

ROMANOSLAVICA vol. L, nr. 3

ROMANOSLAVICA

Vol. L, 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. L, nr. 3

**UNIVERSITATEA DIN BUCUREȘTI
FACULTATEA DE LIMBI ȘI LITERATURI STRĂINE
ASOCIAȚIA SLAVIȘTILOR DIN ROMÂNIA
Departamentul de filologie rusă și slavă**

ROMANOSLAVICA

Vol. L, nr.3

**Volumul cuprinde lucrările prezentate
la sesiunea științifică internațională
„Zilele culturilor slave în România”.
București, 2-4 octombrie 2014**



editura universității din bucurești®

2014

Referenți științifici: prof. dr. Octavia Nedelcu (Universitatea din București)
conf. dr. Sorin Paliga (Universitatea din București)

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 Șoptoreanu, 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. L, nr. 3

LITERATURĂ

ROMANOSLAVICA vol. L, nr. 3

REFLECTAREA PROZEI LUI CINGHIZ AITMATOV ÎN TEATRU ȘI CINEMATOGRAFIE (DE LA TRADIȚIE LA MODERNITATE)

Marta-Teodora BOBOC

The literary skills of Chingiz Aitmatov, a writer of Kyrgyz origin, have left a strong imprint on Russian literature, due to the complex themes that he makes use of in his literary works. Based on a series of norms bearing a traditional character, Aitmatov's short stories and novels are endowed with a modern aura and they highlight a wide range of universally valid concepts, whose reception and decoding require a careful reading. The film adaptations and plays based on Chingiz Aitmatov's works are an interesting interpretation of his literary universe and the director's point of view offers the reader – that becomes now a spectator – new perspectives in decoding the message hidden behind the literary work in itself. This article focuses on two of Aitmatov's creations – „The White Steamboat” (1970) and „Cassandra's Brand” (1996) – as well as on the film adaptation and, respectively, the play with scenarios that have been written according to the given short story and novel.

Keywords: Chingiz Aitmatov, myth, film adaptation, play, „The White Steamboat”, „Cassandra's Brand”

Scena teatrului sau pânza tabloului sunt acum înlocuite cu ecranul luminos,
cu marele ecran, pe care viața e surprinsă în evoluția ei

Gilles Lipovetsky.

Elemente definitorii pentru cultura unui popor¹, literatura și arta au surprins, în evoluția lor, cele mai importante evenimente istorice și sociale din viața întregii umanități și au redat, într-o formulă mai mult sau mai puțin fidelă, uneori chiar stereotipică, mentalitatea variatelor națiuni. De-a lungul timpului, consumatorul de artă și literatură a putut alege, dintr-o gamă largă de curente și

¹ Într-una din lucrările sale, filosoful contemporan englez Roger Scruton afirma: „Cultura unui popor este reprezentată de arta și literatura specifice lui, întrucât prin intermediul acestor două elemente el își definește atât propria identitate, cât și viziunea pe care o are asupra lumii înconjurătoare”. (Scruton, p. 2).

reprezentanți, strict pe cei care îi suscitau sub o formă sau alta interesul. În prezent, când se vorbește tot mai mult de o accentuată răsturnare a sistemului „clasic” de valori și când lumea pare să apeleze din ce în ce mai puțin la paginile cărților propriu-zise, devine tot mai populară cinematografia care, prin numeroasele adaptări după diverse opere literare, face posibil un nou tip de lectură – o lectură concentrată, specifică spectatorului instalat confortabil în fața ecranului. Și în chiar această tendință prezenta lucrare își găsește justificarea, întrucât în, încercarea de a întreprinde o analiză contrastivă a unor opere literare cu ecranizarea și, respectiv, piesa de teatru aferente, vom avea posibilitatea de a identifica atât asemănări, cât și deosebiri, atât puncte forte, cât și puncte slabe al căror rezultat final nu îl reprezintă nicidecum o pledoarie exclusivă pentru literatură în defavoarea cinematografului sau teatrului, ci mai degrabă sublinierea rolului pe care fiecare dintre cele trei componente menționate îl are în viața omului modern.

Pe parcursul acestui demers vom avea în vedere creația unui scriitor de origine kirghiză, Cinghiz Aitmatov, ale cărui opere au ca esență un set de valori tradiționale, puse în contrast cu cadrul acțiunii, de regulă intens modernizat și tehnologizat. Crescut de bunici în aulul Șeker, tânărul Aitmatov învață încă din copilărie numeroase cântece și legende kirghize care vor constitui ulterior nucleul întregii sale creații. Plecând de la conceptul de mit – perceput de Aitmatov „nu ca un scop în sine, ci ca o metodă de gândire, ca unul dintre mijloacele de cunoaștere și interpretare a realității” (Abrudan, p. 5), el creează un univers literar pentru care mitul, ca suplinitor al elementului religios, devine un păstrător al credinței, un liant între ființa umană și sfera spirituală, dar și un refugiu, o lume de sine stătătoare, în care omul (și, mai ales, copilul) aflat sub presiunea existenței cotidiene, poate evada. Aici se încadrează și nuvela propusă ca prim suport pentru prezenta lucrare, nuvelă intitulată *Vaporul alb*, al cărei subiect îl reprezintă întâmplările din viața unui băiețel de doar șapte ani. Trăind alături de bunici (întocmai ca și autorul), în apropiere de râul Issîk-Kul, micuțul iubește foarte mult natura și crede sincer în poveștile spuse de bunicul său, povești presărate cu datini străvechi ale poporului kirghiz. În plus, el are o singură mare dorință – să se prefacă în peștișor și să ajungă pe vaporul alb, pe care îl văzuse de atâtea ori plutind pe râu, ca astfel să se poată întâlni cu tatăl său, despre care știa că este marinar. Inocența specifică vârstei fragede și stilul de viață simplu îi permit băiatului să accedă la întreg complexul de valori și învățăminte ascunse în spatele miturilor prezentate de către bunicul său, Momun, drept basme. Conturat ca

o ființă sinceră, care nu cunoaște compromisul, care percepe și înțelege frumusețea și bunătatea ascunse în legenda străveche, el devine purtător și totodată expresie a înțelepciunii și generozității acumulate de-a lungul veacurilor în sufletul poporului rus, iar prin felul său altruist și tăcut de a crede în faptul că neamul său este etern și va continua să existe, Băiatul se opune pseudo-lumii înconjurătoare, a cărei intransigență și incompatibilitate o resimte acut în stilul ei de viață distructiv, caracterizat prin nimicirea violentă a valorilor patriarhale și a conștiinței (Moraru, 2008, p. 60).

De altfel, dacă se au în vedere toate personajele din nuvelă, se poate remarca relativ ușor un anumit aspect – acela că în mit se regăsesc fie cei inocenți, cum este copilul, fie cei înțelepți, cum este bunicul Momun, pentru ceilalți el reprezentând, mai degrabă, obiectul unui reproș și sursă a unei condamnări la o existență neîmplinită (așa cum este cazul lui Orozkul, șeful ocolului silvic și unchiul băiatului, care, luând în răs legile nescrise ale comunității din care face parte, va fi nevoit să trăiască fără a avea vreodată copii). Dar care anume sunt miturile din nuvelă și cum apar ele înfățișate în ecranizarea acestei opere literare?

Textul literar în sine propune un început asemănător formulei specifice cărților cu povești nemuritoare – „Băiatul nu avea decât două basme. Unul al său, neștiut de nimeni și altul, istorisit de bunicul” (Aitmatov, 1972, p.5), structură potrivită pentru a introduce cititorul în lumea pe care urmează să o descopere prin lectură. La scurt timp apare menționat primul mit, cel al peștelui, materializat în dorința micuțului de a se transforma în peștișor pentru a putea înota până la vaporul mult râvnit și aflat în strânsă legătură cu mitul apei – văzută ca intermediar între lumea reală și cea imaginară, între copil și tatăl său, expunere ce o completează pe aceea întâlnită în basme, potrivit căreia apa reprezintă o formă a unei forțe supranaturale, ce se divizează în apă moartă (vindecătoare) și apă vie (dătătoare de viață).

Mitul central al operei însă este cel care o are ca simbol pe Maica Cerboica cea Cornută și prin intermediul căruia ni se dezvăluie geneza tribului bughinilor, strămoșii locuitorilor din ținutul Issik-Kul. Ca mit original, el prezintă o deosebită importanță atât pentru copil, cât și pentru alți membri ai societății, pentru că, după cum afirmă Băiatul, ei toți sunt, de fapt, fiii Maicii Cerboica cea Cornută. Acest mit apare menționat în capitolul al patrulea și se desfășoară pe întreg parcursul lui, fiind plasat nu numai din punctul de vedere al valorii sale, ci și din punct de vedere structural, în centrul nuvelei. Ca urmare, el devine acum adevăratul nucleu, amintind de principiul mitului ca axiologie enunțat de Leszek Kołakowski în lucrarea sa intitulată *Prezența mitului*. Descrierea cerboicea ca salvatoare a celor doi copii scăpați de urgia cotropitorilor o transformă pe aceasta într-un animal-totem, cinstit și respectat de către poporul kirghiz, un animal ce ar putea fi inclus în clasificarea propusă de Victor Kernbach, potrivit căreia în cadrul miturilor fenomenologice vom întâlni, ca subcategorie, regnurile fabuloase¹.

Prin sacrificarea femelei întâlnite la râu, pe care Băiatul (personaj lipsit de nume în nuvelă, dar strigat Nurgazî în varianta filmată) o asociază cu însăși Maica

¹ Victor Kernbach, *Miturile esențiale*, București, Ed. Științifică și Enciclopedică, 1978, pp. 8-11. Dorim să menționăm că, deși specia maralilor este una care corespunde realității, în cadrul mitului original ei sunt învestiți cu trăsături supranaturale, ceea ce, credem noi, îi poate încadra în regnurile fabuloase amintite de Kernbach în lucrarea sa. Tocmai aceasta este diferența între maralii pe care îi vede copilul la râu și Maica Cerboica cea Cornută, cu care el o identifică pe femela din grup.

Cerboaică – se produce distanțarea de mit și ruperea legăturii cu tradiția, care atrage consecințe grave asupra întregii comunități, însă nu în sensul unei catastrofe naturale, cât mai degrabă în direcția unei crize de conștiință acute, generatoare a finalului tragic. Spre deosebire de începutul nuvelei, când mitul avea o influență relativă asupra personajelor, în finalul ei toți cei părtași la uciderea animalului sacru – fie că sunt complici sau făptuitorii înșiși – au de suferit: bunicul Momun este apăsător de neputință și tristețe, copilul se lasă purtat de valurile râului în nestăvilitoră dorință de a ajunge la vapor, iar Orozkul – cel care sacrifică animalul, se autocondamnă prin aceasta la o viață lipsită de ceea ce-și dorea cel mai mult, un urmaș al său.

Toate aceste aspecte apar menționate și în film, cu precizarea că uneori sunt necesare anumite modificări, în termeni de concentrare a acțiunii și că întreaga operă literară este supusă filtrului subiectiv al regizorului. În acest punct considerăm demn de semnalat faptul că, deși după creația aitmatoviană au fost realizate mai multe ecranizări – dintre care amintim aici doar câteva: *Primul învățător* (1965), *Ogorul mamei* (1967), *Geamilia* (1968), *Cocorii timpurii* (1979), *Marele Câine Tărcat și Bocetul păsării călătoare* (1990) ori filmul *Mankurt* (1990), bazat pe acțiunea din romanul *O zi mai lungă decât veacul* – nuvela *Vaporul alb* este cea care, fiindu-i aproape de suflet scriitorului, îl determină să contribuie la elaborarea scenariului, alături de regizorul Bolotbek Şamşiev. Iar colaborarea pare să aibă succes, dacă luăm în considerare premiile care i-au fost acordate acestei ecranizări la scurt timp după premiera din data de 22 noiembrie 1976, prezentată de compania Kirghizfilm. La o primă trecere în revistă, premiile decernate au fost câştigate în decurs de doi ani – 1976, anul premierei și 1977, anul următor. Prezentat în anul 1975 în cadrul Festivalului de la Cannes și nominalizat în 1976 la premiul Ursul de Aur din Berlin, filmul câştigă, în același an, Marele Premiu la Festivalul Cinematografic din URSS, de la Bişkek, pentru ca, în 1977, să urmeze Marele Premiu la Festivalul Cinematografic Internațional (Trente, Italia) și Medalia de Argint la Festivalul Internațional din Avellino, Italia.

Având un decor natural debordant, amplu și pe alocuri chiar frust, pelicula atrage prin suflul revigorant oferit de peisajele abia atinse de mâna omului, a căror imensitate rămâne adânc întipărită în sufletele celor care le contemplă. Actorii – aleși în concordanță cu tipologia eroilor aitmatovieni – întruchipează personajele cu măiestrie, în funcție de particularitățile fiecăruia, dar, cu toate acestea, încă din primele cadre frapează aparenta nerespectare a firului narativ, căci filmul nu începe, asemenea nuvelei, cu o voce narativă în prim plan și nici cu scena cumpărării ghiozdanului, care în opinia scriitorului reprezintă punctul de plecare al întregii acțiuni – „Cu aceasta, dacă vrei, a început totul” (*Ibidem*, p.5), ci cu prezentarea unui ritual de înmormântare, în care se pot vedea așezate pe mormânt o perche de coarne de maral, în semn de prețuire a răposatului. După finalizarea rugăciunii specifice acestui ritual, Momun pleacă împreună cu nepotul spre casă, pe drumul care lunecă

de-a lungul mării, prilej cu care copilul observă vaporul alb plutind pe apă și îi cere bunicului să meargă până la el, ca să-și poată vedea părinții. Aceste scene pun în lumină două mituri dintre cele menționate de Cinghiz Aitmatov în nuvelă – mitul Maicii Cerboaică cea Cornută și mitul apei, ca intermediar între copil și tatăl său.

Mitul peștelui, prezentat în opera literară sub forma unui monolog, se regăsește în film prima oară ca dialog (și avem aici în vedere discuția dintre Gulgeamal și Nurgazî, purtată când copilul era la scăldat), iar mai apoi doar ca joc de imagini întunecate, cu fundal muzical sumbru, semnat de Alfred Şnitke, ca marcă a finalului ciclic, dar totodată tragic al vieții micuțului, care se avântă copleșit de tristețe în apa rece a râului.

Capitolul al patrulea din nuvelă, care aduce în prim plan mitul originar al tribului kirghiz, este introdus după prima jumătate de oră de vizionare – putem constata, aşadar, o comprimare a firului narativ de la 60 de pagini la 30 de minute – și redă relativ fidel cele mai importante aspecte prezente în forma scrisă – înmormântarea batârului Kulce, asaltul cotropitorilor asupra tribului kirghiz îndoliat, uciderea în masă și supraviețuirea unui vlăstar menit să ducă neamul mai departe. Ceea ce diferă, însă, este atât faptul că în film e vorba de un singur copil salvat – un băiat care, când va crește, se va căsători cu una dintre fiicele Maicii Cerboaică cea Cornută – cât și modalitatea de salvare – ecranizarea înfățișând pruncul plutind pe apă într-un *beşik*¹, observat în același timp de o vrăjitoare și de Maica Cerboaică cea Cornută care sosește înot către el. Odată cu începerea relatării mitului originar, ceea ce am fi numit înainte cadru real trece în planul secundar, pentru ca basmul să poată prinde viață – toate personajele care fac parte din povestea bunicului sunt jucate, la rândul lor, de alți actori îmbrăcați în concordanță cu perioada căreia aparțin. Mai mult, amintind de discuția dintre vrăjitoare și Maica Cerboaică cea Cornută, putem auzi aproape suprapunându-se atât vocea bătrânei și cea a animalului-totem, înzestrat cu glas omenesc, cât și glasul bunicului, care își deapănă povestea în limba rusă. Ideea de a traduce spusele personajelor supranaturale din limba pe care ele o vorbesc în rusă le dă acestora formă și vitalitate, constituie un alt fel de contact intercultural, un dialog peste timp între două popoare diferite nu prin origine, ci prin natura lor – arhaică și, respectiv, modernă.

Mitul *beşik*-ului apare și el înfățișat în film, căci cerbul pe care și-l imaginează copilul în timpul discuției sale cu Maica Cerboaică cea Cornută poartă cu sine un leagăn de lemn, decorat cu clopoței, iar legătura dintre imposibilitatea de a avea copii și atrocitatea faptelor lui Orozkul este pusă în lumină atunci când, după uciderea cerbului, copilul îl vede pe unchiul său lovind în coarnele acestuia, iar spectatorului îi sunt prezentate alternativ imagini cu coarnele de cerb și cu un leagăn cu clopoței, în care Orozkul lovește cu furie. Aşadar, uciderea animalului considerat sacru echivalează cu distrugerea benevolă a *beşik*-ului și deci a ultimei

¹ Leagăn de lemn, pentru nou-născuți, deseori decorat cu clopoței, specific culturii kirghize.

șanse de a avea vreodată un urmaș. Dar gestul său, de o revoltătoare cruzime, nu se răsfrânge numai asupra făptașului, ci asupra întregii comunități, ansamblu din care ies în evidență îndeosebi bunicul Momun, bătrânul înțelept, acum zdrobit el însuși de o amară slăbiciune în fața acestui masacru și Băiatul, pe nume Nurgazî, care se repede cu ochii în lacrimi și arzând de febră drept în râul învolburat, din care până la spectator mai răzbate numai sclipirea stropilor de apă și un slab licăr al solzilor unui peștișor... Încheiat într-o tonalitate gravă, filmul se profilează ca o antiteză între două lumi totuși copleșitoare, al cărei rol este acela de a sublinia exigențele naturii umane în complexitatea ei. În demersul său creator, Aitmatov nu caută vinovați, el doar semnalează probleme majore cu care omul de rând este forțat să se confrunte și analizează atent resorturile psihice ale fiecărui protagonist, generând un nou tip de erou – unul puternic umanizat, atât în termeni de emoție, cât și de slăbiciune, dar a cărui credință într-o sumă de valori seculare îl salvează, întipărindu-i chipul în eternitate.

Spre deosebire de nuvela *Vaporul alb* (1970), în cea de-a doua operă literară aleasă ca suport, și anume romanul *Stigmatul Casandrei* (1996), accentul nu se mai pune pe vechile credințe care guvernau odinioară existența umană cotidiană, ci, dipotrivă, este evidențiat un întreg amalgam de schimbări dintre cele mai variate – plecând de la disoluția aproape integrală a unor norme de natură etică și până la haosul social, instaurat odată cu dispariția lor. Astfel, ordinea specifică mitului și concepției tradiționaliste este tulburată, făcând loc unei „dezordini ordonate”¹ a desfășurării acțiunii. Ca urmare, ciclicitatea specifică timpului mitic este pusă în mod clar sub semnul întrebării: „Dar roată să fie asta? Poate e altceva, ceva care nici nu se poate rostogoli, ceva în genul jantei de la roata turtită de o lovitură zdravănă, cu spițele în toate direcțiile, căci formei ăsteia de mișcare știința nu-i găsisese până acum o definiție atotcuprinzătoare” (Aitmatov, 2008, p. 11), cu atât mai mult cu cât, „datorită realizărilor tehnologice devenite o a doua realitate, omul a descoperit în el însuși toate noile resurse ale adaptabilității universale și a căpătat putere divină” (*Ibidem*, p. 10).

În ceea ce îi privește pe protagoniști, nu se mai are în vedere profilul moral și psihologic al unui personaj capabil de simpatie, compasiune și care aspiră să depășească înfățișarea canonică, specifică realității sovietice (apud Abrudan, *op. cit.*, p. 22), ci cel al omului de tip nou, mankurtul², un sclav ce „n-avea conștiința de sine a unei ființe omenești” și care, fiind „lipsit de personalitate, prezenta numeroase avantaje economice”, valorând “cât zece robi sănătoși la un loc” (Aitmatov, 1983, p. 137). Fetușii-x sau casandroembrionii, așa cum sunt numiți în roman copiii apăruiți

¹ Expresia provine din fizică și face trimitere la teoria haosului, prin care era explicat comportamentul anumitor sisteme dinamice neliniare.

² Introdus în literatură de Cinghiz Aitmatov, mitul mankurtului apare menționat mai întâi în romanul *O zi mai lungă decât veacul* (1980), pentru a fi reluat ulterior, dar sub o altă formă, în *Stigmatul Casandrei* (1996).

în urma unor experimente de laborator, au inoculate încă din stadiul embrionar, în structura lor internă, trăsăturile specifice unui mankurt – ei sunt „programați” să se nască fără memorie și fără capacitatea de a se atașa de mediul înconjurător ori de persoanele care îi îngrijesc. Adevărați mankurți creați în eprubetă, acești fetuși reprezintă pentru omul de știință Andrei Andreevici Krîlțov sentința la autodistrugere a întregii rase umane, dar și eternul său regret, motiv pentru care el decide să se autoexileze pe o orbită spațială, de unde se autoproclamă călugăr, luându-și numele de Filotei. Gestul lui de revoltă în fața absurdității ordinilor superiorilor nu face decât să sporească haosul social deja instalat, iar legitimitatea alegerii sale de a se izola, avertizând totodată omenirea, este pusă la îndoială, fapt care aprofundează și propriul lui tumult interior.

De partea opusă lui Filotei se află diplomații, pentru care fetușii-x reprezintă „viitorii cavaleri ai ideologiei, revoluționarii fără frică și fără de prihană ai secolului al XXI-lea” (Aitmatov, *op.cit.*, p. 217), descriși în chiar cuvintele secretarului CC, Vadim Petrovici Koniuhanov, ca

posesori ai unei nemaiîntâlnite libertăți a personalității și a spiritului, ființe născute anonim, cu totul libere de familie, de toate legăturile posibile de rudenie și de clan, de legăturile patriarhale și de orice altă natură, un câștig politic incalculabil, care va avea drept consecință izbăvirea de povara de secole a eticii învechite și care va arunca la lada de gunoi a istoriei instituțiile arhaice ale lumii vechi, ale oprimării (*Ibidem*, pp. 224-225).

Această succintă caracterizare a personajelor-cheie din roman deschide o nouă perspectivă asupra studiului pe care îl întreprindem, în sensul în care considerăm interesant de analizat modul în care elementele prezente în opera literară – dacă nu în totalitatea lor, atunci măcar în esență – se reflectă în piesa bazată pe romanul *Stigmatul Casandrei*, și anume montajul realizat de Studioul de Teatru „Gorodok”, în regia Tatianeii Kolokolțeva, cu o distribuție formată din studenți și absolvenți ai Universității de Stat din Novosibirsk. Având premiera în anul 2011, spectacolul a obținut Marele Premiu în cadrul Festivalului iubitorilor de teatru „Svet rampy”, fapt care s-a conturat drept un răspuns destul de vehement la controversele existente pe tema romanului omonim, care în cuvintele Anghelinei Ivanovna, actriță a Studioului de Teatru „Gorodok”, „multor cititori contemporani le-a părut ușor și atipic pentru creația literară aitmatoviană” (*Interviu*, 04.11.2011, http://www.nsu.ru/exp/2011/11/4/gorodok_teatralnyi).

Cu o durată de aproape două ore fără pauză, piesa expune într-un mod succint, dar extrem de dinamic, evenimentele cele mai importante care apar în opera literară. Întocmai ca în roman, nucleul îl constituie disputa care planează în jurul casandroembrionilor, ea fiind amplificată de la stadiul de dilemă psihologică personală la nivelul unei polemici sociale de proporții. Menționată în scrisoarea lui Filotei către Papă și apoi aflată pe prima pagină a tuturor ziarelor, această problemă „de viață și de moarte” (în sens mai curând filosofic, decât propriu, dar oricum,

câtuși de puțin ironic) antrenează în melanjul de intrigi destinele unei game largi de personaje, victimele colaterale ale acestui experiment fiind aproape imposibil de precizat cu acuratețe.

În primele câteva minute ale piesei spectatorului i se înfățișează fragmente din existența cotidiană, dar în scurt timp cursul normal al vieții este curmat într-un dublu sens – mai întâi prin intervenția lui Filotei și anunțul său către Papă, apoi prin telefonul primit de către futurologul Robert Bork de la Oliver Ordok, candidat la președinția SUA, iar antiteza dintre călugărul autoproclamat și omul politic pare să prefigureze extremele cărora ființa umană se supune. Pe de-o parte, îl vedem pe Filotei, fost om de știință, călugăr autoproclamat și autoexilat acum pe o orbită spațială, exponent al tradiției și apărător al valorilor spirituale, o prezență aproape fantomatică, dar pregnantă prin intensitatea sentimentelor și prin disperarea cu care încearcă să avertizeze lumea despre iminența unei alegeri cruciale, iar pe de altă parte, apare Ordok, personaj-cliseu, imagine standardizată a omului politic nu doar în ceea ce privește mimica și gestică sa, ci și în termeni de discurs, a cărui principală grijă o reprezintă nu umanitatea în ansamblul ei, ci propria poziție, amenințată de descoperirea lui Filotei. Opoziția dintre cei doi este explicită, ea fiind susținută atât prin atitudinea lor puternic contrastantă, cât și prin vestimentație – în vreme ce călugărul poartă o robă lungă, albă (cromatica având și ea un rol deosebit de important pe întreg parcursul piesei) și o bonetă în aceeași culoare, Oliver Ordok se înfățișează publicului într-o cămașă neagră, dar strălucitoare, cu pantaloni călcați la dungă și părul pieptănat atent, cu cărare. Nu mai puțin studiate se dovedesc și cuvintele sale, dicția afectată și apăsată cu care acesta dorește să-i impresioneze pe alegători, distrăgându-le atenția de la adevăratele probleme prin tertipuri și observații mărunte și atrăgându-i de partea sa chiar cu prețul unor minciuni sfruntate. Întreg discursul său vădește falsitate, însă e vorba de o falsitate pe care mulțimea o acceptă și chiar o aprobă, din simplul motiv că ea vine să conteste normele tradiționale, considerate acum învechite și tinde să susțină modernitatea și evoluția pe proprie răspundere, care dobândește tot mai mult teren odată cu trecerea în planul secundar a ideii de divinitate.

De fapt, spre deosebire de romanul aitmatovian, spectacolul nu vorbește despre Dumnezeu decât pe departe, Filotei însuși fiind un om supus greșelii, substanța lui este mai mult apocaliptică decât virtuos-biblică, aspect confirmat de unele elemente ce țin de scenografie, cum ar fi vestimentația strictă, cu preponderență în culori terne, în tonuri de negru, gri, bej sau alb și coloana sonoră – ca fundal propunându-se o melodie de sorginte modernă, a cărei gravitate aduce, însă, în prim-plan ecouri ale dezastrelor primordiale.

Astfel, în rolul casandroembrionilor apar actori îmbrăcați în negru, ce par să fie literalmente captivi în spatele unor perdele transparente – exponent al uterului matern, care nu mai este un mediu propice dezvoltării ființei umane, ci doar o barieră precară, interpusă între prezent și viitor. Blocându-le comunicarea cu

exteriorul, uterul nu pare să le ofere fetușilor protecția necesară dincolo de statutul lor biologic, iar teama inerentă pe care aceștia o resimt răzbate tot mai puternic atât din gesturile lor mut-disperate, din felul în care ei se agață de perdeaua fină, în încercarea de a se face auziți, cât și din fiecare acord al liniei melodice pentru care s-a optat. De o stranie și sobrietate capabile să dea fiori, melodia *Ethnicolor* (1984) a compozitorului francez Jean-Michel Jarre debutează cu strigătul jalnic al unui elefant, ce amintește de ultimul drum spre cimitirele de fildeș, și continuă în aceeași notă sumbră, cu un amalgam de sunete din care se disting numai cuvinte disperate, întrerupte și o numărătoare inversă – care poate fi asociată lansării unei rachete în spațiu, dar și inefabilului sfârșit de lume. Cuvintele *Love me*, suprapuse peste dangătul de clopot și peste fundalul artificial, electronic, accentuează până la lacrimi apelul disperat al fetușilor, insuflându-i spectatorului-ascultător atât tristețea caracteristică unui tablou apocaliptic, cât și spaima în fața calamităților iminente. Închizând ochii, ne putem imagina fragilele ființe încă nenăscute, a căror inimă bate încărcată de teamă și ale căror semnale pline de groază și deznădejde sunt neglijate de toți cei care nu cred în veridicitatea lor. Situându-se cu mult peste limitele unei creații care s-ar dori pur ecologistă, melodia nu subliniază atât *cauza*, cât *efectul* catastrofal al unor evenimente care pot fi mai mult sau mai puțin anticipate, dar al căror impact nu poate fi negat decât prin ignoranță. Surprinzând în profunzime esența tragică a destinului uman în viziune aitmatoviană, ea rulează repetitiv în toate momentele cheie ale piesei, contaminând deopotrivă actorii și spectatorii de un fel de angoasă paralizantă, menită să le întipărească în memorie mesajul transmis de casandroembrioni.

Însoțindu-i pe Filotei și Robert Bork pe durata evoluției lor scenice, melodia *Ethnicolor* se opune „imnului” scandat la ieșirea în scenă a lui Oliver Ordok – *Candyman* –, un alt cântec modern, însă ușor tragicomic și aproape ridicol, dacă avem în vedere contextul mai larg, propus atât de scriitor, cât și de regizoare. Iar în vreme ce omul politic este învăluit într-o aură de opulență și superficialitate, călugărul și futurologul se prezintă ca filon al valorilor străbune, ca exponenți ai unei lumi ce pare cu totul arhaică pentru noua generație. Aflat inițial pe o poziție încă incertă și oscilând între datoria de a-l ajuta pe Ordok, ca prieten al său, și pornirea instinctivă de a da crezare avertismentului călugărului, Robert Bork decide, în cele din urmă, să redacteze un articol în care să-și expună propria opinie referitoare la controversata problemă a casandroembrionilor, transformându-se în urma acestui demers dintr-un respectat profesor universitar într-un adevărat dușman al societății, un inamic al ideologiei moderne, a cărui unică sentință este condamnarea la moarte, prin uciderea sa brutală de către protestatarii înfuriați. Continuând șirul descrierilor antitetice, finalul piesei ne înfățișează două fațete ale aceluiași personaj, sub chipul a doi actori distincți – unul în rolul lui Filotei, iar celălalt în pielea omului de știință Andrei Andreevici Krîlțov, inițiativă care întărește convingerea că, potrivit cuvintelor futurologului Robert Bork: „Sfârșitul lumii sălășluiește în noi înșine”.

Conturată mult mai subtil în piesă decât în roman, ideea de haos – mai ales dacă este vorba de haosul interior, care ia naștere atunci când omul se află în cumpănă, în fața unor decizii fundamentale – nu este tratată explicit, spectatorul poate doar să ghicească, bazându-se pe mimica actorilor, frământarea lăuntrică a fiecărui personaj și îndeosebi a casandroembrionilor, a căror unică modalitate de exteriorizare o constituie semnalele luminoase de pe frunțile mamelor lor. Suprapus acestui haos interior îi este cel social, pus în forma unor revolte implicit restrânse datorită spațiului limitat al scenei, dar care răzbat până la spectator prin vocile ridicate, care rostesc aproape la unison când cuvinte de laudă la adresa lui Oliver Ordok, când verdicte dintre cele mai grave pentru Filotei și Robert Bork. Însă oricum ar fi ea pusă în valoare, atât în piesa de teatru, cât și în roman, noțiunea de *haos* se dovedește indisolubil legată de conceptul de *memorie* și de contestarea tradiției, căpătând astfel forma unui simbol al modernității, alături de portretul mankurtului sau al casandroembrionilor – în ultimă instanță, prototip fidel al omului nou.

Bibliografie

- Abrudan Elena, *Cinghiz Aitmatov sau adevărul vieții*, Cluj-Napoca, Editura Casa Cărții de Știință, 2005
- „Aitmatov Academy Journal”, vol. I (2012), ISSN 2051-1299, London
- „Aitmatov Academy Journal”, vol. II (2013), ISSN 2051-1299, London
- Aitmatov Cinghiz, *Vaporul alb*, București, Editura Albatros, 1972
- Aitmatov Cinghiz, *O zi mai lungă decât veacul*, București, Editura Univers, 1983
- Aitmatov Cinghiz, *Stigmatul Casandrei*, București, Humanitas, 2008
- Cartmell Deborah, Whelehan Imelda, *Adaptations. From text to screen, screen to text*, Routledge, 1999
- Doraiswamy Rashmi, *The post-soviet condition: Cinghiz Aitmatov in the '90s*, Delhi, Aakar Books, 2005
- Kernbach Victor, *Miturile esențiale*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1978
- Kołakowsky Leszek, *The presence of Myth*, Chicago, University of Chicago Press, 2001
- Lipovetsky Gilles, Seroy Jean, *Ecranul global*, Iași, Editura Polirom, 2008
- Moraru Mihaela, *Universul artei ruse*, București, Editura Meteor-Press, 2004
- Moraru Mihaela, *Proza rusă de analiză psihologică*, București, Editura Universității din București, 2008
- Olteanu Antoaneta, *Proza rusă contemporană*, București, Editura Paideia, 2008

Surse electronice:

- <http://www.youtube.com/watch?v=go0KmeYeorI>, pentru vizionarea filmului *Vaporul alb*, ultima accesare: 03. 09. 2014
- <http://www.youtube.com/watch?v=SVm2kDwP8B8>, pentru vizionarea piesei de teatru „Stigmatul Casandrei”, ultima accesare: 03. 09. 2014
- http://www.nsu.ru/exp/2011/11/4/gorodok_teatralnyi

STEREOTIPI O JUGOSLOVENSKOM IDENTITETU U RUMUNSKOJ KNJIŽEVNOSTI U VOJVODINI: 1945-1952

Mirjana ĆORKOVIĆ

Socialist realism was a dominant literary method in socialist countries after the World War II. Literary texts were expected to reflect socialist reality, and had a prominent ideological function. In this article we have applied imagological approach to Romanian literature in Vojvodina, investigating images about the first years after the WWII, created between 1945-1952. The goal was to research how "a new, Yugoslav society" was constructed in literary images, based on an in- and out-group stereotypes that reflected characteristics of the "new, socialist man and woman" and their new roles in the time of "brotherhood and unity". The research has confirmed strong relation between state politics, cultural politics and literature, as well as changeability of positive or negative valued images, according to the change of socio-political and cultural frame they were constructed in.

Key words: socialist realism, Romanian literature, Vojvodina, Yugoslavia, identity, stereotypes

Književnost kao medijum kulturnog pamćenja bila je u mogućnosti da ponudi raznolikost formi: od lirskih pesama, pripovedaka, istorijskih romana, drama, i drugih oblika popularne i kanonizovane književnosti, kako bi ispunila različite funkcije (Erl 2011: 144), a književnost koja je nastajala na novim osnovama u novoj posleratnoj Jugoslaviji bila je odličan medijum za predaju smisla i konstruisanje novog jugoslovenskog identiteta. „Svojim pričama u horizont sadašnjosti“ posleratna rumunska književnost u Vojvodini je „unosila slike iz drugog vremena“, konstruišući zajedničko sećanje, iskustvo i znanje, čije adekvatno tumačenje je članove zajednice, koji su pripadali različitim nacijama, objedinjavalo, obavezivalo, davalo im „mogućnost da kažu *mi*“ u okviru novoosmišljenog jugoslovenskog identiteta (Assmann 2005: 19). U prilog tome, u januaru 1947. godine, *Lumina* u prvom broju iznosi književni program pod nazivom *Drumul literaturii noastre (Put naše književnosti)*, u kom odgovara na pitanje kakva treba da bude rumunska književnost u Vojvodini: „(...) budući da je reč o književnosti Rumuna u Jugoslaviji, ona treba da bude: nacionalna, rumunska po formi i socijalistička, progresivna, jugoslovenska po sadržaju“ (Popa 1947b: 3). U prikazivanju prošlosti, savetovao je Popa, koristeći retorička sredstva centra, pisci

treba da vode računa da predstavljanje društvenih odnosa i ljudi ukazuje na tendenciju razvoja društva, a kao inspiracija može da im posluži neposredno iskustvo: „narodnooslobodilačka borba, obnova i izgradnja” (Popa 1947b: 2). Iako je jugoslovenska verzija socijalnog realizma nametana samo od 1945. do 1952, uticaj ove doktrine mogao se osetiti u rumunskoj prozi i u narednim godinama, uklapajući se u opšti sud o čestom neskladu između postavljenih normi i zadatih tema, s jedne strane, i ostvarenih umetničkih dometa, s druge strane (Деретић 1983: 618-619).

Korpus i doprinos dosadašnje književne kritike

Opšta karakteristika narativne proze u prvom posleratnom periodu u rumunskoj književnosti u Vojvodini jeste njeno pretežno svođenje na male prozne oblike, koje je razumljivo, ako se ima u vidu da je masovna književnoumetnička produkcija uzela maha u rumunskoj književnosti u Vojvodini tek posle Drugog svetskog rata, s jedne strane, dok je kratkoća forme odgovarala „novoј stvarnosti” koja se menjala, odnosno približila je umetnost tog vremena političkoј propagandi i ideološkim ciljevima Partije, s druge strane. Odnos prema prošlosti prozne rumunske književnosti u Vojvodini između 1945. i 1970. godine pokazuje da je bilo poželjno predstaviti: a) pozitivne stereotipe o bliskoj prošlosti prikazanoј kroz NOB,¹ b) pozitivne stereotipe o sadašnjosti, odnosno o posleratnom vremenu i izgradnji države, c) negativne stereotipe o bliskoj prošlosti prikazanoј kroz predratno vreme kao sliku patrijarhalnog, agrarnog društva sa primesama kapitalističkih ideja, koje je služilo kao kontrapunkt boljoj i svetlijoj posleratnoj budućnosti koja se gradila. U ovom radu ćemo se usredsrediti na narative o prvim posleratnim godinama koje je obeležila izgradnja zemlje, a koje nalazimo, dakle, najčešće u formi crtica i skica, koje se postepeno razvijaju u složenije forme pripovedaka i romana. Na ovu temu su pisali brojni stvaraoci, od kojih su mnogi prestali da pišu posle nekog vremena: Paun Broșteanu, *Jon Dinka*, *Deda Žan (Ion Dincă, Moș Jean)*; Trajan Doban, *Majčin bol*, *Burad sa benzinom*, *Partizansko selo (Durerea de mamă, Butoaiele cu benzină, Un sat de partizani)*; Florika Ștefan, *Logorska vatra (Focuri de tabără)*, I. Popović, *Na Dravi (La Drava)*, George Munteanu, *Moj drug Vlada (Tovărașul meu Vlada)* i mnogi drugi.² Predmet naše analize čine tekstovi Florie Ștefan, *Logorska vatra* i Aurela Trifua, *Jon*.

¹ Rekonstrukcijom navedenih slika i stereotipa smo se bavili u: Ćorković 2012.

² Prve dve i po decenije, koliko se zadržao socrealistički pravac u rumunskoj književnosti u Vojvodini, obeležili su, pre svega, sledeći pisci: Radu Flora, Mihaj Avramesku, Jon Balan i vrlo kratko Vasko Popa koji je ubrzo počeo da piše na srpskom jeziku. Pored njih su stvarali i: Aurel Trifu, Teodor Șandru, Simion Draguca, Aurel Pasula i Miu Mardineanu, koji su debitovali pre Drugog svetskog rata u oblasti književnosti, kao i novi pisci koji su se javili posle Drugog svetskog rata: Jon Markovićanu, Trajan Doban, Nikolaje Polverežan, Kornel Balika, Petru Dimča, Todor Krecu, Mihaj Kondali, Florin Ursulesku,

Okviri kulturnog pamćenja: pamćenje pobednika

Pored građenja jugoslovenskog nadnacionalnog identiteta u duhu „imaginearne zajednice“ B. Andersona, kao zajednice ljudi čiji pripadnici nikada neće svi upoznati jedni druge (Anderson 1998), identiteta koji se zasniva na modernizaciji koju, između ostalog, predstavlja oslanjanje na institucije koje su osnivane posle Drugog svetskog rata, a koje su otelotvoravale ideologiju Partije, naciji je bilo potrebno „udahnuti dušu“, što nas navodi i na analizu nacionalne „mitomotorike“, odnosno, strategije sećanja (Asman 2011: 45).

S obzirom da se odnos književnog dela prema prošlosti sagledava kao dijalog između tekstualne i vantekstualne stvarnosti, u okviru kulture i društva kao osnovnih struktura čovečanstva koje oblikuju identitet, pamćenje u književnosti obuhvata nebrojene oblike individualne i kolektivne estetske reprezentacije pamćenja. U analizi konstrukcije individualnih i kolektivnih sećanja u rumunskoj književnosti u Vojvodini pošli smo od pitanja *ko se seća, kako se seća i koga/čega se seća*, koja postavlja Alaida Asman u svom delu *Duga senka prošlosti*, navodeći da je važno ispitati da li se sećaju pobednici ili poraženi, žrtve ili počinioci, da li se sećanje prećutkuje, zaboravlja i u kojoj meri su sećanja uopšte istina (Asman 2011). Posle Drugog svetskog rata, pamćenje SFRJ bilo je pamćenje pobednika, koje Alaida Asman definiše na sledeći način: „Ono što se ne uklapa u tu herojsku sliku pada u zaborav“ (Asman 2011: 76), a u središtu pobedničke slike su stajali afektivni pojmovi i vrednosti komunizma, na kojima je građena snažna i pozitivna individualna i kolektivna slika o sebi.¹ Sećanje je kapital na kome je Partija gradila „novo društvo“ i „novog čoveka“, a ideologija je oblikovala teme, motive i likove, kao i postupak, stil i formu, potvrđujući stav da „kolektivni identitet počiva na aktivnoj dimenziji kulturnog pamćenja“ koja „obuhvata mali broj normativnih i formativnih tekstova, mesta, osoba, umetničkih dela i mitova koji bi trebalo da su aktivno prisutni i predstavljeni kroz nove prezentacije i predstave“, a koji su prethodno prošli kroz „rigorozni proces selekcije“ (Assmann 2008: 100), što se ogleda u rekonstrukciji slika o Nama i Drugima, koje se grade na stereotipima o bratstvu i jedinstvu, internacionalizmu i

Sima Petrović, Aurel Miok, Emil Filip, Julian (Rista) Bugariju, Miodrag Miloš i drugi, kao i Jon Miloš, koji je nastavio da stvara van zemlje, te Florika Štefan, koja je odabrala da piše na srpskom jeziku.

¹ A. Asman navodi da je poznato da se pozitivna, herojska slika o sebi može konstruisati i na porazu. Jedan od tipičnih primera je sećanje Srba na bitku na Kosovu u kojoj ih je porazilo Osmansko carstvo 1389. godine. Kao svedočanstvo o pretrpljenoj nepravdi, patnji i žrtvi, ovo sećanje obezbeđuje i jača nacionalnu koheziju sa velikim ponosom, kako sebi ne bi dopustili novi poraz i kako nikada više ne bi bili žrtva. Sličan primer A. Asman nalazi i kod građana Kvebeka, Iraca, Poljaka, kao i Čeha koji su 1620. godine pretrpeli poraz od Habzburškog carstva, što je u nacionalnom sećanju ostalo zabeleženo kao snažan „motiv patnje“ (2011: 77). Kako primećuje Asman, u datim situacijama, sećanja nacije opstaju stotinama godina usled snažnih osećanja koja se povezuju sa pričom, ukoliko se ona redovno ponavlja i reaktivira (Asman 2011: 78).

dostojanstvu, kao i na stereotipima o idealnom muškarcu i idealnoj ženi u „novom“ društvu.

Stereotip o bratstvu i jedinstvu, internacionalizmu i dostojanstvu

Osnovna promena koju je uveo komunizam u SFRJ, u poređenju sa međuratnim periodom, bila je ideja o „bratstvu i jedinstvu naroda i narodnosti Jugoslavije“,¹ koja je uključivala više naroda, kao i manjine (narodnosti), čime su priznati i u zajedničkoj državi objedinjeni različiti nacionalni identiteti u okviru pomenute ideje. Navedena ideja je predstavljala novi društveno-politički, ekonomski i kulturni okvir kolektivnog pamćenja u SFRJ. Pojam kolektivnog pamćenja, kako ga je skovao francuski sociolog Moris Albvaks, zasniva se na stavu da je pamćenje biografsko i da se njegov sadržaj odnosi na sopstvena iskustva, ali da ono zavisi od okvira koji čine društvo i grupa kojoj pojedinac pripada, „a mi istovremeno pripadamo nekolikim grupama“ (Albvaks 2013: 156, 157), od kojih je najvažnija bila grupa zasnovana na ideji jugoslovenstva, odnosno, bratstva i jedinstva. Budući da država ništa nije prepuštala slučaju, književne tekstove koji su se pojavljivali na stranicama časopisa *Lumina* pratila su naučna objašnjenja i partijske direktive, kako bi bili pročitani i interpretirani na adekvatan način. Jedan od takvih pregleda, na primer, o istoriji Rumuna u Vojvodini ponudio je objašnjenje pozitivnih efekata postajanja delom jugoslovenskog nadnacionalnog identiteta, navodeći: „recipročni uticaji koji nacionalne kulture naroda Jugoslavije imaju jedne na druge danas, nema ništa sa kosmopolitstvom i buržoaskim nacionalizmom. To je najprirodniji zakon asimilacije i prilagođavanja na zajedničke uslove, on označava pridruživanje nacionalnom kulturnom nasleđu koje pomaže brz razvoj kulture naroda Jugoslavije u visoku kulturu, nacionalnu i paralelnu kulturu, kulture koje se oslanjaju jedne na druge i pomažu jedne drugima, ali ostaju nacionalne“ (Popin 1949: 505).

Okviri koji imaju ključ za stvaralaštvo i njegovu interpretaciju, te omogućuju rekonstrukciju sećanja koja su nestala, zajednički su u čitavoj SFRJ. Stoga su stereotipi o „bratstvu i jedinstvu“, kao i o „internationalizmu“, mogli da se nađu u književnim delima u prvom posleratnom periodu na različitim jezicima i u različitim formama. Budući da je zvanična ideologija Jugoslavije i slika o „novom čoveku“ uključivala verovanje u nadnacionalni jugoslovenski identitet, kao i u *internacionalizam* komunizma, ovaj stereotip se proširio sa naroda i narodnosti Jugoslavije i na druge države narodnih demokratija, posebno na Sovjetski Savez, kao i na Rumuniju,

¹ U posleratnom periodu zajednička država je prihvatila i objedinila različitosti, nasuprot iskustvu međuratnog perioda, koje se zasnivalo na ideji o prevazilaženju razlika, o sintezi najboljeg iz svake od nacionalnih grupa koje su sačinjavale Kraljevinu SHS, a potom i Jugoslaviju, kako bi nastao novi nadnacionalni model jugoslovenske kulture, što je naknadno pokazalo da ideja „jugoslovenstva“ treba preciznije da se osmisli i odredi (Vahtel 2001: 160).

koja je takođe promovisala sovjetski model kulture. Na stranicama časopisa *Lumina*, redovno su se mogli čitati prevodi iz jugoslovenskih književnosti, zatim iz Sovjetskog Saveza, i drugih književnosti komunističkih zemalja, kao i iz čitavog sveta – ako je bila reč o tekstovima koji su mogli biti protumačeni kao revolucionarni ili o tekstovima koji su anticipirali komunističku ideologiju. Časopis je imao kolumnu *Kulturna hronika*, koja je donosila vesti iz svih jugoslovenskih republika, kao i vesti iz regiona i sveta u celini. Na taj način, Rumuni u Vojvodini su mogli učestvovati u *bratstvu*, saznajući novosti iz kulturnog života Mađara, Italijana, Rusina i Albanaca u Jugoslaviji, na primer, ili dešavanja u pozorištu u Poljskoj, Češkoslovačkoj, kao i o kinematografiji u SSSR-u, i osećati *jedinstvo* sa njima u naporu da se stvori socijalističko društvo.

Ovaj stereotip je, međutim, bio krhke prirode. Sa pojavom Rezolucije Informbiroa u junu 1948, i posle razlaza između Tita i Staljina, stereotip menja svoj sadržaj. Jugoslavija je bila optužena za nelojalnost Sovjetskom Savezu, što je rezultiralo zategnutim odnosima kako između ove dve države, tako i između Jugoslavije i ostalih komunističkih zemalja Istočnog bloka. Sa druge strane, Jugoslavija i Zapad su posmatrali ovaj razlaz kao znak ponosa, i *dostojanstvo* je postalo novi moćni stereotip novog jugoslovenskog čoveka. Zahladneli odnosi sa Sovjetskim Savezom su naveli Jugoslaviju da traži novi put i novi model socijalizma u odnosu na onaj koji je ponudio Staljin. To je značilo otvaranje zemlje prema Zapadu, iako na veoma kontrolisan način (Dimić 1988, Гаталовић 2010). Stereotipi o bratstvu i jedinstvu, kao i o internacionalizmu, prošireni su na Zapadnu kulturu, njene filmove, muziku, književnost, teorijsku misao i sl., što se reflektovalo kroz čitav sistem: od političkih govora, do izveštaja sa Kongresa Komunističke Partije, preko uvodnika časopisa, do prevodne književnosti i originalnog stvaralaštva, i bilo je vidljivo u svakom broju časopisa *Lumina* i lista *Libertatea* od 1948. godine.

Stereotipi o Drugom

Konstrukcija autoslike je obično praćena konstrukcijom heteroslike. Ovde, u stereotipe o Drugom ulaze oni u čiju lojalnost se sumnja, odnosno - neprijatelji. Holander ocenjuje da je svako mogao biti „neprijatelj“ i biti tretiran u skladu sa tim, da su žrtve mogle dolaziti iz različitih grupacija: etničkih, religijskih, društvenih ili političkih, i nikakva posebna pozadina nije mogla da ponudi imunitet ili zaštitu. To je značilo da bivši zvaničnici, vođe ili pristalice i simpatizeri takođe mogu postati neprijatelji. Kriterijumi za kategoriju „neprijatelja“ su varirali sa vremenom, ali vrhovna vrednost u odnosu na koju se komunistički režim orijentisao, bila je lojalnost sistemu (Hollander 2006: xx). Pokazalo se da je ovaj stav primenljiv i u slučaju Jugoslavije. Pobeđene neprijateljske snage u Drugom svetskom ratu, kao i domaći i strani „izdajnici“, bili su smatrani neprijateljima. Nakon što je Jugoslavija

sklonjena sa liste socijalističkih zemalja, usled konflikta sa Staljinom i zbog Rezolucije Informbiroa i Titovog otpora prema onima koji su Rezoluciju podržali, pored Nemaca i Italijana, grupa se proširila. Kako su se ti događaji odrazili na stvaralaštvo u Jugoslaviji, pa i na stvaralaštvo Rumuna u Vojvodini?

Posle sukoba sa Informbiroom, potreba za „društvenom korisnošću“ umetničkog stvaralaštva u Jugoslaviji je bila još više naglašena, a zadatak umetnika je bio da stvara dela „o našoj savremenoj stvarnosti koja sama sobom demantuje, probija i ruši sve te snage koje se bore protiv nje“ (cit. prema Dimić 1988: 194). Stavovi izrečeni na II kongresu književnika Jugoslavije u decembru 1949. ponovo ističu „ogromnu važnost“ književnosti u razvitku socijalizma i formiranju svesti čoveka, i podvlače da u slici koju prikazuju državni i partijski rukovodioci u svojim govorima treba tražiti izobilje motiva za književni rad. Ovaj kongres je usledio nakon Rezolucije Informbiroa, koja je posle brojnih montiranih sudskih procesa utvrdila da je Tito zaista eksponent Zapada i da Jugoslavija više ne ide „putevima socijalizma“. Kao odgovor na ovo zasedanje održan je Peti kongres KPJ, na kom je doneta jednoglasna odluka o podršci jugoslovenskom pružanju otpora Staljinu (Dimić 1988). Sukob sa Informbiroom doveo je do zahlađenja odnosa sa svim državama koje su podržale Rezoluciju Informbiroa, pa i sa Rumunijom. Kako u svojoj studiji zapaža E. Vahtel (2001), to je bio trenutak kada je u Jugoslaviji i u kreiranju jugoslovenskog identiteta zasnovanog na mitu o bratstvu i jedinstvu akcent stavljen na „jedinstvo“, i kada se očekivalo od svih naroda i narodnosti da dodatno pokažu lojalnost novoj državi. Na sličan način o ovoj pojavi govori i M. Albvaks koji je primetio da ljudi više drže do zadatih okvira ukoliko su više ukorenjeni u društvene grupe kojima pripadaju, i da se tada posebno naglašavaju one sličnosti i kontinuiteti koji ističu da je grupa ostala ista, dok sećanja ljudi koji su nezavisniji u odnosu na socijalne strukture kojima pripadaju, imaju i sećanja koja su „drugačija“ od propisanih (Albvaks 2013). Dakle, Rumuni u Vojvodini nisu bili izuzetak kada je reč o tekstovima kojima su naglašavali lojalnost Jugoslaviji. Naime, tokom 1948, 1949. i 1950. godine, stranice časopisa *Lumina*, kao i originalni književni tekstovi, svedoče o organizovanju nebrojenih aktivnosti sa namerom da se ukaže na pripadnost Rumuna u Vojvodini novoj Jugoslaviji. Tekstovi govore o protestima koje su seljaci organizovali protiv kleveta i lažnih informacija o Jugoslaviji, o telegramima podrške koje su seljaci, radnici, pisci i umetnici slali Maršalu Titu, protestna pisma koja su slali Radio Bukureštu i Radio Temišvaru u vezi sa lažnim izveštavanjem o situaciji u Jugoslaviji i sl.¹

Jugoslovenske novine, časopisi, magazini, pa i *Lumina* među njima, nisu objavljivale izveštaje o skorašnjim događajima ili instruktivne tekstove iz Sovjetskog

¹ V. npr.: *Lumina* 6/1949 (*Atitudinea românilor din RFPJ în legătură cu campania neprincipială împotriva țării noastre*), 7-8/1949 (*Protestele țărănilor români din Voivodina, împotriva campaniei de clevetiri; Lupta pentru apărarea păcii*), 11/1949 (*Conferința de protest a Românilor din RFPJ*); 6-7/1950 (*Scrisoarea scriitorilor români din RFPJ adresată scriitorilor din RP Română*) etc.

Saveza, ili neke druge države koja je podržala Rezoluciju, kao što smo pokazali. Ali oni i dalje objavljuju tekstove o kulturnom nasleđu i tradiciji ovih zemalja, kao i o „zajedničkom iskustvu“ međunarodnog proletarijata. Isti princip nalazimo i u originalnom stvaralaštvu. Bili su posvećeni pružanju otpora Rezoluciji Informbiroa, ali ne pišući o njoj, već opisujući jugoslovensku socijalističku realnost onakvu kakva jeste, što je značilo, opisujući suprotno od stavova koje je iznosila Rezolucija.

Stereotipi o idealnom „novom“ muškarcu i idealnoj „novoj“ ženi

Mnoge skice tematizuju pitanje idealne žene i idealnog muškarca u doba socijalizma. Jedan od autora je i Florika Štefan koja u kratkoj priči *Logorska vatra (Focuri de tabară)* (1950: 207-213) opisuje radnu akciju, naglašavajući ideal žene kao ravnopravne sa muškarcem, žene koja radi iste poslove kao muškarac, sa istim žarom, elanom i uspehom, bilo na gradilištu, ili u kuhinji. U priči je jasna poruka da se sve ravnopravno deli među muškarcima i ženama, od poslova, zasluga i hrane, a žena je prikazana kao sposobna za sve što i muškarac. Pored toga, ona ne zanemaruje svoju ženstvenost koju naglašava jednostavnim cvetom u kosi. U ovom literarizovanom stereotipu, svoje slobodno vreme idealna žena socijalizma provodi družeći se sa prijateljima, vesela je, raspevana i optimistična, ona ima velike snove o izgradnji države. U kojoj meri je F. Štefan odgovorila na zahteve vremena u ovoj priči objavljenoj u *Lumini* vidi se kada posegnemo za istraživanjima istoričara: uviđa se da je posle oslobođenja istican upravo ideal „snažne žene, borca, drugarice, koja vanrednim zalaganjem prebacuje sve radne norme, postaje udarnica i heroj rada i koja je 'aktivistkinja u prepravljenoj suknji i crvenoj marami kupljenoj na tačkice“ (Todorović-Uzelac 1987: 113 cit. prema Гудац-Додић 2007: 201).

Kada je reč o idealnom muškarcu, on je trebalo da bude ponosan, dostojanstven, odgovoran, snažan i hrabar, te da neustrašivo gradi svoju zemlju, oslanjajući se na znanje i savremena tehnička dostignuća, što je najčešće vidljivo u skicama o kolektivizaciji i industrijalizaciji sela, kao u priči *Jon (Ion)*, u kojoj Aurel Trifu pripoveda o teškom životu seljaka i problemima oko oranja, koje „drug brigadir“ svojim traktorom rešava „za čas“, o prednostima mehanizacije i sećanjima na rat koja veličaju vojsku i njen doprinos oslobođenju (Trifu 1947: 69-71). Na sličan način kao stereotipiziranje slike o ženi, ove slike se uklapaju u favorizovanu sliku idealnog muškarca prisutnu u štampi, na predavanjima, poselima, sastancima mesnih zajednica, kroz književnosti, film i sl.

Zaključne napomene

Prve posleratne godine, kao što smo videli, karakteriše pisanje novih književnih ostvarenja, koja bi činila deo posleratnog književnog kanona jugoslovenskih književnosti, nakon što bi prošla kroz rigorozan sistem selekcije doktrine socrealizma. Sa stanovišta književne istorije, pokazalo se da se ovaj period ne može smatrati književno plodnim, kako u srpskoj književnosti, tako ni u rumunskoj u Vojvodini ili u Rumuniji. Naime, dosadašnja književna kritika je već ukazala da su književna dela u rumunskoj književnosti u Vojvodini bila odraz „diktata vremena“. Uprkos tome, potrebno je zadržati na umu da su u rumunskoj književnosti u Vojvodini tada stvarali mladi ljudi od kojih mnogi nisu imali formalno obrazovanje u domenu jezika i književnosti i po prvi put su se okušali u pisanju. Njihove aktivnosti i neverovatno doprinos na planu kulture, govore da su zdušno prihvatili poziv Partije da doprinesu opštem dobru zemlje, gotovo sa romantičarskim idealima, iako pisanje nije prerاسlo u vokaciju za mnoge od njih posle prvih godina stvaralaštva.

Radna, aktivna dimenzija kulturnog pamćenja na kojoj se zasniva kolektivni identitet stvarala je novi kulturni kapital društva koji se potom konstantno reafirmisao, kroz tekstove, osobe i umetnička dela uopšte, koja su objavljivana, nagrađivana, prevedena i sl., i kojima je Partija pripisivala najvišu vrednost i značaj. I dok je Partija mogla da obezbedi „opstanak“ odgovarajućim književnim delima kroz svoj sistem selekcije, dodeljivanje *vrednosti* književnosti socrealizma i obezbeđivanje *trajnosti* dela koja veličaju NOB, partizane, elektrifikaciju države i izgradnju autoputeva – a koje su najznačajniji cilj kulturnog pamćenja prvih posleratnih godina, pokazuje da ova tradicija nije uspela da potraje generacijama i da se pokaže imunom na društveno-političke i estetske promene. S obzirom da se na drugom polu pamćenja nalazi zaborav, koji može da bude aktivni i pasivni, kulturna praksa u novim okolnostima, u kojima se doktrina socrealizma sasvim povukla sa scene rumunske književnosti u Vojvodini početkom sedamdestih godina prošlog veka, pokazuje novu praksu pasivnog zaborava narativa, slika i stereotipa o NOB, partizanima i ideji jugoslovenstva, čime se zaborav pokazuje kao „neophodni i konstruktivni deo unutrašnje društvene transformacije“, koji stvara mesto za nova sećanja. Ono što je zanimljivo jeste da smo poslednjih decenija svedoci vraćanja u prošlost kroz fenomen *jugonostalgije*, kao i da se kulturno i književno nasleđe socrealističke prošlosti ponovo sagledava kroz nova teorijska čitanja koja pružaju mogućnost razumevanja jednog važnog perioda u književnosti XX veka na ovom prostoru.

