézil, Humanitas, București, 1994, c 66.

Цинциннат, Персифал наших дней¹, задал правильный вопрос² и, благодаря интимной солидарности существующей между „жизнью Вселенной и спасением человека”, фальшивая сущность окружающего мира раскроется, неизбежно ведя к его разрушению, как плохо продуманной театральной декорации: „Мало что оставалось от площади. Помост давно рухнул в облаке красноватой пыли. Последней промчалась в чёрной шали женщина, неся на руках маленького палача, как личинку [...] Всё расплзлось. Всё падало. [...] и Цинциннат пошёл среди пыли, и падших вещей и трепетавших полотен, направляясь в ту сторону, где, судя по голосам, стояли существа, подобные ему”. [4, 130]

Символ *лабиринта* семантически структурирует роман *Приглашение на казнь*. Своей сетью значений, он поддерживает бесконечную игру коннотаций текста.

Литература

1. Набоков, Владимир, *Собрание сочинений в четырёх томах*, Москва, Изд. „Правда”, 1990.
2. Барабтарло, Г., *Очерк особенностей устройства двигателя в „Приглашении на казнь”*, в В.В.Набоков: *Pro et contra*, Изд. Христианского гуманитарного института, Санкт-Петербург, 1997, с. 439-453.
3. Букс, Нора, *Эшафот в хрустальном дворце*, в „Звезда”, Санкт-Петербург, 11, 1996, с.157-167.
4. Давыдов, С., «Гносеологическая гнусность» Владимира Набокова: *Метафизика и поэтика в романе „Приглашение на казнь”*, в В.В. Набоков: *Pro et contra*, Изд. Христианского гуманитарного института, Санкт-Петербург, 1997, с. 476-490.
5. Assunto, Rosario, *Scrieri despre artă. Filosofia grădinii și filosofia în grădină*, traducere Olga Mărculescu, Ed. Meridiane, București, 1988, vol.1.

¹ Как замечает Мирча Элиаде в комментарии к легенде о Персифале „достаточно поставить вопрос о спасении, достаточно поставить центральный вопрос, то-есть *вопрос*, чтобы космическая жизнь вечно обновлялась. Так как, часто, смерть есть только последствие нашего безразличия к бессмертию”. (*там же*, с.69)

² „Цинциннат стал считать: один Цинциннат считал, а другой Цинциннат уже перестал слушать удалившийся звон ненужного счёта – и с не испытанной дотоле ясностью, сперва даже болезненной по внезапности своего наплыва, но потом преисполнившей веселием всё его естество – подумал: зачем я тут? Отчего так лежу? – и задав себе этот простой вопрос, он отвечал тем, что привстал и осмотрелся”. [4, 129]

6. Eco, Umberto, *De la arbore la labirint. Studii istorice despre semn și interpretare*, traducere Ștefania Mincu, Polirom, 2009.
7. Eliade, Mircea, *Imagini și simboluri*, traducere A.Beldescu, prefață de G.Dumézil, Ed. Humanitas, București, 1994.
8. Eliade, Mircea, *Meșterul Manole*, Ed. Junimea, Iași, 1992.
9. Santarcangeli, Paolo, *Cartea labirinturilor. Istoria unui mit și a unui simbol*, traducere Crișan Toescu, cuvânt înainte Grigore Arbore, Ed. Meridiane, București, 1974, vol.1-2.
10. Tetean, Diana, *Simboluri dominate în opera lui Vladimir Nabokov*, Ed. Atos, București, 2000.

ЭМИНЕСКУ В ОДЕССЕ. ГОД 1885

Дмитрий УРСУ

În secolul al XIX-lea Odessa a fost vizitată de o serie de mari scriitori, printre care A. Mickiewicz, M. Twain, H. Botev, I. Vazov, acest lucru reflectându-se în numeroase studii și articole. Mai puțin cunoscut este însă faptul că M. Eminescu s-a aflat la Odessa în vara anului 1885, în scop balneoterapeutic, cercetătorii pomenind doar în treacăt despre șederea lui aici, și atunci cu unele inexactități. De altfel, chiar în legătură cu boala de care suferea, și cu împrejurările morții sale, păreri sunt împărțite. Sunt aduse în discuție diferitele diagnostice care i-au fost puse poetului, și recomandarea de a-și trata rănilor de la picioare cu băi marine și de nămol.

Este prezentată o scurtă istorie a balneologiei în Odessa și a sanatoriului doctorului F.I. Iahimovici. Nu se cunosc cu exactitate datele sosirii și plecării lui Eminescu din Odessa, dar cel mai probabil acesta s-a aflat acolo în perioada 29 (sau 30) iulie – 10 (sau 11) septembrie 1885. Din scrisorile trimise în țară reiese că băile de nămol i-au fost de mare ajutor în ameliorarea stării sale de sănătate. Necunoscând limba rusă, suferea de singurătate, găsind alinare în lectura poeziilor lui Heine și urmărind, totodată, desfășurarea evenimentelor politice în ziarul vienez „Neue Freie Presse”.

Eminescu a avut posibilitatea să cunoască nu numai viața din sanatoriu, dar și orașul, cu toate monumentele sale. Cititorului i se propune un tablou al Odesei din acea epocă, așa cum l-a putut vedea marele poet.

В первые сто лет своего существования Одесса видела многих представителей отечественного и зарубежного литературного мира. Самые знаменитые из них – Пушкин и Гоголь, Мицкевич и Марк Твен. О каждом написаны книги и статьи историков-краеведов. Среди иностранцев наибольшего внимания удостоился Адам Мицкевич. Гений польской культуры провел в Одессе девять месяцев, успев за это время поучительствовать в Ришельевском лицее и совершить путешествие в Крым [1]. В память о пребывании в Одессе великому польскому поэту возведен замечательный памятник в самом центре города.

Летом 1867 года, во время длительного морского путешествия в Европу и Палестину, в Одессе побывал Марк Твен. Заморский гость с юмором об этом рассказал в книге «Простак за границей», принесшей ему всеобщую известность. Газета «Одесский вестник» поместила тогда приветственный

адрес американских туристов местным властям, подготовленный писателем. Много лет спустя та же газета вспомнила Марка Твена, с удивлением поведавав о его сказочных гонорарах [2, 29 авг.], но забыла упомянуть о том, что он прославил Одессу на весь мир. Впрочем, здесь он провел всего один день, успев рассмотреть памятник герцогу Ришелье, гигантскую лестницу, ведущую в порт, оживленный рынок и «облако пыли, чисто американский признак». Недавно историк Ч. Кинг в книге об Одессе, описывая визит американского юмориста, отметил, что в облике города его больше всего поразили две черты – космополитизм и мультикультурность [3]. Так оно и было на самом деле.

Одесса поддерживала тесные связи с деятелями болгарской культуры. Об одесских болгарях имеется большая краеведческая литература. Здесь жили и творили классики литературы Христо Ботев и Иван Вазов. Первый из них два года учился в местной гимназии (1863-1865), а второй провел в Одессе тоже два года (1887-1889), занимаясь литературным трудом.

Не повезло лишь одному гостю Одессы – румынскому поэту Михею Эминеску, побывавшему тут летом 1885 года. Читателю, незнакому с ним, следует дать несколько самых общих понятий. Эминеску по праву считается основоположником современной румынской литературы, мировой величиной, сопоставимой с Мицкевичем, Пушкиным, Шевченко. Как и украинский гений, Эминеску – пророк и мученик, жизнь которого прошла в трудностях и лишениях. Последний романтик и первый символист, Эминеску есть одновременно Лермонтов и Блок румынской поэзии. Его лирику, необычайно трогательную и мелодичную, переводили такие выдающиеся поэты, как Анна Ахматова (на русский язык) и Максим Рыльский (на украинский язык).

В августе-сентябре 1885 года Эминеску прошел курс бальнеотерапии на Куяльницком лимане, откуда регулярно писал письма своим друзьям в Яссы. Мотивы моря вошли в некоторые его стихотворения. Однако этот эпизод в жизни поэта долгое время оставался неисследованным, биографы ограничивались лишь констатацией поездки в Одессу. Так, в ставшей классической книге Дж. Кэлинеску об этом сказано одним абзацем [4, 318]. Позже появились работы, где о лечении на берегу Куяльника сказано более подробно. Молдавский поэт и журналист Н. Дабижа выпустил книгу путевых очерков «По следам Орфея», где поездке Эминеску и его пребыванию в наших краях посвятил главу «Эминеску в Одессе» [5, 301-325]. Недавно в Бухаресте вышла книга В. Крэчуна «Эминеску в Одессе и на Куяльнике»; она богато иллюстрирована снимками из телефильма, который, однако, так и не был

закончен [6]. В Одессе побывали также авторы книги «Шаги поэта», они ограничились лаконичным, всего в четыре строки, пересказом известных фактов [7, 309]. Более документировано, но предельно кратко описан этот эпизод кочевой жизни Эминеску в книгах А.З.Н. Попа [8] и И. Крецу [9, 403-404].

Этим публикациям присуща узкая источниковая база, их авторы слабо представляют себе социально-культурный пейзаж нашего города того времени, допускают грубые фактические ошибки. Они знают, что Одесса была в те времена большим и красивым европейским городом, но когда пишут о численности населения в нем, сильно заблуждаются: называют фантастические цифры в 40, 200 и 400 тыс.чел. Гостиницу «Страсбург», где Эминеску недолго проживал перед отъездом на родину, располагают то в доме 48, то в доме 62 на улице Екатерининской. И тому подобная путаница. В лучшую сторону отличается очерк Н. Дабижи. Что же касается одесских краеведов, то об этом событии в культурной жизни Одессы нет ни одной публикации ни на русском, ни на украинском языках. Между тем общественность помнит о пребывании Эминеску в Одессе, в знак чего недавно (1 июня 2011 года) перед зданием Генерального консульства соседней страны на углу улиц Осипова и Базарной был установлен бюст поэта.

Из краткого обзора литературы следует вывод о том, что в биоисториографии Эминеску одесский эпизод почти не изучен и что существует общественная и научная потребность исследования этой темы на широкой источниковой основе. Документальной базой настоящей работы стали письма Эминеску из Одессы, опубликованные в его полном собрании сочинений, фонды Государственного архива Одесской области, местная пресса, воспоминания, а также специальная литература. Лечение поэта на Куяльнике показано на фоне и в неразрывной связи с культурным контекстом городской жизни.

На берега Куяльника летом 1885 года румынского поэта привела загадочная болезнь, о характере которой его биографы написали книги и множество статей. «Война диагнозов» длится уже более ста лет. Продолжаются споры о том, как назвать его болезнь, о способах и методах лечения, о причине преждевременной (в 39 лет) смерти Эминеску. В современной Румынии эти вопросы стали одной из острых тем ожесточенной идейно-политической борьбы. В правом сегменте политикума актуализируются консервативные воззрения Эминеску, его ирредентизм [10]. Здесь получила распространение «теория заговора», утверждающая, что поэта

неверным лечением намеренно умертвили «нехорошие люди» - румынские масоны, врачи-евреи или австрийские агенты. Конспирологические измышления печатают некоторые популярные журналы, ими полна блогосфера [11]. Конечно, у Эминеску было много врагов – и политических, и личных, главным образом завистников. Неподкупный редактор газеты, неукротимый полемист, он многим стоял поперек дороги, вызывая страх и злобу. Крупнейший историк литературы, издатель рукописного наследия поэта, акад. Д. Ватаманюк в недавнем интервью справедливо говорил, что Эминеску мало кто понимал даже из его ближайшего окружения [12]. Злопыхатели распространяли о нем порочащие слухи и сплетни; они доходили до врачей, которые им верили и ставили неправомерные диагнозы. Так было при его жизни, а сегодня различные политические силы используют Эминеску в своих целях. На правом фланге царит безудержная идеализация и стремление сделать поэта «идеологическим бойцом» в современном контексте. В противоположном лагере с позиций постмодернистской деконструкции и морального релятивизма осквернители славной могилы низвергают Эминеску с пьедестала, на который его поставила история, распространяя о нем грязные инсинуации, касающиеся, среди прочего, и его болезни.

Дискуссия стимулировала появление солидных трудов о болезни и смерти Эминеску. Среди них следует выделить книги литературоведов Н. Джорджеску [13] и Т. Кодряну [14], врачей И. Ники [15] и О. Вуя [16]. Один эминесколог (есть в Румынии такая научная дисциплина) «казус Эминеску», т.е. причину смерти поэта, сформулировал предельно кратко: медицинская ошибка, непрофессионализм или преступление. Автор приходит к выводу, что Эминеску погиб от невежества врачей из-за лечения препаратами ртути и что гидротерапия, начатая на Куяльницком лимане, была самым удачным и щадящим методом его исцеления [17, 258].

Наиболее убедительный и профессиональный анализ течения болезни Эминеску дал доктор Ника. Он тщательно изучил всю сохранившуюся медицинскую документацию (немало было утеряно) и пришел к выводу, что все предыдущие диагнозы были полностью или частично ошибочными: у поэта не было ни эпилепсии, ни шизофрении, не было люэса, алкоголизма или общего паралича. Имеющиеся документы дают картину псевдо-паралича и маниакально-депрессивного психоза на основе менингита, порожденного стрептококковой инфекцией [15, 38]. Другой исследователь, М. Хандока, пишет, что Эминеску много лет страдал эндокардитом, позже к нему

добавился стрептококковый дерматит [18, 56]. Скорее, было наоборот: язвы на ногах начались много раньше главных и сердечных болей. Именно для лечения ног он и приехал на Куяльницкий лиман.

В конце жизни (1889 г.) у Эминеску были явные признаки вирусного энцефалита, а именно воспаление головного мозга с тяжелым поражением центральной нервной системы [19]. Об энцефалите или его разновидности менингите писал еще Т. Майореску, изучавший в Германии кроме философии еще и невропатологию [17, 254].

Первые симптомы тяжелого душевного недомогания у Эминеску появились летом 1883 года, когда ему исполнилось 33 года. В изнурительно жаркий день, 28 июня случился первый припадок. Его отправили в психиатрическую клинику, где, по некоторым данным, к нему применили травмирующее лечение ртутьсодержащими мазями. Затем, после выздоровления, 1 ноября поэт стараниями друзей был отправлен в санаторий Обер-Деблинг, возле Вены, где в течение четырех месяцев проходил реабилитацию. Здесь врачи не смогли установить точный диагноз болезни и в карточке больного написали нечто маловразумительное «Progressive Paralehse des Irren» («прогрессивный паралич умалишенных») [14, 47]. Как бы опровергая эти глупости, Эминеску к февралю следующего года полностью восстановил свое физическое и психическое здоровье, память и интеллект. Вместе с другом совершил путешествие по Италии, где посетил Венецию и Флоренцию.