Literatura:

- Albvaks, M. (2013). *Društveni okviri pamćenja*. Prevela s francuskog Olja Petronić. Novi Sad: Mediterran Publishing.
- Anderson, B. (1998). *Nacija: Zamišljena zajednica*. Prevele: Nata Čengić, Nataša Pavlović. Predgovor. Silva Mežnarić. Beograd: Plato, 1998.
- Asman, A. (2011). *Duga senka prošlosti. Kultura sećanja i politika povesti*. Prevela s njemačkog Drinka Gojković. Beograd: Biblioteka XX vek/Knjižara Krug.
- Assmann, A. (2008). Canon and Archive. Astrid Erll & Ansgar Nünning (Ur.), *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook, (Media and Cultural Memory; 8)* (97-108.). Berlin/New York: de Gruyter.
- Assmann, J. (2005). *Kulturno pamćenje: pismo, sjećanje i politički identitet u ranim visokim kulturama*. S njemačkog preveo Vahidin Preljević. Zenica: Vrijeme. Atitudinea românilor din RFPJ în legătură cu campania neprincipială împotriva țării noastre. (1949). *Lumina*, III, 6, 429.
- Conferința de protest a Românilor din RFPJ. (1949) *Lumina*, III, 11, 777-790.
- Ćorković, M. (2012). Raslojavanje vremena u rumunskoj književnosti u Vojvodini. U: Лидија Делић (Ур.), *Аспекти времена у књижевности: зборник радова*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 395-418.
- Деретић, Ј. (1983). *Историја српске књижевности*. Београд: Нолит.
- Đimić, Lj. (1988). *Agitprop kultura. Agitpropovska faza kulturne politike u Srbiji, 1945-1952*, Beograd, Rad.
- Erll, A. (2011). *Memory in Culture*. Translated by Sara B. Young. New York: Palgrave Macmillan.
- Гаталовић, М. (2010). *Дарована слобода: Партија и култура у Србији: 1952- 1958*. Београд: Институт за савремену историју
- Гудац-Додић, В. (2007). Жена у социјализму: сфере приватности. У: Милан Ристовић (Прир.), *Приватни живот код Срба у 20. веку*. Београд: СЛЮ, 165-204
- Hollander, P. (2006) *From the Gulag to the Killing Fields: Personal Accounts of Political Violence and Repression in Communist States*. Wilmington, Intercollegiate Studies Institute.
- Popa, V. (1947). Drumul literaturii noastre, *Lumina*, 1, 1-3.
- Popin, A. (1949). Viața și dezvoltarea minorității naționale române din Banatul Jugoslav. *Lumina*, 7-8, 493-506.
- Protestele țărănilor români din Voivodina, împotriva campaniei de clevetiri; Lupta pentru apărarea păcii. (1949). *Lumina*, 7-8, 605-607.
- Scrisoarea scriitorilor români din RFPJ adresată scriitorilor din RP Română (1950). *Lumina*, 6-7, 382-386.
- Ștefan, F. (1950). Focuri de tabără, *Lumina*, 4, 207-213.
- Todorović-Uzelac, N. (1987). *Ženska štampa i kultura ženstvenosti*. Beograd: 1987.
- Trifu, A. (1947). Ion, *Lumina*, I, 7-8, 69-71.
- Vahtel, E. (2001). *Stvaranje nacije, razaranje nacije: književnost i kulturna politika u Jugoslavija*. Preveo s engleskog: Ivan Radosavljević. Beograd: Stubovi kulture.

БЪЛГАРСКИТЕ ЛИТЕРАТУРНИ МЕЛАНХОЛИИ

Nikolai DIMITROV

This item analyses the historical development of Melancholy as one of the main poetic state in the Bulgarian literature during the 19th and in the early 20th century. Melancholy is an individual state of mind, a personal experience of being. The presence of Melancholy in the Bulgarian literature is a sign that the subjective and the emotional states modify to a great extent. These psychological changes reflect the collective fears and the oppressiveness in the social environment. The lyric person in the Bulgarian Renaissance Poetry has not yet turned his individuality into an independent object of an existential experience. Melancholy in that poetry is caused by some social disappointments and a foreign romantic adoption. In the early 20th century the Bulgarian literature will be living through her decadence, when the foreign and the own melancholies will render influence over the Bulgarian modernism.

Key-words: Bulgarian literature, Bulgarian Renaissance poetry, G. S. Rakovski, Hr. Botev, Iv. Vazov, P. R. Slaveikov, St. Mihailovski, P. Iavorov, D. Debelianov, romanticism, symbolism, melancholy.

Още от древността някои автори търсят връзката между страха и скръбта (тъгата). Хризип смята, че който е безстрашен не сеца скръб и това го прави щастлив. (Стоици, 1995: 88) Тома от Аквино отъждествява страха и тъгата, „доколкото обект на страха е пораждащото тъга, ако то би било налично.“ Той цитира Аристотел, който казва, че страхът произлиза „от представата за рушителното и пораждащо тъга бързо зло“. (Тома от Аквино, 2005: 596) В тази посока е определението за страха, което дава Спиноза: „Страхът е непостоянна скръб, която също произлиза от представата за нещо съмнително.“ В по-ново време, говорейки за психологическите типове, Ив. Павлов ще отбележи склонността на меланхолика към реакцията на страх, на холерика към гняв и на сангвиника към радост. В. Македонски определя меланхоличния, депресивен тип като боязлив, предпазлив, недоверчив, несигурен. (Македонски, 2009: 82)

Връзката на меланхолията като психично явление със страха не е директна. Тя е плод на вътрешните, екзистенциални страхове на човека, които в много случаи не се осъзнават като такива поради липсата на конкретен обект, който да ги предизвиква. И затова, когато говорим за релацията между меланхолия и страх, е по-удачно да употребяваме понятието

угнетение. В терминологичната система на П. Тилих страхът и угнетението имат общ онтологичен корен – страха от смъртта. Дълбоко в основите на всяка меланхолия лежи гнетът от небитието, който о(без)смысле всичките стремежи, надежди, надмогвания и, от друга страна, загуби, падения, страдания. Осъзнаването на временността на първите и неотменността на вторите кара меланхалика да живее в положение на „вечна“ тъга и печал. Състоянието на меланхолия, ако не е преминало в клиничния стадий на патологична депресивност, е вътрешно разслоено в зависимост от преобладаващия гнет върху Аза.

На един по-ранен етап Фройд счита, че меланхолията е близка със страховите неврози с оглед на това, че е резултат на неадекватното разтоварване на Аза от психическата сексуална енергия, подобно на непълното соматично разтоварване при страха. По-късно психоаналитикът ще обвърже меланхолията с нарцистичната природа на Аза. Сравнявайки меланхолията и траура като произхождащи от едно общо основание, – „загубата на любим обект” – постепенно той стига до извода, че меланхолията не е патологичен траур и че разликата между тях се дължи не на някакъв количествен разграничител, а на възприемането на изгубения обект, който при меланхолика се отъждествява с неговия собствен Аз. Вече по-късно, през 20-те години на миналия век, когато Фройд лансира тезата за влечението към смъртта, меланхолията се свързва с окончателния отказ от Аза, с влечението към самоубийството като край на меланхолията. В „Аз и То” (1923) ученият обяснява меланхолията и изразения в нея порив към смъртта с нравственото угнетение на Свръх-Аза върху Аза. В своята хиперморалност първият действа върху втория подобно на свършено неморалното несъзнавано (То). Страхът от смъртта при меланхолията се развива като вътрешен процес, при който „Азът се отказва от себе си, защото чувства, че вместо да го обича, Свръх-Азът го мрази и преследва.” (Фройд, 1997, с. 187)

Чувството за вина, т. е. угнетението на съвестта, стоящо в основата на меланхолията, е „обогатено” и от духовната неудовлетвореност на личността, усещането за пустота и нереализираност на идеи и очаквания. Сгъстеността на меланхоличното настроение обаче зависи от начина и степента на обвързване с онтологичния страх от смъртта. Например, ако социалната меланхолия е породена от едно временно стечение на обстоятелствата в обществото, водещи до разочарованието на Аза, в който преобладават противоборстващите импулси на надеждата за промяна, тя не е трайно състояние на духа и може би е по-правилно да говорим в такъв случай за меланхолични настроения, а не за хронична меланхоличност. Но ако Азът възприема обществените нрави като плод на извечната човешка природа, т. е. попада под абсолютния гнет на безсмислието да се очаква промяна, то тогава меланхолията завладява цялостното съществуване на човека, превръща го в краен

песимист и мизантроп, с други думи, се прелива в аперцепционните структури на личността. Усещането за окончателна загуба на надеждата естествено води меланхолика до мисли за самоубийство, както бе посочено по-горе. Може да съществува обаче и „светла меланхолия“, в която Азът се примирява с очакваната загуба в едно или друго отношение и по този начин успява да редуцира страха от смъртта, да приведе в равновесие гнета на небитието и жизнения порив. Така се постига хармония между Аза и битието не в екстазните етажи на виталността (ако това може въобще да се нарече хармония), а в приглушените (откъм виталност) полета на примирената екзистенция. Именно този тип меланхолия изпълва духовното пространство на стихосбирката „Сън за щастие“, както и редица стихотворения на Дебелянов и Разцветников. Но и другите модуси на меланхоличното имат своята илюстрация в българската литература от периода, който ни интересува.

Меланхолията е индивидуално състояние на духа, личностно изживяване на битието. Да говорим за някаква колективна меланхолия в чисто психологически план би било неудачно, въпреки че през 2010 г. се появи книга на социолога Г. Фотев озаглавена „Българската меланхолия“. По-скоро в определени периоди от историческото развитие на един народ се появяват настроения на всеобща потиснатост на духа в дадена социална, професионална или етническа общност, които едва ли би трябвало да означим като меланхолични. Това са колективни угнетения, породени от определена конкретна причина, докато меланхолията е плод, на не всякога изяснени докрай причини. Всеки индивид индивидуално изживява обществената угнетеност и реагира по различен начин на нея съобразно личностността си аперцептивна структура. Литературата също отреагира на колективните нагласи, но чрез индивидуалния почерк на всеки автор. Единствено в езика на литературата меланхолията може да се появи като колективен синдром, като идейно-естетическа тенденция, но не и като отражение на реално психологическо изживяване на дадена общност. Например меланхолно-траурното като колективно изживяване, олицетворено от образа на Мати България в творчеството на Н. Бозвели, е само една метафора на индивидуалната скръб на поета, но тя съвсем не отразява някаква колективна нагласа в българското общество през 30-те и 40-те години на 19-ти век. Нещо повече езикът на литературата компенсаторно изразява отсъстващите, но очаквани от писателя, емоционални импулси и чувствени нагласи в обществото. Епохата на българското Възраждане, с рационалистичния си и виталистичен дух почти не се поддава на духовна угнетеност, а литературата през този период, с малки изключения не познава меланхолния дискурс. Този тип виталистична нагласа на българина е отбелязано в изследването на И. Пелева за отношението към болестта през

Възраждането. Според нея идеологемата „млади и здрави“ е „ядрото-същност на мисловно-емоционалния комплекс“, който тя нарича „български месианизъм“. (Пелева, 1994 : 35) Доколкото меланхолията по това време се възприема като болестно състояние, на нея ѝ се отрежда маргинално място в естетико-идеологемните полета на възрожденската литература.

Когато говорим за меланхолията в българската поезия през 19-ти век, трябва да имаме предвид, че употребяваме понятието в един по-широк, метафоричен аспект, стремящ се да обхване малкото прояви на пробиви в колективистично-позитивистичната нагласа за възприемане на света при възрожденския българин. Уловността в понятиятната употреба се налага и от факта, че меланхоличните настроения в поезията ни от този период са резултат на усвояването на един рецептивен (в смисъл на пасивен) не-свой език за изразяването им, което отнема от екзистиращата им действеност в стиха, и превръща възприемането им по-скоро като риторически жест на социално недоволство, отколкото като изразяване на дълбоко вътрешно изживяване. Меланхолията е индивидуалистично състояние на духа, при което Азът се чувства абсолютно отчужден от света на другите, а в едно крайно състояние и от самия себе си. В ситуация на все още несъстояла се индивидуализация в българската поезия през 19-ти век образите на екзистенциалните угнетения в нея са само външни знаци на смислови разширения и нови тематизации, но не и иманентни и трайни състояния на духа. Лирическият човек във възрожденската поезия все още не е открил своето индивидуалистично Аз, за да го превърне в самостоятелен обект на екзистенциални угнетения.

В стихотворения като „Напрасно отлъчие от Дакия 10-го юния 1856“ на Раковски, „Гърдите тежко ме болят“, „Не пей ми се“, „Из отговора към...“ на Петко Славейков, „В механата“ на Ботев нравственото угнетение от бездушието на народа води до разделяне на Аза от масата, обезсмилено е усилието на поета в полза на другите. Но трябва да отбележим, че лирическият Аз в тези стихотворения не е самостоен, свободен и самодостатъчен, той е част от нещо, към което принадлежи неотменно, нещо, от което той е отделен временно в резултат на обстоятелствата, но към което е напълно съпричастен. Той поема върху себе си колективната вина („Жестокостта ми се сломи“) и с това потвърждава мъжеството да бъдеш част, единствено възможното за колективистичното общество. „Мъжеството да бъдеш част е мъжеството да утвърдиш собственото си битие чрез участие.“ – казва П. Тилих. Имайки предвид този казус, трябва да бъдем много внимателни, когато говорим за прояви на индивидуализъм през Възраждането. Те са коренно различни по същността си от тези на модерните поети от началото на века, при които вече действа мъжеството да бъдеш самия себе си.

Индивидуализацията през епохата на Възраждането е по-скоро скрит процес на еманципация на личността, който спорадично намира израз в литературата, но почти всякога задейства механизмите на маргинализиране в общия културен контекст.

Прави впечатление, че до 60-те, 70-те години на 19-ти век екзистенциалните мотиви, доколкото се появяват във възрожденската поезия, са вплетени в социалната и национално-идеологическа тематика, разширявайки нейния кръгзор. По-особена е ситуацията с няколко стихотворения на Харалан Ангелов, писани през 70-те години на 19-ти век: „Животът“, „Защо“, „Отчаяние“, „Тъга“ и др. По свидетелството на Ст. Чилингиров, който ги обнародва за първи път (само първото е печатано в сп. „Читалище“ през 1870 г.) и предположението на Б. Йоцов, основният изследвач на Х. Ангелов, те са писани в резултат на любовни разочарования. Но това не е попречило авторът им да се отдалечи от конкретния повод за написването им, за да ги превърне в екзистенциални откровения на страдащата в самота душа.

Непосредствено след освобождението на България през 1878 г. се запазват патриотическо-колективистичните и позитивистични нагласи в българската литература. Появата на няколко песимистично меланхолни стихотворения в творчеството на Ив. Вазов, свързани с обществени разочарования („Апатията“, „Линее нашто поколение“ и др.) или лични несгоди (стихотворения, писани в Русия и влезли в цикъла „В чужбина“ от стихосбирката „Звукове“) е по-скоро плод, както той сам признава, на временни настроения или влияния на поетическия скепсис на Надсон и Некрасов. Различно е положението с малко по-младия от него Ст. Михайловски, който прави първите по-сериозни опити за обновяване и обогатяване на българската литература в идейно-съдържателен и емоционален план. Вътрешната противоречивост на поета (Михайловски сам нарича себе си *Homo duplex*) намира изражение и в творчеството му, което се люшка между безпросветния песимизъм и призовавания на смъртта и стоическите отстоявания на живота. Изследователите често отбелязват това съжителство на вярата и невярата, на желанието за живот и стремежа към смъртта, на екзистенциалната (само)ирония и просвещенския патос в едно. Особено показателна в това отношение е книгата „*Novissima verba*“, но и в по-късното му творчество се забелязват подобен тип колебания, издаващи вътрешна борба, неовладяност на екзистенциалните пориви, ненаправен избор, но и нещо, по-дълбоко, онтологично по своя характер – изживяване на битийното като една перманентна промяна, а оттам и като непрекъснатата загуба на екзистенциалната постигнатост, което от своя страна води до изгубване на основанията за живеене. Ето тази загуба е най-силният катализатор на меланхолно-печални настроения, които не всякога са били

надмогвани от жизнения стоицизъм на лирическия субект. „Novissima verba“ не е меланхолична книга, а е по-скоро книга на преодоляването.

Най-меланхоличната книга на Михайловски, а и на българския 19-ти век е „Книга без заглавие“ (1892). Въпреки че не внася кой знае какви новости в идейно-образен план, тя заема особено място в творческото развитие на Михайловски по отношение на т. нар. негов песимизъм. В нея екзистенциалната меланхолия е сгъстена, придобила е плътност, физиология, концептивност. „Книга без заглавие“ представя един субективно-резигниращ поглед за света, устроен по законите на несъвършенството и злото. И същевременно тя се опитва да изгради (завърши) дискурсивното поле на меланхолния език, изговарящ по своите закони битийното движение, да посочи пораждащите причини, резултатите (признаците) и изходът от тях. Най-схематично това движение може да бъде предадено по следния начин: човешкото битие поради своето несъвършенство и нищожност е обречено на погибел, изчезване. Затова и цялата човешка деятелност е безсмислена суета и самозаблуждение, предизвикваща единствено страдание и болка у проникателния човек. Временният изход от това състояние на безнадеждност е равнодушието и безразличието към човешките страсти и домогвания, а окончателният и най-сигурен изход е смъртта. Със своята декадентска осмисленост първата част на „Книга без заглавие“, както посочва и Д. Михайлов (Михайлов, 2003: 47), хвърля пряк мост към българския модернизъм от първото десетилетие на 20-ти век. Търсенето на директен контакт между поезията на Михайловски и българския модернизъм от началото на 20-ти век е изкушавало и други литератори. Здр. Чолаков, например, правейки уговорката за осъвременяване на терминологията, пише, че в лицето на автора на „Euthanasia“ българската литература има своя пръв творец-екзистенциалист. (Чолаков, 1979: 28) Причините да не приемем подобна постановка са, че тя се основава единствено върху мотивната база на едно творчество, но не и върху езиковата структура, на която се подчинява то. Алегорическият език на Ст. Михайловски, изживяващ се като лирико-философичен, търси преките пътища към същността на нещата. Емоционално-психологическото в този език е максимално редуцирано, експлицирано като присъствие, илюстрация, но не и като иманентно съучастие в образната организация на стиха. Алегорическата завършеност на мисълта е пробивана единствено от абстрактните метафоризации на места, които придават метафизическа вдълбоченост на поетическия език.

Поетите от началото на 20-ти век ще потърсят нов език за изразяване на човешката угнетеност като лично преживяване. Те ще потърсят интровертния индивидуален опит на екзистиращия Аз. Разбира се, голяма част от тях ще се окажат имитатори на чужди душевни състояния и език от нов тип, но поети като П. Яворов, Д. Бояджиев, Д. Дебелянов, Н. Лилиев и др.

ще успеят да намерят оригиналното езиково въплъщение на разтерзаната от тревоги, грижи, обесии, метафизичен ужас модерна душа. Българската поезия ще изживее своя, вече собствен, декаданс. В търсенето на нови пътища за развитие всяка една национална литература трябва да „преболедува“ колективните си и индивидуални страхове и породените от тях меланхолии, за да върви напред. През 19-ти век е нямало как да се случи това, защото в него властват не индивидуалните, а колективните страхове, които пораждат и колективната меланхолия от социален и национален тип. Меланхолията в творчеството на Бозвели, П.Р. Славейков, Ботев, Р. Жинзифов, Вазов, Ст. Михайловски и др. ще е плод на потисканите колективни страхове за физическото и духовно оцеляване на българина по време на робството, така и за неговата социална несъстоятелност в освободена България. Г. Фотев е забелязал, че в романа „Под игото“ се съдържа архетип на българската меланхолия. (Фотев, 2010: 9-14) И той има право, защото романът, както вече стана дума, е въплътил в себе си и потисканите страхове и надежди, и вакханалния им изблик за кратък период от време, и отчаянието на краха и несъстоятелата се българска свобода, най-вече в духовен план, поради непреодоления все още робски страх. На фона на колективната меланхолия, изразявана в творчеството на голяма част от възрожденските писатели, индивидуалната меланхолия, която би могла да води до по-модерни поетически дискурси, е спорадично явление, маргинализирано и омаловажено дори в съзнанието на собствените си автори. Единствено изключение в това отношение прави поезията на Михайловски, но и при нея, както видяхме по-горе, става въпрос за една разпръснатост и вписаност в социално-общностното и от друга страна за една нереализираност на субективно-интимното докрай.

Меланхолното като поетически модус на отразяване на действителността слага своя отпечатък и върху началото на 20-ти век. Модерната българска поезия след 1904-05 година като че ли изживява на един дъх, в сгъстен ритъм, цялата мирова скръб, почти липсваща като мотив в нашата литература до този момент. Автори като П. Яворов, Т. Траянов, Л. Стоянов, Ем. Попдимитров, Н. Лилиев, Д. Дебелянов, Д. Бояджиев, Вен. Тин., Д. Бабев и др. изпълват стиховете си с фигурите на скръбта и вселенската печал. Списания като „Наш живот“, „Из нов път“ и особено „Художник“ стимулират това явление сред новата генерация поети. Меланхолията прониква и в творчеството на автори като К. Христов, Тр. Кунев, Ц. Церковски, П. Славейков, които до този момент са репрезентирали друг тип нагласи за битийното. С известно основание С. Хаджикосев извежда като основен белег на българския символизъм в психологичен план астеничните чувства и състояния – тъгата, сплина, самотата, резигнацията. (Хаджикосев, 1974: 14) Оказва се, че меланхоличните настроения в поезията на Ст. Михайловски от 90-те години на

отминалото столетие са само предвестник на голямата меланхолна вълна, заляла българската поезия в периода до Първата световна война. Естествено възниква въпросът какво поражда подобна депресивна криза в поетическото изживяване от началото на 20-ти век. Дали става въпрос само за мода, дали за литературна филогенеза или компенсаторно явление, подчиняващо се на някаква иманентна логика в културните процеси? Дали поетическият език не търси своето обновяване в идеосинкретичното изживяване на битието?

Меланхолията е продукт не толкова на някакви екстериоризирани страхове, както вече стана дума, колкото на неосъзната тревога, въздействаща угнетително върху духа. В този план на разбиране за меланхолията дешифрирането ѝ чрез знаците, излъчвани от заобикалящата среда, не всякога е удачно. Затова и когато се появява в началото на века, без да намира основание в социокултурната ситуация в България по това време, тя предизвиква недоумение и започва да се възприема като явление, привнесено изкуствено отвън по силата на някакви модни увлечения. Сякаш в подобно гледище има резон с оглед на обществено-историческия контекст на поява.

Говорим за един период в историческото ни развитие, в който липсва реална гнетогенна ситуативност в държавата в състояние да отключи подобна депресивна криза. Напротив, във времето между 1903-1912 година България изживява един от най-стабилните и прогресиращи периоди в стопанско и политическо отношение. Авторите на „История на България“ от 1993 г. наричат този период „звезден миг“ в историческото ни развитие. (Божилков, Мутафчиева..., 1993: 470-478).

В началото на 20-ти век на практика България навлиза в епохата на промишлената цивилизация и градската култура и младата българска интелигенция се обременява с нови меланхолии, различни от тези на 19-ти век. Те са плод на новите страхове на модерния човек, който както вече казахме започва да осъзнава своята модерност през призмата на екзистенциалните загуби: на целостността, на миналото (спомена), на съкровенията среда на дома, на усещанията за близост (времеви и пространствени), на Бога, на смисъла в заниманията с изкуство и пр. Зад тези загуби, пораждащи меланхолни настроения, стоят различни екзистенциални страхове: личностно-идентификационни, страхът от отворените пространства (метафизичния страх), страхът от статиката, но и страхът от шемета на битийното движение, страхът от греха и др. Всичките тези страхове, някои от които латентно присъстват в немодернистичната поезия от края на 19-ти на век, ще се превърнат в модерни, едва когато открият своя нов език за изразяване. Прекъснатите връзки с Природата, Космоса, неотгадаемата тайна на битието, безпомощността на словото да я изговаря, несъвършенството на човека, отчуждението и самотата, несретничеството, абсурдността на човешкия живот са все екзистенциални теми, пребиваващи в една или друга

степен в поезията на Вазов, Ст. Михайловски, П. Славейков, Яворов до края на 19-ти век, които ще залегнат и в основата на модерната поезия от началото на 20-ти век, но ще бъдат изговорени на друг език, чиято поетическа енергия е обърната навътре, език, който ще генерира вътрешно напрежение и самоизразяващ потенциал, език, който ще разчита не на обективната сетивност, а на метафизичната сугестивност. С други думи става въпрос за екзистиращ език, който борави не с отливката на образа, а с неговото ставане в горнилото на поетическото настроение. Не случайно и хората от кръга „Мисъл” и т.н. символисти ще държат много на настроението като художествен фактор във функционалността на една творба. Много важен катализиращ елемент в екзистиращия език ще се окаже страхът, не толкова като компактен афект, колкото като траене, обуславящо цялостно поведението на поетическия Аз и отлагащо своите психологически деривати в модерната душа под формата на срам, съмнение, погнуса, отвращение, абсурд, меланхолия, за чиято генеалогия понякога не си даваме сметка. А тъкмо действителната връзка между причинителя и причиненото предопределя екзистирацията, т. е. самопознавателен характер на езика. Разкъсването на тази връзка можем да оприличим с отливането на посмъртната маска на лицето, която е мъртво огледало, запечатало само последната гримаса, застинал знак на смъртта, но не и символ, така както го разбират символистите след Маларме. Ако се върнем към творчеството на Ст. Михайловски, ще видим, че страхът почти отсъства при изграждане на меланхоличната образност. Той не е функционален фактор в него, тъй като апофтегматично-алегорическият език на поета се интересува не от ставането на нещата, а от тяхната абстрактна същност, не от състоянието, а от идеята. Декларираният образ на меланхолното е застинал в абстракцията на поуката, протестния жест, назиданието. Меланхолното е само обект на интерпретация, а не самото настроение. И обратно, когато меланхолията запазва своите релации в поетическия текст със страха, тревогата, угнетението, тя започва да функционира като действена, като субект на ставащото, не просто характеризира битийното, а го поглъща в себе си, както се случва в поезията на Дебелянов и Лилиев. Там, където страхът отваря процепи в меланхолната монолитност, както е в поезията на Яворов и Д. Бояджиев, може би вече не е удачно да си служим с понятието меланхолия.

В първото десетилетие на 20-ти век се наблюдава и един друг тип присъствие на меланхолията, при който релационната връзка със страха и тревогата е слабо изразена или отсъства. Това му придава застиналост и абстрактност, което не бива да ни подвежда с прибързани аналогии спрямо Михайловски. Става въпрос за поезията на автори като Тр. Кунев, Т. Траянов от „Regina mortua”, ранните Л. Стоянов и Ем. Попдимитров и др., която условно ще приемем да наричаме сецесионна, с всичките ни резерви към това

понятие.¹ Прибягваме до някакво събиращо терминологично название поради обемния и плътен масив от текстове, появили се в рамките на десетина години, проявяващи близки идентификационни признаци. Един от най-изявените от тях е езикът на меланхолията.

Бенямин говори за меланхолията в един по-широк аспект като културно понятие, засягащо цялостно екзистенциалното битие на човека. (Бенямин, 1989) Имаме ли основание да прилагаме подобна проективност върху явление, каквото представлява опитът за модернизирание на българската поезия от началото на 20-ти век. На пръв поглед, не, с оглед на настъпилите промени в изразните възможности на поетическия език, който става по-статичен и абстрактен. Той повече изобразява, отколкото изразява, повече констатира, отколкото сугестира, като че ли е лишен от екзистенциалната си агоналност. Меланхолията се е превърнала в репрезентативна фигура на неговото застиване, лишеност от афективност и напрегнатост. В синтактично отношение този език се отличава с нарушена предикативност.² Той дава все по-малко информация за връзката между екзистенция и битие, по-скоро се опитва да заличава тази връзка. Меланхолията се превръща във фатум, който налага своята депримираща власт над Аза, изгубващ постепенно връзките си с психологическата реалност. Тълкувайки термина „сецесион“, Б. Пенчев набелязва едно от най-важните „отделяния“ (secessia) в поетиката на течението – отделяне на преживяването от емпиричния му психологически контекст. „Сецесионът се стреми да изличи историчността, сегашността, течливостта на Аза във времето и с това декларира неразкъсаната връзка с постромантичния монументализъм. (Пенчев, 2003: 151) Сецесионът не познава наративността, изпитва отвращение от разказването. Той разчита на застиналостта и повторителността на фрагмента. От друга страна, изважда съкровеността от Аза, за да я опази от „покуваряващата власт на съществуването в „профанното време“. (Пак там: 153) С оглед на тази „икономика“ на

¹ След С. Радев, пръв в българското литературознание актуализира това понятие Д. Аврамов в студията си за Тр. Кунев. (Аврамов, 1993) В монографичното си изследване „Българският модернизъм: моделирането на Аза“ Б. Пенчев си служи с компромисния термин сецесионно-символистична литература. Приносен е не толкова термина, колкото опитът да се обоснове с наблюдения върху поетиката неговото използване. Все пак литературният сецесион е твърде слабо развит, за да се снабди и с теория. Резервите ни идват от факта, че с термина „сецесион“ се обозначават в рамките на европейското изкуство модернистични търсения от края на 19-ти век, които нямат ясни характеристики на различността, както по-късните авангардни течения. Те са функционални в рамките на един културен ареал. Затова и пренасянето им в друг такъв става на принципа на уподобяването, на модата, а не на разбраната същност. По подобен начин действа и другия тип трансграничност между изобразителното изкуство и литературата. С оглед на стремежа ни да направим някои вътрешни оразличавания в модернистичните тенденции през разглеждания период, ще използваме термина „сецесион“ като обозначаващ определен тип литературно явление.

² Емблематично в това отношение е стихотворението на Яворов „Въздишка“.

отделянето като че ли е безпредметно да говорим за екзистенциалния характер на българския модернизъм или би трябвало да го сведем до творчеството на кръга „Мисъл”. Действително една голяма част от стиховете на модерните ни поети до войните носят характеристиката на сецесионната поезия, добре очертана от Б. Пенчев. Но все пак картината не е така монолитна и търпи пропуквания и по отношение на съкровеността, и по отношение на наративността, и по отношение на откъснатостта от емпирията. Наблюденията над езика на страха и в частност на меланхолията ще очертаят една не напълно хомогенна картина дори и в рамките на т.н. сецесионна поезия, което се дължи на смесването на различни практики в модернистичната поезия, на индивидуални почерци, на скрита или по-явна борба на миогледни или стилистични тенденции.

След войните (1912-1918) българското литературно пространство, въпреки депримиращите обществени обстоятелства, се отърсва постепенно от меланхолните си настроения, давайки път на агонални такива в литературата на левите писатели, на страховите неврози в литературата на диаболоистите, на народностното коренотърсачество в произведенията с историческа тематика. Така или иначе литературата ни, отново реагира с обратен знак на обществената промяна с цел да компенсират изгубените илюзии на едно поколение. Все пак през двете десетилетия след войните трябва да отбележим три лирически книги, върху които меланхолията слага своя естетически отпечатък. И трите са по-близък или по-далечен отзвук на декадентско-символистичната поезия от началото на 20-ти век. Става въпрос за „Птици в нощта“ (1922) на Н. Лилиев, „Прозорец“ (1926) на Ат Далчев и „Планински вечери“ (1934) на Ас. Разцветников.

Литература

- Аврамов, 1993. Аврамов, Димитър. Диалог между две изкуства. С., 1993.
 Божилов, Мутафчиева, 1993. Божилов, Ив. Мутафчиева, В. Косев, К., Пантев, А., Грънчаров, Ст. История на България. С., 1993.
 Бенямин, В. Художествена мисъл и културно самосъзнание. С., 1989.
 Македонски, 2009. Македонски, Велко. Страхът. Психологично изследване. В. Търново, 2009.
 Михайлов, 2003. Михайлов, Димитър. Стоян Михайловски – поетически текст и национален контекст. Дисертация. В. Търново. 2003.
 Пелева, 1994. Пелева, Инна. Националността на страха. – В: Инна Пелева. Четени текстове. Пловдив, 1994.
 Пенчев, 2003. Пенчев, Бойко. Българският модернизъм: моделирането на Аза. С., 2003.
 Стоици, 1995. Стоици. Фрагменти. С., 1995.
 Тилих, 1995. Тилих, Паул. Мъжеството да бъдеш. С., 1995.
 Тома от Аквино, 2005. Тома от Аквино. Сума на теологията, част II (1). С., 2005.
 Фотев, 2010. Фотев, Георги. Българската меланхолия. С., 2010.

- Фройд, 1997. Фройд, Зигмунд. Аз и То. С., 1997.
Хаджикосев, 1974. Хаджикосев, Симеон. Българският символизъм и европейския символизъм. С., 1974.
Чолаков, 1979. Чолаков, Здравко. Философски проблеми в българската поезия. С., 1979.

AUTODIEGEZA DOSTOIEVSKIANĂ ȘI STRATEGIILE NARATIVE MODERNE

Camelia DINU

Повествовательная структура является одним из важнейших элементов поэтики Достоевского. Настоящая работа представляет собой анализ нарративных стратегий в *Записках из Мёртвого дома*. Объектом исследования являются *Записки из Мёртвого дома*, в которых представлены нарративные стратегии, позволяющие охарактеризовать данный текст как предвосхищение поэтики (пост)модернизма. Различные компоненты *Записок из Мёртвого дома* (строение повествования, персонаж как повествовательная единица, выражение авторской позиции, метатекст, интертекстуальность, концептуальная картина мира, литературная преемственность, нарративизация собственной биографии) предвосхищают тенденции (пост)модернизма.

Ключевые слова: *Записки из Мёртвого дома*, поэтика (пост)модернизма, персонаж как повествовательная единица, авторская позиция, метатекст, интертекстуальность, нарративизация биографии.

Opera lui Dostoievski este, în mod excepțional, generatoarea a numeroase „citate celebre”: „Frumusețea va salva lumea” (*Idiotul*), „Fiecare dintre noi este vinovat pentru toți” (*Frații Karamazov*), „Viața e duelul lui Dumnezeu cu diavolul, iar câmpul de bătălie sunt eu” (*Frații Karamazov*), „Acolo unde mintea vede numai rușine, inima descoperă frumosul” (*Frații Karamazov*), „Omul care se îneacă se agață și de un pai” (*Crimă și pedeapsă*), „Un om este nefericit pentru că nu știe că este fericit, acesta este singurul motiv” (*Demonii*), „Dacă vrei să învingi lumea toată, învinge-te pe tine însuși” (*Demonii*), „Cel care merge călare nu-i bun tovarăș de drum pentru cel care umblă pe jos” (*Umiliți și obidiți*), „Un om care tace face o impresie mai bună decât unul care vorbește” (*Adolescentul*), „Nimic nu e mai îngrozitor decât să trăiești într-o lume străină de tine” (*Amintiri din Casa Morților*), „În fiecare om zace un călău” (*Jucătorul*). Transformarea operei dostoievskiene într-o enciclopedie de morală este o stare de fapt care are drept cauză, în afară de apartenența incontestabilă a scriitorului la clasicitate, și resursele ideatice inepuizabile ale prozei dostoievskiene. În opera lui Dostoievski sunt abordate probleme filosofice esențiale: libertatea, crima, natura umană, mândria, relația dintre popor și intelectualitate,

nebunia, iubirea aproapelui, solidaritatea umană, smerenia. Complexitatea și densitatea tematică a universului dostoievskian au acaparat atenția criticii și aproape că au impus anumite direcții exegetice. Astfel, a devenit precumpănit mai curând interesul pentru analiza **tematică** a operei lui Dostoievski, iar analiza **naratologică**, la fel de spectaculoasă, după cum intenționăm să demonstrăm, a trecut în subsidiar. Evident, există studii clasice remarcabile despre discursul dostoievskian. Dintre acestea amintim doar câteva: Leonid Grossman, *Поэтика Достоевского*, 1925; Mihail Bahtin, *Проблемы поэтики Достоевского*, 1979; Vladimir Zaharov, *Система жанров Достоевского. Типология и поэтика*, 1985. Studii actualizate și raportate la ficțiunea ultimelor decenii sunt, totuși, destul de puține. În mod special ne-a atras atenția monografia lui Oleg Kovaliov, *Нарративные стратегии в творчестве Ф.М. Достоевского*, 2011. Studiul cercetătorului de la Universitatea din Barnaul (Regiunea Altai) cuprinde analiza narativului dostoievskian din punctul de vedere al structurilor comunicării, abordează problema subiectului în opera lui Dostoievski, formele reflectării estetice, relația realitate-ficțiune, instanțele narative etc.

În acest context, investigația noastră își propune să demonstreze că în proza lui Dostoievski sunt exploatate, *avant la lettre*, tehnici și strategii discursive pe care Occidentul le va teoretiza și aplica mai târziu, în unele cazuri chiar în postmodernitate (de exemplu relația inovatoare dintre autor-narator-personaj-cititor și anumite elemente intertextuale, prin intermediul cărora autorul postmodern stabilește legături cu trecutul, asimilat în manieră ludică sau parodică).

Captivant la Dostoievski este faptul că a fost preocupat de mecanismele epice fără exhibiții, în sensul că le-a utilizat în mod natural, creând impresia că nu este interesat de „tacticile” narative. Totuși, complexitatea narativului dostoievskian și preocuparea invariabilă pentru acest aspect demonstrează că scriitorul nu a fost deloc inocent din acest punct de vedere. Aici, el se întâlnește cu sensibilitatea autorului postmodern, în sensul interesului constant pentru compoziția romanescă: autorul utilizează noi formule narative sau discursive pentru un rezultat spectaculos.

Baza metodologică a investigației noastre o constituie teoriile lui Gérard Genette despre analiza structurală a textului, argumentate în lucrări repute¹ și studiul cercetătorului olandez Jaap Lintvelt despre punctul de vedere în narațiune².

Pentru a dezvolta ipoteza de lucru enunțată, am ales proza *Amintiri din Casa Morților* (1860), asupra căreia vom întreprinde o analiză a discursului prozastic la nivelul microstructurilor. Am pornit de la ideea că, deși acest text poate fi numit secundar prin raportare la marile romane dostoievskiene, el prezintă elemente definitorii ale discursului dostoievskian. Este o proză spectaculoasă din punctul de

¹ Gérard Genette, *Figuri*, București, Editura Univers, 1978; *Introducere în arhitext. Ficțiune și dicțiune*, București, Editura Univers, 1994.

² Jaap Lintvelt, *Punctul de vedere. Încercare de tipologie narativă*, București, Editura Univers, 1994.

vedere al compoziției și exploatează în extenso strategii moderne și postmoderne precum: punerea în abis, fragmentarea, memoria involuntară afectivă, diferite forme ale acroniei narative, descrierea cu funcție dilatatorie, ce devine ea însăși un mod dominant de expunere ce înlocuiește, treptat, ca pondere, narația; discursul metanarativ comentativ; intertextualitatea implicită.

Prin *Amintiri...*, numele lui Dostoievski este corelat o temă literară tulburătoare, tema lagărului: scriitorul este considerat fondatorul „prozei condamnaților” în literatura rusă. În *Amintiri...* sunt puse în valoare momentele cele mai importante din viața de deținut a lui Dostoievski. Cu șase ani înainte de publicare, în 1854, autorul era eliberat din oca siberiană și revenea în literatură după zece ani de pauză impusă (dintre care patru de ocnă). După cum reiese din corespondența sa, în vederea conceperii *Amintirilor...*, autorul a făcut însemnări încă de când era internat în spitalul închisorii. Abia în 1860 proza devine publicabilă, după o gestație substanțială.

Astfel, textul are un substrat autobiografic evident și uneori explicit, direcție care justifică termenul de *autodiegeză* ce apare în titlul investigației noastre, preluat, metodologic, din studiile lui Gérard Genette. Prin *autodiegeză* înțelegem aici discursul homodiegetic la persoana I, al unui narator care își spune propria poveste rememorând-o.

În *Amintiri...*, este exploatată forma narativă a jurnalului cvasifictiv, apropiat de document și factografie. Textual, titlul în limba rusă este *Zapiski iz Miortvogo doma* (Însemnări din Casa Morții). Traducerea încetățenită în română este *Amintiri din Casa Morților*. Însemnările sunt o specie des pusă în practică de Dostoievski: de exemplu, subtitlul pentru *Umiliți și obidiți* a fost, în prima variantă publicată, în 1861, *Из записок неудавшегося литератора. Роман*; *Adolescentul* a avut în prima variantă publicată, în 1875, subtitlul *Записки юноши. Роман*; *Idiotul* a avut subtitlul *Роман в четырех частях (Из записок молодого человека)*. Aceeași tendință de clasificare arhitextuală (prin care înțelegm, în descendența lui Genette, „relația «mută» a textului cu genul sau specia¹) se observă și în cazul povestirilor *Честный вор, Ёлка и свадьба* și romanul *Село Степанчиково и его обитатели*. Toate au ca subtitlu adnotația *Из записок неизвестного*. În mod special, povestirea *Бобок* începe cu un avertisment metatextual: „На этот раз помещаю *Записки одного лица*. Это не я, это совсем другое лицо. Я думаю, более не надо никакого предисловия²”, după care apare trimiterea arhitextuală *Записки одного лица*.

Dostoievski a fost preocupat în mod constant de apartenența la un anumit gen sau la o anumită specie literară a compozițiilor sale, aspect remarcat de A.V. Scripnik: „Dostoievski a dat definiții generice tuturor creațiilor sale. Foarte des genul

¹ Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

² http://rvb.ru/dostoevski/01text/vol12/01journal_73/106.htm (25.10.2014).

este indicat fie în titlu, fie în introducere sau în textul operei”¹. De asemenea, o trăsătură consacrată prozei dostoievskiene o reprezintă diversitatea structurilor narative; aproape fiecare roman exploatează o nouă formă a narațiunii, după cum opinează și V.A. Tunimanov: „Formulele narative sunt neobișnuit de variate la Dostoievski: în fiecare dintre romanele sale există o structură a «autorului-narator» unică în felul său și irepetabilă”². Cercetătorul armean K.A. Stepanian consideră că cel mai important aspect în interpretarea romanelor lui Dostoievski este clarificarea strategiilor lor narative. Cercetătorul susține că în aceasta rezidă cheia operei dostoievskiene și descifrarea tainelor ei³.

Amintirile... nu fac rabat de la complexitatea generică specific dostoievskiană: ele sunt confesiune, autobiografie, memorii, eseu fiziologic de observație socială, foileton, folclor de închisoare. De altfel, încă din primele pagini ale *Amintirilor...* apar repere de încadrare generică:

Dar se afla aici și un caiet neterminat, destul de voluminos, acoperit cu un scris mărunț, poate părăsit și uitat chiar de autor. Era o descriere, deși incoerentă, a celor zece ani trăiți de Aleksandr Petrovici la ocnă. [...] Dar însemnările de la ocnă, *Scene din casa morților*, cum le numise chiar el undeva în manuscris, mi s-au părut destul de interesante. O lume cu totul nouă, până atunci necunoscută mie, ciudățenia unor fapte, unele însemnări originale privind acele scursuri umane m-au făcut să parcurg caietul cu cea mai vie curiozitate (pp. 11-12)⁴.

Reținem din această configurare generică termeni-cheie precum *descriere*, *scene*, *manuscris*, *fapte*, *însemnări*, cu rol determinant în stabilirea coordonatelor stilistice ale textului. În plus, datorită fondului filosofic, *Amintirile...* se remarcă și printr-un pronunțat caracter eseistic ce contribuie la constituirea vocii distincte dostoievskiene, cea care va deveni pregnantă în marile creații din următoarea perioadă.

Problema raportului dintre autobiografie și ficțiune în *Amintiri...* este (ca de obicei în cazul speciilor „de frontieră”) delicată și determină dificultăți de încadrare generică. După cum am precizat, textul a fost proiectat în perioada detenției, aspect confirmat în corespondența autorului. În scrisorile către fratele său și în documentele oficiale sunt menționate prototipurile reale ale personajelor din *Amintiri...*, precum și situații din existența de ocaș (conflictele aparente sau reale

¹ A.V. Skripnik, *Гоголевский дискурс в творчестве Ф.М. Достоевского (на материале «Записок сумасшедшего» Гоголя и «Записок из мёртвого дома» Достоевского)*, „Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Filologhiia”, 1 (17)/2012, p. 111.

² V.A. Tunimanov, *Рассказчик в «Бесах» Достоевского*, „Issledovaniia po poietike i stilistike”, Leningrad, Nauka, 1972, p. 101.

³ K.A. Stepanian, *«Сознать и сказать»: «Реализм в высшем смысле» как творческий метод Ф.М. Достоевского*, Moscova, Raritet, 2005, p. 239.

⁴ Selecțiile de text (pentru care vom preciza de fiecare dată în paranteză pagina de referință) sunt preluate din volumul F.M. Dostoievski, *Amintiri din Casa Morților; Jucătorul*, traducere și note de Antoaneta Liliana Olteanu, București, Adevărul Holding, 2011.

dintre deținuți; munca de ocaș; meseriile practicate ca obligație, dar și pe cont propriu; atmosfera de la bucătărie; baia publică; revoltele; viața din spital; pedepsele corporale și impactul lor psihic asupra victimei și călăului; distracțiile; sărbătorile religioase în închisoare; evadările). Confruntarea *Amintirilor...* cu aceste materiale și cercetarea biografiei autorului trimit la ideea că Dostoievski a pus în valoare momentele cele mai importante din viața sa de deținut.

Dacă acceptăm că textul este o autobiografie, atunci tipul de discurs ar trebui să implice identitatea între eul naratorului și cel al autorului. Totuși, Dostoievski nu se teme de ficțiune și de subterfugii. Într-o scrisoare din octombrie 1859, el își propunea cu privire la nivelul de intimitate al textului: „Personalitatea mea trebuie să dispară. Acestea sunt însemnările unui necunoscut”¹. În conformitate cu acest deziderat, în *Amintiri...* funcționează doi naratori: unul primar, anonim, care se ocupă cu publicarea memoriilor („editorul”), și un al doilea, cel care a trăit faptele și le-a consemnat (deci îl putem numi și autor fictiv), pe nume Aleksandr Petrovici Goriancikov. Caietul manuscris care conține rememorarea perioadei de temniță este găsit, după moartea lui Goriancikov, de un concetățean destul de indiscret (naratorul anonim primar, „editorul”), care își propune să ofere spre „testare” publicului un fragment: „De aceea, o să aleg pentru început două-trei capitole și las cititorii să judece pentru dânsii...” (p. 12). Intenția declarată inițial este depășită tacit și sunt prezentate două părți, cu 10, respectiv unsprezece capitole. Acest pretext al manuscrisului găsit va fi un element exploatat admirabil în proza contemporană, de exemplu la Umberto Eco, în *Numele trandafirului*, la Julio Cortazar în *Manuscris găsit într-un buzunar*. Ne referim aici nu doar la o adordare tematică a acestui motiv, ci la asocierea lui cu tehnici narrative dintre cele mai ingenioase. Motivul manuscrisului găsit, care generează în *Amintiri...* tehnica „punerii în abis”, precum și artificii naratorului Goriancikov sunt menite să mascheze substanța autobiografică a prozei și au drept consecință exersarea unor preocupări stilistice care sunt ale ficțiunii. Se pare că introducerea acestor avataruri ale naratorului au reprezentat și un tertip al lui Dostoievski pentru a salva de cenzură unele pagini posibil incomode. În ciuda eforturilor de camuflare întreprinse de autor, *Amintirile...* au fost receptate invariabil ca o confesiune nemijlocită a acestuia. De altfel, unele inadvertențe îl conduc pe cititor către această ultimă abordare: deși în *Introducere* se spune că Goriancikov este condamnat pentru o crimă pasională, capul de acuzare nu mai este menționat ulterior nicăieri, de parcă personajul nu are un trecut înainte de temniță. Mai mult, în capitolul II se sugerează că este deținut politic. În acest fel, Goriancikov se estompează în (de)favoarea autorului însuși. Efectiv, pare că dintr-un anumit punct Dostoievski uită de fictivul și convenționalul Goriancikov și-și asumă, în sfârșit, perspectiva narativă.

Referindu-se la *Amintiri...*, cercetătorul ceh T.G. Masaryk relevă importanța pe care o au, transpuse în ficțiune, principalele evenimente din viața lui Dostoievski.

¹ <http://rvb.ru/dostoevski/02comm/19.htm> (26.11.2014).

Este apreciată simbolistica specială a *Amintirilor...*, cu rol pregnant în autotransfigurarea mitologică a vieții autorului concret, prin implicarea unor reflecții despre moartea și renașterea spirituală, despre ființa umană, despre Rusia și statutul ei în lume¹. Cercetătorul american R.L. Jackson a sugerat o interpretare alegorică a morții lui Goriancikov, ca expresie a crizei personale a autorului concret și a constituirii convingerilor sale în perioada exilului. Astfel, moartea personajului ar putea semnifica eliberarea de vechile concepții și renașterea spirituală. Confruntând autorul și personajul, Jackson consideră că *Amintirile...* sunt o a doua călătorie a autorului în surghiun, ca experiență a autotranscenderii: „Făcând o a doua călătorie sub imaginea lui Goriancikov, Dostoievski a fost omul care s-a văzut pe sine însuși într-o nouă lumină, ca obiect al propriilor reflecții. Casa Morții devine o fanstasmă, dar nu o autobiografie, iar crearea acestui text – un proces de autotranscendere”². După cum se observă, această poziție diminuează, într-un sens, caracterul autobiografic al compoziției.

Vocea din memoriile lui Goriancikov semnalează un veritabil reprezentant al aristocrației ruse, o persoană cultivată, un spirit reflexiv și sensibil, un excelent observator, un raisonneur foarte bine focalizat. Toate aceste calități îi înlesnesc abordarea unor strategii minuțioase de analiză și autoanaliză și conferă expunerii o autenticitate impresionantă, cea a intensității trăirii. Și revenind la relația autor-narator-personaj, ea este corelată de Masaryk cu procesul psihologic complex al empatiei, în privința căreia, opinează cercetătorul ceh, Dostoievski a fost un maestru. Astfel, Masaryk consideră că *Amintirile...* sunt foarte expresive din punctul de vedere al proiecției (în sensul oglindirii) în conștiința *altuia*: mai exact, izolarea de lumea exterioară determină căutarea propriului suflet în *alții*³. Observații asemănătoare face și G.M. Fridlender, pornind de la capacitățile demonstrate ale lui Dostoievski de a scrie cronici gazetărești⁴.

Cercetătorul Oleg Kovaliov interconectează elementele naratologice și autobiografice din discursul dostoievskian, ajungând la concluzii pertinente:

Reprezentarea narativă a biografiei lui Dostoievski consolidează câteva evenimente-cheie, ce marchează trecerea la o nouă etapă în evoluția ideologică a scriitorului – de la occidentalismul anilor 1840 la poziția slavofilă (*pocivennicestvo*) din intervalul 1860-1870. Doi factori, în special, au contribuit la delimitarea celor două perioade: „înainte” și „după”. Primul – condamnarea lui Dostoievski în 1849, urmată de excluderea sa din viața literară; al doilea – reforma de la începutul anilor 1860, percepută de scriitor ca începutul unei perioade fundamentale noi în istoria Rusiei. Decalajul dintre cele două segmente biografice, intensificat de perioada de ședere în Casa Morții, a activat anumite modele mitologice ce au determinat nu numai modalitățile de narativizare a propriei

¹ T.G. Masaryk, *Сочинения Фёдора Михайловича Достоевского*, vol. I: *Записки из Мёртвого дома*, în *Достоевский. Материалы и исследования*, Sankt-Petersburg, Nauka, 2007, p. 201.

² R.L. Jackson, *Искусство Достоевского: Бреды и ноктюрны*, Moscova, Radix, 1998, p. 14.

³ Masaryk, *op. cit.*, pp. 201-202.

⁴ G.M. Fridlender, *Реализм Достоевского*, Moscova-Leningrad, Nauka, 1964, p. 288.

vieți, ci și procesul de generare a temelor și motivelor artistice: păcatul, crima, răscumpărarea, sacrificiul, moartea și învierea¹.

N.A. Kojevnikova analizează evoluția naratorului în creația lui Dostoievski ca deplasare de la narațiunea la persoana I către relatarea naratorului omniscient „care pătrunde punctul de vedere al personajului”, și apoi către „sinteza complexă a unor formule narative opuse”². Considerăm că, în cadrul acestui proces complex, *Amintirile...* ocupă o poziție tranzitorie. O explicație pertinentă în această direcție este oferită de E.A. Akelkina:

Interacțiunea dialogică a lui Goriancikov cu orizontul altor naratori nu se concentrează asupra autodeterminării acestora, ca în roman, ci asupra identificării poziției lor în raport cu viața în general, astfel încât, în multe cazuri, cuvântul naratorului interacționează cu vocile impersonale care contribuie la formarea viziunii lui despre lume. În acest sens, Goriancikov devine subiect și obiect al narațiunii³.

Se remarcă și oscilația personajului între cele două ipostaze, de narator subiectiv homodiegetic auctorial, respectiv actorial, situație marcată prin formulări de tipul: „E mult de atunci. Acum îmi pare c-aș fi visat. Țin minte cum am intrat în închisoare. Era seară, în decembrie” (p. 16), „Țin minte clar că...” (p. 27), „Și uite acum, când scriu asta, îmi vine în minte un muribund ofticos” (p. 201). Această pendulare are drept consecință crearea unei stări de tensiune în interiorul aceleiași personaj, practic între personajul-narator și personajul-actor. Goriancikov funcționează alternativ ca eu narat – narator homodiegetic auctorial și ca eu narant – narator homodiegetic actorial: „Era o casă a morților vii, iar acești locatari aparte duceau o viață cum greu îți poți închipui. Tocmai colțișorul ăsta deosebit vreau să-l descriu acum” (p.14), „Dar de fapt, de ce să ne ocupăm de chestiuni lipsite de rezolvare? Bate toba, e timpul să ne întoarcem în cazărmi” (p. 60). În ansamblu, narația este predominant ulterioară, ca act narativ posterior istoriei: „E mult de atunci. Acum îmi pare c-aș fi visat. Țin minte cum am intrat în închisoare. Era seară, în decembrie” (p. 16).

Amintirile... conțin numeroase elemente de proză psihologică, ce vizează dezarticularea lumii interioare, criza psihologică, stările-limită. Naratorul este absorbit de manifestările excepționale ale psihicului uman, de sentimentele și experiențele extreme. Personajele sunt observate în momente de criză emoțională, când comportamentul lor nu se mai supune rațiunii. Astfel, pentru narator, devin predilecte situația psihologică în care este implicat personajul, consecințele morale

¹ O.A. Kovaliov, *Нарративные стратегии в творчестве Ф.М. Достоевского*, Barnaul, Izdatel'stvo Altaiskogo gosudarstvennogo universiteta, 2011, p. 209.

² N.A. Kojevnikova, *О соотношении типов повествования в художественных текстах*, „Voprosi iazikoznaniia”, 4/1985, p. 110.

³ E.A. Akelkina, *Записки из Мертвого дома* în *Достоевский: Сочинения, письма, документы: Словарь-справочник*, Sankt-Petersburg, Puşkinskii dom, 2008, p. 73.

și concluziile asupra acesteia. Modalitățile concrete de construire a analizei psihologice sunt stilul indirect liber îmbinat cu monologul interior și memoria involuntară: „Și uite acum, când scriu asta, îmi vine în minte un muribund ofticos, acel Mihailov care stătea vizavi de mine, în apropierea lui Ustianțev, și care a murit, țin minte, la patru zile după ce am ajuns eu în salon. *De altfel, am și început să vorbesc despre ofticoși rememorând involuntar acele impresii și gânduri care m-au asaltat cu ocazia morții acestuia (subl. n., C.D.)*” (p. 201).

O altă observație este că textul se răsfrânge asupra lui însuși, își caută limitele, își evaluează „la vedere” posibilele realizări și eșecuri, iar forma narațiunii devine subiect de reflecție. În acest sens, am remarcat abundența formulărilor de tipul: „Dar nu mă pot abține să nu spun câteva cuvinte despre el, deși mă abat de la discuție”, „Dar m-am îndepărtat de firul povestirii”, „Dar m-am abătut de la subiect”, „Simt nevoia să mai adaug ceva”, „Mă grăbesc să mai spun că...”, „Dar ce să mai vorbesc atât despre asta?”, „De fapt, trebuie să mai spun două vorbe despre...”, „... despre care am pomenit deja în capitolul precedent, când am povestit despre...”, „Dar ce să mai intrăm în amănunte?”, „Dar nu poți să povestești toate astea!”, „Despre vânzarea asta o să vorbesc cândva în mod deosebit, căci împrejurările în care se făcea sunt remarcabile”, „Mai târziu va trebui să vorbesc mai pe larg despre Akim Akimîci”.

Sintetizând, țin de ficțional segmentarea în capitole, disocierea autor-narator-personaj, refuzul de a-și exhiba interioritatea prin trecerea sporadică la persoanele a II-a și a III-a, dialogul. Țin de autobiografic identitatea autor-narator-personaj, raportarea la locuri, perioade și persoane reale, verificabile, monologul interior. În orice caz, ficțiunea nu pare destinată să compenseze erorile memoriei, ci este o inerție, o obsesie a scriitorului. Ca dovadă, la momentul publicării *Amintirilor...*, Dostoievski s-a arătat nemulțumit de receptarea unidirecțională a prozei sale: publicul ignora dimensiunea artistică și problematica moral-filosofică în favoarea faptului viu, realist.

Intertextualitatea pe care am identificat-o în *Amintiri...*, tot ca atribut al modernității, este de tip implicit, cu Gogol. Avem în vedere compoziția gogoliană *Însemnările unui nebun* (1834), din care Dostoievski exploatează următoarele reminiscențe: genul/ specia însemnărilor și organizarea discursului sub forma unui jurnal, trimiterea subtilă la personajul Poprișcin care întruchipează absurdul realității ruse și imposibilitatea de a găsi o ieșire din acest univers, tema nebuniei – sub aspect social, estetic și biografic. (Raportându-se într-o manieră specifică la clasici, postmodernistul Venedikt Erofeev își va intitula jurnalele *Însemnările unui psihopat*.)

Mai multe aspecte dintre cele discutate în investigația noastră sunt concentrate într-un fragment din capitolul *Evadarea*:

Ar fi trebuit oare să notez în amănunt toată această viață, toți anii mei de închisoare? Nu cred. Dacă aș fi povestit în ordine tot ce s-a întâmplat și ce am văzut și prin ce am trecut

în toți acești ani, poate că, se înțelege, aș mai fi scris de trei ori, de patru ori mai multe capitole decât am scris până acum. Dar o asemenea descriere devine inevitabil monotonă. Toate întâmplările vor avea cam același ton, mai ales dacă cititorul a apucat deja, din capitolele scrise deja, să-și facă o idee mulțumitoare despre viața ocnașilor de gradul al doilea. Am dorit să cuprind toată închisoarea noastră și tot ce am trăit eu în toți acești ani într-un tablou grăitor și clar. Nu știu dacă mi-am atins scopul. Și oarecum nu eu trebuie să apreciez asta. Dar sunt convins că trebuie să închei. [...] Dar, ce să mai vorbim despre asta?... Mai bine să vă mai povestesc ceva, pentru a nu încheia prea brutal (pp. 311-312).

Ce reiese din acest fragment, dacă avem în vedere obiectivele investigației noastre și reperele privind discursul dostoievskian menționate anterior?

- Alternanța cele două instanțe, de narator subiectiv homodiegetic auctorial, respectiv actorial. După rememorarea trecutului, vocea lui Goriancikov (re)vine în prezentul expunerii, de unde, prin viziunea narativă din spate, punctul său de vedere (re)devine retrospectiv, pentru a trece în revistă viața dusă în trecut ca personaj-actor.

- Transpare conștiința existenței unui naratar, a cititorului fictiv, ca instanță expertă în evaluarea scriiturii. Este evident că naratorul se adresează unui cititor inițiat, că textul este conceput pentru un asemenea cititor, înzestrat cu minime abilități pentru a putea evalua „literaritatea” compoziției.

- Denunțarea mecanismelor stilistice și aplicarea unui demers critic drept ipoteză asupra textului, prin metatext.

Observațiile de mai sus se potrivesc lejer pentru o compoziție postmodernistă, dacă acceptăm faptul că *Amintiri din Casa Morților* implică autorescrierea ca redimensionare a raportului dintre auctorialitate și ficțiune.

Este interesant de observat cum, la Dostoievski, preocuparea pentru narativ beneficiază de o atenție ridicată, indiferent dacă scrierile sunt de vârf sau nu. Consecința este că cititorul are o libertate mai mare de interpretare, iar din narațiune se elimină riscul previzibilității. În orice caz, datorită narativului specific, opera lui Dostoievski poate fi readusă fără eforturi în sensibilitatea contemporană, iar autorul rămâne deosebit de actual.

Bibliografie

- Akelkina, E.A., *Записки из Мертвого дома* în *Достоевский: Сочинения, письма, документы: Словарь-справочник*, Sankt-Petersburg, Puşkinskii dom, 2008, pp. 74-77
Dostoievski, F.M., *Amintiri din Casa Morților; Jucătorul*, traducere și note de Antoaneta Liliana Olteanu, București, Adevărul Holding, 2011
Fridlender, G.M., *Реализм Достоевского*, Moscova-Leningrad, Nauka, 1964
Genette, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982
Jackson, R.L., *Искусство Достоевского: Бреды и ноктюрны*, Moscova, Radix, 1998
Kojevnikova, N.A., *О соотношении типов повествования в художественных текстах*, „Voprosî iazîkoznaniia”, 4/1985, pp. 104-114

Kovaliov, O.A., *Нарративные стратегии в творчестве Ф.М. Достоевского*, Barnaul, Izdatel'stvo Altaiskogo gosudarstvennogo universiteta, 2011

Lintvelt, Jaap, *Punctul de vedere. Încercare de tipologie narativă*, București, Editura Univers, 1994

Masaryk, T.G., *Сочинения Фёдора Михайловича Достоевского*, vol. I: *Записки из Мёртвого дома*, în *Достоевский. Материалы и исследования*, Sankt-Petersburg, Nauka, 2007, pp. 201-215

Skripnik, A.V., *Гоголевский дискурс в творчестве Ф. М. Достоевского (на материале «Записок сумасшедшего» Гоголя и «Записок из мёртвого дома» Достоевского)*, „Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Seria: Filologhiia”, 1 (17)/2012, pp. 109-121

Stepanian, K.A., *«Сознать и сказать»: «Реализм в высшем смысле» как творческий метод Ф.М. Достоевского*, Moscova, Raritet, 2005

Tunimanov, V.A., *Рассказчик в «Бесах» Достоевского*, „Issledovaniia po poietike i stilistike”, Leningrad, Nauka, 1972, pp. 87-162

PARATOPIA OPEREI ILF-PETROVIENE ÎN CULTURA ROMÂNĂ A SECOLULUI AL XXI-LEA

Ionela DUMITRUȚ

Literary interpretations of Ilf and Petrof's works are almost inexistent in the Romanian culture. The decisive background of their novels, the possibility of a circular reading which is given by various stylistic devices, the emphasised intertextuality of the paragraphs and the paratopic game of the satire, as well as the indirect discourse of irony and the construction of comic and humour, offer the reader the opportunity to see an original piece of writing of a remarkable tension. Therefore, *12 Chairs*, *Golden Calf* and *America without Levels* represent certainly a fascinating and fresh evidence of all these.

Key words: novel, paratope, irony, comic, humor, intertextuality

Omului îi trebuie un vis ca să suporte realitatea.

Sigmund Freud

Discursurile de escortă în arealul culturii românești privind opera ilf-petroviană sunt sărace și aproape inexistente. Scurte biografii și câteva aprecieri sumare însoțesc pe nedrept, spunem noi, reeditarea romanelor celor doi autori ruși. Plaja aceasta aproape pustie ne incită spre a atrage atenția lectorului asupra unei recitiri creatoare ce promite surpriza și cultivă diferențele.

Spre gestul creator al relecturii ne invită și ediția necenzurată a romanului *Douăsprezece scaune* semnat de Ilf și Petrov apărut la Polirom în 2013. Primul roman ilf-petrovian e un *Aleph* în care jocul de oglinzi al sensului este o invitație la o lectură a unui format original pregătit anume pentru a rămâne în enciclopedia literaturii ruse și a celei universale. Textul ilf-petrovian se lasă citit cu ușurință (cel puțin în cazul ediției de față tradusă de Tudor Mușatescu și revizuită de Ana-Maria Brezuleanu), însă nici pe departe epuizat de textele de escortă. Finalmente, romanul, cât și opera întregă ilf-petroviană, este o provocare plurală. Primul etaj al acestei

provocări este reprezentat de însuși contextul determinant al romanului *Douăsprezece scaune*. Mănușa a fost aruncată de celebrul frate al unuia dintre cei doi autori – Valentin Petrovici Kataev. Acesta le propune celor doi jurnaliști de la publicația Gudok să scrie un roman pe baza unei idei. De aceea, prima ediție apărută în 1928 la Editura ZIF din Moscova îi este dedicată cunoscutului scriitor rus. Așa cum menționează și editorul variantei necenzurate apărută în anul 2000 tot la Moscova și după mai bine de un deceniu tradusă în limba română la Polirom, ineditul prezentului text constă în includerea unor fragmente sau chiar a unui capitol întreg pe care cenzura sovietică le-a exclus din diverse considerente. Dacă la o primă lectură stilul „jucăuș” al celor doi autori îmbie la prinderea în jocul serios al lecturii datorită labirintului de aventuri ale protagoniștilor, Aleksandra Ilf (fiica unuia dintre autori și cea care are meritul de a reconstitui textul original) atrage atenția în nota de început asupra „corecturilor numeroase” care fac ca textul manuscrisului să conțină „multe diferențe față de cel dactilografiat”. „Fiica spirituală” a celor doi scriitori ruși menționează faptul că la începutul anului 1928 (când apare prima dată în fascicule romanul) în revista *30 dnei* (30 de zile) *Douăsprezece scaune* avea doar treizeci și șapte de capitole, pe când la data apariției în volum avea patruzeci și unu. Reedităriile au preluat, însă, ediția „revăzută” de la ZIF cu patruzeci de capitole. Iată, deci, prima noutate adusă de volumul apărut la editura ieșeană în 2013. Așadar, a doua provocare este reprezentată de apariția în sine a primului roman semnat Ilf și Petrov. Constatarea e valabilă însă pentru toată opera deoarece *Vișelul de aur* publicat câțiva ani mai târziu cunoaște o singură editare, iar *America fără etaje* vede lumina tiparului abia în secolul nostru.

Dificultatea apariției variantei originale a primului roman ilf-petrovian constă și în faptul că textul însuși este o provocare datorită construcției sale pe mai multe planuri. Ilf și Petrov reușesc să scrie o literatură luminoasă cu o linie anecdotică ce acoperă încordarea trăirii unei realizări atent supravegheate de ochiul cenzurii staliniste. În perioada în care în Rusia deceniului al treilea se scria o literatură „de supraviețuire”, romanul celor doi e o gură de oxigen necesară. Atenția mărită acordată de creatori textului, formei și sensului în sine, atenție exersată evident în variantele publicate și amintite mai sus nu este doar pusă în slujba șlefuirii stilului, ci, mai degrabă, a perfecționării polifoniei textului care își propune să spună adevărul interzis despre această perioadă din viața Rusiei bolnave de frica Gulagului și obsesia raționalizării.

Grija construirii arhitecturii celor *Douăsprezece scaune* oferă lectorului interesat posibilitatea cunoașterii adevărului – un adevăr împlinit în prezenta ediție prin evidențierea cu italic a fragmentelor ce, din pricina cenzurii, au lipsit. Posibilitatea lecturii circulare este încurajată de creatori prin diverse mijloace estetice care devin, treptat, pilonii polifoniei ilf-petroviene. Intertextualitatea creionată de înserarea în textul de literatură a altor tipuri de texte aparținând stilului jurnalistic, publicistic sau epistolar creează impresia de veditate necesară

credibilității unui ansamblu polifonic care dezvăluie învăluind adevărul unei realități cenușii a secolului trecut. Jocul intertextualității este suplinit de figurile de gândire care colorează desenul de sens al operei: satira (atât de des menționată în discursurile de escortă din literatura de specialitate rusă și nu numai), discursul oblic al ironiei, „jocurile” serioase ale comicalului și umorului reușesc să împlinească „metafora bântuirii” definită de Matei Călinescu în bine cunoscutul volum *A citi, a reciti*. Cartea ilf-petroviană ne invită la dialog. În plan vertical, „replicile” figurilor de gândire armonizează stilul unei construcții literare amprentate de intertextualitate și veselia simplului fapt de a fi, pe când corsetul planului orizontal se elasticizează peste timp. Dacă cititorul secolului al XX-lea recepta textul ca fiind un „lanț al erorilor” vesele, cel al secolului nostru remarcă structura satirică a „ținutului mlăștinos”, polifonia textului și nedreptatea făcută cărții prin trunchierea unor fragmente ce întregesc sensul spectacolului narativ.

Eroii principali ai aventurilor ilf-petroviene sunt Ostap Bender și Ippolit Matveevici Vorobianov – doi „pietoni” rătăciți în labirintul provocării de a fi bogați. Ei sunt urmați în plan secund de „întreprinzătorul” părinte Fiodor preocupat de același vis al „vițelului de aur”. Călătoria actorilor debutează cu prezența „fostului mareșal al nobilimii” în orașul N și e accentuată de moartea soacrei sale – eveniment care declanșează rostogolirea bulgărelui de zăpadă. Comoara ascunsă de madam Petuhova devine obsesia celor trei „pietoni” ai lumii – această stare de fapt este prevestită de omnisciența naratorului care nu alege să facă o surpriză cititorului atent din parcursul viitor al cărții, ci își dezvăluie intențiile față de personaje sale încă din finele capitoului al cincilea:

Stând în balcon, Ippolit Matveevici nu știa nici că peste paisprezece ani, încă bărbat în putere, se va întoarce în Stargorod și va intra pe aceeași poartă, deasupra căreia, la primul cat, stătea acum. Se va întoarce ca străin ca să caute comoara soacră-sii, ascunsă prosteste într-unul din scaunele de Gambs, pe care el ședea atât de comod acum, admirând blazonul imperial ce strălucea în jocul focurilor de artificii și gândindu-se la cât de frumoasă e viața.¹

Douăsprezece scaune de Gambs, douăsprezece provocări, labirintul căutării prelungit dintr-un oraș oarecare de provincie în Stargorod și apoi la Moscova, călătoria pe Volga cu trupa de teatru, mărirea și decăderea lui Vorobianov alintat ironic în final Kisa, conducerea „operațiunii” de către simpaticul șarlatan Ostap Bender – inițiator al uniunii „Spada și plugul” și al congesului interplanetar de șah, căutarea febrilă a părintelui Fiodor care visând la fabrica de lumânări își urmează calea fără remușcări deoarece pentru el „scopul scuză mijloacele”, moartea surprinzătoare a unuia dintre personajele principale sunt doar câteva crâmpie ale unui spectacol de umbre și lumini. Această derulare cinematografică a acțiunilor

¹ Ilf și Petrov, *Douăsprezece scaune*, ediție necenzurată, trad. de Tudor Mușatescu, text revizuit de Ana-Maria Brezuleanu, Editura Polirom, 2013, p.54.

primului roman devine pe parcusul ei și o adevărată ocazie pentru naratorul omniscient pentru a contura fizionomia unei societăți „turmentate” de aburii otrăvitori ai puterii staliniste și pentru a-și exprima cu ajutorul măștilor satirei și ironiei atitudinea ostilă față de realitatea otrăvitoare a Rusiei primei jumătăți de secol trecut.

Ce aduc nou fragmentele tăiate de cenzură? O imagine completă a lumii Rusiei primei părți de secol trecut. Oameni „beți” de realitatea dură în care viețuiesc, regulile stricte impuse de cenzură pentru apariția unor pagini de literatură sau teatru, viața așezată a nobilimii sufocate de proletariet, jocul „de-a munca” a unor funcționari ai statului sunt doar câteva aspecte care ar fi decontat puterii staliniste adevăruri primejdioase în procesul de orbire atât a „inginerilor de suflete”, cât și a cititorului – muncitor devotat de nevoie ordinelor partidului - părinte.

Plăcerea discursului dublu, a jocului cu măști și a strategiilor naratoriale cultivată atât de naratorul romanului, cât și de autorii săi oferă lectorului posibilitatea de a se afla în anti(e)camera unui text esențial pentru albumul literaturii ruse și nu numai. Un act unic și original al spectacolului lumii este jucat în romanul lui Ilf și Petrov construit pentru toate tipurile de cititor. Cel care dorește să se delecteze va fi plăcut surprins de tipurile diverse ale comicului și clipirea bonomă a umorului, cel care își propune să pătrundă dincolo de aparențe va fi încântat de strategiile formelor comicului și artei naratoriale, iar cel care dorește să „citescă” o epocă va avea prilejul de a descoperi adevărul unei societăți care în ciuda amenințătoarei umbre a lagărului și închisorii supraviețuiește timid cu ochii spre lumina libertății. Romanul ilf-petrovian este acel „vis” creator al lui Sigmund Freud necesar lectorului pentru a se refugia din realitatea rigidă a timpului său.

În contextul culturii române „evenimentele editoriale” semnalate succint în câteva rânduri sărace în informație au devenit un obicei dăunător adevăratelor cărți ale lumii. Pericolul de a anunța superficial apariția noilor traduceri din opera ilf-petroviană este unul real și provocator atât pentru editor, cât și pentru receptorul care are așteptări estetice ce merită să fie onorate cu responsabilitate. Cei doi scriitori ruși la două mâini în contextul secolului al XX-lea au fost cunoscuți atât la noi, cât și la ei acasă în special pentru primele două romane scrise de ei. *America fără etaje* și suita de foiletoane, scenarii, articole jurnalistice sau povestiri au rămas pe nedrept, credem noi, undeva în umbră. Spectacolul contemporan a editărilor operelor ilf-petroviene a făcut o dreptate necesară operei celor doi scriitori care era incompletă fără aducerea în atenția cititorului a imaginii ultimului lor text diaristic original și a celorlalte proze scurte, savuroase, oblice și încă surprinzător de vii. „Frământarea existențială” este surprinsă și în această parte de operă la fel de profund și exact ca și în primele două capodopere. Teme precum libertatea individului și a cuvântului, a luptei cu nepăsarea, a epurării sau industrializării brutale, depersonalizarea și adoptarea măștii ca fel de a fi, risipirea în lucruri mărunte, adevărul și teama de aerul Gulagului ucigător sunt doar câteva aspecte ce

pot fi descoperite în suita de texte înmănușiate de aceeași editură Polirom sub titlul *1001 de zile sau Noua Șeherezadă*. Preocuparea pentru gestul ofertant al traducerii și editarea unei părți de operă lăsată să aștepte lumina tiparului din cauza presiunii sistemului politic al secolului de argint nu poate decât să deschidă „sertarul cu aplauze” și să arunce mânușa provocării nașterii unor texte de escortă aprofundate care să deschidă apetitul cititorului pentru o lectură mai atentă și creativă.

Dualismul spiritului modern al textului ilf-petrovian provocat și cu ocazia călătoriei celor doi autori concreți în America deschide noi perspective asupra operei ilf-petroviene întregită și prin apariția volumului *America fără etaje*. Plini de entuziasmul respirației unui alt fel de viață, autorii jurnalului de călătorie aleg să descrie minuțios ce-i impresionează, cu un umor ironic constuiesc un text atent asamblat din imagini ce traversează Statele Unite pentru a fi grupate într-un jurnal la graniță cu romanul care pozează într-o falsă antiutopie a Americii pentru a putea să spere la lumina tiparului de după deceniul al treilea al secolului al XX-lea din Rusia stalinistă. Într-o călătorie făcută în intervalul noiembrie 1935 – ianuarie 1936 în Statele Unite ale Americii, cei doi autori-personaje își întâlnesc visul. Curiozitatea nepotolită și spiritul ascuțit de observație se materializează în acest jurnal original de călătorie. Ultimul roman ilf-petrovian conturează fizionomia secolului al XX-lea prin prezentarea în paralel a două universuri, a două lumi diferite prinse într-un album de umbre și lumini. „Așa e legea vieții americane: cu cât locul e mai bogat, cu cât sunt extrase sau pompate mai multe milioane din pământ, cu atât mai sărăcăcioase sunt cocioabele oamenilor care extrag sau pompează milioanele acestea.”¹ Tot în cest sens, naratorul observă mai târziu cu o ironie amară și în spiritul falsei imagini utopice a Rusiei întreținute pe tot parcursul volumului că „America nu știe ce va fi cu ea mâine. Noi însă știm și putem spune cu exactitate ce o să întâmple cu noi peste cincizeci de ani”.² De la Atlantic la Pacific și înapoi, cei doi călători însoțiți de soții Adams într-o mașină ce amintește de echipajul Antilopei din *Vițelul de aur* vizitează orășele uitate de lume și locuri arhicunoscute, întâlnesc personalități și oameni simpli. Trăsăturile definatorii ale civilizației și culturii americane sunt surprinse obiectiv și admirabil într-o frescă bogată în detalii importante atent croșetate pe parcursul textului diaristic ilf-petrovian.

În două luni străbătuserăm douăzeci și cinci de state și câteva sute de orașe, respirasem aerul uscat al deșertului și preeriilor, trecuserăm peste Munții Stâncoși, văzuserăm indieni, stătuserăm de vorbă cu șomeri tineri și capitaliști bătrâni, cu intelectuali radicali și muncitori revoluționari, cu poeți, scriitori, ingineri.³

Fuseseră fermecați de Marele Canyon sau Sierra Nevada, de grotlele din Carlsbad, de personalitatea lui Henry Ford, au fost cuceriți și emoționați de negrii

¹ Ilf și Petrov, *America fără etaje*, trad. de Ana-Maria Brezuleanu, Editura Polirom, Iași, 2010, p. 292.

² *Idem*, p.454.

³ *Ibidem*, p. 448.

din sud, de San Francisco și de „sclavii” de la Hollywood, de Mexic sau New York. Au fost îngroziți și încântați de „o țară bogată și săracă, înzestrată și netalentată”. Fascinația Americii nu îi absoarbe întru totul însă, gândul lor rămâne la viața Rusiei în care s-au întors la sfârșitul călătoriei lor pentru a-și continua drumul vieții care s-a dovedit atât de scrut și intens.

Șansa cunoașterii și celui de-al treilea text amplu ilf-petrovian a fost gustată de către cultura rusă abia la începutul acestui secol ca mai apoi să treacă granițele istorice pentru a bucura și ochii cititorului european. Așteptarea șansei de a fi un întreg a operei ilf-petroviene, deși a întârziat aproape un secol, ar merita, credem noi, efortul asamblării unui binemeritat discurs de escortă mai aprofundat față de cel existent până în prezent chiar și în cultura rusă. Plurivocitatea textului înscrie palimpsestul textului ilf-petrovian în universalitatea textului literar și așteaptă acel „călător cu tramvaiul” pe care și-l doresc cei doi autori care mărturisesc deschis încordarea creației originale și așteptarea unui lector pregătit să descopere labirintul de sensuri ale creației. Iată în cest sens un scurt fragment dintr-un interviu imaginar:

- Cititorul dumneavoastră preferat?
- Călătorul cu tramvaiul. E înghesuit din toate părțile, împins, e vai de capul lui, dar el citește. În tren citește de plictiseală, în tramvai – de plăcere.
- Redactorul dumneavoastră preferat?
- Aici e mai complicat. Nu apuci să îndrăgești din tot sufletul un redactor, că e schimbat.
- Totuși, cum scrieți în doi?
- Păi totuși scriem, ciondănindu-ne pentru fiecare idee, pentru fiecare cuvânt și chiar pentru punerea semnelor de punctuație. Așa încât este cu atât mai jignitor faptul că atunci când vom preda acest manuscris la redacție ni se va cere să scoatem neapărat două rânduri și să adăugăm o pagină și jumătate. Ceea ce este foarte greu de făcut, fiindcă, așa cum am mai spus, noi nu am învățat să ne exprimăm cu ușurință.¹

Partitura epică amprentată de originalul fenomen numit ILFȘIPETROV devine așadar un spectacol de o colorată tensiune artistică necesară bibliografiei oricărui lector din oricare decadă a timpului istoric. Originalitatea și prospețimea prozei, a textelor dramatice și articolelor jurnalistice semnate Ilf și Petrov rămâne peste timp o invitație mereu proaspătă pentru o lectură creativă și captivantă.

¹ Ilf și Petrov, *Tramvai literar* din vol. *1001 de zile sau Noua Șeherezadă. Povestiri, vodeviluri, scenarii, foiletoane*, trad. Adriana Liciu, Editura Polirom, Iași, 2011, p.450.

INTERTEXTUALITATEA ÎN POVESTIREA *KAZKA PRO KALYNOVU SOPILKU* DE OKSANA ZABUJKO

Maria HOSCIUC

В этой статье мы рассматриваем проблему интертекстуальности в рассказе украинской писательницы Оксаны Забужко, *Казка про калинову сопилку*, где можно найти все пять видов интертекстуальности, исследуемых французским литературоведом Жераром Женеттом. Особое внимание мы уделяем наличию библейских мотивов в рассказе, как например, мотив Каина и Авеля, братоубийства, мотив крови, а также понятию одиночества, как последствие греха.

Ключевые слова: интертекстуальность, деконструкция, индивидуальность, женская речь.

Potrivit lui Umberto Eco, fenomenul intertextualității a fost mereu prezent în cultura artistică. Însă, abia în epoca postmodernismului, cercetătorii precum Julia Kristeva, Michel Foucault și alții o aduc la rangul unuia dintre cele mai importante concepte din teoria textului, pluralitatea, totalitatea mozaico-polifonică a altor texte. La rândul său, analiza creațiilor artistice aflate sub semnul intertextualității reprezintă tema principală de cercetare în critica literară contemporană.

Povestirea Oksanei Zabujko, *Kazka pro kalynovu sopilku*, are un număr impresionant de legături intertextuale. Aici pot fi găsite toate cele cinci tipuri de intertextualitate, evocate de Gérard Genette: intertextualitatea propriu-zisă (relația de coprezență între două sau mai multe texte și cel mai adesea prin prezența efectivă a unui text în celălalt – plagiatul, citatul, aluzia), paratextualitatea (relația textului cu titlul, prefața, notele, ilustrațiile), metatextualitatea (relația de comentariu care leagă un text de altul, fără ca, în mod necesar, să-l citeze sau să-l numească), hipertextualitatea (relația de derivare a unui text din altul prin transformare sau imitație – parodia, pastișa), arhitextualitatea (relația de apartenență, de gen; uneori uzează de o formulă paratextuală, de un subtitlu – „poezii” „roman”, „eseu”)¹.

Povestirea lui Zabujko poate fi citită în mare măsură din poziția scepticismului religios. Unul dintre poli simbolico-conceptuali ai istoricismului parabolic din Sfânta Scriptură îl constituie motivul lui Cain și Abel, cele zece porunci

¹ <http://www.upm.ro/cercetare/CentreCercetare/DictionarCritica/Intertextualitate.pdf> (data consultării: 23.06.2014).

etc. Cu toate acestea, contextul intertextual unitar al povestirii se caracterizează printr-un diapazon postmodernist larg, lucru observat de critici. Potrivit Tamarei Hundorova, „povestea intelectuală a lui Zabujko este o povestire gotică folclorică”¹, mai bine zis o stilizare a acesteia, iar în analiza ideii centrale din text a „oamenilor săraci cu duhul”, cercetătoarea menționează că aceasta are o geneză nietzscheană (Dumnezeul creștin este Dumnezeul celor slabi). Criticul ucrainean Vadim Skurativski percepe această povestire ca fiind o finalizare emblematică și temporală a tradiției narodnice din literatura ucraineană². Vira Agheeva indică o reminiscență problematică a povestirii cu dramaturgia scriitoarei Lesia Ukrainka (*Oderžyma, V katakombah, Kaminnyj hospodar*), parțial cu povestirea psihologică a lui Marko Vovciok, *Try doli*, dar și cu romanul scriitoarei înseși, *Studii în teren despre sexul ucrainean*³. Nila Zborovska enumeră relațiile intertextuale ale povestirii cu următoarele opere: *Agamemnon* de Eschil și *Medeea* de Euripide, *Hamlet* de Shakespeare, dar și romanul lui Oles’ Uljanenko *Dofin Satany*⁴. Astfel, Vira Agheeva propune un discurs feminist, iar Hundorova și Zborovska unul psihoanalitico-freudian al povestirii.

Cu toate că povestirea lui Zabujko se intitulează *Kazka pro kalynovu sopilku*, totuși scriitoarea se depărtează de povestea ucraineană populară *Kalynova sopilka*⁵ (Fluierul de călin). Întrucât acest text folcloric este, probabil, adaptat la principiile ideilor patriarhale, fiind un fragment din mitul antic, se poate presupune că versiunea literară a lui Zabujko încearcă, într-un sens, să regăsească acel conținut matriarhal al mitului autentic, pierdut în negura veacurilor și ascuns în străfundurile inconștientului colectiv.

În același timp, în versiunea „canonică” a povestirii, răspândită în zilele noastre, este vorba despre uciderea fetei moșneagului, smerită și harnică (care reprezintă idealul patriarhal al naturii feminine total „îmblânzite”, de un sacrificiu de sine categoric) de fiica babei, leneșă și invidioasă (care este un produs al fricii infantile și panicate a bărbatului față de baza distructivă, neliniștită și infernală a naturii feminine) și descoperirea pe cale miraculoasă a acestui omor. Această versiune stă la baza poeziei lirico-epice a Linei Kostenko, *Kalynova sopilka*⁶, o interpretare poetică cu care polemizează într-un fel Oksana Zabujko. Dezvoltând coliziunea folclorică, Kostenko o investește pe fata moșneagului, în afară de calitățile tradiționale, și cu o individualitate unică, conștientă și un mod de gândire extrem de original, cu elementele fatalismului stoic (în parte, o totală încredere în victoria

¹ Hundorova, *op.cit.*, pp. 132-134.

² Skurativski, *op.cit.*, p.17.

³ Agheeva, *op.cit.*, pp. 297-298, 300-301.

⁴ Nila Zborovska, *Kod ukrajins'koji literatury: Proekt psyhoistoriji novitn'oji ukrajins'koji literatury. Monohrafija*, Kiev, 2006, pp. 457-461.

⁵ Povestea poate fi citită online la adresa <http://kazky.org.ua/zbirky/ukrajinsjki-narodni-kazky/kalynova-sopilka>.

⁶ Poezia se poate consulta la adresa http://kostenko.electron.com.ua/menu3_1_36.html.

finală a dreptății supreme). În schimb, Zabujko nu este de acord cu o asemenea interpretare, iar în partea finală a povestirii sale ultimul cuvânt îl are fata babei, care dezmințește toate câte au fost spuse de cei ce au găsit mormântul fetei moșneagului. Ideea minciunii, care este descoperită în mod tendențios de scriitoare, apare deja în titlul povestirii, prin intermediul cuvântului *kazka* (poveste), care dobândește în acest context conotații de conținut negative (minciună, ficțiune etc.).

În același timp, adevărul, în versiunea polemică a lui Zabujko și ținând cont de originile matriarhale ale acesteia, arată astfel: căutând originile cele mai îndepărtate ale mitului, autoarea introduce în povestire două surori adevărate, de la aceeași părinți, și nu ca în poveste, surori fără legături de sânge. Acest lucru are un mare rol simbolic-religios în povestire, în care eroina principală devine „fata babei”, în cazul nostru fata mamei, Hannusia, pe care scriitoarea o investește cu o individualitate unică, interesantă, bogată, complicată. Fiind de mică foarte frumoasă, Hannusia mai are și un dar special, deține puteri supranaturale, simte unde este apă sub pământ. Însă personalitatea ei inedită dezvăluie și proprietăți ambivalente, ea născându-se cu un semn întunecat, o lună pe frunte. Mai târziu, simbolica acestui semn enigmatic este tâlcuită de o preoteasă-pelerin, care o sfătuiește pe eroină să se călugărească, salvându-și astfel viața. Însă Hannusia a ales să rămână lângă mama sa, Maria, în așteptarea destinului său norocos ca în povești, care trebuia să fie și o recompensă pentru mama ei, ce-și irosise viața într-o căsnicie fără iubire. Această coliziune Agheeva o interpretează din poziții feministe, spunând că „mănăstirea este pentru Hannusia singura șansă de a scăpa de o viață obișnuită de femeie. În comunitatea ideală din mănăstire femeia are șansa unei realizări aproape depline a calităților sale feminine”¹.

Deși imaginea surorii celei mari, Hannusia, este centrală în text, aceasta nu are un caracter autosuficient, fiind completată de imaginea surorii mai mici, Olenka, care și ea are o încărcătură artistică simbolică. Datorită faptului că în povestire apar semnele protomitului despre gemenii-antagoniști, cele două surori nu reprezintă două persoane, ci o singură individualitate, complicată din punct de vedere psihologic și cu un conflict interior. Olenka, „fata moșneagului”, fetița tatălui, devine treptat o umbră a surorii sale mai mari, pe care o tratează ca pe o sursă de energie dătătoare de viață. De aici însă, între ele există mereu tensiune, neînțelegere.

Zabujko interpretează motivul parabolic al uciderii de soră, îmbinând elementele artistico-simbolice din povestea populară ucraineană și povestea biblică despre Cain și Abel. După uciderea Olenkăi, individualitatea eroinei este complet absorbită de umbra primului ucigaș biblic, iar la întoarcerea acasă, înnebunită de durere după ce-și omorâse sora, le răspunde părinților despre Olenka cu cuvintele lui Cain: „Nu știu! Au doară eu sunt păzitoarea surorii mele?”².

¹ Agheeva, *op.cit.*, pp. 299-300.

² Vechiul Testament, *Cartea Facerii*, cap.4, versetul 9.

Acest păcat capătă în povestire o semantică specială, s-ar putea spune chiar, un nivel filosofic distinct al textului, în care autoarea pune la îndoială înțelegerea tradițională a păcatului și răscumpărării, parodiind cumva stilul biblic. Păcătoșenia apare inițial personalizată, în parte în persoana eroinei Hannusia, dar treptat apare un alt plan panoramic la nivel mondial a păcătoșeniei umane. Întrucât lumea le aparține celor blânzi, Hanna, de la bun început, nu are ce căuta în ea. Fericirea unui om de rând nu poate să o satisfacă. Pentru ea, fericirea accesibilă și obișnuită pe care o dobândește sora ei, Olenka, reprezintă mai degrabă o stare a unui suflet inconștient, a sentimentelor și intelectului nedezvoltate. Astfel, păcatul Olenkăi nu sunt numai acele mici pacoste făcute Hannei, ci nedezvoltarea principială a sufletului, incapacitatea de a capta magia dragostei adevărate. Imaginea fiecărei protagoniste este dezvăluită treptat cititorului prin păcatul acesteia, ceea ce o distinge din unitatea familiei. În cele din urmă, toate personajele sunt izolate de păcat, prin urmare, însingurate. Ideea singurătății omului în păcat este aplicată în mod consecvent și complet în povestire.

Variațiunea singurătății din cauza păcatului este inspirată în povestire de motivul singurătății lui Cain. În acest caz, Oksana Zabujko se dezvăluie aici ca o moștenitoare a lui Byron, pentru care Cain și păcatul acestuia este doar un semn de rebeliune împotriva lumii înconjurătoare cenușii și obișnuinței, care au înlocuit adevărata dragoste. Zabujko reîncarnează conceptul virtuților umane, ca un început creativ sigur în viață, de aceea, potrivit concepției scriitoarei, raiul pământesc și ceresc nu trebuie să aparțină „celor smeriți și săraci cu duhul” (cum este Olenka și cei asemenea ei), ci trebuie să devină un locaș al oamenilor talentați. În lumina unei astfel de interpretări a virtuților umane, Hanna se încadrează în rândul marilor revoltați ai lumii. Povestea despre Cain cel mândru, citită din umbrele de pe Lună¹, îi provoacă dorința de a găsi dreptatea. Axiologia lui Cain se legitimează prin ea, iar pedepsirea smeritului Abel nu este motivată de Pronia lui Dumnezeu: „Dacă ei sunt puși pe Lună spre pedepsire, atunci de ce pedeapsa lor e la fel?”², se întrebă Hannusia.

Eroina creează propriul mit despre Cain și Abel, în care nedreptatea lui Dumnezeu a provocat fratricidul. Cain, pe nedrept respins de Dumnezeu, în ochii ei devine martir. După ce ia în mâinile sale condamnarea lui Cain, ea stăpânește și soarta sa tragică, cu toate că nu poate se prevesteașcă acest lucru. Cântărind propria viață în acest sistem axiologic biblic tradițional, Hannusia declară nedreptatea lumii create de Dumnezeu, se revoltă împotriva Creatorului.

O altă influență biblică din povestirea *Kazka pro kalynovu sopilku* se regăsește în motivul sângelui. În text se întâlnesc două tradiții de interpretare a

¹ Aceast motiv îl regăsim și în povestirea Mariei Matios, *Čerevyčky Božoji Materi*, care constituie o tradiție populară de a le povesti copiilor (la întrebarea acestora: Ce e pe Lună?) că pe Lună sunt frații Cain și Abel, pedepsiți de Dumnezeu să stea acolo și să se bată cu furci în veșnicie.

² Oksana Zabujko, *Kazka pro kalynovu sopilku*, Kiev, Fakt, 2000, p. 18.

acestui motiv: biblică, referitoare la sângele lui Abel, vărsat de Cain, și folclorică, mai ales, partea ei demonologică. Autoarea se joacă cu aceste stratificări semantice și formează o imagine unică a imersiunii Hannei, treptată dar constantă, în sângele omenesc. Semantica sângelui în perspectiva biblică a devenit un simbol al păcatului care nu poate fi șters, pentru care Cain a primit o „pecete” teribilă, dar pe care o primește și Hannusia. Semantica populară a sângelui apare de mai multe ori în viața protagonistei, în trei etape cheie: ca semn al pubertății, în momentul când a devenit femeie și la moartea surorii sale, Olenka. „Pecetea lui Cain”, care o urmărește pe Hannusia, nu poate să o lase să trăiască în continuare printre oameni, ea dispare în mod nejustificat, adică se cufundă în lumea unei singurătăți profunde și imposibilității de a-și ispăși păcatul.

Pe lângă reminiscențe din Biblie și codurile semantice populare, trăsătura stilistică de frunte a povestirii este imitarea stilului târziu al lui Stéphane Mallarmé, care a jucat un jol semnificativ din punct de vedere al construcției lumii feminine și a discursului feminin. Această succesiune este pur sintactică, monotonia structurală a semanticii tropilor la un singur nivel textual, macabrul și sinceritatea înspăimântătoare a creației lui Mallarmé n-au fost alese întâmplător în realizarea imaginilor polisemantice ale lui Zabujko, ele au amplificat efectul declinului unei lumi pierdute pentru un suflet pierdut.

Principalele caracteristici ale stilului târziu al lui Stéphane Mallarmé se reduc la: utilizarea frecventă a inversiunii și a construcțiilor sintactice lungi; dezumanizarea iubirii și a morții; joaca de-a „nimic”, „ideal”, „absolut”; dorința de a spune ceea ce nu poate fi exprimat, intensificarea caracterului ales și special al eroului; onomatopeea, diferitele forme de exprimare a tăcerii și singurătății; poetica întinericului, negurii și altor spații îngrozitoare; tendința ontologică de a părăsi realitatea; motivul ocultismului, magiei (la Zabujko – vrăjitoriei), forma lor verbală; experimentare lingvistică, care, în cazul lui Zabujko, a dus la descoperirea unui „stil feminin” specific.

Stilul scriitoricesc al lui Zabujko este exact ceea ce trebuie pentru realizarea consecventă a singurătății, complete și ireversibile, ca unei caracteristici tenace a vieții contemporane. Percepția realității este plină de cusurul „crizei sexului puternic”, în care scriitoarea prezintă relațiile dintre cele două sexe ca o disonanță nesubordonată intelectului, iar întregul univers ca o un haos al începuturilor androgine, masculine și feminine, adică cauzalitate, de natură satanică. Și Stanisław Przybyszewski îl vedea pe Satana ca pe un demiurg al lumii gnostice și civilizației moderne, prin urmare, Zabujko merge pe urmele lui și construiește imaginea satanică a existenței protagonistei sale Hannusia. Pentru a crea o imagine netradițională a femeii în literatura ucraineană, Zabujko are nevoie și de un discurs neconvențional, însuflețit de „feminitate” ca un factor nu numai senzorial, ci care trece dincolo de simțuri, pe care-l ia, după cum am mai spus, din stilul târziu al lui Mallarmé, care nu a fost folosit nici chiar de moderniștii ucraineni. Adaptarea ei

postmodernă a acestui stil este ca transformarea masculinului în feminin. Textul ia forma unei rotații infinite a ideii obsesive evocate de Hannusia despre puterea păcatului și justificarea acestuia.

Expresia stilistică a subiectivității feminine este făcută de Zabujko și la nivelul structurilor de text, căci toate operele sale, și în principal *Studii în teren despre sexul ucrainean*, reprezintă un principiu întrupat al intertextualității, ca suprapunerii și întrepătrunderii fragmentelor diferitelor forme de exprimare și nivelurilor de text. Jonglarea frecventă între femeie și fetiță reprezintă încercarea de a se întoarce la sensibilitatea copilului, atunci când lumea exista în imaginația lui ca o sumă a fragmentelor, și nu o viziune integrată, în care lumea exista fără ierarhii. În maniera stilistică a lui Zabujko nu există opoziții. Opozițiile clasice ale culturii falocentrice, soare/lună, zi/noapte, tata/mama, sunt prezente în *Kazka pro kalynovu sopilku*, dar rolul lor este de a prezenta un mod în depășirea realității. În general, fragmentarea ca principiu este prezentă în toată creația scriitoarei. Scrierile feminine ale Oksanei Zabujko reprezintă o narațiune istorico-confesională în care povestea eului ei feminin este prezentată ca o dezvăluire aparent autobiografică a sexualității, în condițiile efemerității existenței, ceea ce se resimte ca o tragedie de proporții globale. Aceste caracteristici specifice scrierilor feminine transpun operele lui Zabujko în contextul căutărilor textologice a literaturii feminine de la sfârșitul secolului al XX-lea.

Meritul specific prozei lui Zabujko este încercarea de a recrea, sau mai bine spus, de a sintetiza un nou stil de narațiune, la care încuraja să se apeleze Julia Kristeva, numind-o „limba maternă”: „Ritmul – înseamnă parametrii unui corp însetat, adică dominantele senzoriale, emoționale, instinctive, nesemantizate ale limbii, care apar înainte de orice sens. Cu alte cuvinte, ritmul la Julia Kristeva este parametrul unei eterogenități principiale a sensului care, de obicei, caracterizează acele tipuri de discurs, cum ar fi literatura. Poezia și arta”¹. Concepția unei limbi feminine deosebite a fost dezvoltată de Hélène Cixous, Luce Irigaray, Irina Jerebkina și alții, iar Oksana Zabujko a concretizat-o în mod constant în textele sale.

¹ Irina Jerebkina, «Pročti moi želanija...» *Postmodernizm, psihoanaliz, feminizm*, Moscova, Idea-Press, 2000, p.57.

SZALONA CZY OBŁĄKANA? ŚWIADECTWA WIZUALNE OFELII HELENY MODRZEJEWSKIEJ

Alicja KĘDZIORA

This article is devoted to the visual evidences of Ophelia, one of Shakespeare's greatest roles of the great Polish actress Helena Modjeska (1840-1909). All hitherto found iconographic materials – atelier photographs, engravings, paintings – documenting this remarkable, evolving over the years role of the actress are presented. The analysis included three major creations of Ophelia – Cracow, Warsaw, and American, documented respectively by photographers such as: Walery Rzewuski, Jan Mieczkowski, Napoleon Sarony and Benjamin Falk. Reflections were placed in the context of the contemporary debate on the place of the images in the history of theater studies.

Keywords: Helena Modjeska – Ophelia – Theatre – Visual Evidence – Atelier Photograph

Historycy teatru drugiej połowy XIX wieku dysponują ograniczonymi źródłowymi przedstawieniami wizualnymi, włączyć do badań mogą jedynie fotografie atelierowe, ryciny prasowe, w dużej mierze oparte na fotografiach, znacznie rzadziej wykonane z natury, nieliczne obrazy, najczęściej portretujące artystów teatralnych prywatnie. Max Kozloff w przedmowie do książki Iana Jeffreya *Jak czytać fotografię. Lekcje mistrzów fotografii* zwrócił uwagę na pewną zauważalną tendencję wśród historyków, którzy traktują fotografię jako źródło drugorzędne, skupiając się przede wszystkim na materiałach werbalnych.¹ Podobne założenia wydają się towarzyszyć badaczom zajmującym się teatrem XIX-wiecznym, co zapewne nie może być postrzegane jako błąd, choć z pewnością stanowi niewykorzystaną szansę. Nina Király o ikonografii teatralnej pisze jako o niezbędnym, ale jednak tylko „dodatku”², a przecież materiał ikonograficzny tego okresu świadczy nie tylko o szeroko rozumianym życiu teatralnym, ale również

¹ M. Kozloff, *Przedmowa* [w:] I. Jeffrey, *Jak czytać fotografię. Lekcje mistrzów fotografii*, Universitas, Kraków 2009, s. 7.

² N. Király, *Teatr jako opowieść ilustrowana. (Problemy ikonografii w badaniach teatrologicznych)* [w:] *Teatrologia polska u schyłku XX wieku*, Towarzystwo naukowe „Societas Vistulana”, Kraków 2001, s. 201.

dokumentuje materialne, a często również i niematerialne aspekty rzeczywistości, w której ten teatr funkcjonował – idee, wartości, obyczaje.

Podczas panelu dyskusyjnego, który odbył się w Krakowie 28 września 2002 roku w Katedrze Teatru Instytutu Polonistyki, poświęconego metodologii historii teatru, uczestnicy ustosunkowywali się do zadanych wcześniej pytań: o zakres i przedmiot historii teatru, korzystanie z metod wypracowanych przez inne dziedziny i dyscypliny nauki, m.in. historii sztuki, specyfikę badań historycznoteatralnych oraz przeszczepianie na grunt polski dokonań metodologicznych zagranicznych badaczy.¹ Wśród odpowiedzi na powyższe pytania odnaleźć można między innymi wskazówki istotne dla kluczowego z punktu widzenia niniejszego artykułu zagadnienia. Jerzy Got, w odpowiedzi na pytanie o metody badawcze, zwrócił uwagę na siedem obszarów zainteresowań teatru, architekturę, scenografię, technikę, ekonomię, socjologię i politykę oraz artyzm, wykluczając ten ostatni z grupy sfer możliwych do poznania jako ten, poddający się jedynie ocenie emocjonalnej, gdyż nie będący konkretem, a tylko, jak twierdzi badacz, konkrety poddają się badaniu.² Przytoczone powyżej grupy stanowią jednak obszary poznania teatru, a nie narzędzia za pomocą których teatr dawny jest poznawany, zarówno jednak pierwsze, jak i drugie z wymienionych, jak twierdzi Zbigniew Osiński, uznać należy za przedmiot historii teatru jako te, które są z nią bezpośrednio i pośrednio związane.³ Got wprowadza w tej materii wyraźne rozróżnienie i nie rozważa recenzji, afiszy teatralnych, programów, wywiadów z aktorami, reżyserami, ich wspomnień czy korespondencji, nie wspomina również o ikonografii teatralnej, aczkolwiek jest autorem pierwszego, tak istotnego, kluczowego artykułu, poświęconego fotografii scenicznej⁴, gdyż nie dokumentacja teatralna była tematem wystąpienia. Padło w nim jednak niezwykle ważne sformułowanie, określające to, co może stać się przedmiotem badania – konkret. Ikonografia teatralna jest konkretem, świadectwa wizualne poddają się analizie i interpretacji tak, jak i inne materialne materiały źródłowe, choć metody jej badania ze względu na charakter materialności – wizualny, a nie jak w większości źródeł – werbalny, będą musiały być z gruntu odmienne. Wszak to linearność jest dominującym aspektem tekstu, przestrzenność – obrazu, pierwszy z nich buduje narrację, drugi – siatkę skojarzeń. Także i wizualność ma różne strony. Piotr Sztompka zwrócił uwagę na konieczność rozróżnienia pojęć przedstawienia wizualnego i przejawu wizualnego, wedle którego pierwsza kategoria obejmuje wszystkie celowo wytworzone obrazy, druga to ikonosfera społeczna, wytwory kulturowe, które są, także potencjalnie, postrzegane.⁵ Wedle tej klasyfikacji

¹ *Jak badać teatr*, red. M. Dębowski, Towarzystwo Naukowe „Societas Vistulana”, Kraków 2003.

² J. Got [bez tytułu] [w:] *Jak badać teatr*, red. M. Dębowski, Towarzystwo Naukowe „Societas Vistulana”, Kraków 2003, s. 18.

³ Z. Osiński, *Kilka uwag o historii teatru* [w:] *Jak badać teatr*, dz. cyt., s. 21.

⁴ J. Got, *Fotograficzna dokumentacja teatru w Polsce* [w:] tegoż, *Teatr i Teatrolgia*, Universitas, Kraków 1994.

⁵ P. Sztompka, *Socjologia wizualna. Fotografia jako metoda badawcza*, PWN, Warszawa 2005, s. 7 i 8.

ikonografia teatru dawnego jest przedstawieniem wizualnym, świadczącym jednak o wszystkich wymienionych przez Gota sferach poznania teatru, także o artyzmie, który badacz z tego kręgu wyklucza, pisząc jednak o aktywnym artyzmie, czyli tym, z którym *de facto* historyk teatru nie ma do czynienia. Pozostałe po przedstawieniach rekwizyty, scenografia, kostiumy stanowiłyby natomiast przejawy wizualne.

Ofelia, podobnie jak Julia (*Romeo i Julia*), jest najbardziej rozpoznawalną Szekspirowską rolą Heleny Modrzejewskiej (1840-1909). *Hamlet* stanowił także jedno z pierwszych, jeśli nie pierwsze, z przedstawień angielskiego dramaturga, które artystka zobaczyła na scenie. W 1859 roku, po występach gościnnych Fritza Devrient w Krakowie, kreującego postać Hamleta, jej odczucia były bardzo wyraźne: *Całymi tygodniami żyłam potem jak zaczarowana*.¹

Po latach, we *Wspomnieniach i wrażeniach* tak opisze swoją fascynację wybitną sztuką wybitnego dramaturga:

Hamlet wywarł na mnie ogromne wrażenie, od razu poczułam uwielbienie dla tego arcydzieła stworzonego przez potężnego twórcę [...]. Nic w świecie nie dało mi lepszych lekcji od tego, co *Hamlet* uczy aktora; nigdy gra nie dawała mi większego zadowolenia niż wówczas, gdy kreowałam zmienne, pełne słodyczy, namiętne, dumne, delikatne w uczuciach, radosne, albo okrutne i tragiczne bohaterki Szekspirowskie.²

Ofelia to trzecia, po Porcji z *Kupca Weneckiego* oraz Hero z *Wiele hałasu o nic* Szekspirowska rola aktorki. Po raz pierwszy wystąpiła w niej 30 listopada 1867 roku w Krakowie z Wincentym Rapackim jako *Hamletem*, Feliksem Bendą jako *Poloniuszem* oraz Antoniną Hoffmann jako *Gertrudą*. Drugą wybitną realizacją Ofelii była kreacja warszawska, mająca premierę 24 marca 1871 roku. Wówczas Modrzejewskiej partnerowali Jan Królikowski jako *Hamlet* i Alojzy Żółkowski jako *Poloniusz*. Po tym przedstawieniu aktorka napisze słynne wystąpienie *Aktor* o prawdzie na scenie, protestując przede wszystkim przeciwko wirtuozowaniu na scenie; w kontekście *Hamleta*, który stał się do tego główną inspiracją tekstu, uszlachetnianiu postaci ojca Ofelii³. Artykuł za życia nie został wydany, najprawdopodobniej artystka wygłosiła go jedynie w gronie najbliższych przyjaciół. W 1894 roku dyrektor teatru krakowskiego Tadeusz Pawlikowski próbował bezskutecznie przekonać artystkę do ponownego wprowadzenia na scenę Ofelii w języku polskim⁴. Po raz ostatni Modrzejewska pojawiła się w tej kreacji na deskach teatru Grand Opera House w Chicago 20 listopada 1897. Była to jej 142 kreacja w repertuarze.

W ciągu 30 lat kreowania tej roli artystka zmieniła w swojej postaci bardzo wiele – styl gry, emocjonalność, gestykulację, mimikę, kostiumy, rekwizyty,

¹ H. Modrzejewska, *Wspomnienia i wrażenia*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1957, s. 60.

² Tamże.

³ J. Szczublewski, *Nieznany rękopis Heleny Modrzejewskiej*, „Pamiętnik Teatralny” 1955, z. 1.

⁴ J. Szczublewski, *Żywot Modrzejewskiej*, PIW, Warszawa 1975, s. 567.

oczywiście partnerów, a także język – początkowo tylko polski, później jedynie angielski (po 1874 grała w języku polskim Ofelię sporadycznie, kilkakrotnie scenę obłąkania, raz tylko akt III, wszystkie widowiska miały miejsce z okazji jubileuszu kolegów bądź na rzecz zapomogowej kasy pożyczkowej artystów teatru krakowskiego).

Po raz pierwszy po angielsku rolę Ofelii zaprezentowała Modrzejewska amerykańskiej publiczności 25 sierpnia 1877 roku w San Francisco na scenie California Theatre, była to druga kreacja w jej amerykańskim repertuarze, po Adriannie Lecouvreur, w której wystąpiła pięć dni wcześniej, a pierwsza Szekspirowska (kolejna to Julia z „Romea i Julii”, w której wystąpiła 29 sierpnia 1877 również w San Francisco). Wówczas aktorka zagrała w tej sztuce jedynie trzykrotnie (25, 27 i 30 sierpnia), ostatni raz 30 sierpnia podczas benefisu na rzecz Creedmoor Rifle Team, choć sama twierdziła wiele lat później, że występowała w tej sztuce tylko raz w Ameryce – właśnie w 1877, lecz po polsku.¹ Być może to nieudana próba włączenia w repertuar na stałe tego, co zawsze było marzeniem aktorki – choć jedną scenę po polsku. W liście do Marii Faleńskiej z 15 maja 1877 napisała: „Postanowiłam sobie, w każdym mieście, gdzie będę, w Stanach, zawsze jeden wieczór grać scenę Ofelii po polsku, żeby zarozumiałym Jankesom pokazać, że i my coś umiemy, i żeby nie zapomniano, jakiej narodowości jestem”².

Do tej kreacji, zupełnie jednak odmiennie potraktowanej, Modrzejewska powróciła na stałe dopiero 12 lat później, za wyjątkiem sporadycznego występu na rzecz L. Wallacka 21 maja 1888 w Metropolitan House w Nowym Jorku z największym szekspirowskim aktorem amerykańskim Edwinem Boothem jako Hamletem. Zapewne jednak to przedstawienie stało się inspiracją do wprowadzenia *Hamleta* na nowo do repertuaru. 30 września 1889 Modrzejewska zainicjowała wspólny z Edwinem Boothem *tour*, podczas którego oprócz Szekspirowskiej Ofelii, kreowała także Porcję w *Kupcu Weneckim* (po raz pierwszy pokazanym przez aktorkę w jej wykonaniu na scenie amerykańskiej), Hero w *Wiele hałasu o nic*, Lady Makbet oraz tytułową *Donnę Dianę* w sztuce Augustina Moreto i Julię de Mortemar w *Richelieu* Edwarda Bulwer-Lyttona. Trwające do 10 maja 1890 roku *tournée* zarówno przez dobór repertuaru, jak i zespołu aktorskiego, a zwłaszcza głównego aktora, partnerującego Modrzejewskiej Edwina Bootha, przez wielu uznawane jest za najwybitniejsze w całej amerykańskiej karierze aktorki. Po tym czasie, artystka tylko raz powróciła do roli Ofelii – 20 listopada 1897 roku.

Do czynienia mamy zatem z trzema wizerunkami Ofelii – krakowską, warszawską, amerykańską, oprócz tego kilkoma sporadycznymi wystąpieniami, które z całą pewnością nie doprowadziły do wytworzenia nowych kreacji. Wydaje się być to zdumiewające, zważywszy, że Ofelia obok Julii jest najbardziej

¹ Orgon, *Helena Modrzejewska za granicą*, „Świat” XII 1890.

² *Korespondencja Heleny Modrzejewskiej i Karola Chłapowskiego*, oprac. J. Got, J. Szczublewski, PIW, Warszawa, t. I (1859-1880), s. 386.

rozpoznawalną rolę Modrzejewskiej, nawet nie tylko Szekspirowską, lecz w ogóle kreacją najbardziej popularną, najlepiej z aktorką kojarzoną, podczas gdy niemalże rokrocznie wystawiane *Jak wam się podoba* z Modrzejewską w roli Rozalindy bądź *Wieczór trzech króli* z kreacją Violi to sztuki dominujące w karierze Madame, nie wspominając już o mniej ambitnych *Adriannie Lecouvreur* Eugène'a Scribe'a i Ernesta Legouvé bądź *Damie Kameliowej* Aleksandra Dumas-syna.

Szczęśliwie udało się odnaleźć materiał ikonograficzny odzwierciedlający przemiany w sposobie podejścia do tej postaci przez Modrzejewską. Krakowska Ofelia została utrwalona przez wybitnego polskiego fotografa Walerego Rzewuskiego (1837-1888)¹, warszawska – przez niemalże etatowego fotografa teatralnego Jana Mieczkowskiego (1830-1889)², amerykańska przez najbardziej popularnego nowojorskiego artystę – Napoleona Sarony'ego (1821-1896) oraz równie znanego Benjamina Falka (1853-1925)³. Interpretując fotografię, zwrócić należy szczególną uwagę na to, kto ją wykonał. Założenie wydaje się banalne, usytuuje jednak przedstawienie wizualne w szerokim kontekście i pozwoli znaleźć odpowiedzi na szereg pytań, cennych z punktu widzenia badania historii teatru. Wszyscy z wymienionych powyżej twórców zdjęć, choć przyjmowali zbliżoną rolę społeczną – fotografa zawodowego – różnili się specjalnościami, gdyż nie każdy z nich poświęcał się jedynie fotografii teatralnej, intencjami, motywacjami, określonymi możliwościami, merytorycznymi i technicznymi kompetencjami, osobistymi relacjami z postaciami umieszczanymi na zdjęciach, i wieloma innymi aspektami, mającymi wpływ na utrwalany wizerunek.⁴

Walery Rzewuski, spokrewniony z aktorką, o czym świadczy chociażby zachowana korespondencja, przechowywana w Bibliotece Jagiellońskiej w Krakowie, był najwybitniejszym fotografem epoki. Fotografia teatralna była dla niego tylko jednym ze środków wyrazu, znany doskonale był również z fotografii portretowej, zwłaszcza stylizowanych zdjęć powstańców styczniowych, fotografii plenerowej, uwieczniającej przyrodę, architekturę, dzieła sztuki, oraz fotografii etnograficznej. Obecnie odnaleziono 74 zdjęć jego autorstwa, utrwalających Modrzejewską w sytuacjach scenicznych, w sumie to 17 kreacji w różnych pozach oraz kilka zdjęć prywatnych. Wśród nich zachowało się 9 wizerunków Ofelii w scenie szaleństwa. To jedne z najsłynniejszych polskich zdjęć teatralnych aktorki, bardzo realistycznych, żywych, emocjonalnych, dalekich od wyraźnej teatralności fotografii późniejszych, np. Jana Mieczkowskiego. Zdjęcia Rzewuskiego były

¹ W. Mossakowska, *Walery Rzewuski (1837-1888) fotograf. Studium warsztatu i twórczości*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1981; Źdźarski Waław, *Zaczął się od Daguerre'a... Szkice z dziejów fotografii XIX w.*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1977.

² Źdźarski W., *Historia fotografii warszawskiej*, PWN, Warszawa 1974.

³ <http://broadway.cas.sc.edu/>, data odczytu: 06-01-2014; B. L. Bassham, *The Theatrical Photographs of Napoleon Sarony*, Kent State University Press, Kent 1995.

⁴ Analiza hermeneutyczna materiałów wizualnych zob. P. Sztompka, dz. cyt. Tam również o: interpretacji semiologicznej, strukturalistycznej i dyskursywnej.

niezwykle naturalne, oglądając je, traci się wrażenie obcowania ze zdjęciem scenicznym. W przeciwieństwie do późniejszych fotografii teatralnych Modrzejewskiej – co stało się niemalże wyróżnikiem jej zdjęć – aktorka nie patrzy prosto w obiektyw, co sugeruje, że są to wizerunki rzeczywiście sceniczne, a nie upozowane w atelier. Wszystkie fotografie są portretowe, postać aktorki zaprezentowana jest w $\frac{3}{4}$, zdjęcia wykonano na ciemnym tle, bez jakichkolwiek dekoracji. Kreacja jest bardzo łatwa do zidentyfikowania, aktorka ubrana jest w białą powłóczystą suknię, luźną, wykonaną z przeźroczystej tkaniny, na tle której wyraźnie odbijają się rozpuszczone, ciemne, splątane włosy. Ofelia na głowie ma wianek z kwiatów, kwiaty trzyma także w dłoniach.



Fot. 1. Helena Modrzejewska jako Ofelia (*Hamlet* W. Szekspir), fot. W. Rzewuski, Kraków.

Podobną konwencję zachował Jan Mieczkowski, kolejny autor zdjęć Modrzejewskiej w roli Ofelii. Aktorka zaprezentowana jest na jednobarwnym tle, z 9 zachowanych zdjęć, tylko jedno prezentuje całą sylwetkę – pozostałe to $\frac{3}{4}$ postaci.

Już poprzez porównanie tych dwóch kreacji widać ogromne różnice, jakie zaszły w podejściu Modrzejewskiej do szekspirowskiej bohaterki. Ofelia Rzewuskiego jest namiętna, gwałtowna, jej ruchy są wyraziste, postawa zdecydowana, fotograf dążył do ukazania dramatyzmu sceny obłąkania, Ofelia jest tutaj naprawdę szalona. Szczublewski podsumowując krakowską Ofelię napisze: „Nie było jednak w Krakowie pióra, które uchwyciłoby tę Ofelię. Na szczęście uchwycił ją

fotograf jej nadworny, Rzewuski.”¹ Podczas gdy postać wykreowana, a w zasadzie współkreowana przez Modrzejewską i Mieczkowskiego, to Ofelia łagodna, delikatna, bardzo dziewczęca, a nie kobieca jak w ujęciu Rzewuskiego. Jej postawa jest wystudiowana, gesty łagodne, opanowane, korelujące z resztą postaci. I chociaż wydawałoby się, że nawet kostium – także biała, przewiewna szata – jak również postawa powinny obie postaci do siebie zbliżać, w rzeczywistości jest pomiędzy nimi przepaść, przejawiająca się w stylistyce fotografa, emocjonalności aktorki, na co bez wątplenia wpływ miał nie tylko sam rozwój artystyczny artystki, choć na pewno bardzo znaczący, ale również zmiany, jakie zaszły w jej życiu prywatnym. Wpływ, jaki miała wysoko urodzona rodzina świeżo poślubionego męża Modrzejewskiej na jej sztukę aktorską jest większy niż początkowo mogłoby się wydawać. Przejawiał się bowiem nie tylko w doborze ról (przynajmniej początkowo), ale także w sposobie ich przedstawiania.

Krytycy uzupełniając opis warszawskiej kreacji, dodają:

[...] obłęd Ofelii jest spotęgowaniem jej wszystkich zalet, całej przedziwnej jasności tego nieskończenie czystego w swej naiwnej i niewinnej prostocie serca kochającej dziewczycy. Pani Modrzejewska przeniknęła to znaczenie obłędu Ofelii i szczęśliwym jego oddaniem uczyniła ją nie tylko jedną ze swoich *najpowabniejszych* [wyróżnienia te, i następane w cytatach pochodzą od autorki artykułu – A.K.], ale także najgłębiej może przez nią pojętych poetycznych kreacji na scenie.²

Takiej *idealnej* Ofelii, jaka nam przedstawiła Modrzejewska, nie wyobrażaliśmy sobie nawet. Szczytem tej roli, drobnej w rozmiarach, ale potężnej jako kreacja, są dwie sceny obłąkania Otóż te dwie sceny wyszły z takim wykończeniem, że każdą z nich chwilę chwytając za płótno artysta miałby pole do nieprzebranych studiów. [...] a wszystko to wykonane z tak *nieporównanym wdziękiem*, że Ofelię, kiedy schodzi ze sceny, każdy by pragnął wyryć w swej pamięci i zachować tam na zawsze.³

Kazimierz Zalewski opisując Ofelię, wystawianą już po sukcesach w Ameryce, w Warszawie w 1891 roku, zauważa: „Kto nigdy Hamleta na scenie nie widział, jeżeli ma tylko cokolwiek wyrobione pojęcie estetyczne, niech weźmie [...] fotografie Modrzejewskiej w obłąkanej Ofelii i niech powie, czy mógł sobie wymarzyć *poetyczniejszą, wdzięczniejszą i bardziej rzewną* tę niewinną ofiarę miłości, poświęcenia i obłędu Hamleta”⁴.

Józef Szczublewski sto lat później podkreśli, że *Warszawska Ofelia jest jakoś ładniej obłąkana niż tamta szalona z Krakowa*.⁵ Czy rzeczywiście? Fotografie

¹ J. Szublewski, *Żywot Modrzejewskiej*, dz. cyt., s. 69.

² F. H. Lewestam, *Teatr*, „Kłosa” 25 III 1871 (6 IV).

³ W. Szymanowski, „Tygodnik Ilustrowany” 31 III 1871.

⁴ K. Zalewski, „Kurier Warszawski” 23 II 1891.

⁵ J. Szczublewski, *Żywot Modrzejewskiej*, dz. cyt., s. 132.

dowodzą, że krakowska Ofelia nie była kreacja *powabną, rzewną czy poetyczniejszą*, a określenie mówiące o jej *nieporównanym wdzięku* chociaż bez wątpienia prawdziwe, w tym kontekście również nie jest adekwatne. A co mówią recenzje prasowe o Ofelii krakowskiej?

Alfred Szczepański w 1867 roku napisał: „Ofelia, p. Modrzejewska była w scenach wariacji okropnie piękną: łagodny wdzięk, głębokość boleści, *szorstkość i ostrość ruchów szalonej, nagłe, nieharmonijne* spadki głosu – były to rysy i sposoby i znakomicie obmyślane i ślicznie wykonane”¹.