Единственные жалобы после лечения, которые слышали от него друзья, были на незаживающие раны (гнойники) на ногах. Врачи рекомендовали ему отдых, покой, упорядоченную жизнь и ... морские ванны. О пользе морских купаний он знал по собственному опыту – еще летом 1882 года провел десять дней в Констанце. Эта поездка произвела на Эминеску положительное впечатление, но вода была уже холодной, и полноценного лечения тогда не получилось. Теперь, после оздоровления в Австрии и поездки в Италию, было решено повторить морскую терапию на качественно ином уровне. Знающие врачи посоветовали лечение морскими и грязевыми ваннами на одесских лиманах.

В Яссах, где тогда жил Эминеску, врачи знали брошюру одесского доктора Б. Абрагамсона о целебных свойствах рапы и грязи этих лиманов, вышедшую в Одессе на французском языке еще в 1850 г. Она носила длинное название «Одесские лиманные ванны под углом зрения их терапевтических свойств». Сначала автор кратко излагает историю освоения одесских лиманов:

внимание к ним привлек доктор Андреевский, он же открыл первую водолечебницу. Затем автор подчеркивает, что количество лечащихся здесь, как стихийным образом, так и под наблюдением врачей, постоянно растет. И не случайно, так как целебные качества воды, рапы и грязи научно доказаны: химический состав воды определил Рудольф Рот, другие ученые сделали анализ лиманной грязи. В конце брошюры автор подробно рассказывает о том, какие болезни и каким способом излечиваются на лиманах [20].

Трудно сказать, читал ли эту книжку ясский врач Эмиль Макс, но в 1884 г. он выпускает на румынском языке брошюру со сходным названием и содержанием «Морские и лиманные ванны в Одессе» и с длинным уточняющимся подзаголовком «Несколько замечаний из моих собственных наблюдений и из научных публикаций господ докторов Мочутковского, Вериги и Пинскера» [21]. Все названные люди внесли большой вклад в медицину и в особенности, в бальнеологию, посему скажем о них подробнее. Сначала о докторе Максе. Эмиль Макс (1834-1894) закончил медицинский факультет в Вене. С 1884 г. посещает литературное общество «Жунимия» в Яссах, основанное Т. Майореску, членом которого был и Эминеску [22]. Среди двух десятков врачей, румынских и австрийских, лечивших Эминеску, Макс оказался наиболее тактичным и порядочным. Будучи по специальности гинекологом, он не брался за незнакомое дело, не ставил сомнительных диагнозов и не назначал опасных препаратов. Макс рекомендовал поэту щадящий режим лиманных и грязевых ванн, сопровождал пациента до Одессы и побыл с ним здесь первые дни. Безусловно, Макс был знаком с владельцем заведения доктором Яхимовичем, обсуждал с ним пути и методы лечения. Будучи причастным к изящной словесности и тем более членом «Жунимия», он высоко ценил Эминеску как выдающегося поэта, национальную гордость.

Доктор Мочутковский, поляк по происхождению, закончил медицинский факультет университета Св. Владимира, с 1877 г. доктор медицины. Выпустил на немецком языке фундаментальный труд в 2-х частях «Материалы к изучению врачебной стороны одесских лиманов»: «Терапевтическая часть» (1881) и «Физиологическая часть» (1883). В 1882 г. основал «Южно-русскую медицинскую газету», а пятью годами раньше – Одесское бальнеологическое общество. Был гласным Одесской городской думы [23, 217-218]. Не менее значимым был вклад в бальнеологию А.А. Вериги. Будучи профессором местного университета в течение 30 лет и ведущим химиком, он среди других тем вел исследования химикобиологического состава рапы и грязи одесских лиманов, их

лекарственных свойств. Третий из названных в брошюре Макса одесских авторитетов, Лев Пинскер, закончил Ришельевский лицей, затем в 1848 г. медицинский факультет Московского университета. Во время Крымской войны пошел в армию врачом, награжден медалью. Вел в Одессе активную общественную работу, член многих обществ – врачей, бальнеологов, призрения младенцев и родительниц. Одновременно идеолог и лидер сионистского движения [24, 90-91]. Таким образом, для написания своей книжки яский доктор Макс использовал труды самых знающих одесских специалистов.

Обратимся теперь непосредственно к этой брошюре. Она начинается с экспозиции – представления читателю города Одессы:

Одесса с ее 200 тысячами жителей и 20 тысячами ежегодных гостей поднимается на 60 метров над уровнем моря, имеет в длину до 10 километров, если считать сам город, предместья и сады. Ее улицы очень строго спланированы, они очень широкие, хорошо мощенные, украшены превосходными аллеями, которые с двух сторон обсажены тенистыми деревьями. Город обеспечен водопроводом и освещен газовыми светильниками.

После такого лирического вступления Макс перечисляет культурные и лечебные учреждения Одессы: университет с библиотекой, еще одна библиотека, публичная; различные общества: истории и древностей с музеем, затем медицинское, юридическое, природоведческое, бальнеологическое. В Одессе три театра, много гимназий и школ, 1500 магазинов. Что касается здравоохранения, то здесь имеются городская больница на 1300 больных с 24 врачами, еврейская больница на 120 больных с тремя врачами, есть, кроме того, военный госпиталь». Одним словом, яский врач написал не сухой рекламный проспект, а настоящую поэму в прозе о городе мечты. После вступления идет подробный рассказ о химическом составе и целебных свойствах лиманной воды, рапы и грязи; описаны медицинские процедуры и, наконец, перечислены болезни, которые здесь лечатся. Вот их перечень: худосочие и рахиты, нервные болезни, особенно ишиас (теперь говорят «радикулит»), болезни спины и позвоночника, венерические болезни, а также женские недомогания и разного рода кожные заболевания [21, 20-22; 25, 27]. Прочитав внимательно книжку доктора Макса, Эминеску не мог отказаться от поездки в Одессу, тем более, что друзья обещали помочь деньгами и сопровождать его до лечебницы доктора Яхимовича на Куяльнике.

Познакомимся с этим бальнеологическим учреждением и его владельцем. Освоение природных богатств лимана начал, как выше сказано, доктор Андреевский. После его отъезда из Одессы новый этап заложил доктор Бертенсон, взявший в 1868 году городскую купальню в аренду на 12 лет. Один из зачинателей одесской курортологии Алексей Васильевич Бертенсон (1825-1909) закончил медицинский факультет Харьковского университета, был в Одессе главным врачом городской больницы и председателем Общества одесских врачей. На Куяльнике он построил большую дачу, где, кстати сказать, провел последнее лето в жизни Н.И. Пирогов, великий русский врач, бывший попечитель Одесского учебного округа и основатель Новороссийского университета [25].

Когда истекал срок аренды Бертенсона, городская дума составила грандиозный план расширения курорта на Куяльнике: предусматривалось строительство гостиницы на 200 номеров, ванного павильона на 30 кабин общей стоимостью в 800 тыс.руб. Вскоре, однако, подсчитав свои ресурсы, отцы города умили аппетиты и подготовили более скромный проект – гостиница на 100 мест и ванное отделение на 50 мест [26, 2-4, 14-15]. Особая комиссия выпустила воззвание с заманчивым предложением для инвесторов. В нем говорилось:

Одесские лиманы в отношении их целебных свойств не только не уступают подобного рода целебным средствам, имеющимся за границей, но во многих отношениях превосходят таковые. Такое заключение подтверждается научными и медицинскими данными, а также ежегодно увеличивающимся наплывом приезжих и громадным процентом выздоравливающих.

В августе 1884 г. был объявлен международный конкурс на концессию сроком в 30 лет, даны объявления в русские и иностранные газеты [26, 154, 223]. Конкурс, однако, провалился, и новую водолечебницу на Куяльнике пришлось строить только на городские деньги. Поиск средств, а затем стройка затянулись на десяток лет.

Между тем в двух верстах от городской лечебницы, на том же берегу Куяльника, уже в 1882 г. открылось более скромное лиманно-лечебное заведение (таково было его официальное название), принадлежащее доктору Яхимовичу. Историю обустройства санатория, лечебные свойства природной среды с указанием на биохимический состав воды, рапы и грязи описал сам Яхимович в книжке, выпущенной к 10-летию заведения. Автор перечисляет

его достоинства: воздух морской и безукоризненно чистый, больным обеспечены уединение и покой, всегда свежая, хорошая пища. Санаторий открылся к лечебному сезону 1882 года. Вначале построили только один дом с 11 номерами, три рапные и одна грязевая ванны. Рапа и грязь нагревались в котлах, но уже в следующем году сдали новое ванное отделение с паровым машинным водоснабжением из лимана и с таким же нагреванием воды и грязи для ванн. Далее Яхимович пишет: «С тех пор каждый год приносил новые улучшения и усовершенствования как в лечебном отношении, так и по части гигиенических удобств и повседневного комфорта» [27, 1-4].

Количество пациентов в санатории Яхимовича постоянно росло: если в первый год работы оздоровились лишь 16 чел., то в следующем, 1883-ем, их было уже 28, в 1884 г. – 58, а в 1885 г., когда заведение посетили пятеро румын, включая Эминеску, - уже 60 чел. Всего же за десятилетие здесь поправили свое здоровье без малого 700 страждущих. Причем, не только соотечественники: в 1884 г. у Яхимовича вылечил тяжелый ревматизм англичанин 56 лет, директор прядильной фабрики [27, 33, 38]. Вот подтверждение словам доктора: газета «Новороссийский телеграф» летом 1885 г. печатает короткое сообщение «Английская яхта в порту». На этой яхте в Одессу прибыл некий англичанин с семейством; он лечится на одном из наших лиманов [28, 19/31 июля]. Скорее всего, больной оздоровился в лечебно-лиманном заведении Яхимовича, хорошо известном за рубежом. В нем лечили прежде всего ревматизм, всевозможные артриты (до 12 видов), а также худосочия особенно после ртутиального лечения и третичные явления сифилиса, торпедные (сейчас говорят – трофические) язвы на ногах, некоторые формы кожных болезней [27, 37].

Кто же этот врач-кудесник, с помощью морской воды и лиманной грязи исцеляющий тяжелых больных? Биография Фелициана Ивановича Яхимовича (1831-1916) известна мало. Знаем, что по национальности он поляк, диплом врача получил в 1852 г. в Киевском университете. Где он родился и когда приехал в наш город, установить не удалось. В архиве найдены документы, характеризующие его как гуманного человека, получающего награды за благотворительность, а также как рачительного хозяина, заботящегося о процветании лечебницы. В 1880 г. Яхимович был награжден орденом Св.Станислава 3-й степени «за отлично усердную работу». Спустя пять лет городской голова Г. Маразли представляет доктора к новой награде:

Состоя попечителем приюта для призрения младенцев и родительниц, я лично убедился, что заведывающий этим благотворительным учреждением лекарь, титулярный советник Ф. Яхимович с 1878 по 1881 в качестве товарища директора, а с 1881 по настоящее время в качестве директора приюта, исполнял возложенные на него обязанности с отличным усердием и деятельностью, без всякого возмездия [...]. Яхимович посвятил свои знания, время и труды на пользу детей, лишенных даже ласки матери.

В конце 1885 г. он получил орден Св. Анны 3-й степени. Добавим, что к осени 1887 г. Яхимович числится уже врачом при Одесском коммерческом училище [29, 1-4]. Сиротский приют, которым руководил Яхимович, носил название Павловского и существовал с 1864 г. на пожертвования сердобольных одесситов. Сроеди них можно найти известных людей с молдавскими фамилиями: княгиня Гагарина-Стурдза Анна Игнатьевна, А.Н. Крупенская, два члена семьи Гросул-Толстых, князя Кантакузины и Морузи, а также два Базили – Константин Михайлович и Алексей Константинович [30].

Лиманно-лечебное заведение Яхимовича, репутация которого среди больных росла с каждым годом, имело, впрочем, один крупный недостаток – располагалось довольно далеко от железнодорожной станции. Из-за этого страдали все лечащиеся в дачном поселке на Куяльнике. Поэтому Яхимович, когда накопил необходимые средства, поставил перед городскими властями вопрос о строительстве за свой счет конно-железной дороги до своего заведения. В заявлении он аргументировал тем, что за последние годы население здесь сильно выросло – с 500 до 3 тыс. комнат для больных, причем каждая комната сдается по 50-60 руб. в сезон с мебелью и прислугой. Постоянных жителей в поселке до одной тысячи, а помещений всего 6 тыс. Транспортное же обслуживание отсутствует, убеждал Яхимович городскую думу, и это вызывает недовольство как приезжих, так и коренных жителей [31, 16 об.].

В феврале 1886 г. городское управление разрешило доктору Яхимовичу устроить конно-железную дорогу к его даче на Куяльницком лимане общей протяженностью 800 погонных саженей (1,7 км). Условия были такими: владелец платит городу 25 руб. арендной платы, а стоимость проездного билета в «конке» должна быть не дороже 10 коп. и чтобы конно-железная дорога не препятствовала общему проезду. Яхимович подсчитал, что строительство обойдется ему в 12-15 тыс.руб. Соглашение с городом было окончательно подписано летом 1887 г. с условием, что все работы будут закончены к 15 мая 1888 г. [31, 1-16].

Яхимович оказался долгожителем одесской бальнеологии: его лиманная грязелечебница процветала еще 30 лет, вплоть до начала мировой войны. О ней имеются сведения в справочнике «Вся Одесса» за 1912 и 1914 годы. К прежним способам лечения добавились новые – электротерапия, массаж и врачебная гимнастика. С гордостью сказано: «Сообщение с железнодорожной станцией Новый Куяльник по собственной конно-железной дороге». Остается добавить, что Яхимович был достойным представителем польской диаспоры в Одессе, которая на 1885 год насчитывала ровно 10 тыс.чел. [32, 1/13 авг.]. Позже он был среди основателей польского товарищества «Огнисько» («Очаг»), которое проводило большую культурно-просветительскую работу [33]. В отчете общества за 1911 год Яхимовича нет, но есть другой поляк и врач, П.А. Амброжевич, тоже имевший грязелечебницу на Куяльницком лимане [34].

После знакомства с доктором Яхимовичем, его окружением и лечебницей, вернемся назад к ясскому доктору Максу и скажем, что он хорошо знал, куда летом 1885 года повез Эминеску для реабилитации после тяжелой болезни. Кроме отдыха и покоя, он нуждался в лечении ног, покрытых незаживающими язвами. Заведение Яхимовича как нельзя лучше подходило для этих целей, тем более, что имелся прямой поезд из Унген до Одессы, а содержание на лимане стоило много дешевле, чем в Австрии. Кроме того, профессионализм одесских врачей был на должной высоте. В этом доктор Макс, раньше побывав здесь, убедился самолично.

Для лечения и отдыха на Куяльнике в Яссах собралась компания из пяти человек: поэта сопровождали, кроме Макса, еще трое его знакомых, преподаватели школ. Они пробыли на лимане некоторое время и вернулись домой, оставив долечиваться одного Эминеску. Датировка его приезда в Одессу и отъезд представляет одну из нерешенных проблем в биоисториографии румынского поэта. Поскольку прямых документальных данных об этом нет, то каждый автор даты устанавливает по своему разумению. Так, молдавский академик К. Попович пишет, никак не аргументируя, что Эминеску отправился в Одессу 4 августа [35, 171]. Также без всяких доказательств В. Крэчун утверждает, что группа из Ясс пребывала в санатории Яхимовича с 15 июля по 15 августа, а Эминеску приехал позже их и вернулся в Яссы 16-17 сентября [6, 33-34, 56]. Н. Дабижа считает, что Эминеску, окруженный друзьями, прибыл в Одессу в субботу, 1 августа, с лимана переехал в город 2 сентября и еще неделю жил в гостинице в

ожидании денег на обратную дорогу [5, 308-309]. Выдвигались и другие даты, еще менее обоснованные.

Эту проблему можно было бы легко решить, если бы в Одесском архиве нашлись соответствующие документы. По правилам того времени, иностранно-подданные для проживания на территории Российской империи регистрировались в управлении Одесского временного генерал-губернатора. Однако в местном архиве эта документация сохранилась лишь по 1863 год. После долгих поисков найдено дело «О паспортах и видах на жительство для иностранно-подданных» за 1885 год. Именно здесь должны быть записаны Эминеску и его яссские друзья с точным указанием времени прибытия в Одессу и убытия из нее. Наша радость, увы, оказалась преждевременной: в архивной папке находились помесечные ведомости регистрации за нужный год, но не по городу Одессе. Эти ведомости велись с большой тщательностью по городу Таганрог, входившему в подчинение одесского генерал-губернатора [36, 1-32]. Бесценные же документы по Одессе исчезли – это не удивительно: архив неоднократно грабили и свои, и чужие.

Таким образом, установить искомые даты приходится лишь косвенным путем на основе писем Эминеску из Одессы и некоторых документов, сохранившихся в Румынии.

В полном собрании сочинений поэта (том 16-й) опубликованы его четыре письма из Одессы от 12, 15, 18 августа и 2 сентября. Уже в первом из них имеются указания на время прибытия. 12 августа Эминеску пишет: «Прошло **более двух недель** (подчеркнуто мной – Д.У.), как я здесь» [37, 216]. Мысль изложена ясно и не допускает иного толкования – группа из Ясс приехала в Одессу за несколько дней до начала августа (ведь две недели – это 14 дней, а письмо написано только 12-го), скорее всего 29 или 30 июля. В этом же письме, проникнутом минорным настроением, Эминеску жалуется на одиночество и скуку, а уже в следующем, от 15 августа, пишет, что друзья Захария, Буцуряну, Дрэгич и доктор Макс вернулись на родину. Из этих слов можно заключить, что яссцы уехали еще до написания первого письма, т.е. 7-8 августа, раз поэт успел почувствовать себя одиноким. Таким образом, яссские друзья, пробыв на лимане 7-10 дней, уехали, оставив Эминеску одного.

Что же касается времени его отъезда из Одессы, то существуют два свидетельства, мимо которых биографы прошли, не заметив. Первое из них – это запись в дневнике Тита Майореску, старшего друга и покровителя поэта, ректора Ясского университета, затем министра просвещения. Так вот, под 5 сентября он записал, что Эминеску все еще в Одессе, и оставил для него

гонорар за второе издание сборника стихотворений. И. Крецу приводит и другую точную дату на сей счет: 14 сентября Эминеску в Яссах выдал расписку в получении этих денег [9, 404]. Итак, 5 сентября он еще в Одессе, а 14-го – уже в Яссах. И поскольку в письмах постоянно жаловался на отсутствие средств, понятно, что отправился получить гонорар сразу по прибытии. Значит, Эминеску из Одессы выехал 10-11 сентября. Таким образом, пребывание румынского поэта в Одессе и на Куяльнике продолжалось 42-45 дней. На лимане, в лечебнице доктора Яхимовича он находился до закрытия курортного сезона 1 сентября. Затем переехал в город и поселился в гостинице «Страсбург» на улице Екатерининской, 46. Здесь он ожидал получения денег на обратный путь и чтобы рассчитаться с долгами, заплатить за визовые формальности.

Находясь в затруднительном положении и не зная русского языка, Эминеску мог бы обратиться за помощью к румынскому консулу, как это везде обычно делается. Однако румынский генеральный консул в Одессе (фамилию установить не удалось) был человеком малоактивным. Насколько можно судить по сохранившейся документации, за три года (1883-1886) он лишь один раз потревожил местные власти, прислав вербальную ноту на французском языке с протестом против намерения выслать на родину мнимого румынского подданного по фамилии Васильев. Подобные дела, писал он, согласно международным правилам решаются дипломатическим путем через МИД обеих сторон, а не простым полицейским приказом [38, 21].

Проведя в санатории доктора Яхимовича целый месяц, Эминеску усердно занимался главным делом – лечением больных ног. Он принимал горячие грязевые ванны, много гулял по берегу лимана. В первом письме, после слов о том, что уже более двух недель находится на Куяльнике, румынский поэт описывает свое лечение: «Ежедневно поджариваюсь в горячей 30-градусной (по Реомюру, по Цельсию 37°) грязи... Словно заморский журавль, измеряю берега лимана своими израненными ногами. Не могу утверждать, что время прошло без улучшений. Бесконечные боли, которые меня мучили в Яссах, здесь утихли, хотя еще не все язвы затянулись. Боюсь, что даже если они все исчезнут, не появятся ли вновь, когда вернусь домой» [37, 216].

За первые две недели Эминеску дважды побывал в городе, чтобы купить лекарства и табак. Конечно, позже он еще здесь бывал не один раз, а после окончания курортного сезона более десяти дней жил в самом центре. Если Марку Твену хватило одного дня, чтобы посмотреть две

достопримечательности Одессы, то Эминеску имел возможность увидеть их все. Взглянем глазами румынского поэта на «маленький Париж» тех времен, совершив вместе с ним прогулку по «городу мечты», как пафосно назвал черноморский город американский историк Ч. Кинг.

К середине 80-х годов Одесса стала большим европейским городом, ее население составляло, по данным городского отдела статистики, 270 тыс.чел. [39, 99 об.]. Для сравнения укажем, что в Яссах, откуда приехал Эминеску, проживало меньше 80 тыс.чел., из них 51% составляло еврейское население [40]. Местная газета, выходившая на французском языке, незадолго до своего закрытия, с гордостью отмечала градостроительные достижения Одессы. Она имеет три необходимые для европейского города качества – мощные улицы, газовое освещение и питьевую воду из водопровода в достаточном количестве. Но отсутствует, сокрушается газета, четвертая составляющая – чистота. Лишь четверть улиц регулярно подметаются, а все остальные пребывают в возмутительном состоянии грязи [41].

Несколько лет позже «Одесские новости» в день основания города почти дословно повторили слова об успехах благоустройства: «Город обладает водопроводом, гранитными мостовыми, богатым портом, газовым освещением, роскошными зданиями и многими другими прелестями, поражающими не только наших провинциалов, но и просвещенных иностранцев» [42, 22 авг.]. Нет сомнения, что одним из таких иностранцев был Эминеску, который провел три года в Вене и два – в Берлине студентом тамошних университетов. Кстати, о порте, бывшем основой благосостояния города. Другая газета привела интересные цифры, из которых следует, что Одесса тогда занимала первое место по грузообороту среди всех портов России: Одесса – 100 млн. пудов, Рига – 90 млн., Петербург – 85 млн. [32, 2/14 июля].

Хотя доктор Яхимович, рекламируя свое лечебное заведение, считал «уединение и покой» среди главных его достоинств, такой общительный по характеру человек как Эминеску, страдал от одиночества. «Все вокруг говорят по-русски или по-польски и нельзя найти даже двух, с кем можно было бы перекинуться на немецком или французском. Поэтому не только такой разговорчивый человек, как я, здесь приговорен к полной немоте», - писал он другу. Но есть одно развлечение, продолжает поэт, и оно состоит в чтении найденного у помощника врача томика стихов Гейне. С Гейне Эминеску познакомился еще тогда, когда учился в «Ober-Gymnasium» в Черновцах;

продолжал его читать в Вене и Берлине. Но оказалось, что великий немецкий поэт неисчерпаем, - его интересно читать и в лечебнице, и на берегу лимана.

Можно попытаться определить, какую книгу Гейне читал Эминеску, помня, что в Российской империи немецкий вольнолюбивый поэт был запрещен. В этом нам помогут документы Одесского комитета цензуры иностранной. Прежде всего отметим, что «в Одессе нет цензора, знающего румынский язык» [43, 13]. Это поистине удивительно, учитывая проживание здесь большой молдавской диаспоры. Скорее всего, такую нелепость можно объяснить перестраховкой чиновников, желающих уйти от всякой ответственности: книги на румынском языке отправлялись на цензуру в Петербург, а в Одессе только выполняли «ценные указания», спущенные сверху.

Что касается сочинений Гейне на немецком языке, то столичный цензор уведомлял одесские власти: «Сочинения Гейне позволены лишь в полном сочинении, т.е. если абонент обязался купить полное собрание его сочинений» [44, 4]. Естественно, так могли делать только очень богатые люди. Такие, например, как княгиня Мария Кантакузин: в январе 1885 г. Главное управление по делам печати разрешило выдать ей, среди прочих запрещенных изданий, 6-й том собрания сочинений Гейне. Кстати, тогда же городской голова Г. Маразли получил заказанную во Франции книгу Льва Толстого «Моя религия» [45, 2, 28].

Впрочем, Эминеску не был знаком с княгиней Кантакузин, чтобы читать ее книгу. Скорее всего, это был не том из собрания сочинений поэта, а какое-либо единичное произведение. Чтобы приблизиться к искомой цели, следует внимательно изучить фундаментальную «Библиографию Гейне» немецкого литературоведа Г. Вильгельма [46]. Перед поездкой Эминеску на лечение в Германию вышли из печати новые издания Гейне, которые он, очевидно, еще не читал. В Лейпциге вышла знаменитая «Книга песен», а в Гамбурге завершили выпуск 12-томного собрания «Избранных произведений». В Мюнхене выпустили еще одну книгу с длинным заглавием «Воспоминания и вновьизданные стихи, проза и письма». Наконец, в венской газете «Нойе фрайе прессе», которую Эминеску читал со студенческих лет (и в Одессе тоже) в апреле 1885 г. опубликованы «Неизвестные и неопубликованные письма» Гейне. И хотя сказать точно, какую книгу Гейне читал на Куяльнике румынский поэт, невозможно, его интерес к Гейне не был случайным. Их роднило романтическое отношение к действительности и к прошлому, трагизм существования. Он проецировал собственную болезнь на

несчастье немецкого классика, проведшего последние 25 лет жизни на курортах или прикованным к больничной кровати.

Относительно русской цензуры, не пропускавшей Гейне к простому народу, можно заметить, что ее строгости не были для Эминеску чем-то новым. Может быть, он и не знал о запрете Гейне, но история с газетой «Курьерул де Яшь» была хорошо знакома, так как он ее некоторое время редактировал [48, 1253]. Издатель обратился к Новороссийскому генерал-губернатору с просьбой разрешить произвести на нее подписку в Бессарабской губернии, где нашлось бы немало читателей. Ответ был таков: позволение могут дать лишь цензурные комитеты Варшавы или Петербурга. Фактически, это был отказ [47, 1-6]. Позже, уже в начале 1880 года, временный генерал-губернатор издал распоряжение «О надзоре за лицами, получающими паспорта на имя румынско-подданных», где потребовал, «[...] чтобы полиция негласно, но особенно усиленно, следила за всеми прибывающими в Одессу лицами, получившими документы в Яссах» [49, 1 об.]. Румынский город брался, таким образом, под подозрение как рассадник всяческой крамолы. В другом приказе говорилось о запрещении распространения газеты «социалистического содержания», выпускавшейся тоже в Яссах под названием «Бессарабия» [50, 1]. Вообще говоря, после убийства царя Александра II среди мест, откуда проникала по мнению полиции, революционная зараза, постоянно называли и этот румынский город у самой границы. Кроме того, власти боялись распространения идей ирредентизма в Бессарабии, бывшей до 1812 года составной частью Молдавского княжества.

В управлении временного Одесского генерал-губернатора постоянно поступали донесения о политически неблагонадежных лицах в Бессарабской губернии, в том числе молдавского происхождения. Назывались, в частности, «поселянин Буздуган и мещанин Коленда» [51, 2 об.]. Одновременно запрещался въезд в Россию подданным Румынского королевства, замеченных в подозрительных связях и действиях, среди них Иван Антуан Илиеско, 27 лет, Йоргу Албу, Г. Радулеско, Х. Симони [52, 32, 63 об.]. Да и в самой Одессе полиция находила политически неблагонадежных румын. Так, в конце 1884 г. имела место попытка организовать «социально-революционную партию» из студентов и гимназистов. Среди арестованных оказались И.С. Блуменфельд, 19 лет, румынско-подданный, воспитанник Ришельевской гимназии, и К.Е. Стери, 20 лет, дворянин из Бессарабской губернии [53, 24]. Так что приезд летом 1885 г. пятерых румын из Ясс на Куяльник для лечения не могло было пройти незамеченным для одесской полиции, однако они ни в чем подозрительном

русскими агентами в Румынии замечены не были, а посему их имена в бумагах охранного ведомства не отложились.