Recenzent „Czasu” doda: *obłąkaną była tak, jakby studiowała rolę swoją z natury*², co wydaje się dość jednoznacznie podkreśla realistyczne potraktowanie sceny szaleństwa przez Modrzejewską, a nie poetyckie, jak będzie miało to miejsce podczas budowania warszawskiej kreacji. Jerzy Got zauważa, że role Szekspirowskie Modrzejewskiej czasu krakowskiego nie są kompleksowe, poszczególne sceny nie tłumaczą się wzajemnie, nie widać w nich rozwoju artystki, która raczej gra epizodami i nie buduje całościowego wizerunku swoich bohaterek. Także i Ofelia tego czasu ma być nielogiczna, rewelacyjnej scenie szaleństwa towarzyszyć miały blade i nijakie sceny sprzed obłądki.³ Wspomniany Alfred Szczepański, zachwycony sceną szaleństwa, o aktach wcześniejszych napisał: „Ażeby jednak taka kryzys gwałtowna wynikła naturalnie z całości charakteru, należy w poprzednie sceny wlać więcej gorąca i życia – a p. M. była w pierwszych aktach *nijaką*”⁴.

Z powodu braku materiału ikonograficznego z początkowych scen przedstawienia nie można odnieść się to tej tezy w oparciu o świadectwa wizualne. Być może właśnie dlatego tych fotografii nie ma, bo Modrzejewska sama miała świadomość ułomności kreowanej postaci i zdecydowała się na utrwalenie na fotografii tych scen, które i ona, i krytyka uznali za satysfakcjonujące.

Niemniej jednak to właśnie fotografie Rzewuskiego, m.in. w roli Ofelii, pozwoliły artystce wkroczyć na warszawską scenę i śmiało spojrzeć prosto nie tylko w kadr obiektywu. W 1868 roku, hrabia Aleksander Przeździecki, gorący wielbiciel talentu Modrzejewskiej oraz wierny przyjaciel rodziny, który pomagał aktorce w uzyskaniu debiutu na scenach rządowych w stolicy, napisał, że znawcy teatralnego świata *zachwycili się nad zbiorem fotografii Rzewuskiego, a zwłaszcza nad Ofelią*⁵. Od tego momentu wpływ Modrzejewskiej na sposób kreowania własnego wizerunku za pomocą fotografii określić można jako bardziej świadomy, niewystarczające stało się przeniesienie sytuacji scenicznej z desek teatru do atelier, fotografie żyły potem własnym życiem, były rozdawane wraz z autografami, sprzedawane, wymieniano się nimi, stały się obiektem pożądania – słowem,

¹ S. [A. Szczepański], *Teatr*, „Kalina” 1867, nr 38, s. 155.

² „Czas” 1867, nr 280.

³ J. Got, *Helena Modrzejewska na scenie krakowskiej 1865-1869*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1956, s. 29-31.

⁴ S. [A. Szczepański], *Teatr*, „Kalina” 1867, nr 38, s. 155.

⁵ *Korespondencja Heleny Modrzejewskiej...*, dz. cyt., s. 69.

wypadało na nich wyglądać pięknie, a nie tylko prawdziwie. Oczywiście, dokładne zbadania recepcji omawianych fotografii pozwoliłoby na bardziej sprecyzowane określenie funkcji, jakie im stawiano, i odpowiedź na pytanie, które z zamierzonych celów został dzięki nim osiągnięty – marketingowy, dokumentacyjny, pamiątkowy, ludyczny, komuni-kacyjny.

Powracając do zdjęć Walerego Rzewuskiego warto zauważyć, że każde z jego zdjęć, na którym utrwalona została Modrzejewska, jest inne. Bez względu na to, czy przeglądamy wizerunki Doñi Sol, Barbary Radziwiłłówny, Adama Kazanowskiego, Halszki bądź Marii Stuart¹ są to wizerunki odmienne we wszystkich wyżej wymienionych aspektach, ujęciu postaci, organizacji spojrzeń, dynamice, ekspresji i in. Także podobieństwa pomiędzy Praksedą i Małgorzatą oraz Królową Jadwigą, Sarą i księżniczką Eboli² są pozorne, różni je emocjonalność, rozwiązania przestrzenne, odległość od odbiorcy, a zwłaszcza treść – mimika postaci, gestykulacja, napięcie, poza, oczywiście kostiumy i charakteryzacja.

Walery Rzewuski wykonał najprawdopodobniej pierwsze na ziemiach polskich *portfolia* aktorskie, dedykował je najsłynniejszym wówczas aktorom krakowskim: Antoninie Hoffmann, Wincentemu Rapackiemu, Feliksowi Bendzie, Bolesławowi Ładnowskiemu i właśnie Helenie Modrzejewskiej. Ze wszystkich zachował się jedynie ten, poświęcony Hoffmann, przechowywany jest w Muzeum Historycznym w Krakowie, lecz (najprawdopodobniej) zdecydowana większość fotografii z albumu poświęconego Modrzejewskiej została reprodukowana w 1956 roku przez Jerzego Gota.³

Wiele lat później, 49-letnia Modrzejewska znowu została uchwycona przez fotografów w roli Ofelii, „Ofelii stulecia”, niezwyklej kreacji, na której sukces złożyła się praca całego, wybitnego zespołu, ale zwłaszcza wspomnianego wcześniej Edwina Bootha jako 56 letniego Hamleta i samej Modrzejewskiej.

Zachowane fotografie z 1889 roku to zdjęcia wykonane przez dwóch wybitnych artystów nowojorskich: Napoleona Sarony’ego i Benjamina Falka. Sarony uwieczniający największych artystów epoki samej Modrzejewskiej wykonał ponad 130 zdjęć w 16 rolach, w tym 8 Szekspirowskich. Fotografii Ofelii jego autorstwa udało się odnaleźć 11, z czego na sześciu utrwalono scenę szaleństwa, pięć pozostałych to postać z pierwszego aktu dramatu. Szalona, czy raczej jednak obłąkana Ofelia podobnie jak we wcześniejszych ujęciach przedstawiona jest na jednobarwnym tle, co potęguje dominujący charakter postaci, jednak w przeciwieństwie do polskich kreacji ubrana jest w ciemną, płócienną, przepasaną sznurem szatę, przystrojoną kwiatami, z odsłoniętym jednym ramieniem. Podobnie,

¹ Odpowiednio w: *Hernanim V. Hugo, Barbarze Radziwiłłówny A. Felińskiego, Dworze królewicza Władysława J. Szujskiego, Halszce z Ostroga J. Szujskiego, Marii Stuart F. Schillera.*

² Odpowiednio w: *Karpackich góralach J. Korzeniowskiego, Fauście J. W. Goethego, Królowej Jadwidze J. Szujskiego, Salomonie W. Szymanowskiego, Don Karlosie F. Schillera.*

³ J. Got., *Helena Modrzejewska na scenie krakowskiej 1865-1869*, dz. cyt.

jak we wcześniejszych uosobieniach, włosy Ofelii przystrojone są wiankiem, jednak nie są to już długie, sięgające pasa pukle jak u Mieczkowskiego, ani potargane, ciemne pasma, w nieładzie spływające na plecy i ramiona jak na fotografiach Rzewuskiego. Włosy Ofelii, symbol kobiecości, są przede wszystkim dużo krótsze, ledwo sięgają ramion, dokładnie udrapowane, z nienagannymi lokami wokół głowy, nie sprawiają wrażenia nieładu. Podobnie jak warszawska Ofelia, także amerykańska jest postacią statyczną, nawet dłoń z rozmachem rozrzucająca kwiaty to starannie opracowany, przemyślany ruch, harmonijnie komponujący się z resztą ciała, dokładnie pasujący do kostiumu i mimiki. Jedynie oczy aktorki zdradzają bezgraniczną rozpacz i zagubienie, strach i smutek, to Ofelia która poddała się losowi, pogodzona z krzywdą, którą jej wyrządzono, chociaż jej nie rozumie, podobnie jak Ofelia sprzed 18 laty. Tylko krakowska bohaterka swoje szaleństwo przekuła w gwałtowną, bolesną rozpacz, z którą pogodzić się jest bardzo trudno.



Fot. 2. Helena Modrzejewska jako Ofelia (*Hamlet* W. Szekspir), fot. N. Sarony, Nowy Jork.

Długa tradycja ikonograficznych wyobrażeń Ofelii w scenie szaleństwa powoduje, że są to wizerunki, dzięki wyraźnym atrybutom, dość łatwo rozpoznawalne. Młoda kobieta, z rozpuszczonymi włosami, w długiej zwiewnej sukni, z kwiatami w dłoniach, wiankiem na głowie, o nieobecnym wyrazie twarzy, w wyobrażeniach malarskich dodatkowo uwieczniona na tle lasu i płynącej w pobliżu rzeki jednoznacznie określa, niemożliwą ze względów cenzury obyczajowej w

ówczesnym realnym świecie, rolę teatralną, nie społeczną. Fotografie wyobrażające bohaterów w stroju odmiennym od codziennego, oprócz zdjęć teatralnych, dotyczyły w omawianym okresie jedynie postaci utrwalanych w strojach ludowych bądź patriotycznych. Treść wizualnych środków przekazu była powszechnie rozpoznawana, posługiwanie się określonym kodem, regułami odczytywania rzeczywistości przedstawionej na obrazie wspólne dla określonej społeczności pozwalało na rozróżnienie zdjęć prywatnych i teatralnych (także tych, które pochodziły ze sztuk współczesnych), przypisanie wizerunku do konkretnej epoki, nurtu, częstokroć także sztuki, co dla pokoleń późniejszych jest zadaniem o wiele trudniejszym ze względu na zmieniające się konwencje postrzegania i wyobrażania rzeczywistości, a zwłaszcza rzeczywistości kulturowej. Każda epoka wypracowała zrozumiałe dla siebie kategorie wizualności.¹ Reguły warunkujące świat teatralny istnieją zarówno w przestrzeni obrazowej, jak i pozaobrazowej, w przeciwnym razie komunikaty ikonograficzne nie byłyby czytelne.

Sarony utrwalił Ofelię w dwóch kostiumach, wspomnianej powyżej szacie, z jednym tylko rękawem, umajoną kwiatami, mającą ukazywać szaleństwo bohaterki, oraz renesansowej sukni, o bogato zdobionym kaftanie, haftowanym, sznurowanym na piersiach, przykrywającym tylko częściowo białą koszulę, długiej ciemnej spódnicy, przewiązanej w pasie kilkakrotnie sznurem, na zakończeniu którego umieszczono niewielką torebkę – to kostium odzwierciedlający status społeczny Ofelii, córki szlachcica Poloniusza. Nieznane są zdjęcia Ofelii krakowskiej i warszawskiej ze scen sprzed obłąkania, wszelkie informacje, jakie pozostały to przekazy werbalne, dostarczające zupełnie odmiennych treści, aczkolwiek paralelnie pomiędzy fotografią XIX wieczną a ówczesnym opisem literackim, częstym w wielu teatralnych świadectwach werbalnych, dotyczą zwłaszcza koncepcji postrzegania prezentowanej, w opisywanym wypadku nie tylko scenicznej, rzeczywistości jest bardzo wyraźna. Omawiane wizualne źródła informują nie tylko o konkretnej sztuce teatralnej, aktorskiej, scenograficznej, charakteryzatorskiej, przedstawionej w ściśle określonym miejscu i czasie, utrwalonej przez fotografa w przestrzeni atelierowej, ale również rzeczywistości pozaobrazowej, sposobach postrzegania tak *Hamleta* i Ofelii, jak i teatru w ogóle przez określoną społeczność. Różnice pomiędzy poszczególnymi wyobrażeniami Ofelii Modrzejewskiej dotyczą również tego aspektu – zmieniających się oczekiwań społecznych zależnie od miejsca i czasu, w którym sztuka jest wystawiana. Niekonieczna rzeczywistość obrazowa jest tożsama z uwiecznionym wizerunkiem, co poświadczają chociażby przywołane w niniejszym artykule poniżej, niezwykle podobne fotografie Jana Mieczkowskiego, przedstawiające Modrzejewską w roli Julii (z *Romea i Julii* W. Szekspira) i Ofelii. Podobnych przykładów można by przytoczyć

¹ M. Sztandara, *Fotografia etnograficzna i „etnograficzność” fotografii. Studium z historii myśli etnologicznej i fotografii II połowy XIX i I połowy XX wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2006, s. 51.

bardzo wiele, odnoszących się nie tylko do wyobrażeń jednej aktorki w kilku rolach, ale również kilku artystek w tej samej bądź w różnych kreacjach. Magdalena Sztandara zauważa, że istota podobieństwa nie polega na analogii pomiędzy światem obrazowym i pozaobrazowym, lecz pomiędzy światem obrazowym i wyobrażeniami społeczeństwa na temat tego, co jest na fotografii utrwalone.¹ Rzecz dotyczy zatem nie rzeczywistego spektaklu teatralnego, ale wyobrażenia, jakie o nim mają jego odbiorcy.

Wydaje się, że Ofelię amerykańską w scenach obłąkania i w scenach zaniem zrozpaczona bohaterka uległa szaleństwu łączy więcej niż dzieli. Wszystkie ujęcia Sarony'ego pokazują bohaterkę w podobnych pozach, w zbliżonym ułożeniu stroju, podobnej mimice, takim samym wyrazie oczu. Amerykańska Ofelia straciła nadzieję na miłość i chęć życia, przed nastąpieniem sceny obłąkania. Być może w tym właśnie leży *punctum* fotografii, portretującej Ofelię w pierwszych aktach, w bardzo wyraźnym, czytelnym, odbijającym się na twarzy aktorki przecuciu nadchodzących nieszczęść.²



Fot. 3. Helena Modrzejewska w roli Ofelii (*Hamlet* W. Szekspir), fot. B. Falk, Nowy Jork.

¹ Tamże, s. 21.

² O *studium* i *punctum* fotografii zob. R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, Aletheia, Warszawa 2011.

Szereg podobnych, choć nie tych samych ujęć, zostało wykonanych przez Benjamina Falka. Podobieństwo w stylistyce zdjęcia nasuwa nawet przypuszczenia, że autor tych zdjęć jest jeden, a tylko bordiura i rewers fotografii poświadczają odmienne autorstwo. Powszechny zwyczaj sprzedawania sobie nawzajem negatywów przez fotografów potwierdzałyby to przypuszczenie, różnice pomiędzy zdjęciami wynikałyby wówczas głównie ze struktury papieru i rodzaju emulsji. Być może jednak siła oddziaływania Modrzejewskiej i umiejętność przekazania fotografom swojej własnej wizji postaci były tak duże, że potrafiła zniwelować ich udział w kreowanej rzeczywistości, co upodabniałoby poszczególne zdjęcia do siebie. Falk wykonał 5 zdjęć Ofelii, wszystkie z początkowych scen dramatu, we wspomnianym powyżej stroju, składającym się z kaftana, długiej sukni i białej koszuli. Wszystkie wizerunki uwieczniają amerykańską Ofelię w pozycji stojącej, pokazują niemalże całą sylwetkę, zakryty jest jedynie sam dół sukni. Za wyjątkiem jednego zdjęcia, oczy aktorki zwrócone są w górę, ponad obiektyw aparatu, wyraźnie podkreślając odcięcie się postaci od otaczającej ją rzeczywistości, czemu przeczyć wydawałaby się wyraźnie frontalnie zwrócona sylwetka. Ofelia jest tutaj jeszcze zupełnie świadoma, przyjmuje argumenty, akceptuje to, co ją spotyka, nie jest szczęśliwa, ale oczekuje w spokoju na to, co ma nastąpić. Tylko jedna fotografia, ukazująca bohaterkę z opuszczonymi bezradnie rękami, zapowiada nadchodzące nieszczęścia. Różnice pomiędzy zdjęciami Sarony'ego a Falka są bardzo subtelne, kryją się załamaniach sukni i kącikach ust, odwróconym spojrzeniu i splecionych dłoniach, dopiero dokładne przyjrzenie się temu, co skrywają fotografie, pozwala na odpowiedź, jaka była amerykańska Ofelia Modrzejewskiej. Zdjęcia obu fotografów w istocie są bardzo podobne, niektóre z nich wyglądają jak lustrzane odbicie, takie jednak nie są, różnią się bowiem – załamaniem sukni i kącikami ust.

Daleko idące podobieństwo wiąże również dwie inne fotografie, wykonane przez Jana Mieczkowskiego, z których jedna prezentuje Modrzejewską w roli Ofelii i druga przedstawia aktorkę jako Julię. Oba zdjęcia wykonane zostały w zbliżonym czasie – Modrzejewska po raz pierwszy wystąpiła w *Hamlecie* w Warszawie w 1871 roku w *Romeo i Julii* w 1870 – i wykazują daleko idące podobieństwa. Fotografie są tak podobne, że na pierwszy rzut oka wydają się pochodzić z tej samej sztuki. Dokładna analiza pokazuje jednak różnice w stroju, delikatne niuanse w sposobie ułożenia włosów, odmiennie skierowane spojrzenie. Wszystkie detale wskazujące jednak na zupełnie odrębne sceny, pochodzące z dwóch różnych sztuk, każą jednak postawić pytanie o źródło tak wyraźnego podobieństwa. Tożsame tło, sposób ułożenia postaci, te same gesty, niemalże identycznie splecione dłonie, unoszące lekko suknię, podobny profil aktorki, rozrzucone na ramiona włosy prowokują do tego, aby doszukiwać się jednolitej stylistyki gry aktorki i zastanowić nad tym, czy wszystkie role, może nieco łagodniej – wszystkie role Szekspirowskie – grała Modrzejewska tak samo? Peter Burke rozważając sposoby analizowania interpretowania materiałów ikonograficznych wprowadził doktryny krytyki

wizualnej wskazujące na pułapki interpretacyjne, których można uniknąć stosując określone klucze.¹ Do szczególnie cennych należy z pewnością ustalenie stopnia zapożyczenia wyobrażeń wizualnych, interobrazowość, która umożliwi określenie różnorodnych konwencji zastosowanych w utrwalonym wizerunku – konwencji przedstawienia postaci Szekspirowskich, konwencji teatralnych zdjęć atelierowych, a dodatkowo – usytuowanie przedstawienia w pierwotnym kontekście tak kulturowym, społecznym, jak i ekonomicznym, technologicznym, a nawet politycznym. Zarówno w fotografiach, jak i rycinach teatralnych dominowały określone konwencje wyobrażeniowe, odmienne niż w wizerunkach prywatnych, niemniej jednak równie czytelne, co powoduje, że czasami materiały wizualne mogą być postrzegane jako stypizowane i stereotypowe,² niemniej jednak dzięki zastosowaniu wspólnego kodu ikonicznego były dla odbiorców zrozumiałe. Oczywiście, w ich obrębie funkcjonowały podkategorie, style i schematy prezentacji, wymagające również starannej analizy.

W Polsce pod zaborami, a zwłaszcza na ziemiach znajdujących pod zaborem rosyjskim, zakazane były nie tylko pewne treści werbalne, a również wizualne, co widać chociażby w tematyce fotografii dozwolonej w Galicji, a zabronionej w Warszawie (np. powstańców z 1863 roku). Gillian Rose precyzuje trzy obszary odczytywania zdjęć: obszar wytwarzania, samego obrazu oraz obszar odbiorcy.³ Być może podobieństwo obu wizerunków leży właśnie w pierwszym z wymienionych obszarów, uwarunkowania technologiczne omawianego okresu, stosowane przez Mieczkowskiego materiały – ten sam papier albuminowy, i ta sama emulsja oraz format wizytowy – spowodowały, że po ponad stu latach mamy do czynienia z wizerunkami ujednoliconymi, w tej samej kolorystyce, tonacji, barwie, oświetleniu. Nie zmienia to jednak faktu, że obszar samego obrazu zawiera także niezwykle zbliżone cechy, takie jak organizacja przestrzenna przedstawienia, kąt, pod którym odbiorca patrzy na postać utrwaloną na zdjęciu, odległość czy fokalizery, tak ważna w aktorstwie XIX-wiecznym analiza spojrzeń, pozwalająca na włączenie widza (także teatralnego, nie tylko odbiorcy fotografii) w świat przedstawiony i jego z nim identyfikację, zawartość ekspresyjną. Oczywiście najważniejszym pytaniem pozostaje pytanie o treść samego obrazu, o dowody przemawiające za tym, że na pierwszym wizerunku mamy do czynienia z Ofelią, a na drugim Julią. Celem rozstrzygnięcia tego zagadnienia warto posłużyć się analizą porównawczą i włączyć jako obiekt badań inne fotografie – tak samej Modrzejewskiej, jak i – jako materiał porównawczy – zdjęcia autorstwa Mieczkowskiego, nie tylko portrety aktorskie. Najprawdopodobniej (wnioskując na podstawie struktury zdjęcia, materiału, z

¹ P. Burke, *Naoczność. Materiały wizualne jako świadectwa historyczne*, WUJ, Kraków 2012.

² Zob. M. Sztandara, dz. cyt.; R. & C. Wichard, *Victorian Cartes-de-visite*, Shire Publications Ltd., Buckinghamshire 1999.

³ G. Rose, *Interpretacja materiałów wizualnych. Krytyczna metodologia badań nad wizualnością*, PWN, Warszawa 2010, s. 33-47.

którego zostało wykonane oraz winiety na rewersie) w zbliżonym czasie (*circa* 1870) powstała fotografia prywatna Emilii Rudzkiej, przechowywana w Bibliotece Narodowej w Warszawie, niezwykle podobna do wizerunku Modrzejewskiej w roli Gilberty (w *Frou-Frou* Henri Meilhaca i Ludovica Halévy'ego). Łączy je układ postaci, młodej kobiety zwróconej w lewą stronę z lekką pochyloną głową, twarz widziana jedynie z profilu, choć bardzo wyraźnie zarysowanego, tonacja i barwa fotografii, wyraźny, choć subtelny i stonowany nostalgiczny wyraz emocjonalny obu postaci, wzrok skierowany w dół, wyraźnie zapatrzonego na coś, co znajduje się za kadrem, niemalże identyczne ułożenie dłoni. Odmienne jest strój obu kobiet, uczesanie, rekwizyty (Modrzejewska trzyma w dłoniach bukiet kwiatów, dłonie Rudzkiej są jedynie splecione) – to jednak niuanse nie zaburzające wyraźnego podobieństwa obu wizerunków. Wydaje się w tym wypadku, że mamy do czynienia z bardzo wyraźnym wzajemnym oddziaływaniem świata obrazowego i pozaobrazowego.¹ Dotychczas zwracano uwagę głównie na wpływ sceny na publiczność i odwrotnie – świata rzeczywistego na przedstawienia teatralne, zaniechawszy wzajemnych relacji pomiędzy najbardziej popularnym materiałem promocyjnym – fotografią aktorską a widzami. Oddziaływanie zarówno kreacji noszonych przez popularne aktorki na scenach, głównie w sztukach współczesnych, jak i pewnego stylu zachowania, wyrażania uczuć, emocji, reagowania na określone sytuacje jest bezsprzeczne, uwzględnić jednak należy oddziaływanie przekazów znacznie trwalszych na świat pozateatralny, takich właśnie jak powszechne i pożądane zdjęcia aktorskie. Przywołane powyżej zdjęcia zdają się podlegać takim właśnie regułom działania fikcji czy to teatralnej, czy to wizualnej na rzeczywistość. Bezsprzeczny wpływ na ostateczny wizerunek utrwalanej postaci ma oczywiście sam fotograf, którego stylistyka jest bardzo wyraźna zarówno w przedstawieniach scenicznych, jak i prywatnych, i to on w równej mierze wpływa na to, jaki będzie efekt końcowy sesji fotograficznej, co modelki. Jerzy Topolski pisząc o obiektywności w badaniach historycznych podkreśla, że to określenie – obiektywny – odnosi się do badacza, a nie do badanego obiektu², badany materiał źródłowy, tak jak na przykład powyższe fotografie, jest subiektywny. Świadomość i akceptacja subiektywności oraz włączenie jej w proces badawczy dostarczą wielu danych, odnoszących się bezpośrednio do sfer poznania teatru, o których pisał Got, socjologii, ekonomii, techniki i in. Powyższe wskazuje wyraźnie, że ikonograficzny materiał źródłowy stanowić będzie określone hipotezy badawcze, których ilość zależna będzie od ilości fotografów, a może nawet ilości ujęć.

¹ Zob. P. Burke, dz. cyt.

² J. Topolski, *Wprowadzenie do historii*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2001, s. 149-152.



Fot. 4. Helena Modrzejewska w roli Ofelii (*Hamlet* W. Szekspir), fot. J. Mieczkowski, Warszawa.



Fot. 5. Helena Modrzejewska w roli Julii (*Romeo i Julia* W. Szekspir), fot. J. Mieczkowski, Warszawa.

Nie tylko fotografie są świadectwem wizualnym prezentowanej epoki. Równie istotne są ryciny, które ze względu na sposób ich rozpowszechniania miały o wiele większy zasięg, biorąc jednak pod uwagę ich ilość, co bezpośrednio przekłada się na ich dostępność obecnie – jest ich zdecydowanie mniej. Trzy z sześciu zachowanych zostały wykonane w oparciu o już istniejące fotografie – Walerego Rzewuskiego, Jana Mieczkowskiego i Napoleona Sarony'ego. Na fotografii Rzewuskiego wzorował się Jan Styfi, którego rycina przechowywana jest w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie, jak dotąd nie udało się ustalić, czy była reprodukowana w prasie. O bardzo delikatnej kresce, jest o wiele bardziej wyraźna niż zachowane fotografie, zaskakuje mnogością detali, a zarazem nadaje wizerunkowi Ofelii odmienny od zdjęcia charakter, nieco inną emocjonalność, nierzeczywisty wymiar, jakby szaleństwo Ofelii przeniosło się również na otoczenie, choć tło jedynie zostało wycieniowane.

Rycina Aleksandra Regulskiego, oparta na fotografii Jana Mieczkowskiego, opublikowana po raz pierwszy w „Tygodniku Ilustrowanym” 7 października 1871 towarzyszyła artykułowi Wacława Szymanowskiego, poświęconemu analizie

wystawienia *Hamleta* z Modrzejewską w roli Ofelii. Już obie fotografie w znaczący sposób się od siebie różnią, a grafiki dodatkowo różnicę tę pogłębiają. Regulski nadał wizerunkowi Ofelii bardzo zdecydowany, wyrazisty charakter, podkreślił i uwypuklił spojrzenie szalonej dziewczyny, co uczyniło ją znacznie bardziej nieprzewidywalną. Ostatnia z wymienionych grafik, nieustalonego autora, oparta jednak na znanym zdjęciu Napoleona Sarony'ego uwidacznia różnicę w stylistyce autorów polskich i amerykańskich czy nawet zachodnioeuropejskich. Zarówno Jan Styfi, jak i Aleksander Regulski byli wybitnymi rysownikami i rytownikami, ich ryciny były bardzo staranne, dopracowane w najmniejszym szczególe, na ich tle razi schematyczność postaci, gruba, rzadka kreska amerykańskiego wizerunku. Ofelia w tej rycinie jest tak bardzo odległa od zdjęcia Sarony'ego, a także od innych wizerunków Modrzejewskiej, że wątpliwe stają się korzyści płynące z potraktowania jej jako dokumentu źródłowego. Twarz Ofelii wydaje się być w tym ujęciu niemalże męska, gubi się ekspresja ciała, zacierają szczegóły mówiące o charakterze szaleństwa bohaterki, jej emocjach, uczuciach, myślach.

Trzy pozostałe ryciny wykonane zostały z natury. Pierwsza z nich to amerykańska rycina portretowa. Odnaleziona w jednej z prywatnych kolekcji posiada częściowy adres bibliograficzny, została opublikowana w czasopiśmie *Harper's Bazar* w 1890 roku, zatem w czasie występów artystki z Edwinem Boothem, nie jest jednak znana ani dokładna data powstania, ani autor ryciny. Grafika nawiązuje stylistyką do fotografii Sarony'ego, nie udało się jednak odnaleźć odpowiadającego mu zdjęcia, bardzo prawdopodobne jest zatem, iż stanowiła ono jedynie inspirację.

Druga z pozostałych grafik to jedyne źródło wizualne, na którym utrwalono całą sytuację sceniczną, włącznie z innymi postaciami, z zachowaniem detalicznie zarysowanej scenografii. Rycina przechowywana jest w londyńskim Muzeum Victorii i Alberta, towarzyszy jej opis bibliograficzny, przypisujący grafikę do jednego z numerów „*Illustrated Sporting and Dramatic News*” (16 października 1884), co podważa prawidłowość jej opisu. Modrzejewska bowiem nie występowała w *Hamlecie* w Anglii, a rycina mogłaby – zwłaszcza biorąc pod uwagę kostium aktorki – ilustrować *Romea i Julię*. Mogłaby, gdyby nie towarzyszący jej podpis – cytat z czwartej sceny aktu trzeciego *Hamleta* – *Nymph, in thy orisons/ Be all my sins remembered*, jednoznacznie wydawać by się mogło określający tematykę grafiki.

Ostatnia z wymienionych to pamiątkowe *tableau* w wykonaniu Regulskiego, zawierające sześć ról Modrzejewskiej oraz jedną rycinę prywatną, wśród nich dwa wizerunki ukazujące Szekspirowską Ofelię. Rycina służy jako ilustracja artykułu Władysława Ludwika Anczyca *Helena Modrzejewska*, opublikowanego w „*Tygodniku Illustrowanym*” 10 października 1868 roku. Regulski w przypadku pierwszej z rycin oparł się na fotografii Rzewuskiego, tej samej na której wzorował się Styfi, co umożliwia analizę porównawczą, gdyż wbrew pozorom oba wizerunki –

Regulskiego i Styfi – nie tylko nie są tożsame, ale znacznie się różnią. Regulski stosował o wiele miększą kreskę, co pozwoliło mu na zupełnie odmienne wykorzystanie półtonów i cieni. Ryciny wytykają pewne niedoskonałości fotografii, jak na przykład zatracanie detali. Lata w których Rzewuski wykonywał zdjęcia Modrzejewskiej, to czas, w którym sama technika fotograficzna nadal jeszcze dążyła do doskonałości, a jakość zdjęcia uzależniona była tyle od zdolności fotografa, co od charakteru papieru, emulsji i innych technicznych czynników. Obie ryciny ukazują pewne szczegóły, które zapewne z braku wystarczająco czytelnego umieszczenia ich na fotografii zostały zastąpione przez imaginację rysowników, do takich należą zupełnie odmienne przedstawiony wianek na głowie Ofelii czy trzymany w dłoni bukiet.



Fot. 6. *Tableau Heleny Modrzejewskiej*. Ryc. A. Regulski. „Tygodnik Ilustrowany” 10 X 1868.

Zaletą dokumentacyjną i interpretacyjną rycin prasowych jest fakt, że najczęściej posiadają kontekst werbalny, który ułatwia identyfikację treści na najprostszym poziomie, zdefiniowania autora i prezentowanego wizerunku, sztuki, sceny, aktorów. W przeciwieństwie jednak do fotografii atelierowych ryciny niemalże nigdy nie tworzą ciągu syntaktycznego, są jednostkowe, podczas gdy zdjęcia bardzo często – jak wszystkie wymienione w niniejszym artykule fotograficzne przedstawienia Ofelii – układają się w serię i budują narrację. Fotografowie

wykonywali zdjęcia w kilku bądź kilkunastu układach, często różniących się od siebie nieznacznie ułożeniem ciała, spojrzeniem, rekwizytami osobistymi, aktor wybierał te, które uznał za najbardziej udane i tylko te dopuszczał do dalszej eksploatacji. Z punktu widzenia badania materiałów ikonograficznych, serie fotografii są nie do przecenienia, ponieważ dostarczają informacji, których nie sposób uzyskać z pojedynczego zdjęcia.

Ofelia wydaje się w piękny sposób otwierać i zamykać karierę Modrzejewskiej. Wspomniany wcześniej *Hamlet* z udziałem Devrienta rozpoczął fascynację aktorki wielkim dramatopisarzem, towarzyszącą jej do końca życia, a potomnym nawet dłużej, ponieważ towarzyszy wszystkim tym, którzy odwiedzają grób Modrzejewskiej na krakowskich Rakowicach. Przechowywane w rękopisach listy Stanisława Lewandowskiego, wybitnego rzeźbiarza, twórcy dwóch medalionów-płaskorzeźb z wizerunkiem aktorki, umieszczonych w miejscu ostatniego, trzeciego pogrzebu artystki, w kościele św. Krzyża w Krakowie, oraz na pomniku nagrobnym na cmentarzu dowodzą inspiracji artysty dwoma fotografiami Modrzejewskiej – w roli Laodamii (*Protesilas i Laodamia* S. Wyspiańskiego, fot. J. Sebald, Kraków) oraz właśnie Ofelii (fot. W. Rzewuski, Kraków): [...] trzymam się dwóch fotografii – *pochylonej z roli Ofelii* i ostatniej z *Laodamii* Wyspiańskiego. Chce bowiem zrobić wyraz artystki i zarazem kobiety – obywatelki – a to strasznie w rzeźbie trudno i wymaga wiele cierpliwego czasu.¹

Urokiem ikonograficznych materiałów źródłowych jest to, że „się znajdują” przy okazji, ponieważ, nagle i niespodziewanie. Spektakularne odkrycia zdarzają się dość rzadko, zwłaszcza, jeśli bada się tematykę, już niegdyś penetrowaną przez wielu badaczy, tak jak w przypadku życia i twórczości Heleny Modrzejewskiej. Jerzy Got, Józef Szczublewski, Emil Orzechowski, Marion Coleman, Ellen Lee, Beth Holmgren² i wielu innych zaprezentowali już zdecydowaną większość – jak się wydaje – werbalnych materiałów źródłowych, związanych z wielką artystką, dodatkowo albumy Jerzego Gota, Anny Litak i Bianki Kurylczyk oraz Agnieszki

¹ List Stanisława Lewandowskiego do Karola Chłapowskiego z dn. 27 XII 1909 [Wiedeń]. List przechowywany w Bibliotece Jagiellońskiej, Kraków.

² M.in. J. Got., J. Got, *Helena Modrzejewska na scenie krakowskiej 1865-1869*, dz. cyt.; J. Got, *Helena Modrzejewska*, PIW, Warszawa 1958; *Korespondencja Heleny Modrzejewskiej i Karola Chłapowskiego*, wybór i oprac. J. Got, J. Szczublewski, PIW, Warszawa 1965; M. M. Coleman, *Fair Rosalind. The American Career of Helena Modjeska*, Cherry Hill Books, 1969; J. Szczublewski, *Żywot Modrzejewskiej*, dz. cyt.; *Korespondencja Heleny Modrzejewskiej i Karola Chłapowskiego*, wybór i oprac. E. Orzechowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2000. *Sztuki o Helenie Modrzejewskiej. Antologia*, oprac. A. Kędziora, E. Orzechowski, Attyka, Kraków 2010, t. I i II; *Helena Modrzejewska. Artykuły – wywiady – referaty – varia*, oprac. E. Orzechowski, Attyka, Kraków 2009, *Madame Modjeska Countess Bozenta. Amerykańscy Poeci ku czci Heleny Modrzejewskiej*, oprac. E. Orzechowski, Attyka, Kraków 2010; B. Holmgren, *Starring Madame Modjeska. On Tour in Poland and America*, Indiana University Press, Indiana 2011; jubileuszowe numery „Pamiętnika Teatralnego” poświęconego Helenie Modrzejewskiej (1959, 2009).

Kowalskiej¹ umożliwiły zapoznanie się z ogromem materiałów wizualnych. Praca która pozostała do wykonania to przede wszystkim uzupełnienie materiałów, stworzenie rzetelnego ich opisu, jak również opatrzenie naukowym komentarzem, aby przestały pełnić rolę jedynie ilustracyjną. Błędne jest przeświadczenie, że fotografia czy rycina świadczy sama za siebie, jest konkretem, faktem, który wespół z innymi faktami, materiałami źródłowymi, jak na przykład przytoczonymi wcześniej fragmentami recenzji, tworzą opowieść o Ofelii Modrzejewskiej.

Zbigniew Osiński kilkanaście lat temu apelował o otworzenie dla historii teatru nowej drogi, łączącej różne dyscypliny naukowe, celem jak najwierniejszego odczytania i pełnego zrozumienia teatru dawnego:

[...] historia teatru usiłująca stworzyć swoje własne getto, to znaczy oderwać się od teorii teatru, metodologii, antropologii, psychologii i wielu innych dyscyplin (ich wybór jest warunkowany przede wszystkim, chociaż nie wyłącznie, przedmiotem prowadzonych przez nas badań), jest dzisiaj anachronizmem [...] Podobnie jak inne dyscypliny humanistyczne, teatrologia (w tym również historia teatru) musi być dyscypliną z założenia otwartą na swoje bliższe i dalsze konteksty, aby mogła żyć i rozwijać się, a nie dusić się w swoich wąskich, partykularnych problemach.²

Podobnie o niewykorzystanych metodologicznych szansach, jakie stoją przed historią polskiego teatru pisał Sławomir Świątek:

Doprowadziło to [przekonanie o autonomiczności teatru – A.K.] (przynajmniej w Polsce) do swoistej izolacji teatrologii, która przestała rozglądać się wokół, zatracając rozeznanie nie tylko w tym, co w dwudziestowiecznej nauce i humanistyce nowe i inspirujące, ale również zapominając o istotnej dla teatru synkretyczności, jaka powinna jego badacza skłaniać do permanentnego poszerzania perspektyw widzenia.³

Niniejszy artykuł nie posiada tendencji rewolucyjnych, jest jedynie skromnym głosem dopominającym się o nadanie materiałom wizualnym miejsca równie ważnego w badaniach historycznoteatralnych, jak posiadają inne dokumenty źródłowe, fizyczne, audialne, a zwłaszcza werbalne. Starano się również wykonać pierwszy krok do właściwej interpretacji Ofelii Modrzejewskiej poprzez świadectwa wizualne, co z kolei stanowić będzie punkt wyjścia do kompleksowej analizy tej roli szekspirowskiej wybitnej artystki, uwzględniającej wszystkie pozostałe materiały źródłowe, dotykającej wskazanych przez Jerzego Gota obszarów poznania teatru, wychodzącej poza wąsko pojętą dyscyplinę naukową, korzystającą z triangulacji tak źródeł, jak i metod badawczych.

¹ M.in. *Helena Modrzejewska. Z miłości do sztuki/Helena Modjeska. For the Love of Art*, red. A. Kowalska, Muzeum Historyczne Miasta Krakowa, Kraków 2009; *Modjeska/Modrzejewska*, red. B. Kurylczyk, A. Litak, Narodowy Teatr Stary, Kraków 2011.

² Z. Osiński, dz. cyt., s. 21.

³ S. Świątek, *O możliwościach zastosowania w nauce o teatrze pewnych nowych metod badawczych. (Perspektywy i ograniczenia)* [w:] *Teatrologia polska u schyłku XX wieku*, dz. cyt., s. 114.

Bibliografia

- [brak autora], „Czas” 1867, nr 280.
- Barthes Roland, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, Aletheia, Warszawa 2011.
- Bassham Ben L., *The Theatrical Photographs of Napoleon Sarony*, Kent State University Press, Kent 1995.
- Burke Peter, *Naoczność. Materiały wizualne jako świadectwa historyczne*, WUJ, Kraków 2012.
- Coleman Marion Moore, *Fair Rosalind. The American Career of Helena Modjeska*, Cherry Hill Books, 1969.
- Got Jerzy [bez tytułu] [w:] *Jak badać teatr*, red. M. Dębowski, Towarzystwo Naukowe „Societas Vistulana”, Kraków 2003
- Got Jerzy, *Fotograficzna dokumentacja teatru w Polsce* [w:] tegoż, *Teatr i Teatrolgia*, Universitas, Kraków 1994.
- Got Jerzy, *Helena Modrzejewska na scenie krakowskiej 1865-1869*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1956.
- Got Jerzy, *Helena Modrzejewska*, PIW, Warszawa 1958.
- Helena Modrzejewska. Artykuły – wywiady – referaty – varia*, oprac. E. Orzechowski, Attyka, Kraków 2009.
- Helena Modrzejewska. Z miłości do sztuki/Helena Modjeska. For the Love of Art*, red. A. Kowalska, Muzeum Historyczne Miasta Krakowa, Kraków 2009.
- Holmgren Beth, *Starring Madame Modjeska. On Tour in Poland and America*, Indiana University Press, Indiana 2011.
- Jak badać teatr?*, red. M. Dębowski, Towarzystwo Naukowe „Societas Vistulana”, Kraków 2003.
- Jeffrey Ian, *Jak czytać fotografię. Lekcje mistrzów fotografii*, Universitas, Kraków 2009.
- Király Nina, *Teatr jako opowieść ilustrowana. (Problemy ikonografii w badaniach teatrologicznych)* [w:] *Teatrolgia polska u schyłku XX wieku*, red. A. Marszałek, J. Michalik, Towarzystwo Naukowe „Societas Vistulana”, Kraków 2001.
- Korespondencja Heleny Modrzejewskiej i Karola Chłapowskiego*, wybór i oprac. J. Got, J. Szczublewski, PIW, Warszawa 1965.
- Korespondencja Heleny Modrzejewskiej i Karola Chłapowskiego*, wybór i oprac. E. Orzechowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2000.
- Lewestam Fryderyk Henryk, *Teatr*, „Kłosy” 25 III 1871 (6 IV).
- Madame Modjeska Countess Bozenta. Amerykańscy Poeci ku czci Heleny Modrzejewskiej*, oprac. E. Orzechowski, Attyka, Kraków 2010.
- Modjeska/Modrzejewska*, red. B. Kurylczyk, A. Litak, Narodowy Teatr Stary, Kraków 2011.
- Modrzejewska Helena, *Wspomnienia i wrażenia*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1957.
- Mossakowska Wanda, *Walery Rzewuski (1837-1888) fotograf. Studium warsztatu i twórczości*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1981.
- Orgon, *Helena Modrzejewska za granicą*, „Świat” XII 1890.
- Osiński Zbigniew, *Kilka uwag o historii teatru* [w:] *Jak badać teatr*, red. M. Dębowski, Towarzystwo Naukowe „Societas Vistulana”, Kraków 2003.
- „Pamiętnik Teatralny” 1959, z. 4; 2009, z. 3-4.
- S. [Szczepański Alfred], *Teatr*, „Kalina” 1867, nr 38.
- Szczublewski Józef, *Nieznany rękopis Heleny Modrzejewskiej*, „Pamiętnik Teatralny” 1955, z. 1.
- Szczublewski Józef, *Żywoć Modrzejewskiej*, PIW, Warszawa 1975.

- Sztandara Magdalena, *Fotografia etnograficzna i „etnograficzność” fotografii. Studium z historii myśli etnologicznej i fotografii II połowy XIX i I połowy XX wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2006
- Sztompka Piotr, *Socjologia wizualna. Fotografia jako metoda badawcza*, PWN, Warszawa 2005.
- Sztuki o Helenie Modrzejewskiej. Antologia*, oprac. A. Kędziora, E. Orzechowski, Attyka, Kraków 2010, t. I i II
- Szymanowski Władysław, „Tygodnik Ilustrowany” 31 III 1871.
- Świątek Sławomir, *O możliwościach zastosowania w nauce o teatrze pewnych nowych metod badawczych. (Perspektywy i ograniczenia)* [w:] *Teatrologia polska u schyłku XX wieku*, red. A. Marszałek, J. Michalik, Towarzystwo Naukowe „Societas Vistulana”, Kraków 2001.
- Topolski Jerzy, *Wprowadzenie do historii*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1998.
- Wichard Robin and Carol, *Victorian Cartes- de-visite*, Shire Publications Ltd., Buckinghamshire 1999.
- Zalewski Kazimierz, [bez tytułu], „Kurier Warszawski” 23 II 1891.
- Żdźarski Waclaw, *Zaczęło się od Daguerre’a... Szkice z dziejów fotografii XIX w.*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1977.
- Żdźarski Waclaw, *Historia fotografii warszawskiej*, PWN, Warszawa 1974.

ИВАН ВАЗОВ В РУМЪНИЯ

Димитър МИХАЙЛОВ

The article tells the story of Ivan Vazov's stay in Romania (1871–1872 and 1876–1877) and seeks the answer to the question "How did this stay influence Vazov's development as an author?". His life as a poet in Romania is paramount because this is where he shaped the features of his creative flair which later helped him lay down the foundation of modern Bulgarian literature.

Key-words: Bulgarian literature, Bulgarian national revival, Bulgarian newspapers in Romania, Bulgarian intelligentsia in Romania, Ivan Vazov's life and work, Liuben Karavelov, Zahari Stoyanov, Ivan Shishmanov.

Фактите за пребиваването на младия Иван Вазов в Румъния са известни, посочени са и частично са коментирани от изследователите на ранния период на неговото творчество. В този текст се опирам на тези изследвания и припомням част от фактологията, за да си отговоря на въпроса доколко и как повече от двегодишния му престой в Румъния способства за раждането на поета Вазов и неговото превръщане в професионален писател? Тук няма да се занимавам, понеже това е друга тема, с качествата на неговите текстове и доколко те са повлияни от румънската литература. Интересува ме смисълът (а и перипетиите) на извървения от него път – от напълно анонимен съчинител на стихове до *поет* и *автор* на книги.

В началото на 1870 г. в току-що започналото да излиза „Периодическо списание на Българското книжовно дружество в Браила“ е поместено Вазовото стихотворение „Борба“.¹ Това е първата му публикувана творба. Дебютът му е в българско емигрантско издание в Румъния. А само година по-късно самият Вазов, автор на едно отпечатано стихотворение и на много други в ръкопис, пристига в Румъния, тъй като „чичо му Кирко Вазов от Олтеница го поиска за свой помощник в търговията си с жита“ („Поетическа биография на Ивана Вазов до 20-годишната му възраст“)². Но както ще видим,

¹ Вж. Периодическото списание, г. I, 1870, кн. 2, с. 103–106.

² Вазов, Ив. Събрани съчинения в двадесет и два тома. Т. 10. С., 1977, с. 338.

не ще да е била любовта към търговията главният подтик за неговото заминаване. Пребивайки от февруари 1871 г. до март 1872 г. в Олтеница, Браила, Букурещ, Бакъу, Галац, той не само пътува по търговски дела, а пише и – най-важното – започва вече системно да публикува стихотворения. Т.е. написаното не е вече само за пред себе си, а за да бъде публично оповестено в печата. Може да се каже, че тук Вазовият живот започва да става литературен, живот заради литературата.

Разбира се, още е твърде рано, за да можем да припознаем Вазов като писател, но факт е, че самият той отдава голямо значение на това свое първо пребиваване в Румъния. В късния спомен „Моето първо печатано стихотворение“ той погрешно твърди: „Спомням си, че първото печатано мое стихотворение в „Периодическо списание“ беше „Дунав“. То бе писано през пролетта на 1871 година [...], веднага след пристигането ми в Румъния (Олтеница).”¹ Вижда се, че поетът е забравил своя дебют през 1870 г., за да отдаде полагашо се според него първенство на това, което създава и започва да публикува още с пристигането си в Румъния. Според Пирин Бояджиев „през тези 14 месеца, прекарани на румънска земя, Вазов е написал 14 стихотворения [...]. Веднага са обнародвани 7.”² Сред тях са „Борът” и „Де е България”, които днес причисляваме към представителните Вазови поетически текстове. Количеството не е голямо, но едва ли това има значение. По-важното е, че Вазов става литературен сътрудник на българските емигрантски издания в Румъния – „Периодическо списание”, „Свобода”, „Отечество” и вече се вписва в литературното общество.

Ето и други негови думи, изречени пред Иван Шишманов, от които се вижда, че този период, прекаран в Румъния, е важен за него: „Тук написах своето известно стихотворение „Борът”, което В. Друмев напечата в „Периодическо списание”. Това ме насърчи да изпратя Друмеву от Олтеница още няколко свои поетически опити, които тоже бяха публикувани, но нямаха вече същия отзвук.”³ И по-нататък за стихотворението си „Днес”: „Това стихотворение изпратих Л. Каравелову, който го напечата в „Свобода” без никаква бележка...”, като по-съществено е продължението: „...някои емигранти били съветвали Каравелова да ме „нацапа” за стихотворенията ми, но той им отговорил: „Вазова трябва да го пазим.”⁴ Очевидно е удоволствието и гордостта на народния поет, когато разказва за своя прощъпалник в литературата и за начина, по който са приети неговите стихове от авторитети като Васил Друмев и Любен Каравелов.

¹ Пак там, с. 353.

² Бояджиев, П. Вазов и Юго. Силистра, 1999, с. 13.

³ Шишманов, Ив. Иван Вазов. Спомени и документи. Второ доп. изд. С., 1976, с. 86.

⁴ Пак там, с. 87.

Разбира се, младият Вазов попада сред *българското* литературно общество в Румъния. За съприкосновението си с румънската литература съобщава следното:

В Олтеница нямах ни български, ни руски книги и четях само румънски автори. Чичо ми беше ми взел учител по румънски, някой си Крецулеско, който вътре в 2–3 месеца ме запозна с тайните на своя език. В това време поглъщах главно Александри, Болинтиняну и др. [...] Румънските поети ми дадоха по-после размера за много мои стихотворения, но по сюжет румънската поезия ми остана чужда.¹

Тъй като въпросът за влиянието на румънски поети върху Вазов е разискван², тук няма да се занимавам с него, но трябва да се отбележи, че авторът на „Борът“ не остава затворен само в българската емигрантска среда, а чете и се учи от румънски автори. Друг е въпросът доколко това е оставило следи в творчеството му.

Безспорно е обаче, че времето през 1871–1872 г., преживяно в Румъния, е много важно за раждането на Вазов като поет. Тук той не само вижда за първи път отпечатани свои стихотворения, но и започва да изпитва удоволствието от реализирания литературен труд. А това вече е първата крачка към добиването на творческо самочувствие. Важно е и заради още нещо, което отбелязва Милена Цанева: „Това е в известен смисъл скок от робството към свободата и от патриархалността на един полуселски модел на съществуване към урбанизирания живот на модерния европейски свят.“³ Т.е. тук за първи път младият поет вижда свободното европейско общество, живее в него и това няма как да не му се е отразило.

Второто пребиваване на Вазов в Румъния (май 1876 г. – юни 1877 г., отново 14 месеца), колкото и да прилича на първото, вече има друг характер, а и литературните резултати са по-мащабни. Ражда се авторът.

С избухването на Априлското въстание от 1876 г. по българските земи Вазов бяга от родния си град Сопот, от въстаналото Отечество, за да се озове отново в свободна Румъния. За бягството си поетът разказва в първото си белетристично произведение „Неотдавна“, писано през 1881 г. в освободена България и отпечатано през същата година в редактираното от него сп. „Наука“. Това е най-комплицираният и компромисен текст в цялото негово

¹ Пак там, с. 87.

² Вж. напр. *Христофоров, П.* Творческото развитие на Иван Вазов. Ранни влияния. Годишник на Софийския университет „Св. Климент Охридски“. Историко-филологически факултет. Т. XI (1943–1944). С., 1944; *Бояджиев, П.* Вазов и Юго. Силистра, 1999, с. 32–57; *Цанева, М.* Иван Вазов. Изследвания и прочити. С., 2012, с. 286–299, където авторката заявява: „...не мога да не допусна въздействие и на румънската литература върху младия Вазов, но досегашните опити да се покажат конкретно тези литературни влияния в творчеството на писателя в повечето случаи са неубедителни“ (с. 299).

³ *Цанева, М.* Иван Вазов. Изследвания и прочити. С., 2012, с. 293.

творчество, в който той разказва за този негероичен момент от своята биография в най-героичното време от близката българска история.¹

На 3 май 1876 г. Вазов пристига в Букурещ и в последната глава на „Неотдавна” разказва за срещата си с Христо Ботйов, когато поетът революционер подготвя чета, за да премине с нея само две седмици по-късно в българските земи и да се бие за свободата на българите. Вазов бяга оттам, закъдето Ботйов се е запътил. Така Букурещ се превръща в пресечна точка на два противоположни поведенчески модела – самосъхранителния и жертвоготовния, мирния и революционния. И това е финалът на „Неотдавна”, така, както е отпечатан в сп. „Наука”. Но от него не разбираме какво точно е правил Вазов в Букурещ.

Десет години по-късно, когато писателят подготвя тритомно издание на своята белетристика, във втория том на „Повести и разкази” (1892 г.) той включва „Неотдавна”, но в значително променен вид. Текстът е основно редактиран – и смислово, и стилистично, съкратени са доста пасажии от журналното издание, като на най-голямо съкращение е подложена последната глава, разказваща за Ботйов, но след нея е добавена нова глава „Последний комитет”. Именно в нея вече утвърденият писател за първи път разказва какво точно е вършил по онова време в Букурещ. Без да се самоизтъква, защото акцентът е поставен върху дейността на Българското централно благотворително общество, Вазов индиректно дава отговор и на тежация цяло десетилетие неудобен въпрос защо е трябвало да напусне Родината по време на Априлското въстание. Отговорът е: за да стане писател.

Вазов пристига през 1876 г. в Букурещ като автор на стихотворения, публикувани в българския емигрантски печат и в Цариград. Видяхме вече началото, положено в Румъния през 1871–1872 г., след което продължава да печата, но само в цариградските издания. Още през 1873 г. той е осмян в Ботйовата сатира „Защо не съм?” заради стихотворението си „Вярата ми”. Впрочем, в тази сатира Ботйов жигосва и много други български автори, включително и Петко Р. Славейков. Известно е, че в единствения запазен екземпляр на в. „Будилник”, където е поместен Ботйовия текст, Захари Стоянов е изрязал две строфи.² Дали те не са били насочени против Любен Каравелов и Стефан Стамболов? Първият е кумир на З. Стоянов, а на втория той е политически съратник, когато подготвя за издаване съчиненията на Ботйов и пише „Христо Ботйов. Опит за биография” (1888 г.). Искам да кажа, че със „Защо не съм?” поетът революционер очевидно се разграничава от всички пишещи българи, свои съвременници, не само от Вазов. Но пък първите

¹ Вж. Михайлов, Д. Бягствата на Вазов и Голямото завръщане, или как „Манчовият поет” става народен поет. – В: И ние в литературата. Изследвания. Библиотеки. Оценки. В. Търново, 2010, с. 56–78.

² Вж. Тодоров, И. Над Ботевия стих. Текстологически изследвания. С., 1988, с. 226.

стихотворения, написани от Вазов в Букурещ, са посветени на Ботйов и неговата чета – „Радецки” и „Песен на юнаците на „Радецки” (май 1876 г.)!

До идването си в началото на май 1876 г. в Букурещ, Вазов е публикувал след напускането на Румъния в края на март 1872 г. 18 стихотворения в излизащите в Цариград сп. „Читалище” и в. „Напредък”, написал е много други. При тръгването оставя у свой приятел в Пловдив една тетрадка със стихове (творби от бъдещата стихосбирка „Майска китка”, 1880 г.), а „всички други съчинения, съставящи няколко обемисти тетрадки, аз бях заровил един ден по-напред у дома в зимника, при нощвите, под купа жълта глина, която лежеше там от много време” („Неотдавна”)¹. Вазов скрива ръкописите си както други биха скрили имането си, парите си! Те са цялото богатство, което има и на което държи! Подобно е поведението му и преди, при пристигането му в Цариград от Румъния в края на март 1872 г.: „Когато параходът спря пред моста на Златния рог, аз извадих от куфара ръкописите си и ги скрих на голо. На митницата турците тършуваха в багажите ми, но стиховете ми останаха.”²

Преповтарянето на част от фактологията по първото пребиваване на Вазов в Румъния и второто му пристигане там се налага, за да се види, че през тези години той упорито, неотклонно, целенасочено се подготвя да стане писател. И бягайки през 1876 г. от размирното Отечество, той търси мястото, където може да реализира това. Мястото е Букурещ, времето на осъществяването е особено, гранично в българската история и в съдбата на Вазов. Тук той прекрочва един важен праг, прави крачката от обикновеното съществуване към писателството. А прекрочването на този праг ще се окаже исторически, гледано сега, за българската литература и за новата българска държава, чиято идеология създава Вазов с творчеството си оттук-насетне.

На 10 юли 1876 г. в Букурещ се основава Българско централно благотворително общество, а на 15 юли е избрано неговото ръководство: председател Кириак Цанков, подпредседател Олимпий Панов, а един от членовете на ръководството е Иван Вазов. О. Панов казал: „Господа, тук в Букурещ живее нашият млад поет Вазов. Престъпление е от наша страна, да го държим далеч от нас.” И тогава ме приели едногласно.”³ Вазов е приет в ръководството на БЦБО, на което малко по-късно ще стане секретар и ще пише всички по-важни негови документи и писма, като *поет*! И той се отсрамва. Наред с дейността си като един от ръководителите на Обществото (важно е да се отбележи, че участва в заседанията на Българския събор в Букурещ през 18–22 ноември 1876 г., на който се определят етнографските граници на България и принципите за създаването на новата държава), той

¹ Вазов, *Ив.* Събрани съчинения в двадесет и два тома. Т. 6. С., 1976, с. 22.

² Шишманов, *Ив.* Иван Вазов. Спомени и документи. Второ доп. изд. С., 1976, с. 90.

³ Пак там, с. 97.

трескаво пише поезия, започва отново да публикува стихове в българския емигрантски печат в Румъния.

В издавания в Гюргево в „Нова България“ излизат стихотворенията му „Политика“ (28 юли) и „Песен на юнаците на „Радецки“ (31 юли), подписани с псевдонима Пейчин. Под заглавието на последното е написано в скоби „Из „Пряпорец и гусла“. Минали са по-малко от три месеца от пристигането на Вазов в Букурещ, а той вече подготвя първата си стихосбирка. На 7 август БЦБО решава „да бъдат отпечатани стихотворенията на Вазов и да се продават в полза на Обществото“.¹ Нещо като официално издание на българската задгранична организация! През август и септември са публикувани още няколко Вазови стихотворения в започналия да излиза в Букурещ в „Стара планина“ и във в. „Нова България“, подписани все с псевдонима Пейчин, а на 23 септември последният вестник съобщава, че книгата на Вазов е отпечатана. На бял свят се появява „ПРЯПОРЕЦ И ГУСЛА. Стихотворения. От Пейчина. Книжка I. Издава за в ползата си Българското Централно Благотворително Общество в Букурещ. 1876.“² Така е написано на корицата, на която е изобразена и лира с венец от листа. По-късно Вазов казва пред Ив. Шишманов: „Повечето от стихотворенията, влезли в тая ми сбирка, са написани още в Сопот – останалите в Букурещ. [...] „Пряпорец и гусла“ излезе под псевдонима Пейчин. [...] Не си турих името, за да не изложя баща си и братята си на преследване в Турция.“³

Първата Вазова стихосбирка е факт. Какво произлиза от това? Естествено, апетитът за втора книга, заявен още в предисловието на „Пряпорец и гусла“: „Ако бъда честит да видя, че туй ми произведение намери съчувствие в българската емиграция, аз ще побързам да ѝ поднеса и втората книжка на „Пряпорец и гусла“, над която работя сега и която има за предмет по-съвременните събития, на които ние сме свидетели днес.“⁴ Неиздал още първата си книга, Вазов съобщава, че *работи* над втората. *Работят* само авторите, писателите, тези, които имат самосъзнанието за необходимостта от своите думи и за тяхната стойност пред публиката. В предисловието Вазов ни съобщава нещо много важно: той приема и вече знае, че писането на стихове и на книги е *работа*. Малко по-късно писателската работа ще бъде превърната в *професия*.

А „съчувствието“ е изразено публично три месеца след дебютната Вазова стихосбирка от учителя Димитър Ц. Коцов, отпечатано във в. „Нова

¹ Марковска, М. Летопис за живота и творчеството на Иван Вазов. Част първа (1850–1895). С., 1981, с. 69.

² Книгата излиза в два варианта. Една част от тиража е с осем стихотворения повече, поместени в края, което означава, че Вазов е продължил да работи над нея и е включил в процеса на печатането тези творби.

³ Шишманов, Ив. Иван Вазов. Спомени и документи. Второ доп. изд. С., 1976, с. 221.

⁴ Вазов, Ив. Събрани съчинения в двадесет и два тома. Т. 1. С., 1974, с. 352.

България”, в което се казва, „че и у нас съществуват: Шекспировци, Дантевци, Гетевци, Декартовци, Жан-Жак Русовци”, та:

Думата ни е за г. Ив. Вазов, който тъй да кажем, по своята поетическа живост и гений, надминува сичките, току речи, до сега познати у нас поети. Той умее да схваща великолепните и преизящни страни на въображението. С неговите отлични стихотворения се е красила и „Нова България”, у няколко си от предишните броеве читателите ни са видяли стиховете с подпис Пейчин и вярваме, че секому се е усладило прочитането им. Поетическите творения на г. Вазова се отличават по това, че у тях се облича всеки възпят от него предмет в най-гиздава великолепност. Земете напр. неговата наскоро печатана книга „Пряпорец и гусла” и ще видите какви хубаво-нагласени стихотворения има в нея.¹

В славословието на Д.Ц. Коцов не се споменава повече първата Вазова стихосбирка, защото то е заради Вазовите стихове и книгата му, но конкретно е провокирано от една „награда”, връчена на Вазов за отпечатаното във в. „Напредък” месец след излизането на книгата му стихотворение „За нашата благодетелка” (преименувано в „Тъгите на България” на „На леди Странгфорд”). В предишния си брой в. „Нова България” съобщава: „Нашият млад поет г. Вазов се е удостоил да получи тия дни за награда на отличната си поетическа дарба златен медалион, проведен нему от познатата на читателите ни благородна англичанка леди Странгфорд. Тая образована и благородна българофилка благоволила да награди нашия поет за своето към нея поетически приветливо творение.”² Вестникът е впечатлен от акта на Вазовото награждаване, от ритуално изразената благодарност на англичанката. Факт, който няма как да е станал известен, ако самият Вазов не го е съобщил. Това е първата награда за поета Вазов, първото му „овеществено” признание. От награди и юбилеи по-късно той няма да се отърве. Знаменателно е, че първата идва от Англия, там, където по-късно ще бъде издаден за първи път в книга и романа „Под игото” и откъдето най-напред ще дойде вестта за Вазовото признание като европейски автор.