Эминеску на Куяльнике, кроме сочинений Гейне, регулярно читал газету «Нойе фрайе прессе» - любимую газету венского студенчества времен его учебы в университете. Орган умеренных либералов, она поддерживала автономный статус Трансильвании и права румынского большинства, испытывавшего дискриминацию со стороны венгерских властей. Когда Эминеску был редактором газеты «Тимпул», буквально за несколько дней до первого приступа болезни, он перепечатал в ней редакционную статью из «Нойе фрайе прессе» [54, 320]. Теперь, в Одессе, из венской газеты продолжает получать обильную информацию. В письме от 18 августа Эминеску спрашивает яесского друга, что говорят о встрече двух императоров – российского и австрийского в моравском городке Кремзере – и продолжает: «Из «Нойе фрайе прессе», которую покупаю от случая к случаю, мне представляется, что произойдет нечто экстраординарное. Здешние люди малоразговорчивы, а о политике вообще молчат... Мне все новости интересны; немногие газеты, которые попадают в руки, читаю от корки до корки, даже объявления» [37, 735]. Против ожидания, на встрече императоров ничего особенного не произошло: монархи империй, которых попеременно называли «тюрьмой народов», в очередной раз договорились о совместном подавлении национально-освободительного движения поляков. Австрийская газета имела популярность и у одесских читателей, даже не владевших немецким языком, - ее материалы довольно часто перепечатывала местная пресса. Так, «Одесский листок» в августе дал на первой странице большой репортаж о встрече императоров [32, 26 авг.]. Именно этот материал, только в оригинале, и читал Эминеску. Он мог знать содержание и другой статьи из «Нойе фрайе прессе», которую перепечатали «Одесские новости» [42, 31 июля]. Это сообщение из Ниццы о том, что князь М.А. Гагарин, 67 лет, проиграв в Монте-Карло состояние в три миллиона до копейки, выстрелил себе в правый висок.

По местной прессе можно узнать и о происшествиях с криминальным уклоном, которые могли коснуться Эминеску или сопровождавших его друзей из Ясс. Первая статья озаглавлена «Дама» карманщица» и настолько колоритна, что достойна быть воспроизведена целиком. «Одесский вестник» пишет: «В понедельник 22 июля (по новому стилю 3 августа. – Д.У.) в городском саду во время народного гулянья, к гулявшему там румынскому офицеру подошла прилично одетая «дама» и спросила офицера: «Который

час?» Тот, вынув золотые часы, сказал который час и отправился дальше. Через несколько минут ему вторично захотелось узнать который час, но часов в кармане жилета не оказалось! «Дама», вертевшаяся около румына, их вытащила и тотчас скрылась, оставив услужливому офицеру одну золотую цепочку. О похищении заявлено полиции» [2, 5 авг.]. Перед нами сочинение, достойное пера такого юмориста, как Марк Твен, который, кстати сказать, в этой газете уже печатался. Прочитав его, трудно отделаться от мысли, что оно придумано в редакции, чтобы развеселить читателей. Маловероятно, что ограбленным мог быть румын, приехавший на лиман вместе с Эминеску (так считает Н. Дабижа). Более вероятно другое: забавная сценка написана веселыми одесскими журналистами. В самом деле, откуда автору известно, что беспечный гуляка, так легко расставшийся с золотыми часами, был румынским офицером? И второй вопрос: на каком языке объяснялась с ним плутовка? Ведь в Одессе не смогли даже цензора найти со знанием румынского языка или же румын отлично говорил по-русски? Верится с трудом.

Через день другая газета поместила более серьезное сообщение о задержании воров прямо в заведении доктора Яхимовича [32, 6 авг.]. В заметке сказано, что некоторое время назад на даче Яхимовича была обворована на крупную сумму проживавшая там госпожа Скаржинская. После продолжительных поисков наша славная полиция сумела поймать похитителя (тоже с польской фамилией). Теперь становится понятным, почему Эминеску сообщал приятелям, что слышит вокруг себя только русскую и польскую речь. В последнем письме от 2 сентября он писал, что на лимане похолодало до 10-12 градусов по Реомюру (12-15° по Цельсию), пошли дожди. Больные разъехались, остались двое последних – он и мадам Данге, «блондинка-полька во всей своей красе» [37, 736]. Значит, среди пациентов Яхимовича было, кроме русских, англичан и румын, много его соотечественников-поляков.

Посещая квартиру доктора Яхимовича на улице Преображенской, 7, Эминеску был в двух шагах от Императорского Новороссийского университета, родственного ему учебного заведения. До заболевания он работал тоже в университете – Ясском, основанном пятью годами раньше, в должности заведующего библиотекой. Здесь он увлекся культурой древней Индии, начал переводить с немецкого языка классическую работу основателя сравнительного языкознания Франца Боппа «Критическая грамматика языка санскрит». А здесь, в Одессе, на улице Дворянской, тогда трудились такие светила санскритологии, как ординарный профессор В.И. Шериль (он только

что перешел из Харьковского университета) [55] и молодой приват-доцент Д.Н. Овсяннико-Куликовский [56], будущий академик. Первый из них преподавал основы морфологии главных индоевропейских языков (санскрита, латинского, греческого, древнеславянского), а второй – грамматику санскрита, а также читал со студентами тексты на санскрите [57, 6-9]. На обоих русских ученых творчество Ф. Боппа оказало большое влияние.

Интерес к Индии, ее языку, религии, мифологии появился у Эминеску со времени учебы на философском факультете Берлинского университета, где много лет преподавал Бопп и, хотя его уже не было в живых (скончался в 1867г.), его традиции продолжили ученики. Видимо, с ними общался румынский поэт, он научился читать в подлиннике классические поэмы «Рамаяна» и «Махабхарата», религиозные тексты Упанишад, сочинения Калидасы [58]. Один из адресатов его писем с Куяльника, Василе Бурлэ, учился в Венском университете по учебникам Боппа и считался в Румынии крупнейшим знатоком санскрита. После возвращения из Одессы Эминеску закончил перевод нескольких глав книги Боппа, что стало подтверждением полного восстановления умственных способностей [64, 509-896]. Однако в ноябре 1886 года последовал новый приступ болезни, которую врачи пытались остановить шоковыми дозами ртутных препаратов. С этого времени, собственно говоря, началось медленное умирание великого поэта.

Прогуливаясь возле университета и на бульварах, Эминеску встречал молодых людей в новеньких мундирах. Да и одесситы дивились этим щеголям. Форменную одежду студентов университета заставил надеть вступивший в силу в империи новый университетский устав. Местная газета печатает информацию «Студенческая форма»: «Несмотря на то, что срок ношения мундира назначен с начала академического года, т.е. со второй половины августа, многие студенты ИНУ надели уже форменное платье и появляются на общественных гуляниях, возбуждая всеобщее любопытство» [28, 31 июля]. Любопытство было естественным, ведь уже 20 лет как студенты ходили в гражданской одежде, но вот новый устав заставил их опять облачиться в полувоенные мундиры. Другое нововведение – студенческие входные билеты. «Номер в билете будет соответствовать номеру вешалки, по которой инспекция университета и будет следить, исправно ли студент посещает лекции» [42, 1 сент.]. «Одесский листок» печатает объявление о приеме заявлений от желающих поступить в университет: никаких вступительных испытаний, только подача заявления с приложением аттестата зрелости, метрики, двух фото, справки о военной прописке, а также свидетельства из

полиции о безупречном поведении. Обучение в университете было платным, но сумма – просто смешная – всего 5 руб. в полугодие в пользу университета и особая плата в пользу преподавателей – 1 руб. за недельный час в полугодие [32, 6/18 июля]. Наконец, одесская пресса активно обсуждала проект открытия в университете медицинского факультета, однако пройдет еще 15 лет, пока он начнет функционировать.

Открыв одесские газеты лета 1885 года, Эминеску получил бы возможность иметь богатую палитру новостей *urbi et orbi* – в городе и мире. Эту же информации он находил на страницах «Нойе фрайе прессе». Вот краткая мозаика зарубежных событий. В Испании, Италии и на юге Франции свирепствует холера, но «индийская гостья» пока к нам не заглянула, с удовлетворением отмечает местная газета. И продолжает: «Идущие к нам корабли простаивают в карантине в Стамбуле 10 дней, затем в Одессе еще две недели». В Бразилии отменили рабство негров, а в Швейцарии – смертную казнь как меру наказания. Премьер-министр Румынии Ион Брэтиану после лечения на водах в Мариенбаде уехал в Париж улаживать конфликт из-за нового таможенного тарифа. «Одесский вестник» перепечатал информацию из Парижа, в которой говорится: «Парижская критика приходит в восторг от «Анны Карениной» и ставит графа Льва Толстого на одну высоту с величайшими писателями-художниками. Об этом говорится в большой рецензии на роман, опубликованной в ведущем литературной журнале Франции». Вот еще сообщение о другой знаменитой книге: «В Штутгарте вышла в свет давно ожидаемая книга «Das Kapital», том 2-й, посмертное сочинение известного экономиста Карла Маркса. Том этот редактирован другом Маркса, господином Энгельсом, автором известной книги «Положение рабочих в Англии».

Пресса затрагивает и вопрос, одинаково болезненный как для России, так и для Румынии, еврейский. «Одесские новости» сообщают, что в Харькове открыт технологический институт, куда будет принято от 150 до 200 молодых людей [42, 31 июля]. А «Новороссийский телеграф» накануне поспешил обрадовать одесситов тем, что вышло Высочайшее повеление ограничить прием евреев в этот институт десятью процентами [28, 30 июля]. Как бы для контраста с отечественным произволом третья газета печатает сообщение под заглавием «Протест румынских евреев». В нем сказано: «Румынские евреи протестуют против лживого заявления английского дипломата о якобы преследовании евреев в этой стране. Румынское правительство при присоединении Добруджи (на Берлинском конгрессе 1878 года. – Д.У.)

разрешило пользование политическими правами всем евреям: этими правами и пользуются они, то привлекаемые к участию в общественных делах, то как представители или коронные чины» [2, 4 сент.]. Закончим этот сюжет цифрами о еврейском населении Одессы и Ясс: в первом городе их проживало 62 тыс. [39], а в Яссах – 40 тыс. или 51% всех жителей [40].

Если вспомнить о местных событиях лета 1885 года, то главным, вне сомнения, были выборы гласных в городскую думу. Страсти разгорелись не на шутку. В них участвовал и владелец лечебницы с Куяльницкого лимана доктор Яхимович. 5 августа «Одесский вестник» сообщил результаты голосования: Яхимович получил 41 голос «за» и 137 голосов «против». Абсолютным большинством в думу избран князь Юрий Гагарин, богатый судовладелец. Месяцем ранее имело место еще одно знаменательное событие – открытие первого в Одессе магазина с электрическим освещением на углу Дерибасовской и Ришельевской. Много места в городской хронике занимает театральная жизнь. Начались гастроли столичного Мариинского театра, на 30 августа объявлена бессмертная комедия Гоголя «Ревизор». Эту же пьесу ставили и любители на Куяльнике в качестве благотворительно спектакля. «Ревизор» смотрел и Эминеску на румынском языке и оставил о постановке замечательную рецензию. «Новороссийский телеграф» сообщает, что с 1 сентября начинается новый сезон Русский театр. Импресарио Каваларо привез итальянскую труппу (далее названы имена актеров). Репертуар самый знаменитый: Аида, Норма, Севильский цирюльник, Травиата, Фауст, Риголетто, Бал-Маскарад, Эрнани, Гугеноты.

Курортный сезон на одесских лиманах, между тем, приближался к концу. Уже в письме от 18 августа Эминеску жаловался, что «...началась серия дождей и температура не поднимается выше 12 градусов Реомюра (16°Ц). Главный сезон купаний прошел, людей становится все меньше, а поезда между лиманом и городом ходят все реже» [37, 735]. «Одесские новости» поместили заметку «Окончание купального сезона», в которой сказано: «Температура морской воды понизилась до 11-12 градусов по Реомюру, так что съехавшиеся сюда для лечения уже разъезжаются. На обоих лиманах температура воды также заметно понизилась, в виду чего число купающихся с каждым днем уменьшается» (Эминеску в письме эмоционально воскликнул: «Купаться нет никаких сил»). Затем газета подводит итоги года: «В истекающем сезоне на наших лиманах было гораздо менее купающихся, чем в предыдущие годы, что объясняется охватившим в последнее время весь юг коммерческим кризисом» [42, 22 авг./ 3 сент.]. Другая газета от имени

одесситов, привыкших иметь хорошее сообщение с лиманами, протестует против «несвоевременной отмены поездов между городом и Куяльником, что является крайне неудобным для больных, битком наполняющих вагоны и зачастую, за неимением места, остающихся на станции» [2, 18/30 авг.].

Вместе с тем, если быть объективным, следует признать, что одесские железнодорожники никогда не работали так пунктуально, как в те времена. Вот подтверждение: поезд литеры А отходил от станции Карантин в 7 час. 02 мин. утра и прибывал на станцию Куяльник в 7 час. 32 мин.; поезд литеры Б отходил в 8 час. 04 мин., приходил в 8 час. 39 мин. В пути пассажир находился ровно 35 минут. Добиться такой точности смог начальник службы движения Юго-Западных железных дорог С.Ю. Витте, будущий министр финансов, творец «русского экономического чуда» конца века. Говорили, что он купил лучшие в мире часы фирмы «Брегет» и вручил каждому машинисту и диспетчеру. После этого поезда стали ходить минута в минуту, в то время как на Большом Фонтане конка могла опаздывать до 10 минут. Витте своей деловитостью и энергией стал известен не только в Одессе: в конце июля его пригласили на Международный съезд представителей железных дорог в Брюссель [28, 17 29 июля]. Не с этого ли времени началась его стремительная карьера, приведшая в кресло премьер-министра России?