Не ми е известно дали по това време някой от румънските писатели чете и следи българския емигрантски печат, дали въобще румънското общество се интересува какво пишат българските вестници, издавани там. Би било любопитно да се изнесат, ако има такива публични печатни или дори частни реакции към публикуваното от български автори. Не съм сигурен, но най-вероятно всичко остава затворено в българския език и българските задгранични вълнения и тревоги. Тук, разбира се, моята „тревога” е дали Вазов е забелязан от румънците *тогава* като поет. А преди това Ботйов? А Любен Каравелов? Големият въпрос е знае ли Румъния, че на нейната

¹ Нова България, г. I, бр. 55, 23.XII.1876, с. 1.

² Пак там, г. I, бр. 54, 17.XII.1876.

територия се формира идеята за създаването на новата българска литература и че тук се „наливат“ нейните основи? Единственото, което съзирам от фактите е, че в Румъния Вазов се чувства свободен и тук започва да изгражда писателя в себе си.

Несръчните похвали на Д.Ц. Коцов за поетическата похватност на Вазов (трябва да се отбележи, че това е първият критически текст за поезията на Вазов) предизвикват несъгласие не у читателите на в. „Нова България“, несъгласен е самият възхвален автор. На 6 януари 1877 г. вестникът публикува писмо от Вазов, датирано 26 декември 1876 г., сиреч писано е само три дни след публикуването славословие на Коцов. Предлагам целия текст, защото, не знам по какви причини, той не е отпечатан в последното, уж пълно събрание на съчиненията на Вазов в 22 тома от 1974–1979 г.:

До редактора на в. „Нова България

В 54-ий брой на почитаемия Ви лист аз прочетох една доста дължка статия, в която автора, като взема повод от *сувенира*, пратен мене от Леди Странгфорд, намерил за добро да занимае с моята скромна личност читателите, като й приписува качества и преимущества, които никога не съм имал, нито мога да имам претенция да притежавам.

Аз напълно оценявам дружеските чувства на автора към мене, що са го въодушевявали и неговото чисто намерение да ме насърчи, за което му благодаря искрено.

Но мисля, че като имам право да опровергавам злонамерените и несправедливи укори, които биха се явиле срещу мене, така също скромността ми заповяда да отблъсна сичките незаслужени и прекалени хвалби, които би имале за предмет личността ми, от каквито чувства и да са биле вдъхнати.

Прочее, между другото, аз съжелявам почитаемия автор за увлечението му дето прави сравнение на мене с оние гениални мъже, които са гордост на човечеството, и на които имената трябва да произнасяме с благоговение; мене, казвам, който при тяхното величие съм малък и незначителен, както е бледавата звездичка при заслепителното сияние на слънцето. Като правя това признание, аз вярвам, че изпълнявам една длъжност не само към мене си, но и спрямо уважаемата публика, която праведно би претълкувала мълчанието ми в тоя случай.

Приемете, моля Ви, уверението на моето почитание към Вас.

Ив. Вазов

Букурещ,
26 декември 1876¹

Това писмо на Вазов е *манифест*. В него той заявя публично, че вече знае *кой е* – след излизането на първата му книга, в процеса на подготовката на втората. Този манифест, нищо че е облечен във великолепието на скромната достолепност, крещи позицията на автор, който знае, че вече

¹ Вазов, Ив. Събрани съчинения в двадесет тома. Т. 20. С., 1957, с. 8–9.

намира своята идентичност. Само в писмото му наградата на лейди Странгфорд е наречена *сувенир*, сиреч спомен – отбелязване за запаметяване, ритуален, но и личен жест, драскотина в паметта. И нищо повече. Авторът иска друго – книги, с които да остави диря у читателите си. Личи желанието му, макар и полуизречено, да бъде поет, а не да е притежател на сувенири. Все пак, изпращането на медальона и публичното оповестяване на неговото получаване, е първата награда за новата българска литература. Както всички такива награди, те нямат нищо общо с литературата. И тъкмо против това роптае Вазов, макар и в твърде изискан стил. Впрочем, Вазовото писмо изговаря и още нещо – той вече владее високата стилистика, което едва ли тогава е било забелязано. И в него желае да се разграничи от утилитарното, в хоризонта на което той очевидно е възприет.

Тази битка Вазов ще води и доста години след Освобождението на България – утилитарен ли е, или е поет. Започнал в Букуруц от конкретиката на събитията, разиграваци се в българските земи на Османската империя, той постепенно ще се издърпва за косите, за да стане родител на българската история – такава, каквато бихме искали да бъде сега и е. Малко съчинена и украсена, но наша. Вероятно отдалечеността от Отечеството, бидейки в Румъния, той *тук* започва да възпитава в себе си митологичното отношение към родното, за да го превърне в свещено. Без да е раздалечен от него, без дистанцията едва ли Вазов щеше да се превърне в... народен поет на свободна България. Ако Ботйов пише повечето си стихотворения в Румъния като заканителни писма до поробена България, Вазов създава в Румъния себе си като милозлив изпращач на писма до безправните си братя. Разликата е голяма, независимо от художествените качества на творбите. А има значение и кой очаква техните писма. Вероятно – никой, или почти никой. Има сведения за разпространението на емигрантската преса по българските земи. Но все пак тя е създавана за нуждите на самите емигранти. Т.е. това е един вътрешен, относително затворен кръг, мечтаещ за национална свобода, без техните поробени сънародници да знаят за това. Писма без получател. И все пак изпратени писма, които Вазов постепенно ще превърне в писма, които са очаквани. Може би за това роля имат и конкретните събития, които после ще станат исторически. По-точно – с късна дата историята ще ги преведе и на български. Разбира се, с решителното участие и авторство на Вазов.

Какво прави поетът, след като е излязла през септември 1876 г. неговата първа стихосбирка „Пряпорец и гусла“, след нечуваните турски жестокости над българите в погрома на Априлското въстание, от което той е избягал при първата вест за избухването му? Живее в Букурещ, секретар е на БЦБО, печата стихотворения, подготвя втората си стихосбирка. Известието за нейното издаване е отпечатано само три месеца след излизането на първата и три дни след написването на писмото, отправено до в. „Нова България“, в

което Вазов се обявява за „малък и незначителен“. На отделен лист със заглавие „Обявление“ е отпечатано неговото стихотворение „На теб, Българо свещена...“ (в „Тъгите на България“ получава заглавието „На България“) и следният текст:

Тъгите на България

Песни и стихотворения от И. Вазова

Под това название решил съм да издам на свят една сбирка от различни лирически стихотворения, на които сюжета са ми дали днешните извънредни обстоятелства. Но за да успее това ми предприятие, аз имам нужда от съчувствието на моите еднородци. За това правя позив към сичките Българи, които ценят изкуството и желаят напредъка на народната книжевност, да благоволят да се запишат спомоществатели на тая книжка, която ще излезе от печат къде края на идущия Януария.¹

Замисляната нова стихосбирка в предисловието на предишната е наречена „втората книжка на „Пряпорец и гусла“, под публикацията на стихотворението „Русия“ тя е изписана „Въздишките на България“², за да стане в окончателния си вариант „Тъгите на България“. И това е знак, че поетът работи над книгата, включително и по заглавието, публикува и няколко стихотворения от нея в периодиката. Но отпечатването ѝ се бави. Три месеца след обявлението „Нова България“ публикува нова покана, писана от Вазов: „Понеже книгата ми „Тъгите на България“ е отпечатана до половината само, а да се довърши нужни ми са средства, аз моля най-учтиво сичките приятели из Румъния, които имаха добрината да ми съберат спомоществования, да прибързат да ми внесат незабавно поне една част от събраните спомоществования, с което ще улеснят бързото отпечатване на книгата. И. Вазов. Адресата ми е: Букурещ, Интрарея Росетти Н. 7.“³ Около средата на април 1877 г. стихосбирката излиза, подписана с истинското име на поета. В печата липсват отзиви за нея, тъй като българските вестници в Румъния са заети с друго – на 12 април 1877 г. Русия обявява официално война на Османската империя. Този факт измества всичко.

Ето какво си спомня Вазов: „Всички стихотворения в тая ми сбирка са писани в Букурещ в квартирата ми на Intrarea Rossetti под впечатлението на грозните новини, пристигащи от България подир потушаването на въстанието и при ободрителните слухове за неизбежността на руско-турската война.

Пиших при най-тежки лични обстоятелства. Зимата беше люта и аз я прекарах без огън. Неведнъж квартирата ми не се топли. Живеех само със сух

¹ Марковска, М. Летопис за живота и творчеството на Иван Вазов. Част първа (1850–1895). С., 1981, с. 81.

² Вж. Стара планина, г. I, бр. 35, 15.II.1876, с. 2.

³ Нова България, г. I, бр. 72, 24.III.1877, с. 4.

хляб (20 стотинки на ден). Повечето време прекарвах в кафенето на топло. Стихотворенията ставах повече нощно време да ги пиша, наметнат с палто и с ръка полузамръзнала. Печатането им беше трудна работа. Печатарят, сърбин, нямаше доста букви и работници, та печатът се повлече около два месеца.

Напечатах 1000 екземпляра. Отгдето намерих пари да платя, не помня. Нито помня кому дадох книгите да ги разпространява. Знам, че се разграбиха, но аз не получих ни пара за тях. Аз се радвах, че сбирката се посрещна с голямо съчувствие.”¹

В края на юни 1877 г. Вазов напуска Букурещ и се озовава в освободения от руските войски Свищов с написани нови „седем стихотворения за бъдещата сбирка „Избавление”².

Нека резюмирам фактите. *За първи път* Вазов печата свое стихотворение в „Периодическо списание”, излизащо в Браила (1870 г.). Това е неговият дебют. През 1871–1872 г., пребивавайки в Румъния, пише редица стихотворения и най-важното – тук *за първи път* започва да публикува активно свои творби. И още по-важното, което самият той споделя в своя късен спомен „Нашият печат в турско време” (1920 г.): „В свободна Румъния можеше да се пише за всичко свободно.”³ Т.е. тук *за първи път* поетът се чувства творчески свободен. Ако сравним стихотворенията, които помества в издаваните в Румъния български периодични издания, с тези, които са в излизащите в Цариград (там те се цензурират), ще видим огромната разлика в духа и мотивите на едните и другите. В предназначенията за цариградския печат текстове и сам поетът се цензурира или поне се ограничава и в темите, и в изравяваните идеи. През 1876–1877 г. в Букурещ, освен многото написани стихове, Вазов издава *първите* си две книги, създава основата за следващата. Смисълът на многото повторения, допуснати умишлено, мисля, че се разбира. Техният синоним е думата *начало* – началото на писателя Вазов.

Преминал на българския свободен бряг, няколко месеца след като се е разделил с Букурещ, той пише в писмо до своя приятел Спас Вацов от Свищов (14.I.1878 г.): „Както видите, при всичко, че съм чиновник сега, аз пак не се оставям от тая *севда стихотворска*. Това е станало за мене страст и е влезнало в натурата ми. Впрочем, кога да е, аз ще се предам изключително на книжевността. Виждам, че там ме влече”⁴. Всъщност, още в Букурещ Вазов се е отдал на книжевността, а тук, в своята съкровена изповед, той формулира случилото се.

От всичко разказано произтичат два основни извода.

¹ Шишманов, *Ив.* Иван Вазов. Спомени и документи. Второ доп. изд. С., 1976, с. 224–225.

² Бояджиев, *П.* Вазов и Юго. Силистра, 1999, с. 31.

³ Вазов, *Ив.* Събрани съчинения в двадесет и два тома. Т. 10. С., 1977, с. 294.

⁴ Пак там. Т. 21. С., 1979, с. 17.

1. Двата периода от пребиваването на Вазов в Румъния са от изключителна важност за него. Първият ражда поета, вторият – автора и подготвя създаването на професионалния писател. Това той го разбира почти веднага след завръщането си в България.

2. Поетическият живот на Вазов в Румъния е от изключителна важност за новата българска литература, защото именно тук той формира ония черти от творческия си натюрел, с които ще положи нейните основи. Това ще се разбере по-късно.

ЛИТЕРАТУРА

Арнаудов, М. Към хронологията и характеристиката на първите печатни Вазови стихотворения. – В: Иван Вазов. С., 1950, с. 309–402.

Бояджиев, П. Вазов и Юго. Силистра, 1999.

Вазов, Ив. Събрани съчинения в двадесет тома. Т. 20. С., 1957.

Вазов, Ив. Събрани съчинения в двадесет и два тома. С., 1974–1979.

Вълчев, В. Иван Вазов. Жизнен и творчески път. С., 1986.

Марковска, М. Летопис за живота и творчеството на Иван Вазов. Част първа (1850–1895). С., 1981.

Михайлов, Д. Бягствата на Вазов и Голямото завръщане, или как „Манчовият поет“ става народен поет. – В: И ние в литературата. Изследвания. Библиотеки. Оценки. В. Търново, 2010, с. 56–78.

Тодоров, И. Над Ботевия стих. Текстологически изследвания. С., 1988.

Христофоров, П. Творческото развитие на Иван Вазов. Ранни влияния. Годишник на Софийския университет „Св. Климент Охридски“. Историко-филологически факултет. Т. XI (1943–1944). С., 1944.

Цанева, М. Иван Вазов. Изследвания и прочити. С., 2012.

Шишманов, Ив. Иван Вазов. Спомени и документи. Второ доп. изд. С., 1976.

**UTOPIA ABSENȚEI RĂULUI CA PREMISĂ A ACESTUIA
(STUDIU DE CAZ: ROMANUL *NOI* DE EVGHENI ZAMIATIN)¹**

Delia Doina MIHALACHE

The problem of evil has raised many concerns among the philosophers and theologians, which tried during centuries of Christianity, and even before, to give a plausible answer to the question of evil's existence onto the world. Thus, based on competent opinions, we intend to discuss in this paper the problem of evil in relation to the dystopian fiction of Yevgeny Zamyatin, *We*, and the attempt, made by the One State, to eliminate evil (under all its aspects: social, moral, metaphysical, natural). We will try to prove that such endeavors are not only against human nature and the nature of God, but are also unsustainable in the long term, for, in order to reach a certain degree of authenticity, the freedom of choice must be maintained. The good, according to the opinions quoted in the paper, means not *the constraint* to do good, but *the choice* to do it – in the context in which the evil was also possible; thus choice represents, in the end, the defining element of any conceptual distinction between good and evil.

Key-words: evil, dystopia, theology, Christian perspective, suffering

*Răul fizic a fost, cu siguranță, permis de Dumnezeu
și se poate spune că, într-un anume sens, a fost
chiar voit de Dumnezeu.*

Sf. Augustin

Un aspect care a preocupat în mod constant omenirea dintru început și până în zilele noastre a fost problema moral-creștină a răului, a cărei manifestare evidentă este suferința umană. Este sădit în natura noastră să căutăm nu doar răspunsul la această problemă, ci și o posibilă soluție a ei. Asta au încercat scriitorii, esești, filozofi, istorici și teologi din antichitate până în zilele noastre, propunând

¹ Această lucrare a fost finanțată din contractul POSDRU/159/1.5/S/140863, proiect strategic ID 140863 (2014), cofinanțat din Fondul Social European, prin Programul Operațional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013.

diverse formule care să amelioreze constanta umană a imperfecțiunii, prin crearea unei societăți cât mai aproape de ideal, în care conceptul de rău să devină doar o idee îndepărtată și fără acoperire în planul real. Astfel a luat naștere prima utopie¹ documentată din istoria literaturii, prin lucrarea omonimă a lui Thomas Morus, creată în anul 1515. În societatea propusă de el, conceptele de ordine, armonie, egalitarism și ierarhie capătă o dimensiune ieșită din proporțiile firești ale unei lumi bazate pe eterogenitate și liber arbitru. Această operă, împreună cu alte creații similare ce au urmat modelul de referință propus de scriitorul și omul de stat englez, constituie un subdomeniu al fantasticului, având practic două fațete, o teză și o antiteză, ce poartă numele de utopie și antiutopie (sau distopie²). Ambele au în comun premisa unei societăți perfecte, în care oamenii trăiesc în armonie, respectă regulile și nu încalcă drepturile celuilalt, diferența fiind, bineînțeles, una de perspectivă.

În general, când vorbim despre utopii și antiutopii, avem în vedere o lume regândită în termenii omenesți ai perfecțiunii, dar care ignoră totalmente natura umană și preceptele divine, încercând să exercite presiuni asupra individului, pentru a se confronta unui ideal pre-gândit. De cele mai multe ori, o astfel de viziune apare în contradicție cu dogmatica creștină, în cel puțin trei aspecte: liberul arbitru este suprimat, ideea de fericire capătă o primă importanță și, nu în ultimul rând, se încearcă anihilarea răului. Dogma creștină este așadar înlocuită de cea umană, într-o încercare de a re-orândui lumea, sortită aproape întotdeauna eșecului.

Alături de alte câteva încercări literare cu specific antiutopic, precum romanul lui N. Cernîșevski, *Ce-i de făcut?*, din 1863, sau *Legenda Marelui Inchizitor* a lui Dostoievski, cel care a „pus bazele antiutopiei contemporane, prin crearea unui nou model al genului” (Șoptoreanu, p. 263) a fost Evgheni Zamiatin, cu romanul *Noi*, un manifest anti-socialist care i-a atras numeroase repercusiuni din partea autorităților comuniste. Romanul său nu numai că a constituit baza distopiei moderne, ci s-a și diferențiat în mod decisiv de toate celelalte antiutopii care l-au precedat, „prezentate adeseori fie sub forma unor tratate beletrizate, fie ca niște comentarii ale unor premise anti-utopice” (*Ibidem*, p. 263). „Scriitorul rus E. Zamiatin este cel dintâi care transportă în spațiul ficțiunii antiutopice esența negativă a unei societăți totalitare concrete”, este de părere Corneliu Barborică în studiul său eseistic *Utopie și antiutopie*, confirmând un fapt adesea ignorat, anume importanța scriitorului Evgheni Zamiatin pentru genul literar căruia îi este tributar

¹ (Din gr. *ou topos*, „loc care nu există”) Prin utopie este desemnată fie o operă filozofică, literară, politică, în care se imaginează un spațiu uman ideal ireal, în care sunt evocate „ținuturi” ale imaginarului, cu guverne/ popoare ideale, cu lumi edenice etc., fie o concepție politică / socială generoasă, progresistă, dar irealizabilă pentru că nu ține seama de condițiile istorice concrete date și de legile obiective ale dezvoltării societății respective. (Pachia Tatomirescu, pp. 501-502).

² Termen modern construit prin opoziție cu utopie și care se aplică unei lumi imaginate și negative. Printre creațiile distopice sunt mai renumite *Mașina timpului* a lui G.H. Wells, 1984 de G. Orwell și *Noi* de E. Zamiatin” (DE, 1993-2009).

și în care este practin un deschizător de drumuri. În romanul său apar foarte clar evidențiate principiile distopice anti-creștine, enumerate mai sus, căci, sub pretextul obținerii unei „fericiri matematic infailibile”, se anihilează complet liberul arbitru, împreună cu noțiunile de individualitate și intimitate. Dincolo însă de aceste aspecte obiective ale societății programate și mecanizate la milimetru/ secundă, există un substrat pur teologic, care nu poate fi înlăturat, căci doctrina pseudo-salvatorului autointitulat „Binefăcător” apare ca o încercare (falsă, desigur!) de a suprima în totalitate *răul*, suferința – acest rău atât de necesar, indispensabil chiar, prin care mântuirea creștină poate fi obținută. Așadar, pornind de la simpla remodelare a mediului, perfect din punct de vedere matematic până la remodelarea conștiinței umane, mai întâi prin condiționare mentală și ajungând în final la operația de înlăturare a centrului imaginației din cortexul cerebral, întreg acest demers are ca premisă înlăturarea surselor responsabile pentru suferința umană. Înlăturând răul și imperfecțiunea, este creat „omul nou”, mașinistic, robotizat, limitat în capacitățile sale fundamentale. Cu toate acestea, o astfel de lume devine esențialmente rea, fiind denunțată de către filozofii și teologii ultimelor veacuri ca o încercare de a suprima voința Creatorului, de a substitui creației divine un surogat. Justificarea eternă în oricare din aceste tentative de uzurpare a locului care îi aparține lui Dumnezeu este crearea unei lumi în care răul să nu mai existe. Fiind asociat adesea cu imperfecțiunea naturii umane, cu firea păcătoasă a omului, cel dintâi atac în acest caz este cel la adresa individului, care este forțat, prin diverse mijloace, să cedeze dreptul său la imperfecțiune, la greșeală, în schimbul promisiunii fericirii paradisiace. Paradoxul acestei mentalități este că așa-zisa eliminare a răului se produce apelând la înseși mijloacele acestuia.

În esență, în cadrul filozofiei religiei, problema răului constă în dilema: cum pot fi reconciliate existența răului cu existența divinității, considerate a fi omnisciente, ominprezente, omnipotente și atoatebinevoietoare? Existența răului este una dintre cele mai spinoase probleme ale creștinismului în general și a fiecărei persoane în parte, constituind o preocupare de bază a multor teoreticieni sau filozofi creștini, printre care Sfântul Augustin – care a cercetat toată viața pentru a găsi o soluție la această problemă, Gottfried Wilhelm von Leibniz, matematician și filozof german, autorul unui tratat despre problema răului și justificarea binelui în raport cu existența acestuia, David Hume, filozof, istoric, economist și unul dintre cei mai de seamă adepți ai Iluminismului scoțian etc. Între aceștia, Leibniz se remarcă datorită tentativei sale de a oferi o clasificare a tipurilor de rău și o interpretare a acestora prin prisma teologiei creștine. În lucrarea sa, *Eseuri de Teodicee¹ asupra bunătății lui Dumnezeu, a libertății omului și a originii răului*, el afirma că „e drept că ne-am putea imagina lumi posibile fără păcat și fără nefericire și am putea face din ele romane,

¹ Noțiunea de *teodicee* [gr. *theos* (zeu) și *dike* (reparație, judecată, justiție, dreptate)] este un neologism creat de Leibniz, în 1696, definit ca „parte a apologeticii având ca obiect demonstrarea faptului că existența răului, a nedreptății în lume nu infirmă bunătatea divină” (DEX, 1998, p. 1048).

utopii ori sevarambe¹; dar în ceea ce privește binele, aceleași lumi ar fi mult inferioare lumii noastre.” (Leibniz, p. 119) Filozoful german este autorul ideii că trăim în cea mai bună dintre lumile posibile, „fiindcă Dumnezeu a ales cea mai bună dintre lumile posibile, dar el nu a schimbat nimic din constituția lucrurilor, lăsându-le în stare să-și desfășoare toate virtualitățile” (*Ibidem*, p. 16). În ampla sa lucrare, Leibniz demonstrează că lumea *așa-cum-este*, apare ca imperfectă, dar tinzând mereu către idealul „mai bine”, ceea ce o deosebește de o lume concepută după un model de gândire uman, care, oricât de perfectă și rațională ar fi, sfidează însuși scopul existenței, fiind, prin urmare, *rea*. Leibniz distinge între trei tipuri fundamentale de rău: răul *metafizic*, răul *fizic* și cel *moral*. Lucrarea sa se constituie într-o amplă prolepsă, în care încearcă să preîntâmpine și să ofere un răspuns la eventualele întrebări și probleme pe care i le-ar putea ridica un adversar imaginar, dar și o reacție concretă la ideile lui Pierre Bayle, filozof și scriitor francez, care susținea separarea dintre credință și rațiune. Astfel, încercând să formuleze un răspuns la obiecțiile acestuia în privința divinității, Leibniz face apel la distincția dintre cele trei tipuri de rău enumerate anterior, la originea și sensul acestora.

Pornind de la clasificarea lui Leibniz, căreia îi vom adăuga încă două categorii – *răul social* și *răul natural*, vom încerca să identificăm în romanului lui Evgheni Zamiatin, dar nu numai, tentativele de a înlătura complet această componentă inerentă a lumii. Numeroase distopii recente sunt centrate în jurul ideii de eliminare, extirpare totală a răului, iar anumite aspecte ale personalității unui individ sunt percepute ca fiind manifestări, sau chiar sursă a răului. În *Fahrenheit 451*, romanul lui Ray Bradbury din 1953, o represiune cruntă este purtată zilnic împotriva acelor care citesc. Cultura și intelectualitatea devin obiecte ale disprețului public, blamate pentru nefericirea universală. Într-o altă distopie mai recentă, de data aceasta o interpretare cinematografică, *Equilibrium*, înseși sentimentele umane sunt puse sub stigmatul reprimării, fiind interzise și „vânate” fără încetare toate obiectele care ar putea genera simțire și emoție, în timp ce posesorii acestora sunt uciși fără drept la proces. Însă, cu excepția romanului lui Zamiatin, poate că cea mai temerară încercare literară de a elimina răul din societate o reprezintă creația lui Aldous Huxley, *Minunata lume nouă*. În romanul scriitorului englez, indivizii sunt deposedați în totalitate de noțiunea de rău și de nefericire. Condiționați psihic „din fașă” să iubească munca pentru care sunt predestinați, să fie toleranți cu celelalte categorii sociale, să nu-și refuze nicio plăcere carnală sau materială, să deteste singurătatea și să fie mereu fericiți – în caz contrar având la dispoziție un drog legal, *soma*, care să le mențină starea de spirit la cel mai înalt nivel posibil – oamenii din romanul lui Huxley își pierd multe din atributele specifice: nu mai cunosc sentimentul iubirii materne, al iubirii de cuplu, trăind într-o stare de

¹ *Istoria sevarabelor* este o utopie romanțată, prezentată ca o lucrare de istorie și geografie, scrisă de către Denis Vairasse în secolul al XVII-lea, utilizând mitul Ținuturilor Australe; este unul dintre primele texte utopice moderne.

semi-visare, până în momentul morții acestora. În absența uniunii familiale, aceștia nici măcar nu se pot confrunta cu sentimentul pierderii cuiva apropiat. Aproximativ același fenomen are loc și în romanul *Noi*. Într-un text distopic, așa cum este cel al lui Evgheni Zamiatin, delimitarea conceptuală a „binelui” și a „răului” devine cu atât mai dificil de realizat, cu cât paradigma existenței umane este total inversată.

Răul metafizic, conform argumentației lui Leibniz, constă în nedesăvârșirea acestei lumi. Acesta este necesar din mai multe motive. În primul rând, pentru că lumea nu ar mai putea fi orientată către „mai bine”, în al doilea rând, pentru că o creație perfectă nu ar mai fi cu adevărat o creație, ci ar fi Creatorul care s-ar deduba pe sine, or – și aici vine argumentul lui Leibniz –, creația nu poate exista pe același plan cu Creatorul. Pe scurt, teza sa este următoarea: din moment ce tot ceea ce a creat Dumnezeu este bun, atunci chiar și acele lucruri care par a fi rele doar par astfel, din cauza perspectivei noastre limitate și a lipsei de context. Atunci când sunt privite însă ca un întreg, ceea ce pare a fi rău contribuie în final la realizarea binelui absolut. Conform teoriei sale, răul are un caracter temporar, în timp ce binele este etern. Așadar o lume care nu a fost atinsă de rău ar fi o lume bună, dar nu „cea mai bună dintre lumile posibile”. Aceasta din urmă ar fi însă o lume în care simpla existență a răului a facilitat dezvoltarea virtuților ce pot exista numai ca reacție la acesta, cum ar fi curajul, mila, iertarea, răbdarea, eroismul, perseverența, autocontrolul, anduranța, smerenia etc. Rezultatul ar fi o lume în care spiritele au fost cultivate și fortificate prin depășirea răului, cu ajutorul binelui.

Văzut din această perspectivă, romanul zamiatian capătă dintr-o dată o nouă lumină. Încercarea de a elimina răul prin înlăturarea atât a liberului arbitru, cât și a tot ceea ce îi poate diferenția pe oameni, în numele unei fericiri contrafăcute, apare ca un demers împotriva ordinii naturale, înlocuită de o *supra-ordine* artificială.

Mircea Eliade constata că „în orice societate, oricare i-ar fi gradul de civilizație (...), se observă o nostalgie a Paradisului care atestă că omul aspiră la un paradis concret și crede că dobândirea acestui paradis este posibilă aici, pe pământ, și acum, în momentul prezent” (Eliade, p. 371). Se poate realiza o paralelă între structura de stat totalitară, descrisă în romanul zamiatian, și grădina Edenului, dar nu la modul ideal, așa cum apare prezentat în parabola biblică, ci înțelegând prețul realizării unei asemenea (anti-)jupitii terestre. Atunci când ne gândim la Paradisul original, îl percepem ca un loc al egalității și fericirii perene, în care nu există ură, invidie sau război, dar nici nevoie, întrucât toată lumea dispune de tot ceea ce îi este necesar. Statul Unic pare a fi, într-adevăr, un loc în care sentimentul de nemulțumire a fost complet înlăturat, dar singura cale de a evita potențialele conflicte este de a fi total orb la alte moduri de gândire. Pentru ca oamenii să accepte totul ca fiind egal, este necesar ca aceștia să fie complet ignoranți cu privire la ceea ce este mai bine, mai rău, sau pur și simplu altfel, lucru dovedit de Zamiatin, care se referă la ei numindu-i „nu oameni, ci un soi de tractoare cu formă umană” (Zamiatin, p. 138).

Se poate realiza o paralelă între alegoria Paradisului și personajele lui Orwell, din romanul *O mie nouă sute optzeci și patru*. În distopia scriitorului englez, personajul absent, însă omniprezent Big Brother apare ca un surogat al lui Dumnezeu; Winston Smith poate fi asimilat lui Adam iar Julia poate fi asociată cu Eva, dar și cu șarpele care îl provoacă pe Winston să guste din fructul oprit. Există o paralelă între cele două romane din acest punct de vedere: Binefăcătorul și Big Brother sunt imaginea divinității, D-503 este Adam, iar O-90 este Eva. La Zamiatin însă, situația se complică sensibil, în sensul că O-90 poate fi asimilată laturii inocente a Evei, în timp ce I-330 poate fi interpretată atât ca o Evă ce contemplă ideea de a gusta fructul oprit, dar și șarpele ce ispitește. În termenii utilizați de Zamiatin, ea este numărul irațional, rădăcina pătrată a lui -1; e necunoscuta matematică ce nu ar trebui să existe într-un stat care se consideră a fi o societate perfectă, în care toată lumea este satisfăcută.

Dacă ar fi să revenim așadar la argumentele creștine – căci problema răului este, în esență, o problemă de natură teologică –, vom înțelege că o atare încercare de recreere a paradisiului original este imposibilă în lumea dată. Răul metafizic este un dat al existenței perfectibile, care nu poate fi desăvârșită decât prin intervenția divină. În aceasta constă toată morala creștinismului. Statul Unic descris de Zamiatin nu este numai o palidă imitație a Împărăției Cerurilor, descrisă în Noul Testament, ci chiar o negare a acesteia.

Răul moral (păcatul) rezultă din răul metafizic, conform concepției lui Leibniz. Răul moral, chiar și atunci când poate fi, de asemenea, un mijloc în vederea atingerii adevăratei finalități a lumii, când poate contribui la realizarea unui bine sau la împiedicarea unui rău mai mare, nu poate fi niciodată obiect al voinței divine. Dumnezeu îngăduie doar răul moral, fiindcă libertatea de a alege între bine și rău este un atribut exclusiv al omului. Într-un comentariu dedicat autorului Marelui Inchizitor, Nicolai Berdiaev discuta, la rândul său, problema libertății și a suferinței, ca o consecință a răului:

A îndepărta răul și suferința se poate doar cu prețul negării libertății. Atunci lumea ar fi bună și fericită în mod forțat, dar n-ar mai fi după asemănarea lui Dumnezeu, căci asemănarea constă, în primul rând, în libertate. Această lume pe care ar crea-o revoltata „minte euclidiană” a lui Ivan Karamazov, spre deosebire de lumea lui Dumnezeu, plină de rău și suferință, ar fi o lume bună și fericită. Dar în ea nu ar exista libertate, totul ar fi constrâns, raționalizat. De la început, din prima zi, ar fi un furnicar social fericit (Berdiaev, p. 54).

Iată așadar o concepție susținută de mari gânditori teologi ai lumii, pare a fi pusă în practică în sistemele totalitare descrise în multe dintre distopiile secolului al XX-lea, începând cu cea a lui Zamiatin. Pornind de la premisa că răul și liberul arbitru sunt interconectate, făuritorii acestui tip de societate acționează la înlăturarea „cauzei”, anume a liberului arbitru, în vederea eliminării „efectului”, adică a răului. Problema unei astfel de judecăți este aceea că, dacă liberul arbitru

este principala cauză a răului, tot el este și principala sursă al binelui. În mod similar, cei care pornesc de la premisa că, înlăturând capacitatea de simțire umană, responsabilă pentru producerea nefericirii, a războaielor, vor elimina efectele nedorite ale unor emoții particulare, precum furia, negativitatea, pesimismul etc., uită (sau ignoră în mod deliberat) faptul că aceeași sursă a emoțiilor negative este totodată și sursa celor mai înălțătoare sentimente, fără de care omul ar fi redus la condiția unei primate, lipsite de conștiință de sine și capacitatea de evoluție.

În romanul lui Zamiatin, problema răului moral este legată de alegerile pe care le face protagonistul, care se abate de la normele oficiale, săvârșind greșeala de a se îndrăgosti de o altă femeie decât cea care îi fusese „repartizată”. Ceea ce apare aici ca un păcat nu este altceva decât simpla exercitare a liberului arbitru, pe care D-503 îl posedă, cu toate că, din cauza îndoctrinării, nu este conștient de acesta. Naratorul relatează chiar una dintre „legende” care circulă pentru a consolida această mentalitate colectivă, potrivit căreia liberul arbitru este cauza principală a suferinței morale:

Este povestea despre trei numere care, cu titlu de experiență, au fost scutite de muncă pe timp de o lună: fă ce vrei, du-te unde vrei. Nenorociții se tot învârteau pe lângă obișnuitul lor loc de muncă și aruncau priviri flămânde în interior; se opreau în piețele publice – și executau ore în șir aceleași mișcări care, într-o perioadă determinată a zilei, deveniseră o necesitate a organismului lor; tăiau și strunjeau aerul, cu ciocane nevăzute ciocăneau, bocăneau în lingouri nevăzute. Și, în cele din urmă, în a zecea zi n-au mai putut rezista: ținându-se de mâini, au intrat în apă și în sunetele Marșului s-au cufundat tot mai adânc, până când apa le-a curmat chinurile... (Zamiatin, p. 144).

„Soluția” este găsită într-un final, constând într-o operație destinată să înlăture centrul imaginației din creierul uman. Prin acest demers, problema liberului arbitru ar fi rezolvată definitiv, în sensul în care, chiar și în absența unei interdicții explicite în ceea ce privește utilizarea procesului mintal ca atribut al libertății personale, nimănu-i ar mai „trece prin cap” (literalmente!) să folosească acest drept. Omenirea ar deveni o masă de marionete supuse, incapabile să conceapă măcar un fragment de idee dincolo de ceea ce le este impus de gândirea statală, de doctrină. Această acțiune vine în contradicție majoră cu principiile creștinismului prezentate anterior, depășind cadrul „interzicerii” liberului arbitru, care este înlocuit de imposibilitatea fizică a existenței și manifestării acestuia.

Răul fizic. În contextul dat, răul fizic are în vedere problema suferinței umane, percepute adeseori fie ca o consecință a răului moral – care se manifestă în plan fizic –, fie ca o suferință-avertisment, al cărei rol este acela de a „trezi” conștiința persoanei/-lor suferinde și de a o/ le readuce pe calea credinței.

Despre răul fizic se poate spune că Dumnezeu îl vrea ca o pedeapsă datorată vinei și deseori ca un mijloc propriu unui scop, adică pentru a împiedica rele mai mari sau pentru a obține un bine cât mai mare. Pedeapsa folosește și pentru îndreptare, și ca exemplu, iar răul slujește adesea pentru a gusta mai din plin binele, uneori contribuind chiar la

desăvârșirea celui care suferă, așa cum sămânța pusă în pământ este supusă unui fel de putrezire pentru a încolți” (Leibniz, pp.101-102).

În capitolul *Metafizica suferinței*, din *Tratat de metafizică*, Nae Ionescu discută problema creștinismului, ca paradigmă a acceptării suferinței și răului, ca elemente constitutive, indispensabile condiției umane. Meditând asupra pildei lui Iov, din Vechiul Testament, eseistul afirmă:

Problema nu era solubilă. Ea devine solubilă în creștinism. Mult mai târziu, și într-un chip cu totul surprinzător. Nu este vorba să negi răul, nici să încerci a înlătura ceea ce este suferință, ci este vorba de cu totul altceva. Să valorifici răul, să-l accepți ca atare, să accepți suferința ca atare, să o transformi în instrument. Asta este creștinism, asta însemnează propriu-zis creștinism (Ionescu, p. 97).

În romanul *Noi*, cea mai proeminentă manifestare a răului fizic este ritualul execuției, în care un „număr” (nu se specifică modul sau cauza răzvrătirii acestuia împotriva sistemului!) este vaporizat de o mașină electrică, ce acționa în sensul „dezagregării atomilor din corpul omenesc”, în cadrul unui ceremonial public:

Uite, unul – stătea pe treptele Cubului scăldat în soare. Un chip alb... Ba nu, nu era alb, pierduse orice culoare – chip de sticlă, buze de sticlă. Și doar ochii – hăuri negre care absorb, înghit, și lumea aceea sinistră, de care îl mai despărțeau numai câteva minute. (...) O secundă incomensurabilă. Mâna a conectat curentul, s-a lăsat în jos. A strălucit tăișul insuportabil de ascuțit al razei – ca un tremur, un trosnet abia simțit în tuburile Mașinii. Trupul e întins jos – totul e într-o pâclă ușoară, opalină – și iată-l cum se topește văzând cu ochii, se topește, se dizolvă cu o viteză fulminantă. Și nu mai e nimic (Zamiatin, p. 39).

Așa cum răul moral este înlăturat prin acțiunea ultimă și abuzivă de eliminare a centrului imaginației, răul fizic (cu excepția execuției) este sistematic eliminat din existența cotidiană și, odată cu el, orice șansă de a experimenta durerea și înțelegerea ce decurge din aceasta.

Răul social – o problemă matematică. O ultimă verigă în clasificarea răului ca fenomen ontologic obiectiv și subiectiv este *răul social*, o categorie a răului moral (aferent păcatului individual), multiplicată la nivelul întregii societăți. Această categorie are în vedere manifestări ale răului la nivel colectiv, cum ar fi criminalitatea, terorismul, războaiele, poluarea – un rău natural ce are cauze și implicații morale etc. Zamiatin propune două rezolvări ale problemei răului social pe cale matematică, - ignorând faptul că răul în sine este un concept necuantificabil din punct de vedere matematic: eliminarea drepturilor individuale și ideea de egalitatea totală.

a) *Eliminarea drepturilor.* Justificarea acestei reglementări se bazează pe concepția matematică a unităților care alcătuiesc un întreg. În acest caz, unitățile (adică oamenii, „numerele”) sunt insignifiante în raport cu Statul, perceput ca o entitate vie, ca un organism alcătuit din celule, a cărui viață și funcționare este

singura care contează, pe baza unui drept arbitrar acceptat ca atare de toți inhabitanții Statului Unic:

Așadar – să punem o picătură pe ideea de drept. Chiar și la antici – cei maturi știau că sorgintea dreptului e forța, dreptul este o funcție de forță. Și iată – cele două talere ale balanței: pe unul din talere e o greutate de un gram, pe celălalt – o tonă, pe un taler – „eu”, pe celălalt – „Noi”, Statul Unic. Oare nu e limpede: a admite că „eu” poate avea nu știi ce drepturi în raport cu Statul și a admite că gramul poate sta în cumpănă cu tona – este absolut același lucru. De aici repartizarea: pentru tonă – drepturi, pentru gram – obligații; și singura cale de la nimicnicie la măreție: să uiți că ești gram și să te simți milionime într-o tonă (Zamiatin, p. 87).

Un raționament matematic introdus de mașinăria statală prin intermediul reflecțiilor protagonistului D-503, el însuși matematician și constructor al Inegralului, se bazează pe un calcul aproximativ al sumei vieților individuale, apreciind valoarea acestora la comun, într-o manieră pur cantitativă, ce exclude în totalitate factorul calitativ al vieții ca experiență ontologică:

Uite, asta n-o pot înțelege nicum. Oricât de limitată le-ar fi fost mintea, tot ar fi trebuit să înțeleagă că o astfel de viață [când oamenii își duceau traiul încă în stare de libertate, adică într-o „stare primitivă neorganziată”] era curat genocid lent, zi de zi. Statul (umanismul) interzicea să fie ucis de-a binelea unul singur și nu interzicea ca milioanele să fie ucise pe jumătate. Să ucizi unul, adică să micșorezi suma vieților omenești cu 50 de ani – e o crimă, dar să micșorezi suma vieților omenești cu 50 de milioane de ani – nu e crimă. Nu e ridicol? La noi orice număr în vârstă de zece ani îți rezolvă această problemă moral-matematică în teizeci de secunde.” (Zamiatin, p. 14).

b) *Dezideratul egalității.* Cea de-a doua problemă „matematică” ce se impune rezolvată într-o societate distopică este problema egalității (sau egalizării) asupra membrilor acesteia, cel puțin a vastei majorități, prin orice mijloc și sub orice formă posibilă. „Dezbaterea modernă cu privire la egalitate, afirma profesorul Mihail-Radu Solcan, se pretează la o caracterizare succintă: egalitatea în fața legii a întrunit un acord foarte larg, dar atunci când a fost vorba despre egalitate prin redistribuție de venituri sau rezervare de poziții în societate pentru cei mai puțin bine situați în jocul cooperării sociale, dezacordurile profunde au constituit nota dominantă (Solcan, p. 64). Termenii în care discută filozoful se rezumă la aspectul economic și juridic al problemei egalității, însă o societate (anti)utopică va propune un ideal nediscriminat de libertate, raportat inclusiv la aspectele psiho-fizice ale membrilor comunității ce se dorește a fi „retușată”. Până unde poate merge ideea de egalizare? Un exemplu grăitor îl oferă chiar Evgheni Zamiatin în romanul său, prin dialogul dintre D-503 și I-330:

- Nimeni nu este „unul singur”, ci „unul din”. Suntem atât de identici...
- Ea:
- Sunteți convins?

I-am zărit sprâncenele avântate în unghi ascuțit spre tâmpale – ca niște vârfuri ascuțite ale ics-ului, iar m-am încurcat fără motiv, am privit în dreapta, în stânga – și... (...) Toți eram deosebiți unii de alții...

Asta, care era în dreapta, I-330, mi-a interceptat, pesemne, privirea descumpănită – și cu un oftat:

- Într-adevăr... Păcat! (...)
- Niciun păcat. Știința se dezvoltă și e clar – dacă nu acum, atunci peste cincizeci, o sută de ani...
- Chiar și nasurile la toată lumea...
- Da, și nasurile... (Zamiatin, pp. 9-10).

În acest exemplu, Zamiatin vorbește despre egalizarea inclusiv a aspectului fizic, fără a mai pomeni de normarea și egalizarea la nivelul ideilor. Însă cel care exploatează această idee la nivelul ultim este Aldous Huxley, care în romanul *Minunata lume nouă* descrie dintru început idealul realizării cât mai multor gemeni identici, care să îndeplinească un rol predeterminat în societate: „Bărbați standardizați, femei standardizate; în loturi uniforme, întregul personal al unei fabrici. (...) Dacă am putea extinde nelimitat bokanovskificarea¹, întreaga problemă ar fi pe deplin rezolvată. Rezolvată prin ființe Gama standardizate, ființe Delta invariabile, ființe Epsilon uniforme. Milioane de gemeni identici. În sfârșit, se aplicase la biologie principiul producției de masă” (Huxley, 2003, p. 6).

Un alt exemplu relevant în acest caz este nuvela distopică *Harrison Bergeron*, scrisă de Kurt Vonnegut în 1961, care tratează problema egalizării forțate prin limitarea capacității indivizilor supradotați sau talentați, în vederea obținerii unei uniformități raportate la mediocru și submediocru. În textul scriitorului american, acest ideal este impus prin mijloace extreme, de către un organ de stat ce are rolul de a asigura funcționarea medie a tuturor indivizilor, cu excepția, bineînțeles, a elitei conducătoare. Astfel, cei inteligenți sunt obligați să poarte căști ce interferează cu funcționarea normală a gândirii lor, cei atletici poartă greutate care să le încetinească funcțiile motorii, cei frumoși poartă măști, pentru a-și ascunde frumusețea și a nu trezi invidia:

Era anul 2081 și toată lumea era, în sfârșit, egală. Nu erau egali doar în fața legii și a lui Dumnezeu. Erau egali în absolut toate aspectele. Nimeni nu era mai deștept decât altul. Nimeni nu era mai frumos decât altul. Nimeni nu era mai puternic sau mai rapid decât altul. Toată această egalitate se datora amendamentelor 211, 212 și 213 din Constituție și a vigilenței de neoprit a agenților de stat pentru implementarea handicapului (Vonnegut, p. 2).

Exemplele de mai sus reprezintă doar câteva dintre perspectivele distopice care au pus accent deosebit pe ideea de egalitate „cu forța”, o egalitate practic

¹ Maurice Bokanowski (1879-1928), eponimul procesului de ectogeneză descris de Aldous Huxley în *Minunata lume nouă*, a fost un politician francez care a militat pentru raționalizarea industriei ca răspuns la criza economică de după Primul Război Mondial. (Sexton, p. 85).

imposibil de realizat într-o societate umană bazată pe eterogenitate și diversitate. Însuși Huxley explica în Appendixul romanului său, intitulat *Reîntoarcere în minunata lume nouă*, faptul că egalitatea nu este sustenabilă nici măcar din punct de vedere științific: „În decursul evoluției sale, natura s-a străduit din răspuțeri să facă în așa fel încât fiecare individ să difere de ceilalți indivizi. (...) Din punct de vedere fizic și mental, fiecare dintre noi este unic. Orice societate care, în interesul eficienței ori în numele vreunei dogme politice sau religioase, încearcă să standardizeze individul, comite o crimă împotriva naturii biologice a omului” (Huxley, pp.10-11). Așadar, ca o concluzie asupra acestor tentative de standardizare în masă a indivizilor, de transformare a acestora în manechine fără personalitate, revenim la cuvintele prof. Crasovschi, care amintește despre pericolului pe care îl presupune depersonalizarea și crearea de ființe umane conforme unei matrici prestabilite: „Impunerea progresului și a egalității forțate prin aplicarea metodei procustiene fără a se ține cont de evoluția firească a lucrurilor duce la apariția unor personaje grotesci, exponente ale tendințelor antiutopice care reflectă avertismentul dat de scriitori asupra pericolului urmărilor neprevăzute, periculoase și nocive (Crasovschi, p. 111).

În afara celor trei tipuri ale răului, enumerate mai sus, mai există **răul natural**, privit ca o stare a lucrurilor independentă de factorul uman, întrucât răul este perceput ca atare numai din perspectiva celor care îl suferă. Văzut în opoziție cu răul moral, care este atribuit omului și alegerii acestuia, răul natural devine un atribut al puterii divine asupra elementelor, capabile să producă indundații, furtuni, cutremure, incendii, foamete și alte asemenea catastrofe, care apar descrise și în Biblie. În prezent există totuși numeroase controverse, care atribuie răului natural cauze „morale”, în sensul în care multe catastrofe naturale sunt favorizate și amplificate de acțiuni ale omului. În romanul lui Evgheni Zamiatin, „eliberarea” de răul natural are loc cu prețul renunțării la „iraționalitatea” naturii: „Și uite, așa cum mi s-a întâmplat dimineață, în hala de construcție, am văzut iarăși, de parcă ar fi pentru prima oară în viață, - am văzut totul: străzile absolut drepte, pavajul de sticlă scânteietor de raze, divinele paralelipede ale locuințelor transparente, armonia ortogonală a șirurilor bleu-cenușii (Zamiatin, p. 8). Aici, spre deosebire de Palatul de Cleștar al lui Fourier, înconjurat de grădini cu flori și câmpuri înverzite, avem de-a face cu un oraș mecanizat, artificial, sub un clopot de sticlă „trainică, eternă”, și înconjurat de un zid verde care îi separă pe locuitori de fascinația imperfectă a naturii: „omul a încetat de a mai fi un animal sălbatic doar atunci când a construit primul zid. Omul a încetat de a mai fi un om primitiv doar atunci când noi am construit Zidul Verde, când prin acest zid am izolat lumea noastră mecanizată, perfectă – de lumea hidoasă, irațională a copacilor, păsărilor, animalelor” (Zamiatin, p. 71). Valorile sunt, bineînțeles, inversate, iar esteticul natural, din cauza aparentei imperfecțiuni matematice, este redus la categoria de non-valoare, de rău, prin urmare eliminat complet din viața locuitorilor Statului(-Oraș) Unic. În schimb este

promovată un fel de „religie a mașinii”, cum o numește profesorul Șoptoreanu în articolul său, în care cetățenii, supuși zeului perfecțiunii matematice, duc o viață lineară, orizontală, fără posibilitatea „devenirii”, adică a evoluției spirituale.

Încercarea de a elimina răul social, răul moral și (în anumite cazuri) răul fizic din cadrul societății atentează asupra răului metafizic? În eseu *Despre iubirea universală*, Konstantin N. Leontiev, dezbătând problema iubirii ca valoare creștină, vine cu un argument interesant: „Hristos pune mila sau libertatea drept idealul personal; el nu a promis nicăieri frăție în masă pe globul pământesc... Pentru acea frăție, în primul rând, sunt necesare concesii din toate părțile. Însă există lucruri pe care nu le poți ceda (Leontiev, p. 30) Argumentul său este reluat puțin mai târziu, în relație cu eseistica dostoievskiană asupra credinței:

Omenirea secolului al XIX-lea parcă și-ar fi pierdut cu totul încrederea în moralizarea personală, venită de-a dreptul din inimă și și-a pus toate speranțele în transformarea societăților, adică într-un oarecare grad de constrângere a îndreptării. Împrejurările, presiunea legii, a tribunalelor, a noilor condiții economice îi constrâng și îi deprind pe oameni să devină mai buni (*Ibidem*, p. 31).

Păstrând însă ca punct de reper percepția moral-creștină asupra celor două fenomene, putem conchide că absența răului în contextul unei societăți modificate conform viziunii unui *om* (ca opus față de concepția Creatorului) nu reprezintă o garanție a non-existenței acestuia. Dimpotrivă, răul nemanifestat în mod vizibil revine sub alte forme, conducând respectivii indivizi, locuitori ai unei astfel de societăți, către incapacitatea simțirii și conștiinței tipic umane.

Bibliografie

- Sf. Augustin, *Confesiuni*, București, Nemira, 2006
 Barborică, Corneliu, *Utopie și antiutopie, Realitatea unui vis*, Ed. Universității din București, 2003
 Berdiaev, Nicolae, *Filosofia lui Dostoievski*, Iași, Institutul European pentru Cooperare Cultural-Științifică, 1992
 Chiriacescu, Rodica, *Dicționar Enciclopedic*, (DE), Ed. Enciclopedică, 1993-2009
 Crasovschi, Axinia, *Prozatori ruși, secolele XIX – XX*, Editura Universității din București, 2008
Dicționarul explicativ al limbii române, București: Univers enciclopedic, 1998
 Dostoievski, F.M., *Frații Karamazov*, Ed. Cartea Românească, București, Vol. I, 1986
 Mircea Eliade, *Tratat de istoria religiilor*, traducere de Mariana Noica, București, 1992
 Huxley, Aldous, *Minunata lume nouă și Reîntoarcerea în minunata lume nouă*, Iași, Polirom, 2003
 Ionescu, Nae, *Tratat de metafizică*, București, Roza vânturilor, 1999
 Leibniz, Gottfried Wilhelm *Teodicee*, Iași, Polirom, 1997
 Leontiev, Konstantin, Soloviov, Vladimir, Rozanov, Vasili, Bulgakov, Serghei, Berdiaev, Nikolai, Frank, Semion, *Marele Inchizitor, Dostoievski – lecturi teologice*, Iași, Polirom, 1997

- Pachia Tatomirescu, Ion, *Dicționar estetic-literar, lingvistic, religios, de teoria comunicației...*, Timișoara, Ed. Aethicus, 2003
- Sexton, James, *Aldous Huxley's Bokanovsky*, în „Science Fiction Studies”, Vol. 16, No. 1, 1989
- Solcan, Mihail-Radu, *Arta răului cel mai mic*, București, ALL, 1998
- Șoptereanu, Virgil, *Despre romanul utopic și antiutopic în literatura rusă*, în „Romanoslavica”, XXIX, 1992
- Vonnegut, Kurt, *Harrison Bergeron*, (sursă online: <http://www.tnellen.com/westside/harrison.pdf>)
- Zamiatin, Evgheni, *Noi*, București, Humanitas, 1991

ROMANOSLAVICA vol. L, nr. 3

SOCIETATEA RUSĂ „SURPRINSĂ” DE GOGOL ȘI TRANSPUSĂ PE PÂNZĂ DE FEDOTOV

Mihaela MORARU

As remarkable representatives of Russian culture, both Gogol and Fedotov explore the uncommon aspects of reality only to reveal their symbolic valences in an unconcealed manner. The common feature in their works is their view on surrounding world and their vast thematic spectrum, that encompasses multiple elements, such as nature, time, history, various lines of thought etc. All these components are analysed starting from the impact that they have upon human beings, since the two great artists unmask not only the overwhelming routine, but also the depressing atmosphere of individual misery, in a horizon deprived of any coordinates. Their creation, although vested with specific aesthetic resources, brings about a dismal perspective on human life: the ideal becomes a mere illusion and society – “a trap for human beings”.

Keywords: “dead souls”, Fedotov, Gogol, literature and art, Russian society

Un scriitor, un compozitor sau un pictor mare este întotdeauna profund legat de ființa neamului său, a cărei realitate o folosește ca mijloc al artei sale. S-a dovedit de mult că numai atunci când sunt inspirate de istoria și realitatea națională, adevăratele opere de artă cuceresc recunoaștere și nemurire. Orice popor, cât de „neînsemnat” ar fi în tumultul evenimentelor istorice, ca să poată „dura”, are nevoie nu numai de pământul pe care-l muncește și îl apără ori de limba în care-și visează idealurile, dar și de o vastă operă literară, etnografică, picturală, cinematografică etc. în care să fie cuprinsă întreaga istorie și viață trecută a neamului său. Arta este aceea care, sub toate formele ei, poate surprinde în modul cel mai complet sufletul și freamătul unui popor. „Frumosul artistic fiind un produs al spațiului liber, este mai semnificativ decât frumosul natural și se poate zice că Dumnezeu e mai onorat de ceea ce face spiritul uman, decât zămislirile naturii” (Georg W. F. Hegel).

Rusia este, fără îndoială, un spațiu vast și misterios, țara pe teritoriul căreia „soarele nu apune niciodată”, un teritoriu care reunește aproape toate formele de relief, o natură multiplicată în diversitatea ei. Artiștii ruși, indiferent de arta pe care o reprezentau, s-au raportat în mod inevitabil la realitățile patriei sale, iar Rusia a devenit de-a lungul timpului nu numai elementul spațial, fundalul geografic în

limitele căruia se desfășoară acțiunea, ci un motiv recurent și temă principală în arta descriptivă. În creațiile artistice cu adevărat perene natura Rusiei este privită deopotrivă ca un element domestic, un spațiu al copilăriei, al familiarului, cât și un cadru dramatic, care anticipează întâmplări tragice, chiar amenințătoare.

În infinitul „univers al spunerii”, Gogol și Fedotov surprind în cuvinte și imagini expresia deplină a trăirii omului (modul său de viață), infinita complexitate a Omului în toate formele prezenței sale. Arta lor depășește specificitatea instrumentarului domeniului reprezentat, astfel „poezia” devine imagine, iar pictura – discurs. Felul de viață al oamenilor transcende „în idei, sentimente, în dorințe nebănuite și adesea nedesluite”, care dau conținut conștiinței lor, dar și celei artistice. Pentru artist (fie el scriitor sau pictor) modul de viață poate constitui mediul său estetic, care oferă conținutul de epocă scenei în care personajele trăiesc, muncesc, gândesc, se veselesc sau se resemnează. În secolul al XIX-lea în arta și literatura rusă (și nu numai) se produce o evidentă izbucnire de prezență a „omului ca om”, a „oricărui” om în planul public al vieții sociale, economice și politice. Omul apare într-o dinamică permanentă, se încearcă o evidențiere a tuturor contradicțiilor caracterului uman.

Reprezentanți de marcă ai culturii ruse, atât Gogol, cât și Fedotov sondează abisurile realității inedite și le exprimă în întreaga lor nuditate, dezvăluindu-le valențele simbolice. Punctul de convergență este viziunea, și chiar decupajul tematic. Spectrul tematic al creațiilor acestor doi mari artiști ruși este destul de larg, în el regăsindu-se natura, timpul, epoca, istoria, mentalitatea etc., însă toate tratate prin prisma implicației lor asupra omului. Focalizarea internă a problematicii operelor oferă omului statut de supratemă.

Deși sunt doi artiști cu personalități distincte, cu istorii și perspective diferite, destinele creatoare ale lui Nikolai Vasilievici Gogol și Pavel Andreevici Fedotov se intersectează, poate, surprinzător, într-un punct limpede și incontestabil. „Arta celor doi este unită, dincolo de forma de expresie, de timp sau de experiențele personale, chiar în ciuda acestor deosebiri, printr-o viziune comună asupra lumii înconjurătoare” (Nicolescu, p. 76). Prezenți clipă de clipă în tumultul epocii, nu ca protagoniști, nu impunându-se în monden prin prezența lor fizică, ci, mai ales, ca fini observatori în surprinderea psihologiei maselor și a indivizilor care le compun, cei doi demască deopotrivă banalitatea atotstăpânitoare și atmosfera deprimantă, a deznădejdelor individuale, într-un orizont lipsit de puncte cardinale. Dezorientarea și prăbușirea sufletească sunt subliniate mai ales prin reliefarea stării psihice și morale a personajelor înfățișate, care contemplă dezamăgite, cu sufletul frânt, imaginea înspăimântătoare a pustiului lumii înconjurătoare. Se produce parcă o halucinantă deplasare dintr-o lume a păcatelor (cum se întâmplă la Pușkin) într-o alta mai înjositoare, a umilințelor. Gogol dezvăluie adesea acest „adevăr” cu obișnuita-i dezinvoltură a sarcasmului vizionar în corespondența cu prietenii ori

direct în operă. Din scrisoarea pe care i-a adresat-o la 15 mai 1836 lui Pogodin¹ reieșeau clar: ignoranța în care se aflau locuitorii Petersburgului, care s-a extins asupra tuturor păturilor sociale; incapacitatea acestora de a-și accepta defectele și brutalitatea cu care reacționează la sesizarea lor, cât și nedreptatea pe care o manifestă față de cel care încearcă (măcar) să le deschidă ochii:

...nu mă supără ceea ce spun pe seama mea, faptul că se încruntă și îmi întorc spatele cei care, căutând în tipurile mele – propriile trăsături, mă ocărăsc. Mă întristează această ignoranță generală din capitală; când văd că cea mai prostească părere a unui scriitor îi influențează și îi induce în eroare [...]. Toți sunt împotriva scriitorului și nimeni nu e în stare să-i ia apărarea. Capitala e jignită de faptul că sunt prezentate moravurile a șase funcționari de provincie². Dar ce-ar fi spus capitala, dacă ar fi fost zugrăvite măcar în parte propriile ei moravuri?... De aș reda o cât de mică trăsătură a ei, ce-ar începe să spună compatrioții? Ceea ce oamenii instruiți primesc râzând și cu simpatie – înfurie pe ignoranți. Iar această ignoranță e generală...” (Gogol, p. 113).

Într-o altă scrisoare (trimisă mamei la 30 aprilie 1829) Gogol dezvăluie diferența dintre aparență și esență (poezie și adevăr): „... Petersburgul nu are caracter, [...] totul e învăluit într-o neobișnuită liniște, dominată de colegii și departamente, funcționarii se află departe de orice spiritualitate, urmăresc numai să-și câștige existența, au griji mărunte și activități inutile, câte unul ajunge să mai vorbească și de unul singur pe străzi...” (Ianoși, p. 67).

Petersburgul gogolian – pe care nu ezită să-l descrie cu o „explozie de acută ironie” ce dobândește numeroase nuanțe sentimentale, de la sarcasmul parodic și zeflemitor, până la batjocura tandră și compătimitoare – orașul funcționarilor în mizerie, al meșteșugarilor și al oamenilor săraci, cărora le este refuzată orice rază de speranță și fericire, se raportează prin contrast la strălucirea și „grandoarea” lipsită însă de autenticitate a bulevardului Nevski (Nevski Prospekt), neputincios și el în „toată falsa măreție” să diminueze mizeria sufletească și tragismul existențial.

Ca și Gogol, Fedotov își alege „figurinele” sale tot din amalgamul social al tuturor vremurilor: micii funcționari din administrație, ofițeri al căror „păcat nu este acela de a fi răi, odioși, cât mai ales proști, îngâmfați și vanitoși” (Florea, p. 310), moșieri decăzuți, cumetre procopsite, văduvioare timide, dar puse pe căpățuială etc. Ca și Gogol, Fedotov pornește de la surprinderea realității cu o ironie moralizatoare, pentru a deveni spre sfârșitul vieții – nedrept de scurtă, dar care totuși i-a oferit posibilitatea de a cunoaște succesul – „mai grav, începând să sesizeze și drama situațiilor, nu numai ridicolul lor” (*Ibidem*, p. 160).

¹ Pogodin Mihail Petrovici (1800-1875), istoric, jurnalist, prozator, dramaturg rus, autorul unor nuvele cu pronunțată temă istorică și a trei drame istorice (dintre care una, *Marfa, martira din Novgorod*, are pasaje referitoare la revolta decembriștilor).

² Referire la criticile aduse după premiera *Revizorului* din 19 aprilie 1836, la care a participat și țarul.

În operele scriitorului și ale pictorului întâlnim aceleași figuri satirizate, uneori aduse până la grotesc, aceeași acumulare de amănunte și detalii semnificative, aceeași transparentă și simplitate a subiectului abordat, același interes sporit față de sublimul cotidianului banal, față de nimicuri sugestive și trucuri disimulate. Aceste „tehnică” sunt folosite sistematic și statornic și acest lucru constituie una dintre excepționalele însușiri artistice ale celor doi. Se creează impresia că pictorul și prozatorul surprind realitatea exact din aceeași perspectivă, utilizând cu mare eficiență estetică tehnica subtiliei dăltuirii a chipurilor, caracterelor, interioarelor, detaliilor, organizându-și materialul într-un armonios ansamblu de atitudini ironico-obiective, de „profiluri” în descompunere, sugerate ostentativ. „O lume nouă pare să pună stăpânire pe capitală pentru ca de aici să-și întindă dominația asupra întregii Rusii: lumea banului. Nu e loc în această lume a banului nici pentru vis, nici pentru fericire, nici pentru cinste, nici pentru ideal. Totul e numai minciună, în afară de Felinar totul respiră minciună. Acest Nevski Prospekt minte în orice clipă”, exclamă Gogol. De „aur” sunt cuvintele lui Sobakevici din romanul *Suflete moarte* al lui Gogol, care și astăzi își păstrează intactă semnificația: „Toți sunt niște escroci, așa e tot orașul: a tunat și i-a adunat, **escroci** și iar **escroci**. Ar fi în stare să-l vândă și pe Hristos.”

Fedotov, la rândul său, a pictat exact același soi de oameni: avari, maniaci, meschini, cinici, blazați, surprinzând într-un spectacol sumbru, de un tragic desuet, „o vastă galerie” de prototipuri umane. „Victimele ironiei sale alcătuiesc o vastă galerie de personaje, un soi de suflete moarte, având în componența sa și moșieri decăzuți, și negustori corupți, și ofițeri îngâmfați, și mărunți funcționari, toți considerați de Fedotov ca fiind o molimă periculoasă a societății, demni de a fi satirizați și batjocoriți, dar nu cu năduf, ci mai degrabă cu o doză de «dojană creștinească»” (Moraru, p. 197).

Scurte biografii

Pentru a stabili măsura în care evenimentele din viața personală, extra-artistică au avut un cuvânt de spus în lucrările celor doi, vom recurge la câteva date biografice. Vom începe cu Pavel Fedotov.

Pavel Andreevici Fedotov (1815-1852) este fondatorul realismului critic în pictură, personalitate singuratică în arta Rusiei din secolul al XIX-lea. Ca și mulți alți oameni talentați ai „tuturor” timpurilor, el a trăit și a murit neînțeles și neapreciat la adevărata valoare de către contemporanii săi. Soarta a fost dură cu el, neoferindu-i nici echilibru sufletesc, nici bunăstare materială, nici mici bucurii omenești, nici chiar o moarte demnă¹. Cu toate acestea el a fost primul pictor rus care, prin opera

¹ Moare la 37 de ani, într-un spital psihiatric din Sankt-Petersburg. Întrebat de către un doctor care a fost cel mai puternic sentiment, care i-a guvernat viața, răspunde: *sărăcia!*

sa, a reușit să „străpungă” armura esteticii academice a clasicismului și să deschidă calea unei noi direcții în pictura rusă (pictura de gen)¹.

Cariera sa în armată nu a fost lipsită de succes, însă ea s-a dovedit a fi doar mijlocul de descoperire a talentului său, de contrastare a unei vieți dedicate artei cu una dedicată patriei, rigorii, ordinii. Poate tocmai educația militară l-a ajutat în consecvența și strictetea cu care și-a urmărit scopul de a deveni artist. Primele sale desene și picturi reprezentau viața soldaților, iar colegii de regiment îl apreciau și pentru talent, și pentru umorul desenelor. Dar Fedotov s-a hotărât să renunțe la viața „comodă” pe care cariera militară se prefigura să i-o asigure și s-a prezentat cu câteva desene pe care le avea la acel moment la Karl Briullov. Acesta l-a sfătuit să renunțe, considerând vârsta de 25 de ani prea înaintată pentru ca cineva să mai poată face o carieră artistică. Fedotov a perseverat și a studiat toate procedeele, tehnicile și formele necesare pentru ca opt ani mai târziu cel care îi spusese „că nu se poate” să declare că „tablourile dumneavoastră mi-au stârnit multă încântare. Vă felicit... M-ați depășit”. Cu toate acestea, anii de muncă și studiu chinuitor și-au pus pecetea asupra sănătății sale, și abia la câțiva ani de la consacrarea sa ca artist, moare la 37 de ani într-o instituție de psihiatrie. Cum a reușit Fedotov performanța de a ajunge într-un timp atât de scurt la inima, atât a experților, cât și a oamenilor simpli?!

Prin neobosita trudă cu care și-a uimit contemporanii, printr-un talent autentic și viguros, prin abilitatea de a transpune în linii și culori deșertăciunea unei lumi în plină decadență morală, prin acuitatea dramatică cu care și-a întruchipat personajele, cu dezinvoltură și ironie moralizatoare, simplu, fără afectare și fără frivolitate. Surprinzând crâmpie din viața cotidiană și înfățișând atitudini megalomane și stări iluzorii ale semenilor săi „hăituiți” de propria măreție îndoielnică, toate reproduse cu o exactitate a detaliilor aproape scenografică, Fedotov se dezvăluie în fond ca un artist combativ, luptând împotriva tarelor comportamentale, dar și ca un optimist însetat de frumos și normalitate. Tragedia situației este mai mereu la Fedotov depășită de măreția expresiei (Moraru, pp. 196-197).

Nikolai Vasilievici Gogol (1809-1852) s-a afirmat ca un scriitor, care a urmărit cu îndârjire să redea adevărul, smulgând fără cruțare vâlul somptuos, dar plin de petice, de pe societatea rusă a veacului său. Înzestrat cu o cunoaștere mai degrabă *intuitivă* a materialului uman, dar cu o iscusită abilitate de a manevra situații, gesturi, caractere și, mai ales, capacitatea de a se „detașa de lucruri pentru a învedera esențele”, Gogol reușește în creațiile sale o dezvoltare logică, consecventă și a acțiunii, și a personajelor care sunt subtil explicate în implicațiile lor

¹ Printre lucrările sale importante se numără: *Proaspătul cavalier* (1848), *Maiorul la peșit* (1848), *Encore, încă o dată, encore* (1849), *Sfârșitul cățelușei Fidelka* (1851), *Văduvioara* (1851), *Prânzul aristocratului* (1851), *Jucătorii* (1852).

comportamentale cu motivări social-economice, erotice, genetice, autorul păstrându-se și prin acestea, în autenticitatea tehnicilor realismului critic.

Selectarea și organizarea individuală a exprimării, după un sistem anume, conferă scrisului gogolian o particularitate inalienabilă, un aspect inedit în literatura rusă și universală, propriu acestui mare prozator și dramaturg. Deși divers și de o subtilitate perfidă, vocabularul poetic gogolian are totuși o unitate, fiind perfect sudat printr-o intenție artistică unică și obsedant constantă de a ne introduce într-o lume a neputinței surde, înlănțuite în materie, unde ineditul devine cotidian, iar cotidianul reflectă spectrul luminilor strănii, al culorilor grotești.

Sufletul omului a fost voit deformat de Gogol, chipurile personajelor sale parcă ar fi de ceară. Omul gogolian este la fel ca și lumea sa, un lucru printr-o sumedenie de alte lucruri. Universul obiectelor moarte și abstracte, dar personificate, universul făpturilor omenesti detectabile, dar dezumanizate, imprimă operei lui Gogol o structură grotescă și un caracter metaforic. Toate personajele acestui univers fabulos sunt personaje nematurizate, creații grotești, adulți cu gusturi dezlânate de marionete stricate și chipuri acoperite de măști mult prea violent sulemenite. Umorul se revarsă în mari cascade, uimind prin ritmul atipic de alert al expunerii faptelor, prin derutantul joc de lumini și umbre, prin consistenta sinteză a feluritelor mijloace de realizare a comicului: prin nume, situații, limbaj, totul alternând, succedându-se într-o imensă și mirifică „Roată a lumii”.

Nu cred că este oportun să insistăm în relevarea diferențelor dintre două forme de expresie a artei atât de diferite precum pictura și literatura. Dacă lăsăm la o parte aceste inerente deosebiri și ne concentrăm doar asupra temelor proprii celor doi mari artiști, trebuie să subliniem că elementul comun cel mai semnificativ îl reprezintă prefăcătorii, *grotescul disimulării*.

Să luăm, de exemplu, romanul *Suflete moarte* al lui Gogol și tabloul lui Fedotov, „Sfârșitul cățelușei Fidelka”. Romanul (ori poemul, cum este considerat de unii critici) *Suflete moarte*, reprezintă culmea creației realiste a lui Gogol, oglinda cea mai fidelă și completă a Rusiei veacului crâncen, cu economia ei feudală în plină descompunere, cu aparatul administrativ atât de corupt. Misterios, străbătut de un umor plin de „capcane”, prezentând cu o deosebită acuratețe variate tipuri temperamentale umane fără consistență spirituală care, cu necazurile și cu falsele lor ambiții, plutesc între extreme și descriind Rusia unui secol (al XIX-lea) supralicitat, poemul *Suflete moarte* reușește să surprindă atât prin subiect, cât și prin minuțioasa analiză psihologică, o lume coruptibilă și efemeră. Titlul poemului poate fi interpretat, la primul contact cu opera, în sensul său propriu, lipsit de semnificații metaforice. De altfel chiar intenția protagonistului, Pavel Ivanovici Cicikov, este de a ne „convinge” că *sufletele moarte* sunt doar țărani iobagi decedați, rămași înscriși în registrele fiscale. Lucrurile, însă, nu stau deloc așa. Sintagma are o mare bogăție semantică transpusă într-o simbolistică care, poate, se „dăruie mai greu cititorului”, dar care formează partea integrantă a mesajului și a acțiunii, și

anume: avem în fața noastră o lume în disoluție morală, în care prostia, ignoranța, grosolănia și necuviința, precum și monotonia cotidiană a „fărădelegilor autorizate” prin însăși voința conducătorilor aleși, își dezvăluie cu o fățarnicie afișată întreaga inconsistență și absurditate adesea terifiantă (Apud Nicolescu, 1959). Cicikov colindă Rusia nu pentru a se documenta sau cultiva, ci pentru a găsi noi mijloace și tertipuri pentru îmbogățire. Asemeni unui cameleon, el își schimbă culoarea comportamentului și a întregii sale „ideologii” pragmatice, primită-n dar de la tatăl său: „...adună și păstrează bănuțul, care nu te va vinde și nu te va trăda niciodată”. Viața l-a învățat că „pe drumul drept n-ai să ieși niciodată la capăt și mai repede ai să răzbești pe drumul cotit”.

Poemul își construiește intriga în jurul „afacerii vieții sale” a lui Cicikov, un personaj înzestrat cu o minte „productivă” și o inteligență sclipitoare, fie ea și malefică, în fond atât de necesare în transformarea unei mari potlogării într-o investiție profitabilă și aproape legală. În lungul și anevoiosul drum parcurs de Cicikov pentru realizarea scopului său, el vine în contact cu o eterogenă colecție de „suflete moarte”, tot felul de inadaptați ori oameni dominați de refulări tragice sau dorințe nemărturisite, incapabili de a-și depăși condiția, care nu pot opune realității aspre decât „o iluzorie superioritate de simțire și de gândire”: Manilov, Korobocika, Nozdriov, Sobakevici, Pliuskin și alții. Toți aceștia, uneori sufocați de vulgaritate și mediocritate disimulată, se prind în discuții filosofice deșarte, emit opinii adesea derizorii cu privire la sensul vieții și chiar al artei. Uneori întrezăresc un viitor mai limpede (Manilov), construiesc fără prejudecăți, dar și fără curaj planuri inadaptabile, dar totul este atât de efemer, de îndepărtat, încât nici chiar ei nu speră să le îndeplinească.

Amprenta de suflete moarte o poartă deopotrivă toți moșierii înfățișați în poem: *Manilov* – cu sentimentalismul său dulceag, cu totala lipsă de spirit practic și de preocupări serioase, stăpânit de fantezii absurde; *Korobocika* – limitată, meschină, dar tenace în a-și organiza micuța moșioară; *Nozdriov* – risipitor, mincinos și scandalagiu, un om lipsit de principii morale, pus pe șotii și pe distracții nocturne și, în sfârșit, *Pliuskin* – decrepit, dezorientat, cuprins în „negura minții” de strania pasiune de a strânge și acumula în mormane de gunoaie lucruri cu o valoare doar de el însuși știută, un suflet într-o deplină prăbușire sufletească, care contemplă înspăimântat, cu inima frântă de disperarea singurătății, imaginea zguduitoare a pustiului în care se zbate.

Acest soi de oameni (suflete moarte) îl regăsim și în tabloul lui Fedotov, „Sfârșitul cățelușei Fidelka”, un tablou vast nu ca dimensiune, ci ca aglomerare de personaje, redând cu fidelitatea unui afiș teatral durerea, nedumerirea, impasibilitatea și ironia fățișă a unui „cortegiu” eterogen, prezent la priveghi în casa unei doamne, evident influente, cu ocazia decedării „moștenitoarei” de drept, cățelușa Fidelka. Fedotov împinge până la grotesc demascarea fățarniciei umane, evidențiind cu mult umor și sarcasm contrastele ce se întâlnesc în „afișarea” durerii

provocate de moartea cățelușei buclușe, durere nedisimulată în intensitatea ei patologică, de care este cuprinsă stăpâna casei (și a cățelușei), căreia mai mulți doctori îi acordă primul ajutor; durere fățarnică, de care sunt zguduți „aproșiții” casei; durere trecătoare, pe care o citim pe fețele celor veniți să-și prezinte compasiunea și condoleanțele; durere impusă, unanim afișată de servitorii care privesc evenimentul ca pe o eliberare și... multă, multă înghesuială (de, e bine să fii văzut!), dar și mai multă prefăcătorie. Cu o extraordinară naturalețe Fedotov reproduce ținuta, gestul și grimasa celor prezenți la întrunirea funebă, care au venit mai degrabă să o încurajeze pe stăpână în marea ei pierdere, decât să deplângă rămășițele defunctei cățelușe și care preferă o bârfa sănătoasă, stropită cu mult alcool, în locul unei reculegeri pioase (Moraru, p. 198).

Precum Gogol în *Suflete moarte*, în care prozatorul zugrăvește cinci portrete inedite, în fiecare tablou al său Fedotov se concentrează asupra unui personaj încadrat într-o anume tipologie. Modul în care acesta realizează exprimarea generalului în și prin particular, trecerea de la imaginea concretă, picturală, la judecata de valoare sintetizatoare, constituie unul din meritele principale care situează creațiile lui Fedotov printre reușitele de frunte ale picturii de gen. Astfel, de exemplu, în „Mireasa descurcăreață” sau „Maiorul la peșit” se înfățișează ridicolul personajelor implicate cu voie sau fără voie în pregătirea și derularea unor căsătorii aranjate din interes. În „Mireasa descurcăreață” ni se înfățișează un „tânăr între două vârste, dar bine intrat în a doua”, îmbrăcat după moda vremii, îngenunchind slugarnic în fața unei doamne de vârstă nedefinită, dar cu o atitudine la fel de falsă. Onestitatea, pe care vor să o afișeze cei care participă la eveniment, stârnește râsul amar. Tabloul abundă în detalii ce sporesc ridicolul situației: jobenul, mănușile și bastonul aruncate neglijent pe podea pentru a nu-l încurca în vreun fel pe maior să își exprime sentimentele, îngenunchind în fața viitoarei sale „situații materiale”, un servitor care trage nestingherit cu urechea, mobile vechi și greoaie, dovezi grăitoare ale „pedigree-ului” viitoarei mirese și animăluțe – o pisicuță și un papagal –, singurele ce mai au naturaleța de a-și vedea de treaba lor firească. „Maiorul la peșit” redă o scenă din viața unei familii de negustori, și anume căsătoria unui militar sărac cu fiica unui negustor bogat. Acțiunea se petrece ca pe o scenă, cu perdelele trase pe jumătate, ca niște cortine prăfuite. Imaginea sugestivă transformă pictura într-o întreagă poveste, în care actorii, așezați în diverse locuri ale camerei, se pregătesc să intre în scenă pentru a-și interpreta rolurile.

Abordând aceeași temă, a contrastului dintre aparență și esență, dar dintr-un unghi mai ferm, mai concret, Fedotov realizează o altă lucrare importantă, „Proaspătul cavalier”, poate cea mai reprezentativă și mai apreciată de specialiști. Eroul acestui tablou este unul din funcționarii săraci, dar trufași, despre care vorbește Gogol în *Însemnări din Petersburg* (1836): „Funcționari cărora le lustruiesc cizmele bucătăresele și care n-au pe cine să trimeată să le cumpere un bilet la Teatrul Aleksandrinski”. Asemenea lui Akaki Akakievici din *Mantaua* lui Gogol,

căruia noua sa manta îi oferă un moment de falsă ascensiune în ierarhia nescrisă a valorilor umane, modestul funcționar din tabloul lui Fedotov este surprins, și el, în momentul său de glorie unică, dătătoare de închipuită importanță și de imbolduri bahice din searbăda existență cotidiană, în care umilul cavaler sărbătorește unicul său eveniment deosebit – primirea unei decorații, motiv de slavă și de preamărire. Personajul portretizat este atât de grotesc în poza sa demnă în picioarele goale și cu papiote în părul rărit pe la tâmple, înfășurat în capotul roșu, lălâu, ca într-o mantie elegantă, de care și-a agățat proaspăta medalie pentru a fi contemplată de lumea întreagă, încât, până și rumena servitoare, în ignoranța ei nepăsătoare, râde cu poftă de ipostazele stăpânului, care se crede „împărat” într-o izbușcă întunecată și insalubră. Nimeni nu-l ia în seamă și nici nu-i reconsideră poziția socială, iar „cavalerul izbei întunecate” își înecă năduful în șampanie ieftină. Chipul său seamănă cu cel al personajului Nozdriov din *Suflete moarte*: chefliu vesel la fire și dezghețat la minte, un mincinos fără pereche și un cabotin plin de ifose pseudoburgheze și de prejudecăți pe care i le-a transmis ereditatea, dar și societatea în care s-a format, sigur pe sine, dar nestatornic în idealuri și sentimente.

Personajele celor doi mari artiști ruși – Gogol și Fedotov – sunt oameni lipsiți de scânteia spiritualității, frustrați de componenta *afect* care constituie pentru om și supapă, și liant și în lipsa căreia cea mai subtilă personalitate umană se disipează în mocnite conflicte interioare, pe care nu le mai poate nici conștientiza, cu atât mai puțin atenua și, devenind o ființă incompletă, nu mai găsește resurse pentru a se orienta în lume și astfel se descoperă înstrăinată și izolată într-o neputință surdă și inoperantă. Dar deși nu împărtășesc durerea lumii, eroii aceștia mult prea legați de pământ și de material sunt, totuși, deopotrivă caraghioși și tragici în aspirațiile lor fără de împlinire și în convingerile lor fără substrat.

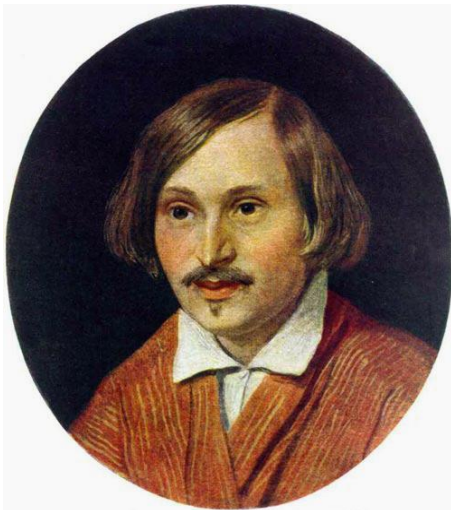
Creațiile lui Gogol și Fedotov, fiecare apelând la resurse estetice proprii, dar care se intersectează, punându-se reciproc în lumină, generează o concepție sumbră despre existența omului: idealurile se dovedesc a fi simple amăgiri, societatea devine o „capcană pentru individ”, iar confruntarea conștiințelor se concentrează pe ideea „dacă nu poți schimba lumea, măcar încearcă să nu te schimbe ea prea tare pe tine”. Caracterizați printr-o subtilă puritate morală, înzestrați cu o mare forță sugestivă și Gogol, și Fedotov s-au dedicat pe deplin menirii lor, reușind mai total și mai concis să îndemne la revelație și meditație asupra însemnătății propriului destin ca parte a destinului întregului Univers.

Bibliografie

- Florea Vasile, *O istorie a artei ruse*, Editura Meridiane, București, 1979
Gogol N. V., *Articole și scrisori alese*, vol. 6, Editura Cartea Rusă, București, 1958
Ianoși Ion, *Sankt Petersburg. Romanul și romanele unui oraș*, Editura Institutului Cultural Român, București, 2004
Moraru Mihaela, *Universul artei ruse*, Editura Meteor-Press, București, 2004
Nicolescu Tatiana, *Opera lui Gogol în România*, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1959

ILUSTRĂȚII

1. *Nikolai Vasilievici Gogol*



2. *Pavel Andreevici Fedotov*



3. *Sfârșitul cățelușei Fidelka*



4. *Mireasa descurcăreață*



5. *Maiorul la peșit*



6. *Proaspătul cavalier*



**STRATEGII DISCURSIVE ALE COMICULUI ÎN PROZA ROMANESCĂ SÂRBĂ
STUDIU DE CAZ: POPA CIRA ȘI POPA SPIRA DE STEVAN SREMAC**

Octavia NEDELUCU

L'intérêt augmenté vers l'étude du comique est dû à sa nature interdisciplinaire et au fait qu'il est un phénomène spécifique à la communication humaine.

Si à la fin du XVIII-ème siècle et dans la première moitié du XIX-ème le comique est une présence marginale, secondaire et accidentelle, depuis la deuxième moitié du siècle, cette catégorie esthétique devient une constante dans la prose serbe. Déterminant dans l'évolution de ce phénomène est, d'une part la maturité de la littérature serbe, l'apparition du roman social de Jakov Ignjatović, l'apparition de la nouvelle d'inspiration populaire, et, plus tard l'influence de la littérature russe grâce aux traductions des récits de Gogol.

Pour l'analyse du phénomène comique dans le roman nous avons opté pour un roman du réalisme serbe: *Pop Ćira i pop Spira*, en présentant les stratégies discursives employées par l'auteur pour obtenir des effets comiques. Ainsi, on a constaté que l'élément principal de la structure de l'intrigue du comique dans la prose serbe est l'exagération sous la forme de la caricature, de l'hyperbole et du grotesque.

La typologie du comique dans le roman du XIX-ème siècle est caractérisé par l'interférence symbiotique entre le rire humoristique, satirique et parodique.

Mots-clés: phénomène comique, littérature serbe, stratégies du discours narratif, Stevan Sremac, le réalisme serbe

Interesul sporit pentru studierea comicului se datorează în primul rând naturii sale interdisciplinare ca fenomen ce se află la confluență cu estetica, critica literară, lingvistica, filosofia, psihologia, antropologia cu multiple valențe axiologice și evident ca fenomen specific comunicării și naturii umane.

Fenomenul comic în literaturile europene din ultimele secole își trage seva cel mai adesea din genul dramaturgiei, respectiv al comediei, având însă în toate epocile literare un loc și o funcție importantă în modelarea conștiinței estetice în cadrul structurii literar-artistice a prozei.

În literatura sârbă veche fenomenul comic este aproape absent în proză, fapt plauzibil dacă se ia în considerare caracterul sacru al acesteia, dar răspândit și funcțional în formele sale literare orale: anecdote, butade, farse, povestiri umoristice, proverbe, zicători. Pe de altă parte însă, forme rudimentare anecdotice se regăsesc încă din scrierile despre Chiril și Metodie, cunoscute în literatura de

specialitate drept *Legende moravo-panonice* cu caracter hagiografic și panegiric. Elemente comice se regăsesc ulterior și în creația lui Jovan Rajić (1726-1801), în epoca barocului, e drept, în traduceri și prelucrări literare¹.

În ultimele decenii ale secolului al XVIII-lea, odată cu scrierile lui Dositej Obradović și ulterior la început de secol al XIX-lea, odată cu reforma lingvistică a lui Vuk Stefanović Karadžić, putem vorbi despre o evoluție accelerată a genurilor literare. Noua literatură sârbă are la început un caracter sincretic din punct de vedere stilistic (tendințe clasiciste, iluministe, sentimentaliste și romantice) și ambivalent din punct de vedere tematic. Pe de o parte sunt scriitori orientați în creația lor spre mediul urban și tradiția burgheză (Dositej Obradović, Milan Vidaković, Jovan Sterija Popović, Jakov Ignjatović), pe de altă parte, scriitori de inspirație folclorică orală (Vuk Stefanović Karadžić, Milovan Glišić ori Janko Veselinović).

Când ne referim însă la genurile literare ficționale, respectiv la povestire și roman, la care gradul de „întârziere” în literatura sârbă, raportat la literaturile culturilor occidentale este cel mai evident, fenomenul comicului a parcurs aceleași etape de evoluție cu cele din literaturile apusene. Acest lucru a fost posibil, dat fiind faptul că romanul sârbesc, deși a luat naștere de abia la începutul secolului al XIX-lea, a fost singurul gen literar în proză. Cel mai prolific și de succes romancier al epocii a fost Milovan Vidaković (1780-1841) care, deși a scris romane pseudoistorice și sentimentaliste, fără o reală valoare literară, este important, întrucât este autorul primului roman parodic *Ljubomir u Jelisijumu/ Ljubomir în Câmpiile Elizee*. Vidaković este însă mult mai important în evoluția fenomenului comic pentru faptul că a impulsionat apariția primului roman comic în adevăratul sens al cuvântului, o creație umoristică intitulată reprezentativ *Roman bez romana/ Roman fără roman* de Jovan Sterija Popović (1806-1856), publicat în 1832. După cum evidențiază criticul literar Miron Flašar într-o monografie dedicată lui Sterija², acesta urmează atât tradiția literaturii antice umoristico-satirice a lui Horațiu, cât și tradiția romanului picaresc european, a lui Cervantes, Stern, Fielding și Lesage. Ulterior însă Sterija se va dedica genului dramatic, scriind cele mai bune comedii ale sale cu care repurtează un succes fulminant: *Laža i paralaža* (1830)/*Mincinosul și paramincinosul*, *Tvrđica* (1837)/*Avarul*, *Pokondirena tikva* (1938)/ *Femeia snoabă*, *Zla žena* (1838)/*Femeia cea rea*. Acesta este probabil și motivul absenței unui model al romanului umoristic la sârbi. Dacă la sfârșitul secolului al XVIII-lea și în prima jumătate a secolului al XIX-lea comicul era o prezență marginală, secundară și sporadică, în a doua jumătate a secolului, această categorie estetică devine o constantă în proza sârbă. Decisiv în evoluția acestui fenomen o reprezintă, pe de o

¹ Este vorba despre o culegere de povestiri, intitulată *Cvetnik/Florilegiu*, traduse din limba germană, publicată post mortem în 1802 și care cuprinde anecdote despre vicii și virtuți într-o viziune biblică.

² A se vedea Miron Flašar, *Studije o Steriji*, SKZ, Beograd, 1988.

parte maturizarea literaturii sârbe, apariția romanului social al lui Jakov Ignjatović¹, apariția povestirii de inspirație populară și, evident ulterior, influența literaturii ruse prin traducerile povestirilor lui Gogol.

Ultimul deceniu al secolului al XIX-lea și apariția operelor lui Sima Matavulj, Stevan Sremac, Branislav Nušić, Radoje Domanović, Petar Kočić reprezintă sinteza experiențelor anterioare, anunțând și configurând noi modalități de expresie ale fenomenului comic în proza sârbă. Este perioada când apar cele mai valoroase romane și povestiri umoristice: *Bakonja fra-Brne/ Bogătanul călugăr Brne, Pop Ćira i pop Spira/ Popa Ćira și popa Spira, Ivkova slava/ Praznicul lui Ivko, Zona Zamfirova/ Zona lui Zamfir, Opštinsko dete/ Copilul comunitar*, romane satirice: *Vukadin/ Vukadin, Limunacija na selu/ Culturalizarea la țară*, precum și nenumărate povestiri umoristico-satirice, alegorico-satirice ori grotesco-fantastice ale autorilor de mai sus.

Dat fiind faptul că Matavulj, Sremac și Kočić sunt cu precădere autori de proză scurtă, iar Nušić și comediograf pe deasupra, modelul de roman comic se baza pe experiența lor de povestitori. În cele mai multe cazuri aceste romane au fost create ca extensii ale unor povestiri în jurul unor întâmplări anecdotice.

Fenomenul comic în cea mai înaltă formă artistică a sa se regăsește în opera lui Petar Kočić (1877-1916). Deși e cunoscut publicului larg cu precădere datorită dramei satirice într-un act, *Jazavac pred sudom (1908)/ Bursucul la tribunal*, Kočić s-a remarcat ca povestitor umoristic în ciclul de povestiri despre diaconul Simeun². În aceste povestiri autorul ne prezintă prototipul lăudărosului, al fanfaronului. Protagonistul și naratorul acestor povestiri este un diacon bătrân de la mănăstirea Gomjenica, Simeun Pejić Rudar care trăiește într-un univers al legendelor și miturilor, stârnind ilaritatea, asemenea confrăților săi din literatura universală, Tartarin de Tarascon al lui Daudet ori Don Quijote al lui Cervantes.

Astfel, comicul în proza sârbă reușește în mai puțin de un secol să traverseze drumul de la elemente comice întâmplătoare și secundare până la o diversitate de motive și teme, devenind nu doar dominant în cadrul unui substanțial corpus de texte în proză, dar și valoros în plan artistic, comparabil cu multe dintre creațiile europene de această factură.

Despre funcția comicului, importanța creațiilor literare umoristice, parodice, ironice ori satirice și locul acestora în proza literaturii sârbe în secolul al XIX-lea și-

¹ Elemente de comic regăsim în mai multe romane ale lui Jakov Ignjatović (1822-1889), de la situații anecdotice și întâmplări amuzante ale protagonistului din romanul *Milan Narandžić* (1860), trecând prin tentative comice și tragi-comice de însurătoare ale lui Šamika Kirić din romanul *Večiti mladoženja* (1878)/ *Veșnicul candidat la însurătoare*, până la episoade hazlii din povestirea *Pita hiljadu forinata* (1886)/ *Plăcinta de o mie de forinți*, fără însă a avea încă un roman comic.

² Este vorba despre ciclul de povestiri: *Zulum Simeuna Đaka/ Năpasta diaconului Simeun, Mejdan Simeuna Đaka/ Duelul diaconului Simeun, Istiniti zulum Simeuna Đaka/ Adevărata năpastă a diaconului Simeun, Rakijo majko/ Țuculiță maică, Iz starostavne knjige Simeuna Đaka/ Din cărțile sfinte ale diaconului Simeun*

au exprimat opinia mai mulți critici și istorici literari în studii, articole și monografii¹.

Analiza evoluției fenomenului comic în proza literaturii sârbe impune, evident, necesitatea determinării conceptului de comic ca o categorie estetică, al etosului acestuia pe o bază teoretică care nu poate face abstracție de cel puțin trei sisteme estetice de care ne-am folosit în această analiză: Nikolai Hartmann², Henri Bergson³ și Vladimir Propp⁴, dar și de experiența esteticii comicului la Platon, Aristotel, Kant, Hegel, Freud, Bahtin și Northon Frey.

În proza literaturii sârbe moderne elementul fundamental al structurii intrigii comicului îl constituie exagerarea sub forma: *caricaturii* ca promotor al discursului expresiei artistice microstructurale, al *hiperbolizării* ca promotor al discursului expresiei artistice macrostructurale și al *grotescului* ca promotor al punctelor culminante în structura narativă a comicului.

Tipologia comicului în romanul sârb în secolul al XIX-lea nu este una precisă și bine configurată, fiind particularizată de interferențe complexe simbiotice între râsul umoristic, satiric și parodic.

În încercarea noastră de a analiza romanul comic din literatura sârbă am optat ca studiu de caz pentru opera: *Popa Cira și popa Spira* de Stevan Sremac, creație circumscrișă realismului sârb al secolul al XIX-lea, cu atât mai mult cu cât există o traducere în limba română⁵, de care ne-am folosit în demonstrația noastră.

Stevan Sremac (1855-1906) este unul din cei mai de seamă povestitori și romancieri ai realismului sârb. S-a născut într-un sat din Voivodina, aflată în acea vreme sub ocupație austro-ungară. Rămas orfan, Sremac este crescut de unchiul său, Jovan Đorđević, cunoscut scriitor și istoric, membru al Academiei sârbe. Sub îndrumarea acestuia, Sremac absolvă Școala superioară din Belgrad, secția de istorie. Participă ca voluntar la războiul de eliberare sârbo-turc din 1876-1878. Anii petrecuți în casa unchiului său sunt extrem de rodnici pentru formația sa culturală, iar biblioteca acestuia îi va prilejui viitorului romancier să cunoască capodoperele literaturii universale și minunatul tezaur folcloric sârbesc. Educat în spiritul respectului față de trecutul glorios al neamului, Sremac va transmite în opera sa acea nostalgie a „frumoaselor vremuri de altădată”. Nu este de mirare faptul că,

¹ Semnalăm două studii ale lui Miron Flașar despre Sterija: *Retorski, parodični i satirični elementi u romanima Jovana Sterije Popovića* (1974)/ Elemente retorice, parodice și satirice în romanele lui Jovan Sterija Popović și *Studije o Steriji* (1988)/ Studii despre Sterija; un studiu al lui Dragiša Živković: *Tri romana Stevana Sremca* (1980)/ Trei romane ale lui Stevan Sremac; Jovan Deretić: *Srpski roman 1800-1950* (1981) în două volume. Nu în ultimul rând menționăm volumul *Trijumf smijeha. Komično u srpskoj umetničkoj prozi* (2003)/ *Triumful râsului. Comicul în proza artistică sârbă* de Goran Maksimović.

² Nikolai Hartman, *Estetica*, ed. Univers, București, 1974.

³ Henri Bergson, *Rîsul*, ed. All, București, 2014.

⁴ Vladimir Propp, *Problemi komike i smeha*, Novi Sad, 1984.

⁵ Stevan Sremaț, *Popa Cira și popa Spira*, traducere de Victor Vescu, prefață de Mirco Jivcovi, ELU, București, 1963.

atunci când va fi numit profesor de istorie la liceul din Niš, de unde va fi transferat la Belgrad, scriitorul se va strădui să le insuflă elevilor și cititorilor săi dragostea față de trecutul istoric, față de folclor și limba poporului.

Debutul său literar este relativ târziu, la treizeci și trei de ani odată cu publicarea unui volum de povestiri istorice romanțate, *Iz knjiga starostavnih* (1888)/ *Din cărțile bătrânești*. Povestirile sale de debut nu se remarcă printr-o serioasă documentare istorică și nici prin calități literare de excepție, ele constituind tributul plătit de Sremac romantismului tâziu, rupt de realitate, prin idealizarea trecutului național. Dotat însă cu un fin spirit de observație, scriitorul va dăruia literaturii sârbe pagini de o reală valoare artistică atunci când va zugrăvi viața contemporanilor săi din Niš, Voivodina ori Belgrad, într-un stil umoristic și popular. Prima povestire cu care a atras atenția exegeților și cititorilor este *Božična pečenica* (1893)/ *Friptura de Crăciun* în care autorul descrie cu umorul său suculent viața unui slujbaș la poștă care, pentru a face rost de bani, nu are scrupule nici față de cei mai buni prieteni. Stevan Sremac a scris un număr impresionant de povestiri și romane. Interesant este faptul că toate cele trei romane: *Pop Ćira i pop Spira* (1898), *Zona Zamfirova* (1907) și *Vukadin*, precum și unele nuvele (*Limunacija na selu*, *Ivkova slava*, *Kir Geras*) sunt numite de autor, povestiri. Dacă însă primele trei opere le analizăm din perspectiva definirii a ceea ce înseamnă astăzi roman¹, este clar că acestea sunt romane și nu povestiri. Afirmția lui Sremac poate fi motivată de modestia autorului și de faptul că-și făcuse deja un renume ca povestitor. Optimismul lui Sremac și umorul său contemplativ, generos și suculent au reprezentat o revigorare a povestirii sârbe, cu mare priză la publicul cititor. Galeria personajelor lui Sremac este extrem de bogată: avocați, zugravi, bețivi, actori ambulante, calfe, soldați, servitoare, spițeri, jandarmi, meseriași, preoți, barbieri ș.a. Aproape toate personajele sale sunt oameni din popor, caracterizați de cele mai multe ori de o singură trăsătură de caracter: zugravii sunt bețivi, jandarmii sunt neghiobi, preoții sunt lacomi etc. Din fericire, datorită umorului său savuros, aceste trăsături unidimensionale ale personajelor nu au rămas niște stereotipii banale.

Pe lângă talentul său incontestabil Sremac avea și o bogată cultură literară care i-a permis să atingă un nivel înalt de măiestrie artistică. Vorbea bine rusa, germana și maghiara, citea în limba franceză, ceea ce i-a ușurat mult accesul la literatura universală. Tehnica narațiunii a deprins-o însă de la realiștii ruși, Gogol și

¹ Dragiša Živković, cunoscut critic literar sârb, menționează în lucrarea sa *Evropski okviri srpske književnosti*, vol. V, ed. Prosveta, Belgrad, 1994, că dacă acceptăm teoria criticului literar englez, Edward Morgan Forster conform căreia orice operă literară care depășește pragul de 50000 de cuvinte poate fi considerat roman, primele trei scrieri ale lui Sremac pot fi considerate romane, nu doar din punct de vedere al dimensiunii acestora, ci și al structurii narative, al personajelor și al complexității tematiche. În acest sens, criticul literar bosniac, Goran Maksimović în lucrarea sa *Trijumf smijeha*, ed. Prosveta, Niš consideră că și opera *Ivkova slava* este tot roman.

Cehov. Sunt evidente, de pildă, influențele de la Gogol¹ începând de la subtitlurile capitolelor în care exprimă succint pe un ton glumeț conținutul acestora, episoadele inserate sub formă de digresiuni și cursul lent al acțiunii până la mulțimea de detalii comice. Alături de Laza Lazarević și Sima Matavulj, a fost unul dintre cei mai erudiți prozatori sârbi ai timpului său, educat la școala realiștilor ruși.

Sremac este un povestitor extrem de talentat care observă atent viața și oamenii în situații comice. El știe să extragă comicul din limbaj, intonație, gesturi și anumite situații. Limbajul personajelor sale este pigmentat cu multe proverbe și zicători populare care constituie adesea elementul de bază pentru crearea de efecte comice. Cea mai valoroasă dintre scrierile lui Sremac, deși limitele sale sunt evidente, romanul *Popa Cira și popa Spira* are o structură narativă tripartită.

În centrul romanului se află două familii de preoți, dintr-un sat bănățean și conflictul dintre acestea iscat de venirea tânărului învățător, Pera. Sosirea acestuia tulbură relațiile „armonioase” dintre cele două preotese, transformând cele două familii în două tabere adverse care se luptă pentru a-l disputa pe noul venit, văzând în el o partidă bună pentru fiicele lor. Cunoscând bine psihologia mic burgheză, Sremac va zugrăvi scene comice în care preotesele își întind una alteia capcane, țeș intrigi din dorința de a compromite în ochii învățătorului tabăra adversă. Va învinge tabăra cea mai agresivă și Pera va fi prins în mrejele delicatei Melania, fiica preotului Cira și a preotesei Persa. Aparent învinsă, Iula, fiica preotului Spira și a preotesei Sida se va consola repede în brațele șpițerului Șața. În cele din urmă și preoții se vor lua la ceartă și se vor încăiera, iar popa Spira îi va scoate un dinte lui popa Cira, lovindu-l cu ceaslovul. Acesta va pleca la Timișoara să se plângă episcopului ducând cu sine corpul delict învelit într-o batistă. Și popa Spira pornește la drum la preasfinția-sa să-și susțină nevinovăția. Amândoi călătoresc în aceeași trăsură și înnoptează la părintele Oluia care află toată tărășenia. Prieten fiind cu popa Spira, acesta va subtiliza în timpul nopții corpul delict, înlocuindu-l cu un dinte de cal. Ajunși la Timișoara, în fața Preasfinției Sale, popa Cira se face de răs când prezintă drept dovadă un dinte de cal. Această întâmplare hazlie constituie nucleul romanului. Deznodământul constă în cele două nunți: Pera cu Melania și Șața cu Iula. În epilogul romanului scriitorul prezintă o întâlnire neprevăzută dintre Pera și Iula după opt ani de zile. Aflăm că Iula este o soție și o mamă împlinită și că a locuit o vreme la Viena cu soțul ei, Șandor, care a devenit chirurg și dentist. Pera a devenit preot și la insistențele Melaniei locuiesc la oraș, nu au copii și duc o viață searbădă și monotonă. Acesta lasă să se înțeleagă că regretă alegerea făcută, considerând că dacă ar fi fost mai perspicace, ar fi avut parte de fericirea celuilalt cuplu.

¹ În prefața romanului *Popa Cira și popa Spira*, profesorul Mirco Jivcovi (și alți cercetători sârbi) semnalez influența binefăcătoare a operei lui Gogol asupra creației scriitorului, remarcând apropierea dintre roman și povestirea satirică a lui Gogol *Cum s-a certat Ivan Ivanovici cu Ivan Nikiforovici*, după cum finalul romanului amintește în mod izbitor de sfârșitul povestirii gogoliene *Ajunul Crăciunului*.

Strategii discursive de generare a comicului

Comicul se particularizează în funcție de formele de manifestare artistică în: comic de limbaj, de caracter, de situație, de nume, complementare fiind toate acestea în operele literare.

I. *Comicul de limbaj:*

Caracterul umoristic al comicului de limbaj este exprimat în general de figurile de stil folosite în caracterizarea personajelor, în descrierea unor situații inedite, a unor asociații hilare ori a diversității limbajului protagoniștilor, a structurii narative.

Descrierea: Cursul expoziției din primele capitole ale romanului constituie o parodie fină a vieții cotidiene monotone a satului bănățean. Astfel, sunt inserate secvențe comice care descriu viața molcomă și tihnită de la țară: anecdota despre timișoreni care îi ironizau pe săteni precum că vacile le-ar fi mâncat trotuarul:

Te minunezi când vezi cât de lungă este Strada Mare, de la un capăt la altul, și cât de arătoase și largi sunt ulițele mai mici pe care le are! În schimb, nici una din ele nu e pavată, și nici n-a fost vreodată. Ce e drept, timișoreni își bat joc, zicând că vacile au înghițit trotuarele (...). Când plouă și ulițele se umplu de noroi, localnicii aștern pe lângă ziduri snopi de coceni de porumb, numai atât cât să poată pași omul, iar vacile, ca niște făpturi necugetătoare ce sînt, dînd peste coceni, cred pesemne că au fost puși acolo pentru ele, și mîncă toți cocenii. (p.13);

Personificarea:

Este cunoscută măiestria artistică a lui Sremac în descrierea ceasului de perete al părintelui Cira căruia îi dedică un fragment de sine stătător. Pendula a fost adusă de coana preoteasă Persa ca zestre.

La vremea aceea încă mai era bun și mergea exact, dar astăzi e de nerecunoscut. Vorba ceea: nici cal, nici măgar. Acum a îmbătrînit, e tot supărat și parcă și-a ieșit din minți; ori merge de-i dă duhul din el, ori tace ca o soacră răutăcioasă, ori își face de cap și bate naiba știe ce oră. Uneori se supără, habar n-ai de ce și pentru ce, și nu vrea să bată zie în șir; tace, parcă s-ar fi certat cu toți ai casei. Și într-o bună zi se apucă de bătut, de nu mai isprăvește. Bate ca meșterul făurar în fierărie, sau ca la vreme de alarmă, de zici că arde tot satul (pp.34-35).

Comparația este fără îndoială unul dintre procedeele predilecte ale comicului de limbaj folosit cu mult talent de Stevan Sremac prin originalitate și asocieri inedite. Cea mai frecventă este *comparația cu funcție psihologică* și de motivare a relațiilor dintre protagoniști. Astfel în roman paracliserul Arcadie, pentru a-l menaja pe părintele Spira, ia asupra sa vina în fața vlădicăi că n-a început slujba de utrenie la timp: „Ce-ar fi dacă ai spune, părinte, că eu am întîrziat, fiind, chipurile

bolnav, că eu și așa nu atîrn de excelența sa și n-am nimic cu el, *cum n-are* nimic, să mă ierți, *vîntul cu sarica ciobanului...*" (p.27).

Un alt tip de comparație caracteristic prozei lui Sremac este cea cu *funcția de a ridiculiza starea psihică și înfățișarea fizică a personajelor*. Astfel, portretele fizice ale celor doi preoți cu preotesele lor sunt zugrăvite cu ajutorul unor comparații comice: „Acum douăzeci de ani, cînd au venit în sat, clerici în toată legea, amîndoi erau uscați și slabi ca pomana bogoslovului, iar acum sunt grași ca fondurile naționale” (p.23).

Alteori, prin *comparații antagonice* sunt focalizați ambii termeni ai comparației. Astfel, învățătorul Pera compară obrazii rumeni ai Iulei „ca niște piersici coapte” (p.200), pe cînd Persa o numește sarcastic „sfeclă”: „Va să zică un tînar palid la față și delicat?! Bună pereche pentru sfecla ei, n-am ce zice!” (p.70).

În acest sens menționăm și *procedeul antropomorfizării* în cadrul comparației comice. Ilustrative și pitorești sunt descrierea și caracterizarea animalelor din ograda celor doi preoți: „rățoiul cel desfrînat” al părintelui Spira, ori motanul părintelui Cira:

Dar cîte rațe și boboci nu erau în curte! Și toate reprezentau neamul, familia unui singur rățoi, foarte frumos, dar foarte desfrînat. Năravul lui era așa de cunoscut încît în sat ieșise chiar vorba despre oricine vădea această meteahnă: „Desfrînat ca rățoiul popii!” Vorba a ajuns nu se știe cum și la urechile popii Spira, care, firește, a suferit foarte mult din pricină că rățoiul n-avea pic de considerație față de reputația casei sale. Auzi, ticălosul, în loc să fie pildă pentru întreg satul, el ardea de patima nenorocită a iubirii ca un trubadur provensal (p.57).

Comparația-paralelism apare în compoziția structurii narative a romanului. Construirea personajelor comice este realizată prin tehnica contrastului și al corespondenței: doi preoți, două preotese, două fiice, viitorii gineri, slujnicele preoteselor, curtezanii lor, cei doi caporali de ulani, modista frau Gabriela și moașa frau Țvecikenmaierka ș.a.

Calamburul sau jocul de cuvinte este întemeiat pe o diferență de sens între cuvinte cu pronunție similară, realizabil grație amiguității contextului. Comicul în acest procedeu are de cele mai multe ori o funcție umoristică și una ironică. Astfel în scena în care Șața, aflându-se în vizită la mătușa lui, Makra, încearcă să intre în vorbă cu Iula care muncea în grădină, aceasta îl amenință că va da drumul cânelui din lanț ori o să-l cheme pe tatăl ei în ajutor iar el îi răspunde cu un calambur: „Dar de ce mă tot speriați cînd cu tatăl dumneavoastră...vreau să zic cu domnu` părinte, cînd cu cîinele în propria mea grădină!?” (p.137)

Funcționalitatea comică a *regionalismelor* rezultă din folosire în paralel a limbii standard față de regionalisme și conotația acestora. Deși unii exegeți au criticat frecvența mare a folosirii regionalismelor în opera lui Sremac¹, nu putem

¹ A se vedea Skerlić, *op.cit.*, p. 317.

minimaliza contribuția umoristică a acestora, respectiv efectul lor comic. Reprezentativ este monologul pitoresc al paznicului Nicea, presărat cu replici și aluzii comice, expresii dialectale reprezentative ale graiului bănățean.

– Ia stai! Nu cumva o fi fost la domnu` părinte...he-he, că sfinția-sa nici nu-i aici, e plecat la drum, își zise Nicea, clătînînd din cap. Da` de ce mi-oi fi bătfînd eu capul, se muștră el. Pe o noapte faină ca asta nici nu-i de mirare! De mirare ar fi fost să nu fi întîlnit pe nimeni. Ehe, dacă n-aș fi la datorie, și mie mi-ar veni, așa ghiuj bătrîn cum mi-s, să-mi fac de cap oleacă...He, he! Ce mi-ar strica!? Numai că Nicea nu s-ar duce la oricine! Dar m-a omorît sărăcia și nu-mi mai arde de nimic! Da` ia să-mi pun eu pălărie ca lumea pe-o sprînceană, să-mi trag niște cizme cu crețuri în picioare, iar luleaua de spumă de mare, cu ciubuc lung, să-mi atîrne, ia așa, pe pîntece, atunci să mai vezi drăcovenie! (p.158).

Expresiile comice amplifică descrierea stării psihice a personajelor, a mediului, a unor situații date. În roman remarcăm numeroase *expresii hiperbolice și eufemisme*. Astfel când se întoarce părintele Cira de la Timișoara, coana preoteasă îi răspunde la întrebarea acestuia cum s-au descurcat fără el: „- Cum!?...Rău! Ca un cîine în fîntînă, cum zic paorii!” (p.163); Buna dispoziție a paznicului Nicea este motivată de expresia: „Știi vorba aia: «Inima veselă toarce cînepa»” (p.221).

Aluzia este o altă formă de manifestare a comicului, o manieră de a evoca neexplicit o persoană sau un lucru, fără a le menționa direct. În proza umoristică sârbă distingem două tipuri de aluzii comice: umoristice și satirice¹. *Aluzia umoristică* dezvăluie dorințele ascunse sau intențiile personajelor și de cele mai multe ori sunt amuzante și nevinovate. Astfel când este invitat Pera la masă la părintele Spira, coana preoteasă Sida îi sugerează aluziv că ar dori să-i fie ginere: „- Poftim, luați și un picior...să vă iubească soacra, cum se zice! Rîde coana Sida și i-l pune în farfurie” (p.85). Măgulit de laudele învățătorului Pera referitor la calitatea vinului casei, coana preoteasă Sida îi răspunde că părintele Spira a decis „să nu umble decît cînd om mărita-o pe Iuța noastră, să-l bem la nunta ei. Că, ce ne-am zis noi? dacă e nuntă ca lumea, să fie și vinul tot așa; dacă mirele ia o fată vrednică și o zestre bună, să petreacă bine și nuntașii!... Și nu-i departe ziua, azi, mîine... are pretendenți buni, ca de pildă...” (p.90)

Caracteristicile individuale de limbaj (înjurătura, slengul, jargonul) sunt folosite de autor în dialogul personajelor, întărind caracterul plauzibil și original al formelor comicului. Astfel coana preoteasă Pera o numește frecvent pe Sida, „țoapa dracului, vulpea aia bătrînă, țărancă aia vicleană, bestie”, iar părintelui Cira îi spune „mămăligă bănățeană”; părintele Spira îl numește pe Cira, „al dracului gheșeftar” ș.a.

În slujba comicului sunt și numeroase *arhaisme, calcuri lingvistice, neologisme* de origine germană în speță ori maghiară, folosite stălcit pentru a conferi autenticitate limbajului personajelor. Această limbă bogată, expresivă presărată de germanisme era caracteristică unei pături a micii burghezii rurale din Serbia care și

¹ Apud Maksimović, *op. cit.*, p.367.

prin grai avea ambiția de a se deosebi de țărani. Aceste cuvinte sunt cu precădere din registrul culinar și nu numai: *ghefrozenes* (înghețată, de la cuv. germ. *Gefrorene*), *aiscafe* (înghețată de cafea, de la cuv. germ. *Eiskaffee*), *poknes* (șnițel din carne de pasăre), *milihprot* (pânișoară cu lapte, de la cuv. germ. *Milchbrot*), *kuglof* (cozonac, de la cuv. germ. *Kugelhuf*), *puterkrofna* (gogoasă de la cuv. germ. *Puderkrapfen*), *kohbuh* (carte de bucate, de la cuv. germ. *Kochbuch*), *țușpaiz* (garnitură, de mâncare de la cuv. german *Zuspeise*), *virtșafteriță* (gospodină, de la cuv. germ. *Wirtschafterin*) *prepeceniță* (rachiu dublu distilat), *Unterhaltung* (conversație în lb. germ.), *Frau* (doamnă, în lb. germ.), *Frailan* (domnișoară, de la cuv. germ. *Fräulein*), vințilir (paznic la vie, de la cuv. germ. *Winzer*), *kișbiro* (slujbaș mărunt la primărie, de la cuv. maghiar *kisbiró*), *bistoș* (vătășel, de la cuv. maghiar *biztos*), *șlog* (apoplexie, din cuv. germ. *Schlag*), *iauzn* (gustare, de la cuv. germ. *Jause*) ș.a.

Folosirea *antroponimelor*, *a numelor* și *a poreclelor* reprezintă un alt procedeu folosit pentru a amplifica caracterul comic al narațiunii. Astfel, numele fețelor bisericesti, a membrilor familiilor acestora și a altor personaje sunt diminutive, ceea ce conferă un contrast comic: Cira-Chirilo, Spira-Spiridon, Persa-Persida, Sida-Sidonia, Iuța-Iula, Șața-Aleksandar, Pera-Petar ș.a. Poreclele lor conferă culoare locală datorată polisemiei. Preoții sunt cunoscuți ca: popa Îmbuibatul și popa Chimir, atribute prin care se subîniază lăcomia acestora. Majoritatea personajelor poartă porecle comice în concordanță cu o trăsătură morală și psihică a acestora: moașa Țvecikenmaierka (nume format în bătaie de joc de la cuvintele germane *Zwetschke* (prună) și *Maier* (nume propriu), paznicul Nicea zis Țunialov (vb. *cunjati* în sârbă – a trage la măsea), secretarul notarului, Tima zis Șlajber (copist, din cuv. germ. *Schreiber*), Arcadie Provlakov (vb. *provlačiti se* în sârbă – a se descurca), Pera Toțilov (s. *tocilo* în sârbă – tocilă, unealtă de ascuțit cuțite) ș.a.

Ironia este o formă de comic care exprimă punerea în valoare a propriei superiorități ori o coborâre aparentă a eului. Figură retorică prin care se simulează un sentiment, o atitudine contrare celor adevărate. De cele mai multe ori ironia e însoțită de eufemism, persiflare și sarcasm. La Sremac ironia se bazează pe jocul metaforic de cuvinte. Astfel după conflictul dintre preotese în casa părintelui Cira, părintele Spira care uitase ce se întâmplase cu o zi în urmă o întreabă, în virtutea obișnuinței, pe coana preoteasă Sida: „Mergem de-a lungul, peste drum?-Asta ne-ar mai lipsi! Poate de-a latul! îi răspunse cucoana Sida. Dumnezeu să te aibă în pază, Spira; da` mă mir, zău, cum ți-o fi venit în minte să mergem "peste drum"!” (p.120).

Sarcasmul în proza comică apare ca un efect firesc recunoașterii exagerate, ca o respingere amară și disprețuitoare. De pildă, cucoana preoteasă Persa îi varsă năduful într-un mod sarcastic pe frau Gabriela, nemulțumită că preoții urmau să călătorească în aceeași trăsură până la Timișoara:

Du-te dracului, frînge-ți-ai gîtul! O blagoslovi furioasă coana Persa, uitîndu-se în urma ei. Nimic nu poți ține ascuns de clevețitoarea asta, gură spartă șvăbească! Unde n-ai gîndi,

acolo dai de ea, lovi-o-ar trăsnetul! Iese ca din pământ! Uită-te numai la ea, e plină de noroi din creștet pînă-n tălpi, de parcă ar fi fugărit-o taurii. O, maică precistă! se închină coana Persa. Ce plăcere să umbli prin noroi fără nici o trebuință! Ei, să știi că asta-i adevărată pedeapsă dumnezeiască pentru sat! adăugă coana Persa, uitîndu-se după ea, cu gîndul aiurea. (p.255)

Persiflarea ca mijloc comic de a lua în derâdere ironic și spiritual o situație, un personaj este deseori folosit de autor. Astfel coana preoteasă Persa își exprimă chipurile orgoliul rănit pentru faptul că soțul ei, părintele Cira ar fi lăudat gogoșile pregătite de coana preoteasă Sida:

- Nu, nu, îți spun drept, fără glumă. De cîte ori n-am plîns din pricina asta! Mereu îmi trîntește cîte una bărbatu-meu. O dată m-am și supărat cînd s-a apucat să-mi spună că nu știi să le fac așa de bune ca dumneata, și atunci i-am spus... uite, îți spun asta cu toate că te-ai putea supăra... i-a spus: „Atunci de ce m-ai luat pe mie? Puteai s-o iei pe coana Sida, dacă-ți crăpa inima după ea” Ar fi avut atunci cine să-ți facă șprițkrofne... și, pe deasupra, e mai frumoasă decît mine și mai grasă (p.29).

Tehnica tradițională comediodiografică a *aparté-ului* este un mijloc frecvent al comicalului de limbaj în opera lui Sremac. Astfel cînd cele două familii împreună cu noul învățător se reunesc la părintele Cira să ia o gustare și Melania este din ce în ce mai dezinvoltă în a-l cuceri pe Pera, preoteasa Sida face un comentariu în gînd:

- Poftim și caimac, cred că vă place! continuă Melania, punîndu-i în ceașcă încă două bucăți de zahăr, apoi se așează lîngă el.
„Păi sigur, la seminarul teologic nu l-au îndopat decît cu caimac!” fu cît pe-aci să-i scape cucoanei Sida, dar, aducîndu-și aminte e proverbul „Vorba e de argint, iar tăcerea e de aur”, se stăpîni tocmai la vreme. (p.100)

O altă modalitate funcțională a comicalului de limbaj o constituie *procedul comunicației* prin care autorul simulează intenția de a-l consulta pe cititor.

Ei, și acum închipuiește-ți, dragă cititorule, că te afli în pielea cucoanei Sida! Îți dai seama ce mutră a făcut ea și ce și-a zis în sinea ei cînd a fost întreruptă – taman cînd începea o asemenea discuție – tocmai de coana Persa care a mai strigat așa și din bucătărie! Scriitorul își imaginează foarte limpede tabloul, dar pana îi e slabă, și slabe îi sunt și mijloacele artistice, pentru a-l putea zugrăvi așa cum se cuvine; de aceea el îl roagă pe cititor să se trudească singur să și-l reprezinte, deoarece e mai ușor să-ți imaginezi un tablou, decît să-l descrii pe hîrtie. (pp.90-91)

În proza umoristică uneori și *visele* sunt redată ca o sursă a comicalului. Visul este un teritoriu privilegiat al inconștientului. Ilustrativ în acest sens sunt visele personajelor, disproporționate în raport cu realitate și care oglindesc dorințele sau ambițiile ascunse ale acestora. Astfel baba Savka îl visează pe răposatul ei soț Lala care o sfătuiește, chipurile să se recăsătorească:

A venit și s-a oprit în fața mea, povestea Savka, dar nu semăna deloc cu Lala, de pe vremea când trăia. (...) „N-am vreme de stat, nici de vorbit, mă tem, zice, de cocoși. Am venit numai să te văd, să mă uit la tine pînă mă satur și să-ți spun o vorbă. Destupă-ți bine urechea: caută-ți tovarăș, caută-ți un stîlp la casă, că mie, acolo, îmi e cum îmi e, dar măcar tu să nu te chiniești și să suferi în lumea asta a voastră, zice. Eu, zice, o să rabd și o să te aștept pe tine!” (p.148).