После того, как в начале сентября Эминеску покинул лиман и переехал в гостиницу «Страсбург» на Екатерининской улице, он имел время и возможность лучше познакомиться с городскими достопримечательностями. Первыми из них, как и 20 лет назад при Марке Твене, оставались памятник Ришелье и исполинская лестница, позже получившая название Потемкинской. По дороге туда, в самом начале соседней с Екатерининской улицы Ришельевской кипела стройка, тоже гигантская – шло возведение здания театра оперы и балета. Театр должен был стать точной копией того, каким Эминеску любовался в студенческие годы в Вене. Схожесть двух построек объясняется просто – их проектировали те же самые архитекторы. То, что здесь увидел румынский поэт, можно передать словами одесского репортера:

Постройка здания нового театра заметно подвигается вперед, хотя идущие в последние дни дожди несколько задерживают ход работ. До сих пор кладка стен доведена до бельэтажа, в некоторых местах даже больше... Хотя из Вены получено уже более двухсот чертежей, но детали разрабатываются в Одессе самим господином Пикуляно, составившим также план весьма изящной курительной комнаты в фойе в мавританском стиле [2, 18 июля].

Строительство оперного театра стало поистине общеевропейским делом. Не только Вена, но и многие другие места, так или иначе, были в него вовлечены.

Стройматериалы идут со всей Европы, - писала местная газета. – Уже употребили кирпича итальянского 1 миллион 200 тысяч штук и местного 1 миллион, еще понадобятся два с половиной миллиона. Для главной лестницы заготовлены ступени из карстского (близ Триеста) мрамора. Для облицовки фасада здания и колонн завозится марсельский камень. Железные колонны привезли из Варшавы, столярными работами руководит мастер из Вены. Подрядчик по строительству театра Цифферер оттуда же [32, 15 июля].

Пройдет десяток лет и на родине Эминеску, в Яссах, теми же венскими архитекторами будет возведен оперный театр, точная копия одесского, но поэт его уже не увидит...

В письмах с лимана Эминеску постоянно жаловался на отсутствие средств и просил друзей поторопиться с присылкой *nervus rerum* – «движущей силы всех дел». Присущий ему неупорядоченный, кочевой образ жизни и равнодушие к материальным благам, безалаберный студенческий быт в Вене и Берлине приводили к тому, что деньги из его рук уплывали быстро и бесследно [61, 1-2]. Хорошо его знавший писатель Якоб Негруцци так охарактеризовал Эминеску: «Удивительно в нем было сочетание огромного таланта с исключительной скромностью. Совершенно лишенный честолюбия, он никогда не заботился об улучшении ни своего социального, ни тем более материального положения». Другой его знакомый, знаменитый драматург И.Л. Караджале, подтверждает это мнение: «Он (Эминеску) был человеком неорганизованным, но отнюдь не порочным» [59, 57, 47]. И многие другие люди, знавшие поэта, в один голос говорят о его непрактичности, аскетичном образе жизни и презрении к деньгам [60].

Неустроенный быт, террор среды и приступы болезни серьезно нарушили психическое равновесие Эминеску. Поэзия, как известно, та же добыча радия – творец живет под таким мощным гамма-излучением, что постоянно находится на грани гибели. Такова судьба всех великих поэтов разных наций, ведь гениальность сродни безумию. Абсолютно здоровые с медицинской точки зрения люди, как правило, пишут посредственные стихи, которые никого не взволнуют, не опечалят, не зажгут. Эминеску многие годы провел в радиоактивном поле творческого горения, что привело его к тяжелой болезни и к нервным срывам. В этом отношении он стоит в ряду

других великих страдальцев того времени – Всеволода Гаршина, Мопассана, Ницше, позднее – великого русского поэта Варлама Шаламова. Все они закончили жизнь в больнице для душевнобольных. Но для миллионов читателей не имеет никакого значения, от какой болезни скончался любимый писатель. Единственно важное – его вклад в сокровищницу мировой и национальной культуры, светлые идеалы, которым служил, сила поэтического слова.

Оценивая сегодняшние баталии вокруг творческого наследия Эминеску и его трагической судьбы, в заключение приведем глубокую мысль знаменитого румынского ученого Мирчи Элиаде: «Эминеску достаточно велик, чтобы обойтись без всяких мифов и предрассудков, возникших вокруг его имени... Его творчество ценнее легенды, а его гений – превыше мифологии» [18, 7].

Литература

1. Среди наиболее содержательных трудов о пребывании Мицкевича в Одессе можно отметить следующие: Aër. Mickiewicz w Odessie i twórczość jego z tego czasu. – Warszawa, 1898; Mościcki H. Z pobytu Mickiewicza w Odessie. Pod znakiem Orla i Pogoni. – Warszawa, 1915; Fiszman S. Z problematyki pobytu Adama Mickiewicza w Rosji // Kwartalnik Instytutu Polsko-Radzieckiego. – 1956.- №1. – S. 3-52.
2. Одесский вестник. – 1885.
3. [электронный ресурс] – [www.svoboda.org/content/article/24331225/html](http://www.svoboda.org/content/article/24331225.html)
4. Călinescu G. Viața lui Mihai Eminescu. – București, 2004.
5. Dabija N. Pe urmele lui Orfeu: Eseuri. Ed. 2-a. – Chișinău. 1990. Автор высказал надежду на то, что когда-нибудь в архивах найдутся дневник доктора Яхимовича и другие материалы о развитии одесской бальнеологии. С огорчением приходится признать, что этот день еще не наступил. Даже документация городской больницы сохранилась далеко не полностью. Найденный отчет за 1883 год содержит мало информации: в нем имеются лишь статистические данные, но нет списка больных и врачей [63]. Конечно, в частных лечебницах на лимане велись журналы прибытия и убытия пациентов, записывались их жалобы и назначенные процедуры, но эти документы на архивное хранение не поступали. Относительно дневника доктора Яхимовича ничего не известно.
6. Craciun V. Eminescu la Odesa și Kuialnik. – București, 2010.
7. Dorian G., Iordache E. Pașii poetului. – Iași, 2000.
8. Popa Z.N. Contribuții documentare la biografia lui Eminescu. – Buc, 1962.
9. Crețu I. Mihai Eminescu: Biografie documentară. – Buc, 1968.
10. Eminescu: Sens, timp și devenire istorică. Ed. 2-a/Coordonatori Gh.Buzatu s.a.-Iași, 2010.

11. Cărtărescu M. Dieleme de altădată: Fapte// Dilema. – 1998. – 27 febr. №265; Adevărul despre Eminescu/Postat 15 ianuarie 2007. - [электронный ресурс] – www.mihai-eminescu.net
12. Ziarul Lumina. – 2009. – 15 ianuarie.
13. Georgescu N. A doua viață a lui Eminescu. – București, 1994.
14. Codreanu T. Dubla sacrificare a lui Eminescu. – Chișinău, 1999.
15. Nica I. Eminescu: Structura somato-psihică. - București, 1972.
16. Vuia O. Despre boala și moartea lui Eminescu: Studiu patografic. - București, 1997.
17. Dulciu D.T. Căzul Eminescu: "mal praxis", ignoranță sau crimă? O ipoteză de lucru//Studii eminescologice. – 2005. - №7.
18. Eliade M. Despre Eminescu și Hasdeu/Ediție îngrijită și prefată de Mircea Handoca. – Iași, 1987.
19. [электронный ресурс] – www.medical-enc.ru/26/encephalitis.Shml.
20. Abrahamson B. Des bains des limans d'Odessa considérés sous le rapport de leurs effets thérapeutiques. – Odessa, 1850. Абрагамсон. Б.Я. (1798-1874) получил медицинское образование в университетах Кракова и Берлина. В 1824г. удостоен степени доктора медицины в Петербургской медико-хирургической академии. Военный врач. С 1847 в отставке, поселился в Одессе, где имел частную практику. В 1850 выпустил книгу «Одесские лиманы, их лечебные свойства и употребление в различных болезнях» в Москве – на русском, в Одессе – на французском языках [66].
21. Max E. Băile de mare și de Liman de la Odessa: Câteva notiuni adunate din propria mea observațiune și din publicațiunile științifice a domnilor Dr.Motschutkovsky, Verigo și Pinsker. – Jassy, 1884.
22. [электронный ресурс] – www.romanianjewish.org/en/mosteniri-ale-culturii-iudaice.03.11.10/html. Сын доктора Макса закончил Парижскую консерваторию и прославился как выдающийся артист французского театра и кино под псевдонимом Эдуард де Макс (Iancu N.T.Dicționarul actorilor de film. – București, 1977. – P. 111-112).
23. Дупленко О. Деятельность Йосифа-Бронислава Мочутковского в Одессе, 1869-1893// Поляки на Півдні України та в Криму. – Одеса – Опольє-Вроцлав, 2007.
24. Верникова Б. Лев Пинскер // Морія. – 2006. – №6.
25. [электронный ресурс] – www.familyface.net/peopleview.
26. ГАОО. – Ф.16. – Оп. 125. – Д.121.
27. Яхимович Ф.И. На лимане 1881-1892 годы. Наблюдения, произведенные в лиманно-лечебном заведении Ф.И.Яхимовича / Записка для врачей и публики. – Одесса, 1892. Отец доктора Яхимовича Ян (Иван), родом из австрийской Галиции, получил медицинское образование в Венском университете. В поисках работы переехал в Россию, где ощущался дефицит врачей. Здесь, в Подольской губернии, в 1831 г. у него родился сын Фелициан, который пошел по стопам отца – в 1852г. закончил медицинский факультет университета Св.Владимира в Киеве. Когда Ф.И.Яхимович прибыл в Одессу, установить не удалось. Нет упоминаний о нем и в новейшей публикации об одесских поляках [67, 101-116].
28. Новороссийский телеграф. – 1885. При любых расчетах времени пребывания Эминеску в Одессе надо иметь в виду расписание поезда 23/24, шедшего из Унген в Одессу через Кишинев и Раздельную. В Одессу он прибывал в 7час.22мин. утра, а отправлялся в обратный путь в 12час.20мин. ночи.
29. ГАОО. – Ф.16. – Оп. 97. – Д. 40.

30. Отчет Одесского общества для призрения младенцев и родильниц за 1885-1886 г.г. – Одесса, 1886.
31. ГАОО. – Ф.16. – Оп. 121. – Д. 50.
32. Одесский листок. – 1885.
33. Sprawozdanie z dzialalnosci stowarzyszenia "Ognisko" za rok 1906. – Odesa, 1907.
34. Краснова Е., Дроздовский А. Лечебница на Куяльницком лимане // [электронный ресурс] – www.odessclub.org/readingroom/krasnova/kuyalnik/php.
35. Попович К. Михай Еминеску: Вяца ши опера ын документе, мэртурий, илустрации. – Кишинэу, 1990.
36. ГАОО. – Ф.5. – Оп. 1. – Д.1358.
37. Eminescu M. Opere/Ediție de Perpessicius. Vol.16: Corespondența. Documentare. – București, 1989. «Нойе фрайе прессе» была ведущей газетой Австрии в течение 75 лет (1864-1939). Отражала позиции умеренно-либеральных кругов населения, поддерживала национальные чаяния румын в Трансильвании и украинцев в Галиции. Хорошо информированная, она имела около 500 корреспондентов по всему свету. Некоторое время, в качестве лондонского корреспондента с нею сотрудничал К.Маркс, печатались тут и другие знаменитые люди [65, 48-51].
38. ГАОО. – Ф.314. – Оп. 1. – Д. 58.
39. ГАОО. – Ф.274. – Оп. 1. – Д.5.
40. [электронный ресурс] – www.yivoencyclopedia.org/article.aspx/iasi.
41. Journal d'Odessa. – 1881. – 3 mars.
42. Одесские новости. – 1885.
43. ГАОО. – Ф. 11. – Оп. 1. – Д. 95.
44. Там же. – Д. 67.
45. Там же. – Д. 63.
46. Wilhelm G. Heine Bibliographie. T. 1: Primärliteratur. – Weimar, 1960.
47. ГАОО. – Ф. 11. – Оп. 1. – Д. 9.
48. Dicționarul literaturii română de la origini pînă la 1900. – București, 1979.
49. ГАОО. – Ф. 2. – Оп. 2. – Д. 1761.
50. Там же. – Д. 1742. В авторитетном справочнике «Румынская литература от зарождения до 1900 г.», где дана информация о 477 периодических изданиях, газеты под названием «Бессарабия» нет. Скорее всего, такая газета печаталась в Яссах подпольно русскими эмигрантами-народовольцами. Во всяком случае, в румынской транскрипции она бы писалась иначе «Басарабия». В архивном деле экземпляры газеты отсутствуют.
51. ГАОО. – Ф. 5. – Оп. 2. – Д. 1761.
52. Там же. – Д. 1351.
53. Там же. – Д. 1441.
54. Eminescu M. Opere/Ediția de Perpessicius. Vol.13: Publicistică. – București, 1984.
55. ГАОО. – Ф. 157. – Оп. 1. – Д. 42.
56. Там же. – Д. 41; Ф. 45. – Оп. 12. – Д. 208.
57. Обзорение преподавания в И.Н.У. во втором полугодии 1885-1886 учебного года. – Одесса, 1885.
58. Bhose A. Eminescu și India. – Iași, 1976; Bhose A. Eminescu si limba sanscrita. – București, 2010.

59. Румынская литература. – 1985. - №1. Воспоминания об Эминеску опубликованы на русском языке как раз к столетнему юбилею посещения им Одессы.
60. Ei l-au văzut pe Eminescu: Antologie/Note și bibliografie de Cristina și Victor Crăciun. – Cluj, 1989.
61. Agopian S. A fost Eminescu sărac?//Ziua literară. – 2003. – 16 iunie. - №57.
62. Muntean G. Eminescu dans la literature universelle: Esquisse d'un bilan // Synthesis. – 1975. - №2.
63. ГАОО. – Ф. 16. – Оп. 125. – Д. 323.
64. Eminescu M. Opere/Ediția de Perspessicius.Vol.14: Traduceri filozofice, istorice și științifice. – București, 1983.
65. Walter E. Österreichische Tageszeitungen der jahrhunder-Wende. – Wien, 1994.
66. Крылов-Толстикович А. Русские врачи XVIII – начала XX ст.: Краткий биографический словарь. [электронный ресурс] – www.yivoencyclopedia.org/article.aspx/iasi.
67. Sula D. Polacy w Odessie w latach 1795-1923 // Sprawy Wschodnie. – 2009. – №1-2.