II. Comicul de situație

În teoria esteticii comicului se menționează că cele mai frecvente modalități de realizare a comicului de situație sunt: repetiția, inversiunea, echivocul, substituirea personajelor (qui pro quo) și confuzia personajelor.

Repetiția este un procedeu frecvent în realizarea comicului de limbaj (cuvinte, sintagme, propoziții întregi, dialoguri) și mai ales de situație. Astfel în romanul *Pop Cira și pop Spira* o asemenea situație comică prin repetiție este episodul despre dorința Sosei grecoaică ca nepoțelul ei Savița să citească corect pentru prima oară *Crezul* în timpul liturghiei de duminică:

Atîta și-a dorit și s-a rugat la Dumnezeu s-o lase să mai vadă și asta, iar apoi poate să închidă liniștită ochii. Dar ginerele ei, Palcika, tatăl micului Savița, zice că baba spune asta numai de formă, și că întotdeauna caută motive ca să rămînă cît mai mult pe lumea asta păcătoasă. Așa își dorea și cînd s-a născut primul ei nepot, Gavra, fratele mai mare al lui Savița. Cînd s-a născut Gavra, povestește Palcika, baba zicea: „Mulțumesc lui Dumnezeu că m-a învrednicit să-mi văd nepotul; acum mă rog lui să nu mă ia la el măcar pînă i-oi coase cele dintîi izmenețe”. Iar după ce a ajuns să i le coase a zis iarăși: „Numai să-mi dea Dumnezeu zile să-l văd calfă”. Și cînd Gavra a ajuns calfă, ea iar a zis: „O, Doamne” mai ține-mă o zi, două, ca să-l însoare baba cum se cuvine!” Și cînd a ajuns s-o facă și pe asta și l-a înșurat pe Gavra, l-a lăsat în plata Domnului, de parcă nici n-ar fi fost vreodată pe lume, și a început să se roage să trăiască pînă l-o vedea pe Giura, fratele mijlociu, că și-a deschis prăvălie și c-a ajuns om la casa lui. Și iată c-a apucat s-o vadă și pe asta. Acum l-a luat la rînd pe nepoțelul cel mai mic, Savița, și așteaptă să-l însoare și pe el. ”O să vedeți, zice Palcika, eu îs om cu ghinion, baba asta o să trăiască mai mult decît noi, o să-l însoare și pe Savița și-o să le coase izmenețe și strănepoților, căci prin testament, atîta vreme cît trăiește, totul e al ei și nimeni n-are dreptul nici să vîndă, nici să împartă ceva. Și baba o să trăiască mult și bine spre necazul nostru!” (pp.77-78).

Variațiile situațiilor comice rezultate dintr-o neașteptată întorsătură a lucrurilor sunt numeroase în opera lui Sremac. Astfel în romanul analizat *paralelismul* în descrierea atmosferei din casele preoților este redat tocmai prin *procedul inversiunii*. Înainte de audiența la sfinția sa episcopul, coana preoteasă Persa jubilează pe cînd preoteasa Sida este speriată și distrusă, pentru ca după întoarcerea preoților de la Timișoara rolurile se inversează. Coana preoteasă Persa este furioasă și distrusă că a ratat ocazia să-și umilească rivala, iar coana preoteasă Sida jubilează și nu ratează niciun prilej să-i facă în necaz fostei sale prietene.

Cel mai frecvent și mai expresiv tip de situație comică se bazează pe interferența secvențelor narrative ori pe *confuzia personajelor*. Astfel când Iula, îndrăgostită de Șața, aude un cântec de chitară venind din grădina babei Makra, mătușa lui, este cuprinsă de o fericire atât de mare încât, plivind cu atâta entuziasm: „...nici nu băgă de seamă când smulse odată cu buruienile și tot mărarul, așa că a doua zi, când trebură să pună castraveți la murat, fură nevoiți să împrumute mărar din vecini, dînd vina- vezi, Doamne – pe copiii Rakilei, care făceau prăpăd prin toate grădinile din împrejurimi” (p.130).

Umorul și comicul de situație se realizează și cu ajutorul *procedului substituirii*. Bărbierul Șața după prima discuție cu Iula în grădina mătușii lui nu a mai venit o vreme, deși Iuța îl aștepta cu nerăbdare pe ascuns. Într-o zi i s-a părut că în grădina mătușii Makra era chiar Șața, ascunzându-se de ea ca s-o necăjească. În momentul în care se dovedește că era bătrâna mătușă, Iuța își revine și încearcă să dreagă această situație.

III. Comicul de moravuri

În romanul *Popa Cira și popa Spira* valoarea acestuia nu constă doar în forța conflictului cât în tipologia personajelor, în veridicitatea caracterelor, în galeria de tipuri excelent conturate și individualizate, realizate după principiul paralelismelor și al contrastelor perechilor antigonice și similare: doi preoți, două preotese, două fiice de preoți. Intensitatea similarităților este însă diferită. Preotesele sunt identice, preoții se deosebesc mai degrabă după norocul în viață decât după caracter (Cira este ghinionist, pe când Spira se descurcă și iese cu fața curată din orice situație), iar fiicele lor sunt cu totul opuse. Melania este delicată și fragilă, extrem de răsfățată, cu educație nemțească, pe când Iula este bine legată, voinică și vrednică, supusă și rușinoasă, o „adevărată țărancă”, cum obișnuia să spună despre ea în mod ironic coana Persa.

Credința și cucernicia fețelor bisericesti nu l-au deranjat pe autor să-i prezinte pe reprezentanții clerului ca pe niște oameni preocupați mai degrabă de bunăstarea lor proprie, decât de biserică. Sremac demască o întreagă categorie socială, parazită și avidă. Cei doi preoți, înfățișați ca nesătui, zgârșiți, invidioși, bătăuși reprezintă întreaga tagmă a clericilor. Nu trebuie să uităm că în acea perioadă preoții jucau un rol important în viața politică și socială a țării. Poreclele lor edificatoare *popa Îmbuibatul* și *popa Chimir* desemnează trăsătura lor comună: lăcomia. Ilustrative sunt discuțiile dintre cei doi preoți care se plâng că sunt vremuri grele fiindcă mor din ce în ce mai puțini enoriași, se nasc mai puțini copii și a sporit numărul cuplurilor care trăiesc în păcat, necununați. Cititorul își dă repede seama că celor doi preoți nu le pasă câtuși de puțin de păcatele enoriașilor, cât de faptul că sunt privați de ocazia de a percepe taxe și de a primi daruri oferite în asemenea

ocazii. Amândoi au parcurs același drum al vieții: au primit o parohie bogată, s-au căsătorit cu fete înstărite, unul a luat-o pe fata popii, iar celălalt pe fata starostelui.

Portretele preoților, preoteselor și fiicelor acestora, precum și descrierea gospodăriilor lor sunt realizate de Sremac în paralel prin comparații comice:

Acum douăzeci de ani când au venit în sat, clerici în toată legea, amândoi erau uscați și slabi ca pomana bogoslovului, iar acuma sunt grași ca fondurile naționale. Mantiile stăteau gata, gata să le plesnească la subsuori, iar brâiele nu voiau cu nici un chip să le stea pe pînțele și alunecau mereu în sus, sub barbă, aproape de gît. (p.24).

Și o preoteasă și cealaltă sînt scunde, lătărețe și îndesate – ca figurina de pe masa domnului notar în care acesta își ținea tutunul și care înfățișează o femeie mai mult lată decît înaltă: partea de sus a figurinei își înalță brațele în aer iar cea de jos nu era altceva decît o cutioară în care sta tutunul totdeauna umed (p.24).

Iula e scundă, rotunjoară, rumenă și voinică, parcă-i ruptă din munte; Melania e înaltă, slabă, palidă și mereu se plînge că nu se simte bine. Iula se pricepe foarte bine să gătească, iar Melania să critice mîncarea; Iulei îi place îmbrăcămîntea de culoare deschisă, înflorată, pe cînd Melania portă numai îmbrăcămîntea de culoare închisă. Iulei îi place să-și petreacă vremea în grădină, să stropească florile, să plivească straturile de legume, în timp ce pe Melania o interesează numai cactușii ei și romanele. Melania a citit o mulțime de romane sîrbești și încă și mai multe nemțești, stînd în fotoliu, la fereastră, sau ascunzîndu-se după șifonier; Iula n-a citi decît foarte puține cărți. Melania e visătoare, sentimentală, pe cînd Iula este...nici eu nu știu cum să spun, ca toată lumea (p.103).

În roman există personaje inspirate din comediile antice și renaștentiste, „ajutoare active” ale protagoniștilor. Cel mai bine configurat personaj din această categorie este țarcovnicul isteț Arcadie Provlakov care îl ajută în două rînduri pe părintele Spira să iasă din încurcătură. Prima oară în urma vizitei neanunțate a sfinției sale episcopul care venise la utrenie și părintele nu era în biserică deși bătuse clopotul, acesta ia vina asupra sa și părintele Spira va primind brâul roșu ca semn de prețuire, iar a doua oară cînd acesta are ideea salvatoare de a substitui corpul delict, respectiv dintele scos în urma încăierării dintre cei doi preoți cu un dinte de cal.

Tot în categoria personajelor cu funcția de ajutoare sunt servitoarele preoteselor, unguroaicele Erji și Juja care trăgeau cu urechea și spionau ce se întîmpla în tabăra rivală dînd raportul stăpînelor.

Întrucît subiectul romanului se desfășoară în Voivodina, o regiune multietnică, care făcea parte la vremea aceea din imperiul austro-ungar, Sremac prezintă în galeria sa de *personaje tipologice reprezentanți ai mai multor etnii*, alături de sârbi: nemțoaicele frau Țvecikenmaierka și frau Gabriela, grecii Ianie și Arsa și grecoaica baba Sosa, Șolem evreul, unguroaicele Juja și Erji, ulanii slovaci, româncă Tincuța de la Lugoș.

Personajele lui Sremac poartă îndeobște o singură mască, sunt *purtători ai unei singure trăsături de caracter*, provenind din vicii, ambiții nerealiste, defecte, patimi, ghinioane ș.a., procedeu specific scriitorilor realiști din dorința de a zugrăvi o tipologie umană. Personajele sale sunt unidimensionale, statice, previzibile, încadrându-se în galeria personajelor comediografice.

Cu puterea talentului său Stevan Sremac a evocat viața patriarhală a Serbiei ieșind din provincialismul îngust al predecesorilor săi, zugrăvind în cele trei romane și peste treizeci de povestiri trei zone geografice distincte: Voivodina, Belgradul și Niș.

Umorul său fin, uneori mușcător, dar nu sarcastic, alteori blajin, dar savuros posedă conotații multiple: revolta romantică ascunsă a scriitorul care dorește să corecteze lumea, să pedepsească și să recompenseze, umorul ca atitudine ori negarea realității. Evident că Sremac are și limitele sale, sesizate de unii dintre exegeții săi care îi reproșează, poate pe bună dreptate că nu a aprofundat mai bine tematica socială, că în opera sa lipsește fundamentarea filosofică, iar umorul său continuu devine la un moment dat obositor.

Pe de altă parte nu trebuie să uităm faptul că Sremac a zugrăvit magistral de autentic fresca societății sârbe din a doua jumătate a sec. al XIX-lea: un univers idilic al unei lumi lui dragi care a dispărut, iar dacă ar fi scris într-o limbă de circulație, probabil că Sremac ar fi stat astăzi alături de cei mai mari umoriști universali: Gogol, Dickens, Mark Twain.

Bibliografie

- Bahtin, M., *Probleme de literatură și estetică*, Univers, București, 1982
 Bergson, Henri, *Râsul*, ed.All, București, 2014
 Hartmann, Nikolai, *Estetica*, ed.Univers, București, 1974
 Ivanciu, Nina, *Comicul prozei*, Minerva, București, 1998
 Jivcovici, Mirco, ELU, București, 1963
 Maksimović, Goran, *Magija Sremčevog smijeha*, Prosveta, Beograd, 1998
 Maksimović, Goran, *Trijumf smijeha*, Prosveta, Beograd, 2003
 Morar, Vasile, *Estetica. Interpretări și texte*, EUB, București, 2003
 Nedelcu, Octavia, *Istoria literaturii sârbe. Realismul*, EUB, București, 2008
 Propp, Vladimir, *Problemi komike i smeha*, Novi Sad, 1984
 Sremac, Stevan, *Popa Cira și popa Spira*, traducere de Victor Vescu, prefață de Mirco Jivcovici, ELU, București, 1963

ROMANOSLAVICA vol. L, nr. 3

THE ODYSSEUS MOTIF IN THE SELECTED WORKS OF THE SLOVENE POET PETER SEMOLIČ

Urša PRŠA

Classical mythology which is found in diverse kinds of art, particularly in fine art, sculpture, music, dance, theatre and literature, has inspired the European space for centuries. Here it is interpreted and transformed in different ways. Motifs of the antiquity have influenced and inspired Slovene literature, which accepted, rejected, or moulded them according to its current stage of development. Special attention will be paid to the time from the Romantic period on, when the characters of antiquity did not serve only the aesthetic purpose but also became metaphors of modern subjectivity. Odysseus motif appears most often on lyrics of the 20th century. The Odysseus motif can be denoted as a world literary phenomenon, as there is a wide array of literary works where this character appears in different forms and interpretations. He usually has different connotations which are mostly related to his character and his adventurous nature. He can be a cunning, intelligent person, a lover, a big patriot, an eternal traveller, etc. The main purpose of the paper is the observation of Odysseus' character. We wonder whether Odysseus is really the character from Homer's poem *The Odyssey*, or the motif occurs only as an allegory or a metaphor. Further on, an important question occurs in regard to the purpose with which the author uses this character, what his role is, how the author interprets the character, and whether there is an eventual transformation to be found. The selected representative Slovene poet is Peter Semolič, who also depicted the Odysseus motif in his poems. He is placed amongst modern poets and this paper shows how the Odysseus motif is represented and transformed, because Semolič is a rather unknown author at this point of view.¹

Key words: Odysseus, transformation, lyrics, Peter Semolič

1. The Odysseus Motif in Myth and Literature

The most valued and canonical myth about Odysseus was written by the Greek poet Homer in the famous epic poems *The Iliad* and *The Odyssey*, which were dated in the middle of the 8th century BC. Comparative literature expert Yves Chevrel even claims

¹ This paper was made as a part of a research for a doctoral dissertation named Transformation of Ancient Motifs in Slovenian Literature of the 19th and 20th Century under the mentorship of Assoc. Prof. Dr. Irena Avsenik Nabergoj. All the sources and literature in the Slovene language have been translated by Urša Prša.

that *The Iliad* and *The Odyssey* »established Western Literature.«¹ (Chevrel 2007: 18). Everything related to the making of Homer's poems *The Iliad* and *The Odyssey*, is tangled in a net of hypotheses and riddles. The opinions of experts vary regarding questions about specific points, such as dates, methods of creation, and authorship, among other subjects. The most famous debate on the subject is the so-called 'Homeric Question', which contemplates the true authorship of both *The Iliad* and *The Odyssey* poems.² This paper, however, will not focus on the Homeric Question itself, but on the generally accepted information articulated by Homer in his two poems.³

2. The Odysseus Motif in Slovenian and World Literature⁴

What do people think of when they hear the word Odysseus? Chevrel claims: »When we say the name Odysseus, hear it, write it or read it, a multitude of images awake in us, in which are mixing places, adventures, and also other literature characters. [...] The power of a myth is in the fact that it changes true the centuries, and, except in few cases, it doesn't lose its recognition.«⁵ (Chevrel 2007: 17–18). Ernst Robert Curtius, a renowned researcher of the European literature tradition continuity, speaks about Classic motif of European Classics and sustains that: »The timeless present, which is essentially owned by literature, means that the literature of the past can always actively be coefficient in literature of everyday present.«⁶ (Curtius 2002: 22). Odysseus and others motifs of *Odyssey* inspired poets and writers in different periods of time, and each of these writers adapted and transformed the essence of Odysseus to their time. The literary theorist Marko Juvan writes inside borders of intertextual methods about the Homeristic theme and claims that Homer got mythicized »tradition set and he gave a wrapped, representative epic form, and then he [...] became a model for the listed successors and a treasury of sentences,

¹ [»utemeljili zahodno književnost«]

² More about the 'Homeric Question' look Kajetan Gantar 1992: 117–121.

³ There are some motiflike versions of the myth, which appears in later works, but the integrity hasn't been proven.

⁴ More about the Odysseus motif in Slovenian and World literature look Gantar 1992: 140–142, Janko Kos 2003: 149–171, and Elisabeth Frenzel 2005: code: 'Odysseus'.

⁵ [»Ko ime Odisej izgovorimo, slišimo, napišemo ali preberemo, se v nas zbudi množica podob, v katerih se mešajo kraji, pustolovščine, pa tudi druge literarne osebe. [...] Moč mita je prav v tem, da se v teku stoletij spreminja, ne da bi, razen v izjemnih primerih, nehal biti prepoznaven.«]

⁶ [»Brezčasna sedanost/navzočnost, ki je bistveno lastna literaturi, pomeni, da lahko literatura preteklosti vedno dejavno součinkuje v literaturi vsakokratne sedanosti.«]

examples, rhetorical figures and comparisons, on which the next generations has been influenced.«¹ (Juvan 2000: 15).

The Odysseus motif appears in important literary works such as in Greek tragic dramas (Sophocles' *Ajax* [*Aias*, 440 BC] and *Philoctetes* [*Philoktetes*, 409 BC], Euripides' *Hecuba* [*Hekabe*, about 424 BC] and *Cyclops* [*Kyklops*, about 411 and 408 BC]). The motif also appears in the works of several famous authors such as Pedro Calderon de la Barca (*Love, the Greatest Enchantment* [*El mayor encanto, amor*, 1635] and *The Sorceries of Sin* [*Los encantos de la culpa*, 1717]) and William Shakespeare (*Troilus and Cressida*, 1602). Twentieth century dramatists, such as Gerhart Hauptmann (*The Bow of Odysseus* [*Der Bogen des Odysseus*, 1914]) and Jean Giradoux (*The Trojan War Will Not Take Place* [*La guerre de Troie n'aura pas lieu*, 1935]) also make use of the Odysseus motif. Odysseus' fate was described in Dante's *Divine Comedy* [*Divina Commedia*, which was written between 1308 and 1320 AD]. *Adventures of Telemachus* [*Les aventures de Télémaque*], a novel retelling the adventures of Odysseus' son, Telemachus, was written in 1699 by François Fénelon. James Joyce and his novel *Ulysses* (1922), describes real modern Odyssey of Leopold Bloom. Greek author Nikos Kazantzakis composed one of the biggest poems of the 20th Century in 1938: *The Odyssey: A Modern Sequel* [*Οδύσειας*], which attempts to be a sequel to Homer's epic and contains 33.333 verses and is distributed onto 24 songs. Science-fiction novel *2001: A space Odyssey*, by Arthur C. Clarke was published in 1968. In year of 2005, *The Penelopiad* by Margaret Atwood was published, where the Odysseus motif is portrayed through the view of his wife, Penelope.

The Odysseus motif has heavily influenced Slovenian literature. The motif was introduced in Romance era by France Prešeren in *Elegy in His Countrymen* [*Elegija svojim rojakom*, 1832], where Odysseus is just a metaphor for an honest patriot. The modest depiction of Classic mythology underlines a short era between the Romance era and Realism. Odysseus appears in the songs of Simon Gregorčič, in his cycle *Ancient Songs* [*Starodavnice*, 1902–1903].

A new reception of Classic mythology begins under influence of the Expressionistic and the Existentialistic movements, after the Modernistic era. Poems with Odysseus' motif occurred throughout all Europe after the World War II, as a consequence of the influence of the war on the poets. The topics within the poems could be divided into two periods: the first period was characterized by existentialistic questions and the subject's division between life and death. Several authors often used the Odysseus motif as a metaphor to express themselves and their feelings after the war. Some of these poets were Božo Vodušek's *Odysseistic Motif* [*Odisejski motiv*, 1956], Jože Udovič's *Inclined, Dark Rain* [*Poševni, temni dež* 1960], Janez Menart's *Odyssey* [*Odiseja*, 1969] and Gregor Strniša's cycle *Odysseus* [*Odisej*, 1963]. The second

¹ [»izročilo fiksiral in mu dal zaokroženo, reprezentativno epsko obliko, nato pa je [...] postal vzor za neštete naslednike ter zakladnica sentenc, eksemplrov, retoričnih figur in primer, na katere so se navezovali poznejši rodovi.«]

period begins after year 1975, when Postmodernism is slowly asserted in Slovenian area, for which intertextuality is profoundly distinctive. Postmodernist writers are taking patterns, themes, motifs and forms, which are later interpreted differently and transformed in literature genres. In this period, the Odysseus motif in their poems is distinctively depicted by Krištof Dovjak (poem collection *Wind in Odysseus* [*Veter v Odiseju*, 1999]) and Peter Semolič, who is thoroughly discussed in continuation of the article.

The Odysseus motif is weakly represented in epic on the Slovenian turf, it only appears as a metaphor. Some of these authors are Ivan Pregelj (tale *Peter Paul the Governor* [Peter Pavel Glavar, 1922], Albin Šivic (novel *Odysseus from Dobro polje* [*Odisej z Dobrega polja*, 1985]) and Mate Dolenc (short novels *Odysseus from Gdansk* [*Odisej iz Gdanska*, 1993] and *Odysseus' pigs* [*Odisejevi prašiči*, 1997]). The latest Slovenian novel with an Odysseus theme was published in 2013, the title is *Enchanted Odysseus* [*Začarani Odisej*] by Evald Flisar.

In regards of Slovenian drama, Veno Taufer and his drama, *Odysseus & son or World and Home* [*Odisej & sin ali Svet in dom*, 1990], follows Homer's Odysseus by its character and adventures, until the closing act, when he takes over his own identity.

The Odysseus motif in essays can be traced to Boris Pahor's *Odysseus at the Mast* [*Odisej ob jamboru*, 1969], Aleš Šteger's *With Fingers and Heel: About Areas* [*S prsti in peto: O prostorih* 2009] and Niko Grafenauer's *Odysseus in the Labyrinth: Essays about Slovenian Lyrics* [*Odisej v labirintu: Eseji o slovenskem pesništvu*, 2001].

3. The Odysseus Motif in the Poems of Peter Semolič

Peter Semolič was born in Ljubljana in 1967. He graduated in Common Linguistics and Cultural Sociology at the Faculty of Arts at the University of Ljubljana in the year 2000. He had previously become an independent cultural worker in 1991. He writes poetry, prose, hosts radio shows and writes journals, as well as translates texts from English, Serbian, Croatian and French languages. Until now he published eleven poem collections: *Tamariska* [*Tamariša*, 1991], *The Flowers of Byzantine* [*Bizantinske rože*, 1994], *The House Made of Words* [*Hiša iz besed*, 1996], *The Circles on the Water* [*Krogi na vodi*, 2000], *The Questions About the Way* [*Vprašanja o poti*, 2001], *The Border* [*Meja* 2002], *The Bog Fires* [*Barjanski ognji*, 2004], *The Space for You* [*Prostor zate*, 2006], *Driving Around the Sun* [*Vožnja okrog sonca*, 2008], *The Milky Way* [*Rimska cesta*, 2009], and *The Night in the Middle of the Day* [*Noč sredi dneva*, 2012]. In 1997 he received the Jenko Award [Jenkova nagrada] for the poem collection *The House Made of Words*, and the following year he received the Crystal Vilenica award [Kristal vilenice]. Later on, in 2001 he won the Prešeren Foundation Award [nagrada Prešernovega sklada] for the poem collection *The Circles on the Water*. Through his work, there are appearances of different Classical motifs, yet

they do not show as clearly as in *Tamariska* and *The Circles on the Water*. In this part of the paper, we will focus on Semolič's poem collections *Tamariska* and *The Circles on the Water*, as in both of these works there is a clear use of the Odysseus motif. There should be a mention of *The Flowers of Byzantine* poem collection, in which appears a poem For the Muted Orpheus. This poem focuses on Orpheus' lonesomeness and asks him, why he was muted. In the poem collections *The House Made From Words*, *The Bog Fires*, *The Night in the Middle of the Day*, *Driving Around the Sun*, *The Questions About the Way* and *The Milky Way*, we can actually find Classical Greek and Roman motifs as well as quoted words and phrases. These images occur as fleeting impressions and don't have large influence on the poems to be studied as examples of transformation of Classical mythology.

3.1. The Odysseus Motif in the Poem Collection *Tamariska*

Tamariska is the collection of poems with which Semolič debuted. It had positive reviews among both audience and critics. *Tamariska* (lat. *Tamarix*) is actually an evergreen tree or bush with small leaves and blossoms, which grows on dry areas of Eurasia and Africa. *Tamariska* was published in 1991, although it was written between 1984 and 1985, when the Postmodernism movement ruled arts in Slovenia. Stylishly, the poems showed sentimentality, a trait which was closer in style to writings of the nineties. The comparative literary historian Janko Kos claims that Semolič's poetry is oriented profoundly existentialistically (Kos 2002: 376). The poem collection *Tamariska* is content wise and formally very consistent, and the literary critic Borut Petrovič Vernikov, who rediscovers this poem collection after almost ten years and has recommended it several times, sustains that »short verses and spread words works as a dream vision, as drops of dew - each one with its own soul.«¹ (Petrovič Vernikov: 2012). The poem collection *Tamariska* contains four cycles (The Ballad about Swamp [Balada o barju], To Exclaim [Izklicevanja], Stars [Zvezde], and The Sea [Morje]) and last, separated poem titled An Earthwarm has no Homesickness [Deževnik nima domotožja]. Of all poems, the Odysseus motif is present in only the song without a title in the cycle The Sea, which starts with first word »Nausicaa«² (Semolič 1991: 45). In this poem collection there is a considerable number of different interpretations, attached mostly to the image of dreams, raindrops, and the shapes of the world among others. A renowned Slovenian poet Dane Zajc in correlation with the image of Nausicaa, mentioned that the poem collection *Tamariska* are »poems, in which here and there are appearing postures of girls and then they disappear again. *Tamariska* is 'bluish dew drop'. They are touchable, but volatile girls. Like a spider web. They are not dreams, even though

¹ [»kratki verzi in posejane besede delujejo kakor sanjski prividi, kot kapljice rose - vsaka s svojo dušo.«]

² [Nausikaa] - Although this poem has no name, in continuance it will be named Nausicaa.

they are observed with closed eyes.«¹ (Zajc, 1991). Onto mirages of girls from an erotic point of view in poem collection *Tamariska* review of Ana Marija Graf, in her interpretation of the cycle *The Sea*, sustains that the visions of unknown girls appear mixed with the past. These bodies are attractive and dangerous at the same time. »To touch that body means to lose yourself in the unknown and also means to touch rock bottom, different shore, something else.«² (Graf 1991: 851). The images of these girls, who metaphysically swing between reality and the imaginary are specifically emphasized in the cycle *The Sea*. Despite the fact that it is not absolutely clear in the poem *Nausicaa* if it was a figure or just a mirage of a girl, she is still given the name *Nausicaa*. This makes her more realistic and more tangible, which may mean it is not just a delusion or an illusion.

Nausicaa's motif is correlated with adventure that *Odysseus* had with *Phaeacians*. In Homer's poem *The Odyssey*, *Nausicaa* is the daughter of *Alcinous*, the king of *Phaeacians*. On the same night *Odysseus* had his ship wreck on the *Phaeacian* shore, *Nausicaa* had a vision in her sleep of the goddess *Athena*, who told her to go wash her clothes by the river. When the clothes were washed, she played with a ball along with her servants. The sounds woke *Odysseus* and he goes to the shore to find her. *Nausicaa* shows her hospitality and offers to show him the way to the city, although he must go through the last part of the road by himself to avoid the rumors. *Alcinous*, *Nausicaa*'s father, accepts *Odysseus* and wants him to marry his daughter. He organizes a big feast for *Odysseus*, and presents him with (his) gifts, and even sends him back to *Ithaca* on his ships. During his stay with the *Phaeacians*, *Odysseus* reveals his adventures after he left *Troy*. He tells about the attack on the *Cicones*, about the land of *Lotophages* and about the land of the *Cyclops*. Then follows the adventures with *Aeolus*, *Lestrigones* and his stay with the witch *Circe*. *Odysseus* travel into the *Hades*' kingdom, past the *Sirens* between *Scylla* and *Charybdis* all the way to the island of *Thrinacia*, where *Helios*' cattle were. He later drifted to the island of *Ogygia* where he was held by the nymph *Calypso* until he was freed by *Zeus*' order and casted him off on the *Phaeacian* coast. When *Odysseus* finishes his story, a *Phaeacian* ship with great gifts takes him to *Ithaca*, where he kills his wife's suitors and meets his wife *Penelope* and son *Telemachus* after long years.³

¹ [»pesmi, v katerih se tu in tam prikazujejo postave deklet in spet izginjajo. Tamariša je namreč 'modrikasta kroglica rose'. So dotakljiva, a hlapljiva dekleta. Podobna pajčevini. Niso sanje, čeprav jih gleda z zaprtimi očmi.«]

² [»Dotakniti se tega telesa pomeni izgubiti se v neznanem, obenem pa dosež trdih tal, druge obale, drugega.«]

³ *Nausicaa* is offered to *Odysseus* to be his wife, but he still returns home to *Ithaca*. In Homer's presentation of *Odysseus* motif it is not declared that *Nausicaa* and *Odysseus* see each other ever again. But *Nausicaa*'s motif and her relationship to *Odysseus* stirred the imagination of many poets, that is why it has experienced many representations in World literature. More about *Nausicaa*'s motif in World literature look Frenzel 2005: code: 'Nausikaa'.

Nausicaa's motif blends with the contents into the cycle *The Sea*, where the motifs and words are taken from the sea world like the sea, the ship, the port, the islands, etc. In every poems, there is a sense of melancholy, tension and fear. Visions of girls are a recurring image: constantly appearing and disappearing. The silent sea's motif represents horror and disorder. Within the text we can also detect premonition of death. The symbol of the eternal and mighty sea shows smallness and transience of the lyrical subject, who walks the line between reality and metaphysical. The dreams and visions are blurred with reality, the border between them is slim and confusing, practically gone. This feeling can be related with the symbolism of the sea, which represents the dynamics of life. The sea symbolizes »an ambivalent situation of uncertainty, doubt and indecision which can end well or ill. Hence the sea is an image simultaneously of death and of life.« (Chevalier, Gheerbrant 1996: code 'Sea'). In Semolič's poem, the lyrical subject in form of a castaway finds himself with Nausicaa on a shore together, where they are searching for something unknown, undefined: »We are searching / with the shadow of hands we are wiping / a hallucination of faces [...] do not forget / your body on / the shore / we are searching... both...«¹ (Semolič 1991: 45). It is not clear in the poem if it is a real person or an illusion talking speaking. Considering the content of the poems, in which the images of girls appear and again disappear, we can infer it is an illusion. The fact that it is actually just a vision is clarified in the last verse, where the lyrical subject mentions a body on the shore. It is a typical mix up of reality and imagination. The lost lyrical subject in emotional shipwreck loses his touch with reality and also is not convinced if this is an auditory and imaginary hallucination or is it a real girl. The lyrical subject sees the solution of his voyage in Nausicaa, an answer to the question, what is the meaning of being. Just like Nausicaa in Homer's poem *The Odyssey* helped Odysseus to reach his home, Semolič's Nausicaa² helps the lyrical subject, who is lost in his own life: »Will you find the way / between the rocks of shipwreck / the white trace«³ (Semolič 1991: 45). In this poem, Nausicaa represents hope. In swirl of emotions the lyrical subject is lost, lonely and longing for a solution, that later appears in a shape of a girl. A mirage or reality – the intention of the subject is that shows itself as a solution or hope. The only motif from *The Odyssey* is Nausicaa, who performs as a real or metaphysical person. Odysseus appears as an image of a castaway, and the Phaeacian shore, represents Odysseus' adventures with the Phaeacians.

¹ [»Iščeva / s senco rok si briševa / privid obrazov [...] ne pozabi / svojega telesa na / obali / Iščeva... oba...«]

² Semolič does not use Slovenianised name Navzika, but Nausikaa.

³ [»[B]oš še našla smer / med kamni brodoloma / belo sled«]

3.2. The Odysseus Motif in the Poem Collection *The Circles on the Water*

Semolič brings back the Odysseus motif and his adventures at the Phaeacians after many years.¹ The poem collection *The Circles on the Water* was published in 2000. The poet himself points to the reader how to read it with the last verse: »...do not read me as a story, read me as concentric circles on the water...«² (Semolič, 2000: 63). In this collection, every poem stands for itself yet correlates with the others at the same time, as they are a deep reflection of the author's life and his travels around the world. The literary critic Josip Osti claims regarding Odysseus' wandering all over the world, it is not only about a travelogue and that every places and residences that are mentioned, »internalized and spiritualized«³ (Osti 2000: 78). The literary critic Vanesa Matajč interprets the title of this Semolič's poem collection as a strong metaphor and says, that »with the implication of dispersion is summarizing the feel of duality: deadly secrets of the world and bright pleasures of ego, which ripples into the world.«⁴ (Matajč 2000: 15). In the time of the creation of the collection, Semolič was influenced by modern world writers, such as Zbigniew Herbert, Ezra Pound and Octavio Paz, and even dedicated some of the poems to each of them (Zbigniew Herbert [Zbigniew Herbert]; In the Provance, lined with Poundom [V Provansi, podložen s Poundom] and Reading by Octavio Paz [Branje Octavia Paza]). In *The Circles on the Water* the Odysseus motif is strongly shown in two poems, those are Odysseus at the Phaeacians and The Road.

The poem Odysseus at the Phaeacians praises the rocky shore and the love meeting of a boy and a woman. The boy is still young and unexperienced: »It is fluffed young boy's body / not yet to be named with touches... / Athena has given him for this night / beauty yet unknown to him.«⁵ (Semolič, 2000: 12). The scene resembles to Homer's Odysseus and his adventure on Phaeacian shore, when he bathed and the goddess Athena made him look prettier: »And when he had washed all over, and rubbed himself with oil / and put on the clothes the virgin girl had given him / Athena, daughter of Zeus, made him seem taller and stronger, and made the locks of his hair / spring up thickly like hyacinth petals.« (Homer VI: 198–250). With Homer, Odysseus and Nausicaa never got into a love relationship, even though they can feel mutual attraction. But with Semolič, subjects have an intimate relationship in the poem: »There is a cute confusion, / when the skirt covers a stone, / when hand drifts wanders into passion, never felt before ...«⁶ (Semolič, 2000: 13). The poem is written in first person, and it is evident that the boy in poem is a dreamer,

¹ The Odysseus motif does not make an appearance in his work prior nor after *The Circles on the Water*.

² [»... ne beri me kot zgodbo, beri me kot koncentrične kroge na vodi ...«]

³ [»ponotranjeni in poduhovljeni«]

⁴ [»z implikacijo razblinjanja povzema občutenje dvojnosti: smrtne skrivnosti sveta in svetle radosti jaza, ki valuje v svet.«]

⁵ [»Je puhasto deško telo, / še neimenovano z dotiki ... / Atena mu je za to noč / podelila še neznano mu lepoto.«]

⁶ [»Je prikupna zmedenost, / ko krilo prekrije kamen, / ko roka zatava v še nikoli občuteno strast ...«]

who identifies himself with Odysseus, because he addresses the woman with Nausicaa: »'It surely wasn't this love, Nausicaa?'«¹ (Semolič, 2000: 13). The boy is divided because the woman doesn't love him back: »This is not love, / this is a game.«² (Semolič, 2000: 13). Nausicaa is a symbol and an image of pure love to the lyric subject, this is why he identifies himself with Odysseus and his adventure on the Phaeacian shore.

Semolič has transmitted the Nausicaa motif into the modern world, as she does not appear as a real person, but as a metaphor. This has been evidenced by the mention of Eric Burdon of band The Animals and the section of their song When I was Young: »She was brown and I was pretty green ...« (Semolič, 2000: 13) and by Herzegovian poet Peter Zubec and his poem collection *Mostar Rains* [*Mostarske kiše*, 1974]. Both mentions are in correlation with love dreams of an unexperienced lyrical subject, who is in the rush of feelings, and youth love reads and love songs.

The last poem is *The Road*, and it is in which the Odysseus motif is shown. *The Circles on the Water* is profoundly marked with feelings of sadness and grief, which was left by the Balkan war between 1991 and 1995. The war on ex-Yugoslav area left a hard impression on the poet, which is strongly expressed with feelings in poems. The literary historian Irena Novak Popov also classifies Semolič amongst poets who were marked by the image of the war on the Balkan Peninsula. She writes about his poetry: »With addressing of small, intimately relevant things, he makes an impression of childlike wondering and grief. His ego and outside reality are melting, differences and distances in between are cancelled. [...] The content is important, which dwells into memories and poems from outside.«³ (Novak Popov 2003: 401). In the poem *The Road*, a destruction of the chaotic world is shown. The lyrical subject retrospectively strings the past and imaginary events with the present time and gives an impression of the world going mad with horror and suffering. The lyrical subject is caught between the real and imaginary worlds, and also between the past and the present. A multitude of visions and impressions unfolds, and later on falls apart, scream, decompose and cause disgust: »... bodies, busted balloons of bodies, rags of skin are hanging from the trees in area, [...] an unhuman scream has beheaded the thoughts«⁴ (Semolič 2000: 58). The Odysseus motif appears in the last stanza, where the poet composes images from his childhood and different mentions of art thorough his writing, and concludes the stanza with the Odysseus motif on Phaeacian shore: »... I am thinking about the road [...], about *The Odyssey*, conditional reality, with Odysseus' body on Phaeacian shore,

¹ [»'Mar to res ni bila ljubezen, Nausikaa?'«]

² [»To ni ljubezen, / to je igra.«]

³ [»Z nagovorom drobnih, intimno relevantnih reči ustvarja vtis otroškega čudenja in žalovanja. Njegov jaz in realnost zunaj njega se raztapljata, razlike in razdalje med njima ukinjajo. [...] [P]omembna [je] vsebina, ki od zunaj prenika v spomin in pesem.«]

⁴ [»... telesa, razpočeni baloni teles, cunje kože visijo po okoliških drevesih, [...] nečloveški krik je obglavil misli«]

nobody mourns him, the stranger amongst the strangers, and Nausicaa turns her head away with horror and disgust ...»¹ (Semolič 2000: 59–60). In this poem, the myth is completely transformed and turns into the opposite. Odysseus dies, Phaeacians are no longer hospitable and his body is disgusting to Nausicaa. It is a metaphor of the world destruction. When the myth dies, alongside with him ends the world as we know it. In the world of horror and fear, there is no place for a myth. The poem ends with seeming conciliation in the quiet autumn landscape. Yet the atmosphere still symbolizes disorder, as the poet says: »Tangling trees and creeks guides my glance towards the sky, which isn't a sky, but an atmosphere.« (Semolič 2000: 60).

In the poem collection *Tamariska*, Semolič shows an image of Nausicaa, who in positive sense represents hope and solution. After years, in the poem collection *The Circles on the Water*, in the poem *The Odysseus at the Phaeacians*, Nausicaa means an image of young love, while in the poem *The Road*, she is a symbol of the world destruction. Nausicaa is first appears as a positive character, and then transforms into a completely negative symbol. This could be related with Semolič's world experience, which swayed from pre-war positive feelings to the after war negative and horrific experiences. And the reason he chose the Nausicaa motif was because love motif can lead from the purest and loving moment, to the most gruesome moments of life.

4. Conclusion

Myths tell us interesting and basic stories, therefore it is not a surprise that mythology is a rich source of inspiration for literature makers. Literary authors use mythology in many aspects: some mention mythological characters and scenes to add a different atmosphere to their own literary products; some of them remake mythological styles or themes; others use ancient myths as a basis for their own stories. The Odysseus motif has appeared in different world literary works throughout history since the Classical period up to the present time. The Odysseus motif appears in the World literature as in a shape of an eternal traveller with interesting adventures and typical characteristics, expressed concretely or with an allusion. Each author has transformed this character accordingly to the context of their work, using it as a metaphor, as an indirect motif, as a concrete person, who is sometimes possessor of a new identity. Each author has upgraded this motif with their own interpretation and imagination, which were a product of their personal poetical inspiration. In Slovenia, the Odysseus motif was introduced by France Prešeren with *Elegy to His Countrymen* [*Elegija svojim rojakom*, 1834], a new

¹ [»... sam pa mislim na cesto [...], na *Odisejo*, v pogojni resničnosti, z Odisejevim truplom na fajaški obali, nihče ga ne objokuje, tujca med tujci, in Nausikaa se z grozo in gnusom obrne proč ...«]

reception of Classical mythology which started under the influence of Existentialism and Expressionism. A strong appearance of Odysseus motif appears in lyrics after the World War II, the work transpiring with horrifying war experiences. This era is marked with existential questions and division of the lyrical subject between life and death. The poets use Homeric motifs to express the feelings that woke during the World War II. After 1991 a new era is exposed through a generation of contemporary and modern poets. The chosen representative poet of that generation is Peter Semolič with collections *Tamariska* and *The Circles on the Water*. In his work there is a profound new age transformation of Homeric images. Semolič in poems uses Odysseus and the Nausicaa motifs as a metaphor of both young love and of the destruction of the world.

Sources and Literature

- Chevalier, Jean, Ghebrant, Alain, 1996: *Dictionary of Symbols*. Translated by John Buchanan-Brown. Harmondsworth: Penguin. Penguin reference books.
- Chevrel, Yves, 2007: Literarne raziskave in Stoffgeschichte: Komparativistični predlogi. Translated by Tone Smolej and Gregor Perko. *Tematologija: izbrana poglavja*. Ljubljana: Študentska založba. 15–25.
- Curtius, Ernst Robert, 2002: *Evropska literatura in latinski srednji vek*. Translated by Tomo Virk. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura.
- Frenzel, Elisabeth, 2005: *Stoffe der Weltliteratur: ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*. Stuttgart: Kröner.
- Gantar, Kajetan, 1992: Spremna beseda. Homer: *Odiseja*. Ljubljana: Mladinska knjiga. 109–148.
- Graf, Ana Marija, 1991: Tamariša ali Tamariska. *Primorska srečanja* 16 (125). 850–851.
- Homer: *Homer: The Odyssey* [online]. Kline, A. S., (poetry translation). [Cited on 19 June 2014]. Accessible at: <http://www.poetryintranslation.com/klineasodyssey.html>
- Juvan, Marko, 2000. *Intertekstualnost*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- Kos, Janko, 2003: Recepcija antičnih mitov v slovenski literaturi. *Poligrafi* 8 (31–32). 149–171.
- 2002: Pregled slovenskega slovstva. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- Matajc, Vesna, 2000: Peter Semolič: Krogi na vodi. *Delo* 42 (94, 8. June). 15.
- Novak Popov, Irena, 2003: *Sprehodi po slovenski poeziji*. Maribor: Študentska založba Litera.
- Osti, Josip, 2000: Poezija je kažipot »v pokrajino onkraj besed«: O Poeziji Petra Semoliča. Peter Semolič: *Krogi na vodi*. Ljubljana: Študentska založba. 65–80.
- Petrovič Vernikov, Borut, 2012: Peter Semolič, Tamariša, Cankarjeva založba, 1991 [online]. Ljubljana: 30. 8. [Cited on 18 June 2014]. Accessible at: <http://www.rtvsl.si/blog/borut-petrovic-vernikov/peter-semolic-tamarisa-cankarjeva-zalozba-1991/75563>.
- Semolič, Peter, 2012: *Noč sredi dneva*. Ljubljana: Center za slovensko književnost.
- 2009: *Rimska cesta*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- 2008: *Vožnja okrog sonca*. Ljubljana: center za slovensko književnost.
- 2004: *Barjanski ognji*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura.
- 2001: *Vprašanja o poti*. Ljubljana: Študentska založba.
- 2000: *Krogi na vodi*. Ljubljana: Študentska založba.
- 1996: *Hiša iz besed*. Ljubljana: Aleph.
- 1991: *Tamariša*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Zajc, Dane, 1991: [The foreword]. Peter Semolič: *Tamariša*. Ljubljana: Cankarjeva založba. [The foreword can be found on the outside of the backcover].

МОДЕРНИЯТ ПСИХОЛОГИЧЕСКИ РОМАН ОТ МЕЖДУВОЕННИЯ ПЕРИОД

Rumyana STANTCHEVA

L'article traite tout d'abord le terme 'roman psychologique moderne' dans ses diverses utilisations. Les accents mis différemment par la critique dans chaque littérature présentée ici ne mènent pas cependant jusqu'à la méfiance quand à l'essence du terme. Tout au contraire, la connaissance des distinctions permet à être trouvés des exemples similaires pris dans les trois littératures européennes de l'entre-deux guerres, notamment la littérature roumaine, la littérature bulgare et la littérature française.

Un nouveau moment pour le roman psychologique de cette période est souligné, à savoir, l'anxiété éveillée (par la psychanalyse) devant l'inconscient et son utilisation comme élément constructive de l'intrigue romanesque. Les exemples sont tirés des romans de Camil Petrescu, Boris Chivatchev et Marcel Proust.

Mots clefs : roman psychologique moderne, littératures européennes, période de l'entre-deux guerres, littérature roumaine, littérature bulgare, littérature française, psychanalyse, Camil Petrescu, Boris Chivatchev, Marcel Proust.

Психологическият роман е една от проявите на литературния модернизъм, един опит с други средства, и след усилията на поетите символисти, а успоредно със сюрреалистите, за потапяне в дълбините на чувствителността и на човешкото поведение. Нови теории и научни практики в психологията (Фройд), както и нови философски интерпретации на връзката между човека и заобикалящия го свят (Анри Бергсон) стимулират тази нова посока в романа на XX век.

Определението за 'модерен психологически роман' привлича вниманието на редица литературни критици, но и до днес запазва неопределеност, която се подхранва в голяма степен от вековната история на интерес към човешката психика от страна на литературата. Принципите на функциониране на този под-жанр, 'психологически роман', и периодизацията му поначало все още не са достатъчно добре дефинирани. От друга страна, разбирането за движението на литературните идеи през културните граници също поставя, най-малкото, йерархични въпроси. В светлината на романа на

това модерно и модернистско време, каквито са годините между двете световни войни почти в цяла Европа, ставаме свидетели на преплитане между: на първо място, новоразработени научни идеи за дълбините на човешката психика, откъдето идва една нова заплаха, произтичаща от неконтролируемите човешки инстинкти; второ, философския размисъл за личното човешко време и на трето място, нови натологични техники.

Романът, роден от мимезиса на приключението, остава постоянно в тясна корелация с времето и пространството, както и с "авантюриста". Той успява също да се трансформира в съответствие с естетическите изисквания на всяка епоха. Във френска литература можем да наблюдаваме постепенното развитие на жанра. В балканските литератури, някои тенденции в жанра разгръщат паралелно, в същия период от време, романтични тенденции, декадентски, реалистични, модернистични. Именно в този период обаче се забелязват ясно прилики и синхронни постижения в цяла Европа.¹ Като говоря за психологически роман, разбирам роман, обогатен с нови изразни средства, нови теми и дори представяне на несъзнаваните импулси, които диктуват и обясняват действията. Героят на този роман не е в състояние да управлява свободно съдбата си, която е зависима от произвола на вътрешни, квази-автономни импулси. От друга страна, този тип роман отхвърля редица нормативни правила по отношение на формата и съдържанието, съответно, към социалното функциониране на романа като литературен жанр за широката публика.

Поначало съществуват затруднения за определяне на жанра на романа изобщо в неговата цялост. Според редица литератори всеки опит за стриктно определяне на жанра на романа може да доведе до догматизъм. Жанрове са „конвенции, както и другите форми на дискурса“, твърди френският критик Антоан Компаньон.² От своя страна Михаил Бахтин разкрива „диалогичния“ характер на романа в определен момент и на определено място („хронотоп“) и очертава една динамична и потенциална рамка, успешно използвана днес в проучването, както на жанра на романа, така и в сравнителните проучвания.

Психологическият роман не винаги е осъзнат като отделен жанр или под-жанр. Краткият преглед на позициите на литературната критика по този въпрос, който следва, ще ни даде някои ориентири. В изданията във Франция колективен труд *Кратък курс по европейска литература* намираме нарочна глава, посветена на психологическия роман. Както отбелязва авторът Филип Шарден, от историческа гледна точка, терминът изглежда доста смътен. Все

¹ Станчева, Румяна Л. *Среща в прочита. Сравнително литературознание и Балканистика*. София, Изд. Балкани, 2011.

² Compagnon, Antoine. « Avant-propos ». - In: *Frontières des genres. Migrations, transferts, transgressions*. Textes réunis et présentés par Merete Stistrup Jensen et Marie-Odile Thisouin. Presses universitaires de Lyon, 2005, pp. 20-21.

пак техники като „преразказан монолог“ (термин на Dorrit Cohn), свободна непряка реч и т.н., както и „появата на изцяло нови подходи на психологията в началото на XX век“ позволяват на Ф. Шарден да идентифицира един нов етап на психологически роман, който подема „биографичния роман или автофикционалния разказ, като придава основно значение на един вид „симптоматични“ спомени от детството, на генезиса на сексуалния живот, на постепенно разкриващите се „несъзнателни“ основания на героите и на отношенията, които се зараждат в рамките на самия самоанализ”.¹

Други автори отбягват да използват термина психологически роман. В едно сравнително кратко монографично представяне на *Големите европейски литературни течения*, Франсис Клодон не се занимава с психологическия роман, но понятието е откриваемо в описателен вид като „Преодоляването на сюрреализма и модернизката общност“ и е илюстрирано с Джойс. „Джойс иска да реализира едно тотално произведение, тоест, чрез език, той се опитва да пренапише предходната литература (*Одисеята*); ...той постулира... съществуването на кръгово време, той се ангажира да „имитира“, чрез писането, мисленето в структурните му аспекти (философски и риторичен дискурс) или в спонтанните му аспекти (потока на съзнанието, вътрешния монолог, които създават усещането за продължителност)”.² Затова в този анализ е наблегнато на темпоралността, представена изцяло в зависимост от човешкия вътрешен свят.

Нов прочит, който цели да преразгледа литературните идеологии в Румъния между двете световни войни, е направен от съвременния румънски литературен критик Паул Чернат, чрез това, което той нарича *Ретро модернизми в румънския роман между двете световни войни*. Въпреки че авторът разглежда в своето изследване писатели като Мирча Елиаде и Матей Караджале, които се доближават до модерните и модернистки литературни търсения на онова време, Чернат не изглежда да се интересува от конкретни наративни техники и се фокусира по-скоро върху автореференциалното при М. Елиаде, като го сравнява с френските писатели Пруст и Жид, както и с румънските автори Камил Петреску и Матей Caragiale.³

Българският литературният критик Светлозар Игов не пропуска да открие сходства в европейски контекст по отношение на същата епоха. Критерий за сравнение, който той използва в един свой труд по история на българската литература, е изборът на заглавия със символични намерения у българските романисти Димитър Димов (*Тютюн*) и Димитър Талев (*Железният светилник*), като отбелязва, че в своите романи те са „По-близки

¹ Chardin, Philippe. Le roman psychologique. - In: *Précis de littérature européenne*. Sous la direction de Beatrice Didier. Paris, PUF, 1998, pp. 505-506.

² Claudon, Francis. *Les grands mouvements littéraires européens*. Nathan Université, 2004, p. 120.

³ Cernat, Paul. *Modernismul retro în romanul românesc interbelic*. București, Editura ART, 2009, p. 294.

до поетиката на заглавията в модерния роман, които внушават отчуждението и деперсонализацията в отношението човек – история (например „Процесът”, „Замъкът”, „Чужденецът”, „Чумата”, „Вълшебната планина”).¹ В тази книга за българската литературна история на XX век, авторът не се спира специфично на психологическия роман от 1920-те и 1930-те години.

И накрая, бих искала да отделя място и за литературния критик, който посвещава проучванията си на романа като цяло, но особено на модерния психологически роман, Дорит Кон. Ето някои определения, които тя формулира в своя анализ като говори за: „... психологическия роман, в който едно измислено съзнание заема авансцената...”²; Освен това, тя обсъжда „способността на психо-разказа да проникне в подсъзнателни области на психиката”³; в друг контекст, отнасящ се до монолога Д. Кон отбелязва: „прякото цитиране на мислите на един герой не се ограничава само до изолирани моменти (...) сега то придружава всички срещи и преживявания на персонажа.”⁴ Освен това в анализите си авторката добавя: „В съвременния психологически роман, когато попадаме на поясняващи факта на мисленето глаголи в непосредствена близост до вътрешни монолози, те имат по-слаба функционална роля, а са по-скоро магични формули; така е при Вирджиния Улф, която изпъстря текста си с формулировки като „помисли си той”.⁵ Всичко това разполага съвременния психологически роман в контекста на наративни изисквания, изисквания за правдивост, за интуиция по отношение на съществуването на „общоприета психологическа реалност, а не на литературна измислица”.⁶

По същия начин, като се позова на Джозеф Чърч (Joseph Church) и като уточнява, че теориите за връзката на мисълта с говора се различават, Дорит Кон по-скоро признава промените в предпочитанията на писателите: „Не става дума (...) да се отрича предпочитанието, което очевидно личи в модерните психологически романи, по отношение на свободата на мисловните асоциации в монолозите, а по-скоро да се види, че става дума само за изместване на акцента, сред гамата от присъщи възможности на самата техника на този вид разказване”⁷.

В трудовете на Дорит Кон разграничението между монологичната вербализация и нелогичната, фрагментарна реч, дошла от дълбините на

¹ Игов, Светлозар. *Кратка история на българската литература*. София, Изд. Захари Стоянов, Университетско издателство „Св. Климент Охридски”, 2005, с. 440.

² Cohn, Dorrit. *La transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*. Traduit de l'anglais par Alain Bony. Paris, Seuil, 1981, p. 42.

³ Ibidem, p. 46.

⁴ Ibidem, p. 78.

⁵ Ibidem, p. 82.

⁶ Ibidem, p. 96.

⁷ Ibidem, p. 104.

съзнанието, е ясно открито. „Особено Джойс е напълно наясно за разликата между вътрешната реч и „езика“ на несъзнаваното, за което свидетелства изоставената от него техника на реалистичния монолог, в полза на една драматична фантазмагория с отчетливо сюрреалистичен характер, когато, в *Цирцея*, той се впуска в зоната на подсъзнанието.”¹

По-конкретно, самият термин психологически роман се използва доста свободно и различно от критиката, според конкретния литературен обект. Така например Владимир Трендафилов, който настоява, че е нужно да се създаде български епически роман, стига до твърдението, че: „Психологическият роман до голяма степен е епос за вътрешните пътища на индивида. „Одисей“ на Джойс е епически роман, хвърлящ онтологична светлина върху един-единствен ден от живота на главния герой”.²

Въз основа на тези примери, които показват възможни дефиниции на съвременния психологически роман, можем да видим, че литературната еволюция налага нова, различна социална значимост за литературата през 20-те години на XX век. В частност модерният психологически роман продължава да разширява постигнатото от социалния, политическия, биологическия експериментален роман като проучва човешката личност, от страстите до разума, и от нюансите на усещанията до скритите емоции.

*
* *
*

По-нататък, чрез примери от три литератури, ще се опитам да представя аргументи в подкрепа на обособяването на понятието ‘модерен психологически роман’. Важно е да се подчертае един по-специфично важен елемент при разглеждането на текстовете на онова време. Човекът, зависим дотогава от традиционните авторитети, като Бога или социалния ред, започва систематично да ги оспорва. Същият модерен човек обаче се озовава в нов капан. Този път нещо друго – дълбоките и неконтролируеми импулси – започват да го лишават от неговата независимост.

Романът в българската литература от периода между двете войни се подценява и е все още в процес на „откриване”, въпреки че още тогава вече съществува широка гама от тематични разклонения: исторически, градски, психологически. Препрочитането на зле прочетения междувоенен роман привлича критичното внимание на Светлозар Игов, който се фокусира върху

¹ Ibidem, p. 109.

² Владимир Трендафилов. Българският роман – Част 1 - Либерален преглед, 31 Октомври 2010, <http://www.librev.com/2013-03-30-08-56-39/arts/literature/1054--1> (25 май 2014).

„полигенезиса“ на романа, както и върху необходимостта да се отървем от йерархичния критерий, основан на обема на повествованието, като дава пример с писателя Димитър Димов: „... както романът *Лейтенант Бенц*, така и *Осъдени души* са забележителни творби на българския роман, които за съжаление не са получили дължимото внимание от критиката”.¹

В подкрепа на вече казаното, нека да вземем за пример друг роман от друг, за дълго отхвърлен от канона писател: романа *Изобретателят* (1931) на българския писател Борис Шивачев. Тук интересът към подсъзнателните импулси е изведен отчетливо в текста: „Има неща и факти в дълбините на душата, за които нашето „аз“ не знае нищо положително. Те приличат на скрити пружини, които тласкат човека към действия, лишени от всякакъв разум и логика.” При все това писателят и героят му приемат, макар неохотно, това безсилие. В текста, който следва, самият разказвач опровергава това, което вече е казано. Той отказва да падне в клопката на инстинктите си, да се остави на произвола им: „Но това е тъй за тези, които виждат повърхността на нещата. А за безпощадния анализатор всяко действие има своя причина”.² Логичното е, че в такава безизходица, човек се доверява на психоанализата, която е в състояние да разбере каква е причината за определени действия.

В романа на Марсел Пруст *В търсене на изгубеното време* се описват подсъзнателни състояния на човешкото мислене, което се колебае между силата на подсъзнанието в просъницата и върховната власт на Бога: „... като не знаех къде съм, аз дори не знаех отначало кой съм; имах само първичното чувство че съществувам, каквото може да съществува у животното; бях помизерен от пещерен човек; но после споменът – все още не за мястото, където бях, а по-скоро за някои от жилищата, които бях обитавал и където бих могъл да бъда – идваше при мен като помощ свише, за да ме измъкне от нищото, от което не бих могъл сам да изляза.”³

Нека добавим, че от социална гледна точка, буржоазният живот е уморен от собствената си подреденост, и неконтролираните, спонтанни импулси стават за свободни духове по-необходими от утвърдените правила: „...импулсите на нашата чувствителност имат малка власт върху последствията от нашите действия и поведението на нашия живот, и (...) спазването на моралните задължения, лоялността към приятелите, осъществяването на една творба, спазването на режим, имат по-стабилна основа в слепите навици, отколкото внезапните, пламенни и стерилни въодушевления.”⁴

¹ Игов, Светлозар. *Българската литература XX век – от Алеко до Атанас Далчев*. София, Съюз на филолозите българи и ИК Бендида, 2000, с. 227.

² Шивачев, Борис. *Изобретателят*. София, Хемус, 1992, с. 122.

³ Proust, Marcel. *A la recherche du temps perdu. Du côté de chez Swann*. Moscou, Ed. du progrès, 1976, p. 31.

⁴ Ibidem, p. 108.

При румънския писател и познавач на Пруст, Камил Петреску, намираме текстови пасажии, които подчертават значението на инстинктивно породеното поведение чрез персонажите от *Прокрустово ложе* (1933): „Трябва отново да се спра. Да мисля ме привлича като дълбока вода. Това е нещо, което има съответствието си дълбоко в мен. Моят собствен живот и всички събития, които се случиха, се появяват отново като призрак, който повдига намираща се върху него плоча. Истинската сълза винаги предизвиква втора в очите на другите, независимо от разума, инстинктите действат и вече разбирам, че както спомените на другите така и твоите собствени ти отговарят несъзнателно, както постъпва охраната или кучетата през нощта. В тази стая, като остров в горещия ден, съвсем гол, бих искал да пуша с наслада и без прекъсване. През 1926 г. ... през 1926 ... Но трябва да продължа с четенето.”¹ В романа си К. Петреску прави и другаде преглед на проблемите на подсъзнателното мислене. „От две години, животът ми е поредица от глупави противоречия, прекомерни решения и смели действия, редуващи се със самоцелни действия и малки скандални грешки, несъзнателност, която ме кара да се смръзвам в себе си и отменя всичко. Емилия развява ръката си пред очите ми, сякаш искаше да ме събуди”²

Широко достъпна за публиката, литературата след Първата световна война е насочена към различни читатели: масов или елитарен; психологическият роман се оказва в състояние да разкрива вътрешни, дълбинни проблеми, които засягат не само героите в тяхното поведение, но и отношенията автор / разказвач / читател. Тройна връзка, в която съзнанието и подсъзнанието общуват активно с нови художествени средства и въз основа на променения научен хоризонт. Сюрреализмът и психологическият роман са рицарите на новите атаки срещу неизвестното на подсъзнанието, интуицията и инстинктите. В психологическия роман се появява един нов страх, породен от заплахата на подсъзнателното. Структурата и дължината на текста стават зависими от нов причинител и подбудител на интригата (не или не само от социалните и биологични причини), а характеристиките на героите и взаимоотношенията им са обогатени от непредвидимите, подсъзнателни, неочаквани спонтанни техни реакции.

¹ Petrescu, Camil. *Patul lui Procust*. (Le Lit de Procuste). - <http://scorilos.files.wordpress.com/2012/08/camil-petrescu-patul-lui-procust.pdf> p. 46, мой превод (25 май 2014).