PERSONALIA

PROFESORUL DUMITRU BALAN LA 80 DE ANI

Pe data de 18 septembrie a.c. (2013), Dumitru Balan, neprețuitul coleg și prieten apropiat, a pășit în rândul octogenarilor, purtând în el o bogată și valoroasă experiență de dascăl universitar, de eminent cercetător și pasionat cunoscător și iubitor al literelor. Cu un deceniu în urmă (în 2003), am avut plăcerea să-i dedic câteva pagini cu prilejul împlinirii vârstei de 70 de ani, când Dima (așa cum îl numim între colegi) era în pragul pensionării. Articolul respectiv a fost inclus în volumul: *Dumitru Balan. Culturologie rusă. Sub semnul versului (1950-2002)*, Editura Fundației Paul Polidor, București, 2003, carte apărută cu sprijinul Societății de prietenie dintre România și Azerbaigean (președintele acestei societăți este chiar prof. univ. dr. Dumitru Balan). El a avut de asemenea amabilitatea de a insera integral articolul meu într-un eseu memorialistic de-al său (v. *Constantin Toni Dârțu, Personalități române și faptele lor – 1950-2010*, Iași, 2012, pp.294-299). Îmi voi permite să mă autocitez, extrăgând din el doar câteva rânduri: „Pe Dumitru Balan îl consider drept unul dintre cei mai renumiți specialiști români în domeniul istoriei literaturii ruse, în general, a celei din secolul al XX-lea, în special, iar în ce privește poezia rusă a întregului veac al XX-lea el este cel mai competent și mai profund știutor al ei în țara noastră (și nu numai), bine cunoscut și apreciat în acest sens la noi și tot așa, poate chiar mai mult, în cercurile literare din spațiul rusesc”.

Nu-mi vine să reiau acum și să repet cele scrise, cu un deceniu în urmă, referitor la multiple și frumoase împliniri ale colegului nostru în cariera sa universitară, în rodnică lui activitate de istoric literar și de traducător. Contribuțiile sale în sfera literelor sunt remarcabile. O confirmă și faptul că în 2004 el a devenit, ca o recunoaștere a meritelor sale, membru al Uniunii Scriitorilor din România.

Dumitru Balan s-a născut la 18 septembrie 1933 la Burdujeni, Suceava, din părinți agricultori, Maria (n. Ciornei) și Ilie Balan (ulterior și muncitor CFR). Școala primară o face la Burdujeni. Urmează Liceul „Ștefan cel Mare” din Suceava, după care intră la Facultatea de Filologie a Universității din București (la secția de limbă și literatură română, seria cu Nichita Stănescu, Eugen Simion, Iordan Datcu, Ion Șerb, Vasile Rebreanu ș.a. (1952-1953). După cursurile primului an la Universitatea din București, va fi trimis să studieze la Universitatea „M.V. Lomonosov” din Moscova, secția de limbă și literatură rusă (1953-1958). La întoarcerea în țară devine cadru didactic la Institutul de Limbă și Literatură Rusă „Maxim Gorki”, apoi (din 1963) la Universitatea din București. În 1974 obține titlul de doctor în filologie. În 1975 debutează editorial cu volumul *Maiakovski în România*. Vor urma apoi volumele: *Poezia rusă din secolul XX* (1997) în limba rusă; *Culturologie rusă. Sub semnul versului* (1950-2002), 2003 (în această carte sunt incluse și versurile cu care Dumitru Balan a debutat ca licean). El este coautor la volumele *Poezia rusă la sfârșitul sec. XIX – începutul sec. XX*, 1975; *Poezia sovietică rusă. Lirica*, 1977 (ed. a II-a rev. și adăugită în 1981), ambele în limba rusă; *Pușkin în contextul cultural românesc*, 1984.

Dumitru Balan a desfășurat și desfășoară în continuare o prodigioasă activitate în domeniul traducerilor, transpunând în limba română din creațiile poetilor ruși, de la Pușkin până la R. Rojdestvenski și A. Voznesenski, B. Okudjava (*Cântecul esențial*, 1987). A tradus din limba rusă romanele *Leac contra fricii* de frații Weiner și *Se întoarce vântul* al lui V. Bukovski, *Sanin*, și *La limita extremă* ale lui M. Arțîbasev, cât și scrieri din proza scurtă de M. Bulgakov, I. Goncearov, V. Krivițki ș.a. Din literatura azerbaigeană în limba rusă a tradus cărțile de poezii și poeme ale lui Bahtiar Vahabzade, *Teatru de Elcin*, proza lui Anar, a lui Cinghiz Abdullaev (toate au apărut cu adnotări și prefețe semnate

de D. Balan). El este, de asemenea, coredactor la dicționarele româno-azer și azero-român (2004). Și lista de nume și titluri poate continua.

Informat întotdeauna la zi cu mișcările și procesele din sfera literară și în genere a culturii, D. Balan s-a afirmat cu strălucire și pe tărâm publicistic. Lui îi aparțin peste două sute de articole, studii, cronici, eseuri în paginile revistelor precum: „Luceafărul”, „România literară”, „Steaua”, „Tribuna”, „Orizont”, „Convorbiri literare”, „Cronica”, „Bucovina literară”, „Contemporanul”, „Memoria”, „Kitejgrad”, „Zorile”, nemaivorbind de publicațiile universitar-academice „Romanoslavica” și „Analele Universității București”. Dumitru Balan figurează în *Dicționarul general al literaturii române* (vol. I, 2004), în lucrarea lui Emil Satko, *Enciclopedia Bucovinei* (vol. I, 2004), în vol. III al eseurilor biografice *Russkie pisateli* (București, 2001); numele lui este inclus, de asemenea, în prestigioasele lucrări enciclopedice rusești: *Kratkaia literaturnaia enticlopedia* (vol. 9, 1978), în *Dicționarul enciclopedic* al lui S. Ciuprinin ș.a.

De felul său, colegul nostru Dumitru Balan este o fire robustă: energic, optimist, având o gândire activă și un spirit pozitiv. De un deceniu se află la pensie, dar el parcă își trăiește o a doua tinerețe, fiind nelipsit de la cele mai diverse întruniri și sesiuni științifice, manifestări culturale, cercetează în marile biblioteci din țară și străinătate, a făcut interesante călătorii în SUA, Germania, la Locurile Sfinte, nemaivorbind de deseale lui deplasări de studii la Moscova și Petersburg, unde se bucură de numeroși prieteni din rândul poezilor și prozatorilor ruși.

Să amintim, totodată, de minunata lui familie, în care un rol determinant l-a avut și-l are distinsa doamnă Galina, și unde a fost educat și format fiul domniilor lor, ce a îmbrățișat o strălucită carieră universitară.

Recent, m-a impresionat profund un articol al lui Dumitru Balan, intitulat *Virgil, Basarabia și literatura rusă*, care deschide volumul consacrat celei de-a 85-a aniversări a profesorului Virgil Șoptereanu (v. „Romanoslavica”, Serie nouă, vol. XLVIII, nr. 4, Editura Universității din București, 2012, pp. 5-11). Prin ideea ce l-a inspirat și prin modul în care a fost conceput și realizat, articolul este excepțional. Titlul pare bizar, sugerând doar, schițând, rezumând ceva foarte vag. Autorul îl cunoaște și îl „încadrează” pe cel aniversat într-un eveniment cu valoare de simbol. Descrierea acestui eveniment anume, cu profundă rezonanță și semnificație națională, ocupă spațiul întregului articol. Plasarea în timp: sfârșit de ianuarie 1956. De peste doisprezece ani sârma ghimpată desparte Basarabia de restul Țării Românești. Românii de ambele părți ale Prutului n-au nici un fel de comunicare între ei. După 1953 adie un ușor „dezgheț”. Și, iată, la sfârșit de ianuarie 1956, la inițiativa studentului român Dumitru Copilu, un grup de șapte tineri (doctoranzi și studenți) români de la Facultatea de filologie a Universității de Stat „M.V. Lomonosov” de la Moscova au decis să porceadă la o călătorie spre Chișinău, unde au fost întâmpinați frățeste, cu brațele larg deschise. Prin atenția și căldura manifestată de autorități și mijloacele mass-media, o vizită cu caracter particular s-a transformat într-una semioficială. Tinerii români au fost conduși să ia cunoștință de locuri memorabile ale republicii, au fost primiți cu bucurie la diverse instituții și așezăminte de cultură, în cinstea lor s-au dat spectacole de muzică și teatru, iar articolele din presa centrală au reflectat primirea lor la guvern, la ministerul culturii și la toate celelalte manifestări la care au luat parte. La întoarcerea în Moscova li s-a pus la dispoziție vagon guvernamental. Această „întâmplare”, petrecută aproape cu șase decenii în urmă și relatată de colegul și prietenul Dumitru Balan, ne spune multe. În primul rând ne dă să înțelegem că apartenența de neam este deasupra oricărei alte apartenențe: politice, de regim, de doctrină sau chiar de o anume profesie. Mă gândesc chiar la un posibil titlu mai metaforic, cum ar fi *Chemarea sângelui* sau, de ce nu?, zicerea neaoșă de-a noastră: *Sângele apă nu se face*. Cei șapte călători în Basarabia de atunci erau învățăcei slaviști, majoritatea dintre ei vor îmbrățișa ca profesie marea literatură rusă. De aici și titlul *Virgil*,

Basarabia și literatura rusă. Ei, acești tineri slaviști au deschis atunci, în ianuarie 1956, o mică pârtie pe calea contactelor ce au urmat apoi dintre Moldova de peste Prut și România. Iar anul 1957 va consemna deja – pentru prima dată după cel de-al doilea război mondial – o primă delegație oficială română la Chișinău.

Ajuns la frumoasa vârstă de 80 de ani, profesorul și literatul Dumitru Balan se prezintă cu un impresionant palmares în ale scrisului: studii, cercetări, eseuri, antologii, traduceri, articole, comentarii și multiple intervenții cu caracter publicistic ș.a. Iar articolul – eseu, atât interesant și atât de reușit, la care ne-am referit mai sus, ilustrează și un bogat potențial memorialistic pe care, sunt convins, îl va fructifica din ce în ce mai mult. Și pentru aceasta, dar și pentru altele, îi dorim din toată inima multă, multă sănătate și un călduros LA MULȚI ANI!

Gh. Barbă (Jora)

UNIVERSITARUL SIEGFRIED WOLF LA 80 DE ANI

Conf. univ. dr. Siegfried Wolf, acum pensionar, este unul dintre cei mai prestigioși dascăli și valoroși cercetători din cadrul Facultății de Limbi și Literaturi Străine a Universității din București.

El s-a născut la 9 octombrie 1933 la Cernăuți. A urmat școala primară în orașul natal, suportând din plin vitregiile anilor de război. Venit la București cu părinții, s-a înscris la liceul „Cultura”, iar în anul 1948 este primit la „Matei Basarab”, liceul de veche și recunoscută tradiție, pe care îl absolvă în anul 1952. După terminarea cu succes a liceului, el dă examenul de admitere (sesiunea 1952) la Facultatea de Filologie a Universității din București, absolvind în 1957 secția de limba și literatura rusă. Ca student, el a avut șansa să audieze prelegerile academicienilor Tudor Vianu, Al. Graur, Al. Rosetti, precum și ale profesorilor Lucia Wald, Al. Niculescu, Florica Dumitrescu, Mihai Novicov, Ecaterina Fodor, Gheorghe Bolocan ș.a.

Datorită bunei sale pregătiri profesionale și înclinației spre cercetare științifică, ilustrată încă de pe băncile facultății, a fost numit, în 1957, preparator la catedra de profil. Doi ani mai târziu, a fost avansat asistent, iar în 1972 ocupă prin concurs postul de lector. După susținerea tezei de doctorat, este promovat, pe baza de concurs, conferențiar (1995). Pe parcursul vremii, a efectuat stagii de perfecționare la Universitatea „M.V. Lomonosov” și la Institutul „A.S. Pușkin” din Moscova (1970, 1975, 1990), precum și la Universitatea „Kliment Ohridski” din Sofia (1971).

Aproape jumătate de secol de neîntreruptă activitate didactică, a predat diferite cursuri teoretice de lingvistică rusă, gramatică istorică, limba rusă contemporană, a expus un interesant curs privind istoria rusisticii românești, a ținut prelegeri la cursurile de perfecționare a personalului didactic din învățământul preuniversitar, care s-au bucurat întotdeauna de aprecierile auditoriului, precum și cursurile intensive postuniversitare, pe care, de altfel, le-a coordonat.

Pe lângă o vastă activitate didactică, el a desfășurat o amplă și fructuoasă activitate de cercetare științifică, axată pe următoarele direcții: istoria limbii ruse și limba rusă contemporană, lexicografie și terminologie, istoricul filologiei ruse în țara noastră. Cercetările sale s-au concretizat prin elaborarea – individual sau în colaborare – a unor cursuri universitare, manuale, dicționare, de

certă ținută teoretico-științifică, dar și cu aplicabilitate didactică – la secțiile filologice universitare, în învățământul preuniversitar și la cursurile de perfecționare a profesorilor. Din cele paisprezece volume publicate menționăm aici *Cursul de gramatică istorică a limbii ruse. Morfologia* (1963), prima încercare de acest gen din rusistica românească; *Gramatica practică a limbii ruse. Morfologia* (1986), compendiu practic, cu vaste incursiuni teoretice; *Limba rusă*, anul I (1994). S. Wolf este, de asemenea, coautor la primele dicționare de termeni lingvistici apărute în țara noastră – lucrări de o deosebită utilitate atât pentru specialiștii-lingviști, cât și pentru traducători: *Dicționar rus-român de termeni lingvistici și filologici* (1970), *Dicționar român-rus de termeni lingvistici* (1976), *Dicționar rus-român de structuri verbale* (Editura Albatros, 1983), o primă încercare de descriere confruntativă a verbului rus prin mijloace lexicografice. Se cuvine a fi menționată, de asemenea, cartea *Prelegeri de gramatică rusă. Din istoria studiilor contrastive ruso-române*, apărută la Editura Universității București în 1995, ce are la bază teza lui de doctorat, fiind o încununare a cercetărilor sale științifice. Această valoroasă lucrare umple un gol de mult resimțit în istoria slavisticii și rusisticii românești, oferind o descriere științifică a gramaticilor slavo-române și ruso-române începând din secolul al XVII-lea și terminând cu prima jumătate a secolului al XX-lea.

Pe lângă volumele menționate (v. și lista lucrărilor lui S. Wolf în cartea, Solomon Vaimberg, *Din istoria slavisticii românești*, Editura Universității din București, 2000), el este și autorul sau coautorul unui mare număr de studii, articole, recenzii, cronici, note, publicate în reviste de specialitate și volume tematice: *Probleme de filologie rusă*, „Romanoslavica”, *Limbile moderne în școală*, „Analele Universității București”, „Limba română”, „Forum”, „Russkij jazyk za rubežom”.

El a participat activ și s-a impus la numeroase reuniuni științifice naționale și internaționale, la care a susținut comunicări, primite întotdeauna cu viu interes. Să amintim de participarea sa la al XII-lea Congres internațional de lingvistică și filologie romanică (București, 1968), la Congresele internaționale ale profesorilor de limbă și literatură rusă (Varșovia, 1976; Berlin, 1979; Praga, 1982; Budapesta, 1986; Moscova, 1990). El a devenit, astfel, cunoscut în mediile specialiștilor, fiind inclus în dicționarul internațional al rusiștilor, *Kto est' kto v sovremennoj rusistike* (Who's who in Russian Linguistics), îndrumător bibliografic redactat de Iuri Karaulov și Arto Mustajoki (Moscova – Helsinki, 1994).

Îl cunosc pe Siegfried Wolf de șase decenii, de când era încă student, iar eu un tânăr asistent. Era cel mai activ la seminariile de limbă și literatură rusă. Fiind numit la început preparator la catedra de profil, el devine și corespondent la publicația *Universitatea*, ce apărea în cadrul prestigioasei noastre instituții de învățământ superior. Mi-amintesc că prin 1958 el a publicat o cronică sub titlul *Tematici bogate la presesiuni științifice*, unde semnalează prima mea comunicare în cadrul catedrei. I-am cunoscut la acea vreme și părinții. De atunci ne-a legat o durabilă prietenie și o colaborare rodnică pe tărâm științific. Împreună am elaborat și publicat câteva studii în „Romanoslavica”, „Filologie rusă”, „Luceafărul”, sub titlul *Figuri din trecutul slavisticii românești: Vasile Peltechi, Ștefan Berechet – contribuția sa la dezvoltarea slavisticii românești, Din istoria slavisticii românești, Pornind de la un roman istoric...*

Este deosebit de harnic, extrem de priceput, remarcându-se prin seriozitate, meticulozitate, ducând până la capăt orice ar întreprinde să facă. El rezolva cu dăruire și exemplară conștiinciozitate nenumărate probleme legate de buna desfășurare a activității, fără a refuza nici o misiune, oricât timp i-ar fi luat. De aceea a fost întotdeauna ales în colectivul de conducere al catedrei. Prietenos, generos, gata în fiecare clipă să ajute pe oricine ar apela la sprijinul lui. A fost și este prețuit și stimat de colegi și de toți cei care îl cunosc. El a rămas un adevărat samaritean al catedrei și al facultății, Omul care n-a

avut și nu are dușmani. Toți colegii și prietenii lui, și are mulți, îi urează din toată inima multă, multă sănătate, viață lungă și LA MULȚI ANI!

Gh. Barbă (Jora)

Maria Cotetz Șendroi la aniversarea a 80 de ani

Anul acesta, fosta noastră profesoară de cehă și ani îndelungați bibliotecară a Facultății de Limbi Slave împlinește venerabila vârstă de 80 de ani, iar gândurile foștilor studenți și colegi de odinioară se îndreaptă cu drag spre cea care ne-a fost alături în atât de multe clipe dificile pe parcursul studenției. După absolvirea studiilor de limbi slave la Universitatea din București (1953–1958), unde a învățat sub îndrumarea distinsei doamne a limbii și literaturii cehe, Elena Eftimiu, întemeietorea secției de boemistică de la universitatea noastră și a doamnei profesoare Alexandra Toader, Maria Cotetz Șendroi a devenit cadru didactic la Catedra de limbi slave, unde timp de 10 ani (1959–1969) a predat cu mult entuziasm și talent limba și literatura cehă, sub îndrumarea șefului de atunci al catedrei, prof. dr. Mirco Jivcovi. În această perioadă și-a consolidat și perfecționat continuu cunoștințele de limbă și literatură cehă, printre altele și prin participarea la cursurile de vară organizate de universitățile din Praga și din Bratislava (1958, 1964, 1966), contribuind în același timp cu comunicări valoroase la dezbaterile științifice ale catedrei, de exemplu: *Contribuția lui Jan Otčenášek la dezvoltarea prozei cehe contemporane și ecoul operei lui în România; Reprezentarea dramaturgiei cehe pe scenele teatrelor românești (după 1944)*, studiu efectuat pe baza cercetării periodicelor din epocă de la Biblioteca Academiei ș.a. Prezența asiduă în bibliotecă a făcut-o să simtă mai de aproape fascinația muncii cu cartea, astfel că, din 1969 a devenit bibliotecară și apoi bibliotecar principal la Biblioteca de limbi slave.

Cu un entuziasm și o dăruire demne de toată admirația, Mioara Șendroi s-a apucat să reorganizeze biblioteca după criterii biblioteconomice științifice moderne, s-a preocupat în permanență de dezvoltarea și completarea fondului de carte, de prelucrarea documentelor de bibliotecă. A pus în ordine catalogul întregii biblioteci de slavistică pentru toate cele șase limbi slave predate pe atunci în facultate, colaborând intens cu specialiștii în biblioteconomie, cu alți bibliografi și documentariști. Deosebit de intensă și de eficientă a fost activitatea doamnei Șendroi cu studenții, pe care i-a îndrumat cu grijă și pricepere, oferindu-le toate instrumentele de informare specifice unei biblioteci moderne.

În munca atât de migăloasă de bibliotecar, Mioara Cotetz Șendroi a adus servicii meritorii prin inițierea și alcătuirea unor cataloage speciale, de mare ajutor pentru cercetătorii științifici și pentru studenți, și anume: *Catalogul articolelor din periodice și volume de critică (culegeri de articole)*, deosebit de util și solicitat pentru completarea bibliografiilor sau în lipsa totală a unor materiale critice privind anumite subiecte, și *Catalogul lucrărilor cadrelor didactice*. Pe lângă activitatea propriu-zisă de bibliotecar, Mioara Cotetz Șendroi a continuat și cercetările speciale de biblioteconomie, concretizate în lucrări științifice ca: Rudolf Steindl, *Kulturní epochy a jejich dominantní ideje (Epocile culturale și ideile lor dominante)*, „Filozofický časopis”, Praga, 1985 și în vol. *Sociologia contemporană. Probleme, teorii și curente*. Cercetare bibliografică, BCU, 1986; J.K. Velek, *K metodologickým východiskům zkoumání*

životního způsobu (Puncte de plecare metodologice în cercetarea modului de viață), „Filozofický časopis”, Praga, 1986 etc. Ca urmare a acestor eforturi și realizări, Mioara Șendroi a fost adesea evidențiată și promovată pentru rezultatele deosebite obținute în aducerea la zi a activităților bibliotecii de slavistică din facultatea noastră, în conformitate cu normele de organizare internaționale. În 1995, cu prilejul centenarului Bibliotecii Centrale Universitare, „instituție care a jucat un rol important în susținerea și promovarea studiului și cercetării pentru multe generații de studenți și de profesori”, Mioara Șendroi a primit Diploma de Onoare, „acordată pentru activitate și devotament”. Colegii de la Catedra de limbi slave au omagiat-o, de asemenea, „pentru colegialitatea sinceră, pentru muncă, ajutor, profesionalism, pentru dăruire și abnegație în activitatea de-o viață”, iar în iunie 2013 „promoția centenarului universității” cum îi plăcea să se numească, a adunat în buchet mulțumirile studenților, care i-au acordat o diplomă de excelență, pentru că „în anii studenției ați fost aproape de ei și le-ați pus la dispoziție cu profesionalism, cu generozitate și prietenie, cărți de care au avut nevoie în completarea cunoștințelor predate de profesori la cursuri și seminarii.”

Îi mulțumim și noi pentru sutele de fișe scrise cu mâna și la mașină, care mai sunt și acum în catalogul bibliotecii și îi dorim multă sănătate, putere și zile cât mai senine.

Anca Irina Ionescu

ROMANOSLAVICA vol. XLIX, nr. 3

IN MEMORIAM

191

**MIRCEA CROITORU
(1928-2013)**

În ziua de 18 octombrie 2013 s-a stins din viață, după o lungă și grea suferință, unul dintre reprezentanții de frunte ai rusisticii literare românești, profesorul Mircea Croitoru, a cărui activitate profesională s-a desfășurat timp de 50 de ani la Facultatea de Litere a Universității „Babeș-Bolyai” din Cluj-Napoca. Activitate marcată de o sete nepotolită de a fi la curent cu ceea ce apărea nou în domeniul în care s-a specializat – literatura rusă, pe care Paul Valéry a numit-o cândva cel de-al treilea miracol cultural, după tragedia antică și Renașterea italiană.

Mircea Croitoru s-a născut la 1 august 1928 în Piatra Neamț. După absolvirea Liceului „Petru Rareș” din localitate, a devenit, în anul 1947, student al Facultății de Filosofie și Litere „Regele Ferdinand I” din Cluj, unde a audiat cursurile marilor profesori ai filologiei românești: Sextil Pușcariu, Emil Petrovici, Ștefan Pașca, Dimitrie Macrea, Teodor Naum, Henri Jacquier, Dimitrie Popovici, Ion Breazu, Liviu Rusu. La încheierea în 1951 a cursurilor Universității clujene, cu rezultate foarte bune, absolventul Mircea Croitoru a fost numit preparator la Catedra de literatură română. În toamna aceluiași an, Ministerul Învățământului l-a trimis ca aspirant (doctorand) la Universitatea de Stat din Sankt-Petersburg, specialitatea literatura rusă și sovietică. Aici tânărul doctorand beneficiază de îndrumarea unor renumiți profesori literari, precum: E.I. Naum, F.A. Abramov, A.G. Dementiev, L.A. Plotkin.

În 1957, pe baza susținerii tezei de doctorat, *Literatura sovietică rusă în România (1917-1944)*, i se acordă titlul de candidat în științe filologice, echivalat în țară cu titlul științific de doctor în filologie. În noul an universitar, 1957-1958, este numit lector la Catedra de literatură rusă și sovietică a Facultății de Filologie a Universității din Cluj, iar în 1964 obține, prin concurs, gradul didactic de conferențiar. Din 1959 devine șef al catedrei de rusă, funcție pe care o va deține până în 1968.

Urmează o lungă perioadă în care conferențiarul Mircea Croitoru consacră cea mai mare parte a timpului său muncii de predare și cercetare. În 1993, la nou reorganizată Facultate de Litere, este pensionat, dar continuă să țină cursuri, inclusiv la masterat, până în 2003.

A efectuat, între timp, câteva stagii de documentare, în 1965 și 1969, la Universitatea din metropola de pe Neva, și, în 1970, la Universitatea din Liubliana.

În decursul carierei sale universitare, profesorul Mircea Croitoru a fost titularul unor cursuri de bază, obligatorii sau opționale: *Istoria literaturii sovietice ruse*, *Literatura rusă de la sfârșitul secolului al XIX-lea – începutul secolului al XX-lea*, *Istoria literaturii ruse vechi*, *Evoluția poemului rus în secolul XX*, *Istoria ideilor estetice*, *Bazele esteticii*, *Curs practic de limba rusă*, *Curs de limba română pentru studenții străini* ș.a.

Ținute de un specialist erudit, cu o reală vocație pedagogică, prelegerile sale, axate pe valorile umaniste ale literaturii predate, pe virtuțile ei estetice, pe receptarea calităților acesteia în cultura română și universală, s-au bucurat de o largă audiere și apreciere din partea studenților, pilde ilustrative în acest sens servind cele dedicate unui Esenin, Șolohov, Gorki, Maiakovski, Tvardovski, Leonov, Valentin Rasputin, Aleksandr Vampilov, Aleksandr Soljenițin, rămase în memoria multor promoții de studenți.

Distinsul profesor și-a desfășurat activitatea didactică în strânsă legătură cu cea de cercetare, concretizată în studii, articole, recenzii, cronici, note etc., publicate în reviste cu profil științific sau cultural și în volume tematice, numărul lor total depășind 100, fiind elaborate cu o migală și acribie științifică remarcabile. Apropos de recenzii: e greu de găsit între colegii lui de breaslă un altul care să fi comentat cu atâta exigență, obiectivitate și generozitate aparițiile individuale ori colective ale colegilor săi slaviști din toate centrele universitare. Același lucru se poate spune și despre cronici, semnalări, însemnări: a fost cel mai devotat cronicar, la noi, al fenomenului literar rus (sovietic), mărturie concludentă în această privință stând revistele „Tribuna” și „Steaua”.

Vom reproduce, în continuare, câteva dintre studiile cele mai reprezentative ale regretatului nostru coleg: *Maxim Gorki în paginile revistei „Viața Românească” (1920-1940)*, în *Studia Universitatis „Babeș-Bolyai”, Series Philologia, Fasciculus 2*, 1961 (în cont. – *Studia UBB-F*); *Conceptiile estetice ale lui G. Ibrăileanu și creația tolstoiană*, *Studia UBB-F*, fasc.1, 1967; *Romantičeskie motivy v russkoj literature pervykh let revolucii*, *Studia UBB-F*, 1975; *Receptarea poemului lui Aleksandr Blok „Cei doisprezece” în România (partea I, 1921-1944)*, în vol. *Studii de limbă, literatură și metodică*, I, Cluj-Napoca, 1977 (în cont. – *SLLM*); *Slovo o Iurii Bondareve*, *SLLM*, II, 1978; *Zoomorfičeskie motivy v literature XX veka i tolstovskaja tradicija*, în „*Romanoslavica*”, XX, 1981 (în cont. – *Rsl*); *Evgheii Evtușenko – literaturnyj kritik*, *Rsl*, XXII, 1984; *Dramaturgia Aleksandra Vampilova*, în vol. *Prelegeri de limbă și literatură rusă*, vol. III, București, 1988; *Aleksandr Soljenițin. Tvorčeskie orientiry*, *SLLM*, VIII, 1993; *Tri Rusi Esenina: sovetskaja, uchodjaščaja, bespriutnaja*, în vol. *Sergei Esenin. Centenar (1895-1995)*, Editura Universității din București, 1997 (red. V. Șoptereanu).

Mircea Croitoru a fost o prezență activă la diferite reuniuni academice, naționale și internaționale, unde a susținut peste patruzeci de referate și comunicări științifice, dintre care menționăm: Congresul Internațional al Slaviștilor (Praga, 1968; Varșovia, 1973); Congresul Internațional al Profesorilor de Limba și Literatura Rusă (MAPRIAL), Berlin, 1979.

S-a făcut cunoscut și în sectorul tălmăcirilor, printre autorii lui preferați numărându-se Anna Ahmatova, cu al său poem, *Requiem*, Maiakovski, Blok, Vladimir Vîsoțki, Evgheni Evtușenko ș.a.

Apariția, e adevărat, sporadică, pe parcursul anilor, a unor creații proprii atesta înclinațiile poetice ale dascălului, cercetătorului și traducătorului Mircea Croitoru. Dar, numai recent, această sensibilitate inconfundabilă a poetului a fost definitiv confirmată prin publicarea unui volum de poezii la Editura Napoca Star, intitulat *Mea culpa* (2012), cu o prefață de Aurel Rău, în ajunul împlinirii a 85 de ani de viață și a trecerii lui în eternitate.

Este de remarcat și contribuția lui Mircea Croitoru, ca membru, în structuri profesional-științifice, precum Consiliul Facultății și Senatul Universității, Societatea de Științe Filologice, Asociația Profesorilor de Limba și Literatura Rusă, Asociația Slaviștilor din România, ca membru în biroul de conducere al Filialei din Cluj.

Dăruirea în munca de la catedră și în sălile de curs, de la bibliotecă și în cabinetul de lucru, conștiinciozitatea și onestitatea sunt calități imortalizate în amintirea și suferințele colegilor, studenților, tuturor celor ce l-au cunoscut, apreciat și admirat.

Adio, coleg și prieten drag!

Virgil Șoptereanu

**Prof. univ. dr. MARIA KIRÁLY
(1939-2013)**

A trecut în neființă, discret, așa cum a și trăit, reputatul slavist și om de o rară generozitate, prof. univ. dr. Maria Király, a cărei activitate profesională s-a desfășurat timp de 44 de ani la Facultatea de Litere, Istorie și Teologie a Universității de Vest din Timișoara.

Maria Király s-a născut la Arad, în 9 februarie 1939. A urmat cursurile Facultății de Filologie, secția rusă, la Universitatea "Babeș-Bolyai" din Cluj-Napoca (1956-1960).

Între anii 1961-2005, a parcurs toate treptele didactice: asistent (1961-1975), lector (1975-1990), conferențiar (1990-2000) și profesor (2000-2005).



În activitatea științifică a abordat probleme de semantică lexicală a limbilor rusă și română, de stilistică funcțională, din sfera contactelor lingvistice, concentrându-și apoi atenția asupra didacticii predării limbilor străine. Rezultatele acestei activități s-au concretizat în numeroase cărți și articole publicate la edituri de prestigiu, primite cu interes de specialiști. Astfel, în prima parte a carierei sale universitare, prof. univ. dr. Maria Király a participat, alături de colegii timișoreni, la crearea unui fond important de materiale didactice și științifice, destinate studenților secției de limba rusă, dintre care enumerăm: *Limba rusă contemporană*, *Caiet de metodică și practică pedagogică*, *Gramatica practică a limbii ruse*, *anul IV de studii*, *Curs de metodică predării limbii ruse*, *Studii de didactica limbilor străine*, *Stilurile funcționale ale limbii ruse contemporane* etc.

Preocupările științifice, dăruirea în activitatea universitară, însoțite de un pronunțat spirit al corectitudinii, al responsabilității și perseverenței, definesc profilul profesional și moral deosebit al d-nei prof. univ. dr. Maria Király. Prin rezultatele muncii sale de o viață, este considerată unul dintre cei mai experimentați și apreciați profesori metodicieni ai școlii rusistice timișorene. Respectându-și profesia aleasă și dezavuând cu îndârjire mediocritatea și superficialitatea, d-na prof. univ. dr. Maria Király a urmărit, cu predilecție, asigurarea actului educațional de calitate competitivă, care să garanteze absolvenților însușirea de cunoștințe solide, precum și un nivel profesional ridicat.

Atrasă de metodică predării, d-na prof. univ. dr. Maria Király își concentrează atenția, mai ales în ultimii ani de cercetare, asupra mecanismelor comunicării nonverbale și paraverbale, care, în opinia sa, reprezintă o componentă esențială, majoră, în însușirea limbilor străine, întrucât „fiecare societate

cultă își formează propriul sistem de comportament gestual”, iar „gesturile simbolice pot contribui la rezolvarea unor probleme serioase sau le pot agrava”.

În cei peste patruzeci de ani de activitate în învățământul superior, d-na prof. univ. dr. Maria Király a participat activ, cu comunicări, în cadrul manifestărilor științifice naționale și internaționale, dintre care menționăm: Congresul Internațional al Slaviștilor (Cracovia 1998, Ljubljana 2003); Congresul Internațional al Profesorilor de Limba și Literatura Rusă MAPRJAL (Praga 1982, Budapesta 1986, Moscova 1990, Regensburg 1994, Sankt-Petersburg 2003, Veliko-Târnovo 2006); Congresul de Slavistică andaluziană (Granada 2004) etc.

De asemenea, mai mulți ani la rând, a fost redactor responsabil al revistei catedrei, *Probleme de filologie slavă*, membru în colectivul de redacție al volumului *Lexicologie și semantică*, membru al Asociației Slaviștilor din România și al Asociației Internaționale a Profesorilor de Limba rusă.

Viața și activitatea d-nei prof. univ. dr. Maria Király s-a identificat cu însăși viața colectivului de limbi slave, pe care l-a coordonat cu tact și măiestrie pedagogică, în calitate de șef al catedrei între anii 2002-2005.

Prin competența sa profesională, noblețea sufletească, larga deschidere umanistă, prof. univ. dr. Maria Király a contribuit la cristalizarea personalității unor întregi generații de studenți. Prin comportarea atentă și plină de delicatețe față de cei din jur, și-a atras respectul studenților și simpatia colegilor.

Amintirea prof. univ. dr. Maria Király va rămâne neștearsă în inimile noastre.

Dumnezeu să o odihnească în pace!

**Colectivul de limbi slave
al Facultății de Litere, Istorie și Teologie din Timișoara**

ELENA PASKALEVA

We are sorry to inform you that Professor Elena Paskaleva, the founder of Computational Linguistics in Bulgaria, passed away on 8 January 2014.

Elena Paskaleva was an interdisciplinary specialist, who, as a student at the University of Sofia, devoted herself to two scientific fields – linguistics and computer science. Before graduating in Russian philology, she became an assistant of one of the pioneers in machine translation in Eastern Europe – Professor Alexander Lyudskanov, who, at that time, was the head of the department of machine translation in the Institute of Mathematics of the Bulgarian Academy of Sciences. Between 1965 and 1972, Elena Paskaleva contributed to the creation of a Russian-Bulgarian translation prototype of the Minsk-2 machine. She then became a PhD student in structural and applied linguistics in the Moscow State University. After receiving her Doctoral degree, she returned to the Institute of Mathematics of the Bulgarian Academy of Sciences. Later she joined the Linguistic Modelling Laboratory of the Coordination Centre of Informatics and Computing Technology of the Bulgarian

Academy of Sciences (at present the Linguistic Modelling Department of the Institute of Information and Communication Technologies) where she worked for more than two decades. For a long period of time she was also the head of the Linguistic Modelling Department.

As a researcher in the field of computational linguistics, Elena Paskaleva developed language resources for Bulgarian following the best international practices and standards. She actively participated in projects within the TEMPUS, COST and COPERNICUS programmes of the European Union. She succeeded in transforming the descriptive language formalisations of the Russian school to the application oriented models of the Western European computational linguistics. She became the well-known leader of a dynamic group of young computer scientists and linguists devoted to the computer-oriented modelling of the Bulgarian language. In 1994, a big morphological lexicon of Bulgarian was completed, which has been widely used for morphological analysis and synthesis. The lexicon enhanced the development of up-to-date text processing technologies and has served as an educational tool and experimental basis for a whole generation of computer scientists who later developed spelling checkers, rapid morphological analysers of Bulgarian texts, stemmers for Bulgarian, part-of-speech taggers, etc. Elena Paskaleva also pioneered the development of corpus linguistics in Bulgaria. She is the author of more than 100 scientific papers and several books among which the recently published electronic book "Computational morphology – resources and tools". We will remember Elena Paskaleva for her never ending enthusiasm, liveliness, and remarkable sense of humour.

**On behalf of the Institute of Information and
Computation Technologies, Bulgarian Academy of
Sciences**

Despre autori

Anoca, Dagmar Maria – conf.dr. la Departamentul de filologie rusă și slavă al Facultății de Limbi și Literaturi Străine a Universității din București, domenii de interes: cultură și literatură slovacă, limbă slovacă; anocadm@gmail.com

Barbă, Gheorghe – prof.dr. pensionar la Departamentul de filologie rusă și slavă al Facultății de Limbi și Literaturi Străine a Universității din București; domenii de interes: literatură rusă

Čolević, Lidija – drd., lector de limbă și literatură sârbă, Departamentul de filologie rusă și slavă, Facultatea de Limbi și Literaturi Străine, Universitatea din București; domenii de interes: metodică predării limbii sârbe pentru străini, literatură sârbă (lidijacolevic@yahoo.com).

Giugăl, Cristina-Elena – doctor în filologie, absolventă a secției de filologie rusă a Facultății de Limbi și Literaturi Străine a Universității din București; domeniu de interes: literatură rusă (cristinagiugal@yahoo.com)

Goncearenko, Oleg – poet, prozator, publicist, traducător, membru al Uniunii Scriitorilor din Ucraina

Herrmannová, Hanna – lector de limba cehă la Facultatea de Limbi și Literaturi Străine a Universității din București

Hosciuc, Maria – doctorand la Facultatea de Limbi și Literaturi Străine a Universității din București; domenii de interes: literatură rusă și ucraineană

Ionescu, Anca Irina – prof.dr. pensionar la Departamentul de filologie rusă și slavă al Facultății de Limbi și Literaturi Străine a Universității din București, specialist în cultură și civilizație cehă, istoria literaturii ceh, lexicografie (irinatrada@idilis.ro)

Marin, Florentina – preparator drd. la Departamentul de filologie rusă și slavă al Facultății de Limbi și Literaturi Străine de la Universitatea din București, domenii de interes: literatură (florymr@gmail.com)

Mirea, Gabriel Adrian – doctor în filologie, profesor, absolvent al Facultății de Limbi Litere de la Universitatea din București, domenii de interes: literatură română, literatură comparată

Moraru, Mihaela – prof.dr. la Departamentul de filologie rusă și slavă al Facultății de Limbi și Literaturi Străine a Universității din București, domenii de interes: domeniul tehnicii traducerii, artei ruse și literaturii ruse a secolului al XIX-lea (mihaelamoraru01@yahoo.com)

Puiu, Cătălina – lect.dr. la Departamentul de filologie rusă și slavă al Facultății de Limbi și Literaturi Străine de la Universitatea din București, domenii de interes: literatură bulgară contemporană și slavonă românească (katalinapuiu@yahoo.com)

Soptereanu, Virgil – prof. dr. pensionar la Departamentul de filologie rusă și slavă al Facultății de Limbi și Literaturi Străine de la Universitatea din București, domenii de interes: literatură rusă (secolele al XX-lea – al XXI-lea); virgilsoptereanu@yahoo.com

Tetean, Diana – conf.dr. la Catedra de slavistică a Universității „Babeș-Bolyai” din Cluj-Napoca, domenii de interes: literatură rusă; dtetean@yahoo.com

Ursu, Dumitru – doctor în istorie, profesor la Facultatea de Istorie a Universității Naționale din Odessa „I.I. Mecinikov”

Cuprins

Volumul cuprinde lucrările prezentate la sesiunea științifică internațională „Slavistica românească și dialogul culturilor. 80 de ani de predare a limbii ruse la Universitatea din București”, București, 3-5 octombrie 2013

Literatură

Dagmar Maria Anoca, <i>Aspecte ale romanului comic slovac</i>	7
Lidija Čolević, <i>Contribuția noului istorism în cercetarea operei lui Danilo Kiš</i>	23
Elena-Cristina Giugăl, <i>Toleranța în opera Ludmilei Ulițkaia</i>	33
Oleg Goncareenko, <i>Керуячусь не буквою, а духом</i>	43
Aura Hapenciuc, <i>Precursori ai simbolismului rus din perspectiva Școlii Formale ruse</i>	49
Hana Herrmannová, <i>O procesu překladu. Struktury a koincidence</i>	61
Maria Hosciuc, <i>De la marginalitate la centralitate în literatura ucraineană</i>	67
Anca Irina Ionescu, <i>Sofronie Vranceanski și Dimitrie Cantemir – începuturile culturii și literaturii bulgare moderne</i>	79
Florentina Marin, <i>Spații virtuale în nuvela lui Viktor Pelevin „Princ Gosplana”</i>	97
Gabriel Adrian Mirea, <i>Boris Pasternak în viziunea traducătorului Marin Sorescu. Considerații poetice</i>	109
Mihaela Moraru, <i>Aspecte fundamentale ale limbajului poetic în poezia lui Esenin și Bacovia. Corespondențe intertextuale</i>	119
Cătălina Puiu, <i>Efemerul masculin în proza scurtă bulgară a începutului de secol al XXI-lea</i>	133
Diana Tetean, <i>«Приглашение на казнь» В. Набокова или магия лабиринта</i>	143
Dumitru Ursu, <i>Эминеску в Одессе. Год 1885</i>	155

Personalia

Gheorghe Barbă, <i>Profesorul Dumitru Balan la 80 de ani</i>	185
Gheorghe Barbă, <i>Universitarul Siegfried Wolf la 80 de ani</i>	187

Anca Irina Ionescu, <i>Maria Cotetz Șendroi</i> la 80 de ani	189
--	-----

In memoriam

Virgil Șoptereanu, <i>Mircea Croitoru (1928-2013)</i>	193
<i>Maria Kiraly (1939-2013)</i>	195
<i>Elena Paskaleva</i>	196

Despre autori	199
----------------------------	-----