² Ibidem, p. 129.

Bibliographie

- Cernat, Paul. *Modernismul retro în romanul românesc interbelic*. București, Editura ART, 2009.
- Chardin, Philippe. Le roman psychologique. - In: *Précis de littérature européenne*. Sous la direction de Beatrice Didier. Paris, PUF, 1998.
- Claudon, Francis. *Les grands mouvements littéraires européens*. Nathan Université, 2004.
- Cohn, Dorrit. *La transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*. Traduit de l'anglais par Alain Bony. Paris, Seuil, 1981.
- Compagnon, Antoine. « Avant-propos ». - In: *Frontières des genres. Migrations, transferts, transgressions*. Textes réunis et présentés par Merete Stistrup Jensen et Marie-Odile Thisouin. Presses universitaires de Lyon, 2005.
- Gide, André. *Les Faux-monnayeurs*. Paris, Librairie Gallimard, 1925.
- Petrescu, Camil. *Patul lui Procust*. (Le Lit de Procuste). - <http://scorilos.files.wordpress.com/2012/08/camil-petrescu-patul-lui-procust.pdf> (25 май 2014)
- Proust, Marcel. *A la recherche du temps perdu. Du côté de chez Swann*. Moscou, Ed. du progrès, 1976.
- Игов, Светлозар. *Българската литература XX век – от Алеко до Атанас Далчев*. София, Съюз на филолозите българисти и ИК Бендида, 2000.
- Игов, Светлозар. *Кратка история на българската литература*. София, Изд. Захари Стоянов, Университетско издателство „Св. Климент Охридски“, 2005.
- Станчева, Румяна Л. *Среща в прочита. Сравнително литературознание и Балканистика*. София, Балкани, 2011.
- Трендафилов, Владимир. *Българският роман – част 1*. (Trendafilov, Vladimir. *Le roman bulgare*). - Либерален преглед, 31 октомври 2010 - <http://www.librev.com/2013-03-30-08-56-39/arts/literature/1054--1> (25 май 2014).
- Шивачев, Борис. *Изобретателят*. София, Хемус, 1992.

**Д-Р К. КРЪСТЕВ ЗА „ПОД ИГОТО” –
ПЪРВИ МОДЕРЕН КРИТИЧЕСКИ ПРОЧИТ НА РОМАНА**

Антония ВЕЛКОВА-ГАЙДАРЖИЕВА

The study problematizes the first modern literary critical reading of “Under the Yoke”, a pioneer classic novel in Bulgarian literature. It deals specifically with Dr Krastev’s article of the eponymous name “Under the Yoke” which he wrote in 1890, a forgotten text remarkable for its exceptional insightfulness, thorough examination of artistic detail, as well as for its deep penetration into the overall philosophical significance of the novel. The article is a proof of Krastev’s great analytical skills and testifies to his assertion of highest modern standards in the aesthetic and artistic evaluation of a literary work. With his text, Bulgaria’s first professional literary critic sets the criteria and the norm for reading this representative work of Bulgarian literature. The present study also comments on a literary fact which has remained unnoticed by literary historians, the first book translated from Russian by Krastyo Krastev – “A Textbook in the History of Poetry”. In it the translator openly attacks “the head” of the Romantic school of thought Victor Hugo from the same ideological stand which he used to assault some aspects of Ivan Vazov’s work. Either way, this first in its kind conceptual reading of the novel “Under the Yoke” makes it stand out as one of the masterpieces in the work of the author.

Key-words: Bulgarian modern literature, Bulgarian literary criticism, Bulgarian novel, Ivan Vazov, the novel Under the Yoke, Krastyo Krastev.

Някъде Св. Игов споделя убеждението си, че преразказът е първата степен на критическа интерпретация. Съвременният литературен изследовател и професионален художествен ценител изхожда от собствения си (при това детско-юношески) опит, имайки предвид запазена тетрадка дневник, която съдържа изброяване на прочетени книги с кратки преразкази и коментар. Първото сред четивата е „Под игото”.

Оказва се, че и първият професионален прочит на романа (по-скоро на неговата първа публикувана част в „Сборник за народни умотворения, наука и книжнина” през 1889 г.) е своеобразен „преразказ” с коментар, чийто автор е именитият идеолог на ново модерно литературно движение в българската литература – д-р К. Кръстев. Наистина трудно е да се определи жанрът на

текста, обговарящ първите романови страници на „Под игото”.¹ Съставителите на том втори със съчиненията на критика от 2001 г. Л. Стаматов и С. Янев го поместват в рубриката „Студии, статии, портрети”, макар че авторът не предявява претенции, че пише критическа (естетически анализираща и интерпретираща романа) статия: „Целта на тези бележки *не е критическият разбор* на романа, а едно кратко изложение на съдържанието на първата част – за ония, които още не са имали възможност да го прочетат, и споделяне на чувствата и първите впечатления с ония, които са го чели”.²

Всъщност критикът раг exelence, какъвто е Кръстев, трудно може да се удържи, преразказвайки, да не раздава оценки, да не лепи етикети, да не анализира и интерпретира, макар и в минималистична степен. Заявеното желание за едва ли не спонтанно, „импресионистично” споделяне на чувствата и първите впечатления” се разминава с концептуалните критически забележки в модернистичен дух и тълкувателските акценти, вклинени в изложението. Може да се каже, че „оценъчният преразказ” на д-р Кръстев е действително пъвият професионален критически текст за романа. Според избраната библиография за „Под игото” в литературната критика за периода 1889-1990, изготвена от Иванка Петрова³, текстът на Кръстев следва този на Добри Ганчев от 1889, публикуван в бр. 331 от 13 януари на в. „Свобода” в рубриката „Разни”. Ив. Петрова сочи годината 1889, но справка с вестника показва, че става дума за 1890 г., както впрочем е отбелязал и самият Вазов върху титулната страница на първото самостоятелно издание на произведението си от 1894 г. Редом с откъси от английските отзиви за „Под игото” авторът помества и няколко изречения от „ласкателния отзив” в официоза „Свобода”. Всъщност авторството на въпросния отзив се уточнява по-късно, тъй като той е неподписан в публикацията. И върху споменатата титулна страница от 1894 г. Вазов изнася само източника – в. „Свобода”, без да сочи автора. Десетилетия след това в „Спомени за една моя книга” от „преди тридесет години”, поместени в сборник в чест на проф. Ив. Д. Шишманов по случай тридесетгодишната му научна дейност (1920) Патриархът ще сподели запомненото около „биографията” на първата част на знаменитата си творба: „Чух от сякъде поздравления. Г. Добри Ганчев, редактор на официоза „Свобода”, помести там твърде ласкателен отзив за труда ми, макар че той беше писан в Русия и напоен със симпатии към освободителите ни” (София, 1 ноември, 1919).⁴

¹ Кръстев, К. Под игото. Роман от Иван Вазов. // Литературно-научно списание на Казанлъшкото учителско дружество (Казанлък, I, 1890, № 6, с. 177-192).

² Кръстев, К. Под игото. Роман от Иван Вазов. Съчинения, том втори. С., 2001, с. 58.

³ Петрова, И. Романът „Под игото” в литературната критика 1889-1990. // сп. „Литературата, кн. 1, 1994, с. 142.

⁴ Вазов Ив. Преди тридесет години. Спомени за една моя книга. //Сборник в чест на професор Иван Д. Шишманов по случай тридесетгодишната му научна дейност (1889-1919). С., 1920, с. 16.

Нека кажем няколко думи за въпросния отзив. В него отсъства професионалният оценъчно-интерпретативен пласт. Набиват се на очи няколко по-общи „вестникарски“ суперлатива като следните: „романът е толкоз прекрасен, художествен, щото той може да се нарече перлъ на българската белетристика“, „произведението на г. Вазова е художествена илюстрация на епохата от последните народни въстания, то е и поезия до високо съвършенство, и история на тогавашните понятия, възгледи, чувства, въодушевления и всичко, което движеше и вълнуваше българина“. Текст(че)ът на Д. Ганчев е издържан изцяло в интонационния регистър на възхищението, на удивлението, на категоричното приемане-налагане на романа. Още повече, че е провокиран от реакцията на четящите българи, които настояват Министерството на Просвещението да се погрижи да издаде романа в „отделна книжка“, тъй като поместването му единствено в Сборника лишава публиката от възможността да го прочете.

Краткият отзив на редактора на в. „Свобода“ съдържа няколко важни акцента. Пръв той отбелязва, че романът е не само исторически летопис (хроника) на един период от „близкото недавно“, но е „поезия до високо съвършенство“. С други думи Д. Ганчев мимоходом поставя важния въпрос за отношението между художествено-фикционалното и исторически достоверното в повествованието. И още, като посветен човек, той настоява, че „прекрасний роман на г. Вазова“ трябва да бъде достъпен за цялата „читающа публика“, а не само за тези, които имат достъп до Министерския сборник. Или, романът има възпитателни и държавноидеологически функции за целокупното следосвобожденско общество. Без да знае докъде е стигнал творецът с писането на творбата, Д. Ганчев предполага, че „на самия автор не е приятно романът му да се появява на части, и то през секи 6 месеци; така той, романът, губи твърде много от увлечението, което може да произведе върху читателя“. Очевидно съвременникът на епохата, за която повествува романът, е пределно увлечен от приключенската му перипетийност, от *художествената* му интрига. При това Д. Ганчев е художник белетрист, предшественик на самия Ив. Вазов в романовото писане.

Коментирайки жанровата специфика на „Под игото“ като пръв български романов образец, като първата художествено значима обемна повествователна творба на българската литература, създадена с ясното жанрово самосъзнание на роман, Св. Игов вмята, буквално в скоби, че „изключение прави „Борба за самостоятелност“ от Добри Ганчев, 1888“. Сиреч романистът Д. Ганчев сам дава преднина на г-н Вазов, сам го провъзгласява за „най-ценен български романист“ („Достойнството на народния поет по достойнство трябва да се възнагради“). Един показателен и не често срещан жест в историята на родните литературни нрави.

На пръв поглед скромният отзив във в. „Свобода“ ни казва някои много важни неща за епохалната Вазова творба. И неслучайно Вазов ще отдели силните редове от него и ще ги постави върху титулната страница на първото самостоятелно издание на „Под игото“ в България от 1894 г. На тази представителна страница обаче място за оценките на д-р К. Кръстев не е отредено. Макар че в статията на младия критик има достатъчно, и то естетически аргументирани, признания. Но има и немалко усъмнявания спрямо високото повествователно майсторство на вече утвърдения поет. Въпросните рано заявени, експромтни така да се каже, резерви ще бъдат препотвърдени и даже засилени в следващи концептуални текстове на критика като „Българската книга“ от 1899 г., „Беседа, казана в Елена на 17. VIII. 1905г.“, „Вместо предговор“ към „Млади и стари“ от 1907 г. Но за тях малко по-късно.

БЕЛЕЖКИ КЪМ ПРЕДИСТОРИЯТА НА ТЕКСТА ЗА „ПОД ИГОТО“

През 1888 г. студентът в Германия, възпитаникът на немската идеалистическа философия и естетика Кръстьо Кръстев пише статия в три части „Иван Вазов. Етюди за стихотворната му поезия“ (сп. „Труд“, Велико Търново, 1888, № 5, № 6). Последната четвърта част на „Етюдите“ е поместена вече в издаваното от него сп. „Критика“ (I, 1891, № 6). Всеизвестно е, че адептът на модерното изкуство Кр. Кръстев започва литературно-критическата си дейност като апологет на Ив. Вазов, като не става дума за случайно хрумване да се възвеличае „талантът на г. Вазова“, а за съвсем обмислен критико-аналитичен жест. При това във време, когато Вазов е persona non grata в родния социално-политически живот, когато е изгнаник в Одеса (1887-1889). Партизанските боричкания, вътрешнополитическите страсти обаче съвсем не интересуват естетически подготвения и философски образования литератор: „Четени сега – пише Д. Михайлов, - „Етюдите“ поразяват с точната преценка, с демонстрираната литературна гледна точка към Вазов и с чувството за съвременност у начеващия критик”.¹ И следва изключително проникателно от социокултурна и историколитературна гледна точка наблюдение – в края на 80-те години на 19. век българското общество в лицето на новото интелегентско поколение, необременено от политическата конюнктура, изразява открито носталгията си по Вазов: „Кръстосват се и се оплождат Вазовата носталгия по родината и тази на младите и високообразовани българи по него“. Четящият и коментиращият западните (немски) поети, философи, естети Кръстев „подготвя почвата“ за

¹ Михайлов, Д. Бягствата на Вазов и голямото завръщане, или как „Манчовият поет“ става народен поет. // И ние в литературата. В. Търново, 2010, с. 69.

Вазовото завръщане, но и „Вазов се е подготвял да се отзове на това повикване – със съвсем новия текст на започнатия роман „Под игото“ (Д. Михайлов). Така че апологетът Кръстев е нямало как да не откликне мигновено още на първата журналистическа публикация на първата част на романа.

Младежки ентузиазираният, готов да разорава, но и да законодателства в родната литературна нива естет и философ К. Кръстев, прегръща идеята за Вазов като най-големия, *модерен* български поет.

В самото начало на „Етюдите“ за Вазовата поезия Кръстев прави принципното разграничаване на естета ценител от „политиката“, от врявата на деня. Позицията му е категорична, в синхрон с модерните европейски възгледи за изкуството и неговата рецепция: „Но аз имам нескромните претенции да стоя ако не **над**, то поне **вън** от партизанските борби и най-усърдно ще се старая да си остана винаги чужд с тая странна и неразбрана за ушите ми музика”.¹

Още в първите си професионални критически изяви д-р Кръстев очертава „парадигмата“ на поведението си като законодател на естетическия вкус. Защиатавайки Вазов от идващи от различни страни нападки, младият литератор лансира средишната, „принципиална“ за модернизма идея за автономията на литературата: „Онуй, що може и е длъжна да стори поезията – Вазов го е сторил, а политическите, историческите, икономическите издирвания *не са негова работа, защото не са задача на поезията*”.² Поезията не е „слугиня“ на историята, на науката и пр. Недопустимо е с един и същи аршин да се измерва достойнството на „разните страни на човешкия душевен живот“. Добре е да се подчертае, че и ранните провазовски „Етюди“ са своеобразен „конспект“ на естетическите принципи на модерността. Колкото и невероятно да е на пръв поглед, д-р Кръстев е изключително *единен* в идейно-концептуално отношение от началото до края на критическия си път. В случая авторът пледира не толкова срещу социалноисторическите функции на изкуството, колкото за това и социално ориентираното изкуство да е високохудожествено.³ Идеалист агностик, опонент на материализма като философско-естетическа нагласа, литераторът има подчертан афинитет към възвишеното и прекрасното, към духовноаристократическото и културно-героическото в изкуството. Изповядващ субективния идеализъм и философски естетизъм, Кръстев като че ли иска да разпознае, да „разчете“

¹ Кръстев, К. Иван Вазов. Етюди за стихотворната му поезия. // Д-р Кръстьо Кръстев. Съчинения, том втори. С., 2001, с. 5.

² Пак там, с. 7.

³ Важна в тази посока е бележката под черта, че: „Истинският поет не може да не бъде „социален“ в най-широката, а не в тясната изкълчена смисъл на тая дума. И най-великият идеалист Шилер е огледало на обществото, и най-социалният от руските поети Некрасов иска поезията да бъде преди всичко прекрасна, да бъде художествена” – В: Кръстев, К. Иван Вазов. Етюди за стихотворната му поезия..., цит. съч., с. 30.

собствените си убеждения, художествено въплътени в творчеството на именития поет.¹

Показателно е следното признание: „Мисълта за една защита на поезията въз основа на днешната наука, философията, е зряла у мен паралелно с изучаването на Вазовото творчество и се е развивала в жива свързка с неговото благотворно влияние върху ми. Те са били в душата ми като едно неразлъчно цяло”.² Наистина знакова изповед. В нея са положени основните жалони на бъдещата критическа дейност, очертана е „програмата” на една модерна литературна критика, базирана върху „по-широк философски фундамент”. Вдъхновението на критика да пише естетически мотивирана защита на „високата ми вяра в изкуството, в неговото божеско призвание и неговата вечна необходимост за човешката култура”, се оказва Вазовата лирика. Симптоматично е и това, че Кръстев вижда своето място в националната култура според модела, създаден от учени и философи, „жарки почитатели на поезията” – от Аристотел и Платон до Шелинг, Хегел и Лесинг. Примерите са повече от високи, повече от могъщи в световен мащаб, а младият хуманитар има самочувствието да ги следва и да се съизмерва с тях. Но най-важното в случая е, че в основата на въпросните програмни намерения стои поетът Иван Вазов...

... Който обаче няма нищо общо с прозаика, с Вазов новелиста: „Разумява се, не туй е чудното, че пише в две различни форми: елегична лирика и шеговит, хумористичен, дори пълен с комика епос; не! Чудно е тяхното съвършено различие в тона, в настроението (по-точно ще бъде немският термин *in der Grundstimmung* – в основното настроение)”. Още в тези ранни „Етюди” критикът ще направи типологическата разлика между лирика и повествователя Вазов, като ще заяви и естетическите си предпочитания към първия. Защото в поезията творецът изповядва властните си идеали, мощните си желаниа, съкровенията си мечтания. В нея именно „кипят едни полети, ламтение, стремеж към една неясна, неизречена и в мрака на неясността исполинска мечта...” Модерният критик се интересува тъкмо от дълбоко субективното, от психологически неударжливото, от трудно

¹ И без това в живота „възвишеното е рядкост, историята ни е бедна”, затова поезията идва като алтернатива, тя прави „една личност съсъд на една омиляла гигантска идея”. Нещо, което безусловно се отдава на твореца Вазов, склонен към „рисуване на възвишени, грандиозни сцени”. Дотолкова Кръстев е увлечен от „обекта” на своите литературни размишления и възхищения, че дори прави опит в края на първия „етюд” да психографира личността на поета. Споделайки първата си среща с автора на „Сливница”, младият критик строи следната антитеза: физически колос, приличащ на железния канцлер, беден на думи в обикновен разговор, но нежен син на музата, богат душевен живот, способен да роди мелодията на „Епопеите”.

² Кръстев, К. Иван Вазов. Етюди за стихотворната му поезия..., цит. съч., с. 14.

изречимото, а не от онази веселост и безгрижност, която изпълва Вазовата проза.

Изследователите на творчеството на д-р Кръстев (Л. Стаматов) са акцентирали неведнъж върху критическата му дарба да открива и определя „патоса“ на даден писател, отличителната му характерна черта, основната му сила и страст, голямото му въодушевление, трайното чувство. В „Етюдите“ си Кръстев безпогрешно ще отсъди, че: „Идеята за България е сърцето и душата на Вазовата поезия“.

Неслучайно обръщаме по-пространно място на тази ранна д-р Кръстева работа. Тя е изпълнена с множество новаторски идеи, типологически съпоставки, литературноисторически обобщения, художественокритически конструкции, които ще бъдат професионално отигравани, страстно защитавани в по-сетнешни трудове на литератора. Така например от изключителна важност е ключовата, същностната разлика, която прави Кръстев между Л. Каравелов и Ив. Вазов, въпреки голямото „сродство помежду им“. Поетът Л. Каравелов „се сля, дори се погълна от революционера“, „стана деец, апостол и агитатор“. Вазов, напротив, „има повече меката душа на Волова“, той е „неспособен да бъде практичен деец и агитатор“. И веднага следва важният за модерното изкуство извод: „Но той е повече поет от Любена не само защото има по-поетична и по-мечтателна душа, но и защото *поетическият му талант е по-силен*; той не заглъхна, не изчезна във величието на идеята за освобождението, а съедини патриота с поета“. Направеното обобщение от младия ценител е генеративно от литературноисторическа и художественоестетическа гледна точка. И в последващи свои трудове той ще го „репродуцира“, сменяйки обаче „персонажите“. Така през 1888 г. Кръстев е категоричен, че: „Вазовото „съвременно“ значение и влияние ще расте паралелно с намаляване на Любеновото „съвременно“ (не историческото!) и В. ще стои на върха на „съвременността си, когато Любен стане достояние на историците на литературата ни!“ В предговора към „Млади и стари“ от 1907 г. Вазов вече е изравнен с Каравелов като представител на „старите“, на една отминала епоха. П.П. Славейков е пътеводната звезда, възмечтаният Месия на модерната българска художествена словесност. Но: „Неговото време – и въобще времето за разбиране на истинското изкуство – ще настъпи само след като българската литература преживее и изживее своята вазовска епоха – след като литераторството и стиховете на тая епоха станат посмешнице и на школниците...“¹ Но избързахме много напред във времето.

В края на 80-те Вазов е образецът, фигурата, по която трябва да се равняват останалите. И когато амбициозен и ерудиран литератор философ

¹ Кръстев, К. Млади и стари. Вместо предговор. // Д-р Кръстьо Кръстев. Съчинения, том първи. С., 1996, с. 129.

като д-р Кръстев иска да прочете родната художественост редом с европейските културно-естетически завоевания – единственият висок, „най-честитият“ пример е Иван Вазов. Оттук и едроскромият паралел: „... България направи Вазов поет, тъй както Байрона – нещастията, Шекспира – театърът“. Макар и да не става дума за типологически съпоставки, редицата е повече от представителна – световна!

Няколко години по-късно обаче Каравелов няма да стои самотно изхвърлен в литературната история, а ще става дума за „периода Каравелов-Вазов“, който ще трябва да бъде сменен от „Славейковата епоха“. *Очевидно Кръстев добре знае смисъла на понятието „модерно“, а именно „ново“, „съвременно“, но и „крачка напред в културното ни развитие“.* Т.е. в неговите разбирания модерното е и оценностяващо понятие, то е по-доброто от познатото, остарялото, „автоматизиралото“ се в културата. Както обобщава Св. Игов във връзка с прочутия спор между „древните“ и „модерните“ през 17. век: „След Ренесанса в европейската култура все повече се налага разбирането, че „новото“ е по-добро и деканонизацията, иновацията, прогресът започват все повече да се утвърждават като ценностна норма”.¹

Но въпреки че е „херолд на „новото“, въпреки че е вестител на нови естетически начала в българския духовен живот, на ново литературно и културно движение, Кръстев е не просто наясно, той е дълбоко убеден, че литературното развитие представя „постоянно напрегнато движение“ между канонизаторски и деканонизаторски тенденции. И именно тази постоянна конкурентна борба е „моторът на иманентното литературно движение“ – би казал Св. Игов. Това разбиране на Кръстев личи и в патоса на финалните редове от предговора към „Млади и стари“: „... ний наричаме едно течение в живота и литературата старо само тогава, когато се яви съзнанието за противоположно нему младо, ново... Аз не презирам старото – то би било чувство недостойно за един критик; аз само мисля, че съм открил нещо по-висше и затова съм се отрекъл от него и съм станал херолд на новото и по-висшето, както някога бях негов херолд – в едно време, когато то беше ново и по-висше и никой не го ценеше – ръководен и сега, както и тогава, от същите стремления за истина и красота...”²

Цитирам тези добре познати редове неслучайно. Те „работят“ срещу наложилите се представи за д-р К. Кръстев от съвременници и следовници като за тесногръд доктринер, елитарист и догматик. Всъщност критическата проза на Кръстев е пример за философска концептуалност и естетическа строгост, но е и образец за „приемливите форми“ на модернизма, особено ако се имат предвид крайностите на редица „изми“, разгърнали се в следващите

¹ Игов, С. Златомир Златанов и модерният обрат в българската литература. // Златомир Златанов. Хетерографии. С., 2003, с. 527.

² Кръстев, К. Млади и стари. Вместо предговор..., цит. съч., с. 133.

години и десетилетия. В много от оценките му има „негация”, недоволство от липсата на висши естетически критерии, подценяване на някои автори и художествени достойнства, но не може да се отрече, че той напипва „пулса” на едно творчество, неговата неповторимост, неговия „патос”.

„ПОД ИГОТО” – „НОВА ЕПОХА” ВЪВ ВАЗОВОТО ТВОРЧЕСТВО

Критик концептуалист, пропагандатор на нови идеи за литературата, Кръстев настоява, че критиката трябва да е аналитична, аргументирана, а не да се превръща в търговска реклама. Тя: „... само тогава просветява и развива вкуса, само тогава е критика, когато не работи само с естетически чувства, а с естетическо съждение, когато не само изказва, а и доказва”.¹ Още в ранните си критически рецензии, статии, отзиви Кръстев формулира основната мисия на критика, а именно да улови, открие и наложи чрез анализ новаторското, талантливото, естетически ценното и да посочи с пръст, да атакува бездарното, епигонското, „овехтялото”.

Така че не е чудно защо дори текстове, които нямат претенцията да са критически разбор, а „само кратко изложение на съдържанието” на дадено произведение, какъвто е Кръстевият текст за „Под игото”, са много повече от „резюмиран преразказ”. Те са не по-малко оценъчно-концептуални и естетико-философски мотивирани.

Статията на Кръстев по повод първия Вазов роман има своята единствена публикация в „Литературно-научно списание на Казанлъшкото учителско дружество” (1890) и едва в по-ново време тя е поместена във втория том със съчиненията на д-р К. Кръстев (2001). Може би тази е причината изследователите и на Вазов, и на неговия критик рядко (почти никога) да се позовават на нея. В този позабравен текст на модерния ценител се съприкосновяваме с *изключителната му прозорливост, проникновено вглеждане в художествения детайл, но и в цялостната философия на творбата, а също с аналитичното му майсторство и принципно отстояване на високите модерни критерии за художествено-естетическите стойности.*

Първият фрагмент от статията е издържан изцяло в стилистиката и патоса, присъщи на самия Вазов. Не само съдържанието, но и ритъмът на изреченията като че ли принадлежат на все още непубликуваната стратегическа за романа глава-есе „Пиянството на един народ”: „... Всред този окаян живот народът се издигна до една нравствена висота, която втори път надали ще постигне – освен ако грозната орисница не ни хвърли пак, за наказание на нашите грехове, в такова черно тегло; всред туй унижение на народа възкръсна и възтържествува чудно и непонятно народната сваят. Тази епоха

¹ Кръстев, К. Иван Вазов. Етюди за стихотворната му поезия..., цит. съч., с. 32.

роди личности, които по своята нравствена енергия, по силата и величието на своя дух ще останат за нас недосегаеми идеали, забулени в „идеалната“ мъгла на оная идеална епоха”.¹

Д-р К. Кръстев е от критиците, които чертаят нови пътища, изпреварват развоя на самата художествена литература, предвиждат, пророчестват. Така още не прочел романа в неговата цялост, ценителят тълкувател улавя духа му, философскоисторическия му заряд. Убеждаваме се, че четейки Вазовата романова проза, интерпретаторът е вдишвал и издишвал пролетния трендафилов въздух на Тракия, преживявал е пролетния вулкан на народното пробуждане. И ако творецът рисува пролетта на 1876-а, критикът има предвид и „пролетта на неговото творчество”, напоено с „благоуханието на тази епоха”: „Епопея на забравените” е разкошният цвят на неговия живот” – категоричен е литераторът и чрез тази и подобни на нея ключови фрази той пръв прокарва идеята за междутекстовите връзки между „двете епопеи”.

Преди да започне да предава съдържанието на първата част със съответния коментар, критикът ще направи още едно важно наблюдение: „Пролетта мина, а заедно с нея и юношеският пламък и лирическият полет на поета: Вазов *стъпи в нова епоха на своето творчество*. Отличителният признак на тази нова епоха е преобладаването на епоса”. Не че до момента Вазов не е писал епически творби и то от висока класа, но Кръстев е предусетил наистина възловото, преломно значение на романа за българската култура, на „първия български роман”. Но и самият Вазов очевидно е имал съзнание за особената тежест на произведението си. Находчиво е в тази посока твърдението на Д. Михайлов – на „Под игото” народният поет е гледал като на нужен свързващ текст, като на текст обединител, с който трябва да се завърне в родината като победител: „Под игото” е текстът обединител на почти цялото предишно Вазово творчество. Върху неговия терен поетът вече може да разположи, да подреди, да оцелости всичко, което е написал, защото романът декодира логиката на досегашното му творчество.”² Но ако този литературноисторически конструкт е дело на литературоведските усилия през 21 век, още в синхронията на времето, малко след публикацията на първата част в Министерския сборник, Кръстев разсъждава в подобен план: „Под игото”, макар че очертава нов етап във Вазовото художествено визионерство, главен извор на неговото вдъхновение си остава епохата на въстанията. Тя именно е сцената на действието в неговия роман с хубавото и изразително име Под игото.”³ Пръв Кръстев отбелязва, че Вазов повествува не толкова за

¹ Кръстев, К. Под игото. Роман от Иван Вазов. // Д-р Кръстьо Кръстев. Съчинения, том втори. С., 2001, с. 57.

² Михайлов, Д. Бягствата на Вазов..., цит. съч., с. 58.

³ Пак там, с. 58.

мрака на тъмните и тежки робски дни, колкото за вдъхновението и въодушевлението през последните години и последните месеци от „оная идеална епоха“.

Критикът „разказвач“ още в началото акцентира върху основния смислов пласт на романа, а именно върху уменията на българите да се преборват с ужасите на историята чрез присъщата им жизнелюбива трезвост на съществуването. Имайки предвид първите страници и появяването на бежанеца от Диарбекир Иван Кралича в дома на чорбаджи Марко, Кръстев отсъжда: „Нам ни се иска в туй начало, в туй завръзване на разказа да виждаме много нещо, което Вазов е скрил между редовете: пред нашите духовни очи възкръсва веселата и безгрижна България, в която по същия начин, сякаш от невиделица, изникват нови хора и я стряскат и уплашват – за да я събудят и поведат към нов живот.“¹ Кръстев е разбрал, че Вазов е неподражаем в пресъздаването на битовия уют и топлина на семейните връзки, на родовата съборност и патриархална сговорност, на българското „домашно“ безметежие – въпреки терора на историята.

По-нататък „разказвачът“ „минува набърже“ подробностите около арестуването на д-р Соколов, около решението на Бойчо Огнянов да си признае пред полицията, че вестниците, заради които е арестуван докторът, са негови и т.н. И някак между другото, почти мимоходом, критикът с много тънък укор ще вметне: „... за случая и хитростта сами по себе си малко невероятни – чрез които чорбаджи Марко променява вестниците и вместо „Независимост“ гужда в плика други някои, че го отървава (д-р Соколов – б. н. – А. В.-Г), преди Огнянов да успее да изпълни фаталното си решение. Във всичко туй е дадено *много място на случая*, ако и не толкова, колкото му се дава нататък в някои сцени...“² Тук несъмнено дочуваме гласа на строгия естет, на прецизния читател и ревностен модерен тълкувател на художественото. Оттук нататък на д-р Кръстев ще му предстоят твърди битки с „най-повърхното и най-случайното“, с психологически неубедителното и анекдотично-сензационното. Оттук нататък той ще става все по-настъпателен и безкомпромисен, настоявайки за мотивирана вътрешна психологизация на образите и характерите, за това, художествените послания да са органическа част от структурните елементи на текста, а не да са резултат от пряка авторова намеса. Но все още не е дошло времето за естетската критическа нападателност. Все още несъгласията на литератора са в регистъра на дискретните забележки и намеци. Ще ги видим на няколко пъти в текста.

За концептуалния избор на заглавие, който прави Вазов, вж. статията на Св. Игов „Заглавието „Под игото“. Иван Вазов „спори“ с Лев Толстой. // С възрожденски дух и модерен поглед. Сборник в чест на чл. Кор. проф. Милена Цанева. С., 2012.

¹ Кръстев, К. Под игото. Роман от Иван Вазов, цит. съч., с. 59.

² Пак там, с. 60.

По различни поводи Кръстев признава, че като повествовател Вазов е майстор на хумора и битово-карнавалното начало. И до днес литературната критика рядко е обръщала подобаващо задълбочено внимание на образите на така Гинка и особено на нейния съпруг Генко Гинкин. Кръстев пръв отбелязва пълнокръвието и колоритността, изобщо жизнеността на тези персонажи: „Сцената у чорбаджи Юрданови (глава VIII, стр. 35) ни запознава с градските клюкарства и лицата от противния лагер... В тази сцена излиза пръв път и прочутата така Гинка и нейната още по-прочута половинка, *несравненият* Генко Гинкин. В тази честита съпругеска двойка мъжът взема женската роля, а жената – мъжката, затова и жената е дала своето име на мъжа си – той е буквално Гинкин.”

Кръстев искрено се възхищава от умението на романиста да изгради толкова свежи, запомнящи се с характерологията си образи. Той е типологизирал, художествено оживил „знаменитата”, срещана така често из българската провинция (и не само) двойка. Кака Гинка, тази толкова нашенска, своя, позната и в същото време различна, *друга*; еманципирана и патриархална едновременно дъщеря, майка и съпруга; тази ренесансово разкрепостена чорбаджийска щерка, готова да стане байрактарка и „освободителка”, но в същото време уважаваща високата патриархална норма жена. Нейната непобедима жизнелюбивост и психологическа убедителност впечатляват критика „разказвач”, който с удоволствие цитира репликите ѝ и акцентира жестовете ѝ: „Генко има право да се гордее, че ѝ е мъж: защото и така Гинка с гордост говори, че е неин ступан: когато ѝ казва майка ѝ да мълчи, да не говори за въстание, че няма да я слуша, защото е луда, Гинка отговаря: „Не съм луда, ами съм народна българка”. – „Народна българка ли?” Затова ли биеш мъжа си ката ден?” – „Бия го, че ми е мой ступан, то друга политика – вътрешна политика.”

Не по-малко достоен за внимание според интерпретатора е съпругът. Всъщност при цялата пародийност в разменените роли между двамата Генко и Гинка се схващат като органическо неделимо цяло – като „ступан” и „ступанка”. Те са невъзможни един без друг. Тази „несравнима” съпругеска двойка действително излъчва интимна близост, завладяваща веселост и предизвиква топла симпатия, блага ирония. Смешни и близки, комични и скъпи, така Гинка и Генко Гинкин са част от *вечния български свят*. В бележка под черта критикът детайлно анализира някои сцени с героите, като набляга на Вазовото повествователно майсторство да предизвика смехотворен ефект чрез пародийното, травестийното; да въплъти човешките предразположения, нрави, привычки, постигайки народопсихологически синтези: „Кака Гинка трябва да е така на всички в Бяла Черква, а най-вече на послушния Генко Гинкин. Във втората част на романа тази двойка е представена във всичкото си величие: мъжът седи, че залъгва детето, а жената меси пексимет. Влиза

тътът: - „Бре, женкаря, ти ли пазиш детето? Къде е оная?” – „Тя си има работа... тя ми рече да го държа и да го понося... тя, тя си има работа”, отговаря догадливият мъж. – „Не дава ли ти да й носиш и хурката? – пита той язвително. Гино мари, я свари едно кафе”. – „Тя меси, тя си има работа, та затова аз държа детето. Кафе аз да ти сваря, знам де е кутията с кафето”. Остава детето, но то писнува; кака Гинка излиза и се развиква: „Генко, къде се опия! Земи Юрданча и го занес в люлката, дано го приспиш”.

Съчетаващ рационалистичната естетическа аргументация с критическото възхищение, европейската ерудираност с усета за националното духовно своеобразие; натрупал знания както върху родното художествено наследство, така и познания върху развойните процеси в чуждите литератури, критикът разполага с необходимата база от примери за сравнения, за асоциации, за съизмерване на родното с чуждото. И ето че, коментирайки знаменитата съпружеска двойка, той няма да се въздържа да похвали първия български романист, да го сравни с един от големите руски писатели: „Всичко туй е достойно за перото на Гоголя. Но още по-чудесно е нататък. Чорбаджи Юрдан излиза сърдит и вика на Генка: „Какво гледаш бе, папуняк? И ти ли си на нейния ум, и ти ли ще ходиш под байряк?”

Кака Гинка, ядосана от бащина си гняв, тича да отплати на Генка с чехъла по врата. Но наш Генко „с гордо съзнание на своето мъжко достойнство, не удостои жена си с никакъв отговор, а храбро се втурна в другата стая, заметна вратата хубаво и протестира язвително: „удари сега, ако можеш... Аз съм твой мъж и ти си ми жена!... Удряй сега да те видя!” ...”¹

Усетил типичното, характерологичното, чрез тези герои Вазов действително изпъква като майстор на хумористичното и ироничното начало. Симптоматична за разбиранията на критика е и съпоставката с Гогол като висок пример, като образец в трагикомичното изграждане на образите.²

Както по отношение на съпружеската двойка, така и при пресъздаването на колоритната атмосфера в женския метох – „клюкарското заведение” в Бяла Черква, според Кръстев Вазов е употребил всичкото си „ироническо” изкуство, „за да създаде един достоен прототип на нашите провинциални градчета”.

Тъкмо д-р Кръстев е професионалният литератор, първи посочил незаменимите, „култови” герои, образи, топоси, сцени, картини, реплики в романа. Критикът ще открие виртуозността, с която Вазов трансформира битово-всекидневното в ритуално-тържествено, обикновеното делнично действие в свещенодействие. Отново Кръстев пръв насочва вниманието към

¹ Кръстев, К. Под игото. Роман от Иван Вазов, цит. съч., с. 61.

² Характерна особеност на българските европейстични ориентации е, че те не се оттласкват от руската култура и литература, от „традиционното руско влияние”, а се разгръщат като „негово допълнение” (Св. Игов).

превърналата се в христоматийна глава „Радини вълнения“: „Между многото сцени в този роман, които възкресяват пред нас епохата с извънредна живост и пластичност, една от най-хубавите е изпитът... С тъга си спомня четецът на романа ония времена, когато изпитите бяха за нас събитие за града или селото, когато мало и голямо, учено и неучено тичаше на изпита като на едно голямо народно тържество.”¹ Тази е именно материята, от която Вазов заплита историите в романа си, тази е преживяната от съвременниците епоха, *незабравимото* от времето на робството. Запомнят се не толкова жестокостите, бедите, неволите, колкото „Радините вълнения”, веселбите в „Силицтра Йолу”, представлението на „Многострадалната Геновева”.

Стигайки до изпита в училището, коментаторът авторитетно ще отсъди, че: „Тази сцена е една от малкото епизодически сцени, които са необходими и за самото действие, които го подкарват даже напред.” Кръстев следи за вътрешната свързаност на епизодите, за обусловеността на едно след друго случващите се събития. Във връзка с първата среща между Рада и Огнянов на изпита той ще удостои повествователя със заслужено признание: „Както мотивите, тъй и самото пораждане на тяхната любов са описани от Вазов *с голямо изкуство и с удивителна психологическа вяроност*. Какво поестествено от тези „Радини вълнения”?”

В повечето текстове на д-р Кръстев от средата на 90-те години на 19. в. насетне и особено от началото на 20. в. е основно модернисткото изискване литературата да се съсредоточава върху вътрешния мир на личността, върху всички възможни извисявания, падения, безпокойства на душата. Той винаги е настоявал за психологическа адекватност между вътрешните преживявания и действията, между словата и делата. Правдоподобността е най-силно оръжие за един белетрист. Модерният естет се дразни от всичко фалшиво, повърхностно и елементарно ефектно. Възпитаник на немската систематичност и философска обосновааност, критикът отхвърля „декламациите”, „многоглаголстванията”, необосновааните поведения. Затова от позицията на високите си критерии той ще оцени „психологическото вероятие” на вълнуващия поколения българи епизод.

Кръстев е изкусен „разказвач”, който знае кога и как да поставя акценти, да сменя интонацията, да заостря вниманието, да вплита собствени професионални коментари. В този текст той ловко си служи и с цитатите и разсъжденията, които поставя под линия. Оказва се, че отново д-р Кръстев е първият, показал интерес към прословутата грешка, която прави малката Събка на изпита. Изобщо критикът *очертава насоките, поставя жалоните, задава матрицата за това, как да се чете романът*.

Той именно първи насочва вниманието върху особения смисъл, с който Вазов натоварва децата персонажи в „Под игото”. Децата, изричащи онова,

¹ Кръстев, К. Под игото. Роман от Иван Вазов, цит. съч., с. 61.

което скованата от страх еснафска общност няма сили да изкаже, защото според романовата концепция „младите народи, както и младите хора, са поети”. Разбира се, и тук Вазов е успял да пресъздаде цялата атмосфера на трепет, очаквания, страхове и надежди – физиономичното, отличителното за българското време „под иго” („Като оставим изпита, настоятелен е професионалният литератор, - намирам за нужно да обърна вниманието на четеца върху едно много *характеристично за епохата епизодче* – грешката на Събка...”).

След направеното отклонение разсъжденията на критика отново следват зараждащите се любовни тръпки между Огнянов и Рада. Пръв Кръстев (по-нататък и Боян Пенев в прочутата си статия „Основни чърти на днешната ни литература”) забелязва, че българският писател не е майстор на любовните сцени. От позициите на европейската си литературно-философска подготвеност той дори ще обясни причините за този факт. На пръв план той одобрява обяснението на Огнянов пред Рада като „хубаво написано”: „... майсторска черта е особено мълчанието на Рада през всичкото време на Огняновите обяснения: тя само семенява в лицето, с което се изказва *нейната вътрешна борба* – най-сетне се хвърля на врата му.” Убеждаваме се в неизменното вглеждане от страна на модерния критик в това, какво става вътре в дълбинните пластове на мисълта и психиката, в потайните кътчета на душата. Убеждаваме се и, че той не се скъпи на одобрения и похвали, но където е необходимо, предпочита да посочи липсите, несполуките, а не да бъде куртоазен: „Всичко туй е много хубаво, но ний не виждаме благоуханието на любовта, не виждаме нейни признаци и то такива признаци, които надали ще могат да се нарекат признаци на българска любов. „Тя детски се обеси на врата му и го гледаше глезено в очите.”

Радините любовни жестове отключват лека критическа ирония: „Слушали сме ний, че далеч нейде из царствата много мило и галено и любовно се обесват на врата и гледат с чуден поглед, който прониква в сърцето и го прави да чезне и да се топи. Но за български моми не сме чували да умеят тъй да се любят и да се гаят.”¹

Естетът е категоричен, че Вазов не е създал истинска българска любовна сцена, като той обяснява това не с безсилието на романиста, а с народопсихологическите ни черти и темпераментни нагласи, изобщо с дълбоки ментални и поведенчески предразположения: „Но преди да се осъди Вазов за туй, трябва да се потърси причината защо не е могъл той да намери чудни, обаятелни любовни звуци, той, който е дал много бляскави примери за своята способност да ги намира или по право да ги създава. Да не би този недостатък да е необходим, да не би да е той - достойнство..., да не би да е истината – *Lebenswahrheit* (жизнена правда)...” По-нататък интерпретаторът

¹ Пак там, с. 63.

ще намеси разсъждения от етно-психологически, „топографски”, мантилитетен характер: „Ний сме уж южен народ, но в нас не кипи южна кръв, а още по-малко беснува южната любов...” И съвсем очаквано критикът вкарва в обръщение емблематични примери от световната литература, но и задава същностни въпроси във връзка с духовното ни развитие и културни наслоявания: „Джулиета, Дездемона – възможни ли са у нас тези типове. Имаме ли ний любовен език? Не са ли нашите любовни и галени думи – блудкаво лигавене?... Не е ли постъпил Вазов по-художествено, по-похвално, като не е създал една истинска любовна сцена – една сцена, като сцените: Фауст и Гретхен, Егмонт и Клерхен?...”¹

Изпъква критикът от европейска величина, но и вещият познавач на спецификите на националната духовност. Важен въпрос е задал д-р Кръстев: имаме ли усет за любовните думи, съществува ли „култивиран” език, чрез който да се изразява и изповядва любовното... За модерната естетика това са питання от фундаментално значение.

Силният критически усет на Кръстев е непогрешим и когато той назовава запомнящите се, проникновени от народопсихологическа и философскоисторическа гледна точка сцени като тази в „Силистра Йолу”. Критикът я определя като „прекрасна епизодическа сцена” с веселбата, гювечите и пианите разправии. Но той не пропуска да адмира и „превъзходните” разсъждения на самия Вазов. Ценителят ще помести пространен цитат, който с времето се превръща в основа за редица народоведски обобщения и екзистенциално-философски размишления. Да си припомним някои от тези редове: „При другите лошавини, игото има една привилегия: да прави народите весели... Поробените народи имат своя философия, която ги примирява с живота. Един безизходно пропаднал човек свършва с един куршум в черепа си или в клупа на едно въже. Един народ поробен, макар и безнадеждно, никога не се самоубива; той яде, пие и прави деца. Той се весели...” Вазовите художествено-философски формулировки, екзистенциално-житейски прозрения, свързани с целокупното съществуване-оцеляване-надмогване на народа под иго, няма как да не респектират философа литератор. Защото Вазов по неподражаем начин е пресъздал несломимата енергия на българите, непобедимото им жизнелюбие, способността им да хванат живота с две ръце, въпреки историческите изпитания.

Впечатлен обаче от философскоисторическите и народопсихо-логическите внушения, строгият критик ще бъде повече от настоятелен в укорите от чисто естетически аспект. Естетизмът, естетското отношение към художествения текст е характерна черта на модернизма. Естетизмът е марка и в критическото поведение на д-р К. Кръстев. Коментирайки срещата на

¹ Пак там, с. 63-64.

Огнянов с Муратлийски през нощта във воденицата на дядо Стоян, с когото в началото убиват двамата турци, и появилата се изневиделица, считана за убита хрътка на Емексиз Пехливан, Кръстев ще си позволи не само да е твърде пунктуален, но и назидателен в тона: „Тази толкова важна ситуация Вазов е съградил върху една *върволица от случайности*. Първата случайност е тази, че хрътката излязла жива из воденичния улей, дето я бил хвърлил Огнянов; втората случайност е: срещата с Онбашията тук; третата и най-голяма случайност – явяването на хрътката и то тъкмо тогава, когато и Онбашията е там, за да види как яростно се хвърга тя върху Огнянова. Всичко туй, заедно взето, *излиза из кръга на позволеното за поета*; то може да се нарече *изкуствено, но никак не художествено*. Изобщо трябва да се признае, че Вазов е дал голям простор на случайното и ефектно стичане на обстоятелства.”

Отново ще се върнем на заявеното по-горе – текстът за „Под игото”, колкото и да е непретенциозен като предварително заета естетическа позиция, всъщност представлява „минимодел” на д-р К.-Кръстевите *естетически възгледи*, изложени теоретически обосновано и подробно в „тежката” студия „За тенденцията и тенденциозната литература” от 1903 г. например. Много преди да стане откровен манифестатор на модернистичните идеи за изкуството, Кръстев не може да излезе отвъд себе си, да бъде „друг”. От самото начало на кариерата си той е модерно (модернистично) мислещ критик. Още в първите си рецензентски публикации той брани автономията на художествеността от всякакви „случайности”, „фалшивости”, „ефекти”: „В романа случайното, наистина, не е толкова осъдително, колкото би било, ако беше в една драма, но все пак не може да се одобри от чисто естетична гледна точка. Случайното не доставя естетична наслада, защото не е естетичен елемент. Животът не е лишен от такива случайности, но именно затова поезията трябва да ги избягва: стига, че нашият живот е изпълнен от слепи и фатални случайности...”¹ Всичко епизодично, несвързано с цялото, външно привнесено дразни естетата. По-късно той ще го дефинира като „вестникарско” и „публицистическо”. Изобщо конкретно-злободневното, популярното, масовото, сензационно-авантюрното са категории, които не стоят високо в оценъчно-естетическата скала на модерния критик.

Прави впечатление, че в този пръв по същество професионален отзив за „Под игото” авторът редува похвалите и забележките. Като цяло критическият тон е доброжелателен, възторжен на места. Такъв е случаят например с коментара на главата „Представлението”. Кръстев е суперлативен по отношение на Вазовото прозиране в духа на епохата, пресъздадена с тънък дружески, благонамерен, обичлив хумор: „Оная епоха е почти немислима без нейните многострадални Геновеви, от които са примирали сърцата на чувствителните зрители, за които е въздишала, плакала и хълцала цяла епоха.

¹ Пак там, с. 66.

Но *хуморът, хуморът* – той е най-неподражаем в тази сцена... Всичко туй е тъй реално, тъй живо и пластично, щото четеца се струва, че го гледа напреде си и го пита: преживявал ли съм аз или съм чел тази сцена?”

Всъщност Кръстев никога не е отричал силата на Вазовите етноцентрични и народофизиономични визии. Но от един момент нататък на модерния естет те сами по себе си не са му достатъчни, те не удовлетворяват модернистката му концепция за литературното творчество.

Друга сцена, напоена с характерологично български мириси, жестове, думи; със субстанциално родните пейзажи, типове, нрави е „На гости у поп Ставря”: „... защото тя по своята българщина и по сполучливо нарисувания тип на попа, както и по своята тясна свързка с общото едва ли не стои на първо място между подобните си.” Запленен от живостта на образите, от колорита на фразите, от свежестта на атмосферата, критикът ще цитира пространен фрагмент от посочената глава.

Кръстев е първият, който обръща внимание, макар и набързо, на схематичността в образа на Бойчо Огнянов, на прекалената му положителност и идеалност; на често пъти неубедителната му изключителност от психологическа гледна точка: „Сама по себе си тази черта у Огнянова характер – състрадание и жалост към унижението на врага е твърде възможна и много благородна; но поради голямата си идеалност се вижда като че е малко изкуствена, ефектна. Man merkt die Absicht und man ist verstimmt, казва Волфганг Гете (Човек открива умисъла и се разстройва).”¹ За вътрешно психологическата неуплътненост на характера на Огнянов, за идейната му абстрактност и прекалена праволинейност пишат почти всички следващи изследователи на романа. С други думи, и в тази посока философът литератор се оказва „първенец”.

Но не така стоят нещата с образите на „Мунчо идиотът” и „Колчо слепецът”. Изключително прозорливи са наблюденията на критика „разказвач” във връзка с тези два „странични образа”, по определението на В. Стефанов. „С въвеждането на тези две лица, които излизат въвн от реда на обикновените, Вазов много печели: тези лица дават особена прелест на някои сцени, а на целия роман един „полумрак” (clair obscur), една пленителна романтичност и тайнственост, които влияят с неотразима сила върху четеца.”²

Романтичната загадъчност, интригуващата другост, завладяващата различност на тези образи са обект на редица модерни концептуални прочити в по-ново време. Но пръв, който ги откроява като находка на повествователя, е именно д-р Кръстев. Странното, неординерното, тъмното, чудесното превръщат тези второстепенни герои в незаменими носители на патоса на

¹ Пак там, с. 71.

² Пак там, с. 71.

романа, на голямата идея за националната свобода и всеобщото полудяване. Съчетали битово-реалистичното и тайнствено-романтичното, делнично-житейското и революционно-самопожертвователното, с присъствието си те означават „промените в живота на всички „добри българи“, символизируют разкъсването на благоразумната подредена цялост”.¹

„Чудни” и „други”, тези герои са едновременно дълбоко национални и общочовешки, забелязва докторът по философия: „С тях се печели и силен национален колорит, защото те въплътяват вярата на народа в свръхестественото, в една висша сила, която помага на доброто против злото. Този „чудесен” елемент вее навред из първата част на романа. И колкото и да е ирационално и несъгласно със здравата и съвременна наука, както би казал Кандов, ч у д е с н о т о заема почетно място в поезията. То вечно ще намира отзив в човешкото сърце, защото е вкоренено дълбоко в него.”²

Аутсайдери и маргинали, това са герои с висок националноромантичен ореол и поетическа мощ. Именно различността ги прави провокатори на статуквото, изразители на „невероятните метаморфози на социалния разум”, рушители на вековната робска трезвост и прагматичност.

За познавачите на по-късното Кръстево наследство критикопатетични фрази като следните по отношение на белетриста Вазов звучат почти невероятно: „Безсилна е моята ръка да повтори вкратце следующата сцена и да накара четеца тъй трепетно да поима и да хълца от наслада и от напъгане. Затова по-добре е никак да не излагаме подробностите как сполучва Колчо да отърве обожаемия от него Огнянов, за да не лишим от сладостния трепет на първото четене ония свои читатели, които още не са чели романа.”³ Виждаме, че критикът безусловно признава майсторството на романиста да пресъздаде драматичното напрежение в отделни сцени, да засили повествователната интрига, да „вземе дъха” на читателя.

Отново Кръстев първи *сдвоява* образите на дядо Мина от Веригово и отец Йеротей, и двамата „грохнали вече останки на една умряла епоха, и двамата служат да свържат миналото с настоящето и бъдещето.”⁴ Вазов е открит като блестящ повествовател, умеещ да типологизира образи и събития, да постига духовноисторически обобщения, свързани с вековната народна участ. Върхово постижение в тази посока е главата „Тлака в Алтъново” – художествено изработена сцена, пряко свързана с цялото, възпроизвеждаща „любопитна страница из нашия живот”. На фона на такива превъзходни „етноцентрични” словесни „фрески”, в които всеки герой, всяка изречена дума, всяка изпята песен е акорд от хармонията на цялото,

¹ Кирова, М. Вазов и другите българи в романа „Под игото”. // Текст и смисъл, С., 1992, с. 65.

² Кръстев, К. Под игото. Роман от Иван Вазов, цит. съч., с. 71.

³ Пак там, с. 72.

⁴ Пак там, с. 72-73.

поведението на Огнянов изглежда външно привнесено, художествено неуместно: „Само разсъжденията на Огнянова, не знам защо, никак не искат да ни харесат, ако и да не са невъзможни, ако и да са верни. Може би защото те внасят в този музикален акорд дисхармонически тонове.” Действително има нещо пресилено, схематично, декламативно в поведението и речта на Огнянов в контекста на простодушното селско веселие и хлевоусти стопани.

В тази и подобни бележки критикът е естетически обоснован и тълкувателски коректен, а не тенденциозно преднамерен. Такъв е впрочем и при коментара на Бойчо-Огняновите разсъждения в главата „Победителите угощават победените”. Става дума за оправдаването от страна на Огнянов на зверската жестокост в отмъщението на роба към поробителя („Отмъщение зверско, но оправдаемо и от Бога, и от съвестта. Кръвожадност, но добра черта... Българинът пет века е бил овца – звяр да бъде е по-добре.”). „Двубоят” между Мойсеевия и Христовия закон в размишленията на Вазовия герой-апостол изглежда някак неестествено, умозрително. Въпросните разсъждения според тълкувателя „са най-неуместното нещо в целия роман”.

Последните редове на Кръстевия „рецензентски преразказ” са показателни за почерка на критика, който винаги е държал да бъде обективен в оценките и да удържа естетическите критерии при прочита на дадено художествено дело: „Изобщо взето, последните две-три глави стоят в естетично отношение много високо, но тук не му е мястото да се прави естетичен разбор. Ний не пишем критика, а й разчистваме пътя, но и при туй разчистване четецът ще се е уверил, че в „Под игото” има големи хубости, но че то не е лишено и от важни естетически недостатъци – нещо, което налага на критиката една свещена длъжност, с еднаква любов и безпристрастие да изучи и едната, и другата му страна.”¹

Уверяваме се, че още в ранните си критически отзиви, анонси, рецензии Кръстев очертава основополагащите задачи на модерната литературна критика, но също и „имиджа” на модерния литературен критик. Още в края на 80-те и самото начало на 90-те години на 19. в. той ратува за естетически възпитана аудитория, която да оценява художествеността чрез собствените ѝ норми и критерии.

Съставителите на последните три тома със съчиненията на д-р К. Кръстев (1996, 2001, 2007) в бележките и коментарите към този текст за „Под игото” оценяват като странен факта, че по-нататък критикът не се връща към романа: „Нещо повече – на два пъти в сп. „Мисъл” ще помести за него крайно отрицателни статии на свои сътрудници, чиято обективност и чисто литературни съображения са доста съмнителни. Тъжни са тези разминавания между критика и една творба – явление в литературния ни живот.”²

¹ Пак там, с. 73-74.

² Бележки и коментари към: Д-р Кръстьо Кръстев. Съчинения, том втори, цит. изд., с. 577-578.

Всъщност, както се убедихме, д-р Кръстев с този първи професионален текст за романа го налага съвсем открито като безспорно явление в националната литературна и културна публичност. Изказаните резерви и чисто естетически съображения невинаги са неоснователни, още по-малко груби. Неизменен нюанс от критическата „аура“ на Кръстев е да наставлява, да напътства, пък било то и утвърден вече „класически“ творец. Генерални разминавания между критика и творбата съвсем няма. Тъкмо обратното – Кръстев е първият естетически подготвен ценител, открил и коментирал цялата галерия от най-запомнящите се герои, сцени, картини, събития, превръщащи „Под игото“ в най-важната българска творба на времето.

Понякога естетическите изисквания на критика изглеждат тенденциозни, но те в никакъв случай не схематизират, не догматизират прочита на творбата, а, напротив, проблематизират различни нейни страни и достойнства. И още нещо – към „Под игото“ д-р Кръстев се връща няколко пъти по-късно. Вече посочихме – в културологичната студия „Българската книга“ от 1899, т.е. почти десетилетие след като е написал първата си статия за романа, а също в „Еленската беседа“ от 1905 г., в предговора към „Млади и стари“ от 1907 г. Очаквано е в тези по-късни текстове критикът, алармирал вече културната публичност за жалкото състояние на нашата литература, за липсата на публика с що годе естетическо разбиране, за бездарността и скудоумието в нашия духовен живот – да бъде по-остър и негативен спрямо автора на „Под игото“. Кръстев обвързва функционирането на литературните текстове с равнището на обществената среда, с морала на художественотворческата ни интелигенция. Все пак това е време, в което междупоколенческата битка между „млади“ и „стари“ се разгаря с пълна сила, за да се наложи новият тип изкуство и новото мислене за литературата. В „Българската книга“ се срещаме с концептуалния критик идеалист, философ на културата, социолог на литературата, според когото: „Да се говори за ролята на книгата в едно общество, ще рече да се говори за ролята на духовните интереси в това общество; ще рече да се изучава доколко върховните въпроси на духа и на битието правят част от неговия интелектуален живот, доколко проблемите на науката и бляновете на изкуството живеят в духовете.“¹

Виждаме, че широтата, мярата на мисленето и говоренето са вече други – едри, глобални, „всечовешки“. Д-р Кръстев е убеден, че само трайните и велики завоевания в областта на духа дават място на един народ в летописите на историята. И от тази висока призма, от този мащабен културноисторически хоризонт на съжденията – „Под игото“ започва да изглежда „локална“, „провинциална“, прекалено национално „херметична“ творба, която трудно може да се впише във високите етажи на световната литература.

¹ Кръстев, К. Българската книга. // Д-р Кръстьо Кръстев. Съчинения, том втори, цит. изд., с. 279.

На прага между 19. и 20. век, когато е писана студията „Българската книга” и когато философът-литератор се обгражда със съмишленици, най-ярко представящи в художественото поле новите естетически идеи, някога модерният Вазов започва да изглежда традиционен, „овехтял”. А новото модернистично направление е по презумпция с антитрадиционалистко самосъзнание: „Опитите на Вазова да създаде с „Под игото” и „Нова земя” подобни широки картини на живот, които да кондензират действителността, не можеха да не пропаднат, въпреки *богатството на „Под игото” с битови картини и с поетически страници* и въпреки криворазбраната съвременност в „Нова земя”. Защо? Защото *неговата психология е груба и фалшива*; защото неговата способност да разбира живота не отива по-далеч от *външния маскарад*, защото на неговото творчество липсва и интуицията на наивно творещия гений, и дълбокият ум на съзнателно комбинирания талант. А това са качества, без които се може да се пишат отлични стихове и превъзходни страници проза, но никога не може да се въплъти един момент, една фаза на живота...”¹

Битово-етнографското, външноописателното, колективноцентричното са начала на реализма, които вече е време да бъдат надмогнати. Виждаме настояването на критика, че Вазов е „безпомощен психолог” на човешката душа, което безусловно го прави „стар”. Така в самия край на 19. в. от висотата на европейската си естетическа подготвеност Кръстев ще оповести своя критически идеал, своята критическа утопия: „Ний нямаме нито Гетевия Вертер, нито Сервантесовия Дон Кихот, нито Бомаршевия Фигаро, нито Пушкиновия Евгений Онегин, нито Лермонтовия герой на наше време или Гоголевия Ревизор – късове живот, по-действителни от самата действителност, които са станали неотделим елемент на живота и които, на свое време, са революционизирали тоя живот.”² Правят впечатление непоклатимите образци от световната литературна съкровищница, с които естетът така силно иска да съизмери родната художествена словесност. Не че Вазов не е „типичен европеист, който изцяло трансплантира европейски жанрове и стилове в своето дело – от „френетичната романтична патетика на Юго през „реализма” на Гогол и Тургенев до романовите сюжетни схеми на Юго, Дюма и Сю”.³ Но Кръстев и съратниците му имат вече други образци. Сред тях са Лермонтов, Гюте и Ницше, но не Юго, Дюма, най-малко Евгени Сю.

Вместо взиранията в „потайните гънки на човешкото сърце”, в глъбинните състояния на духа, българската литература предлага на сцената *авантюрата, случайността, сензацията*, напомнящи „скандалната хроника на нашите политически вестници”. Вместо „живата, трептящата човешка

¹ Пак там, с. 286.

² Пак там, с. 286.

³ Игов, Св. Златомир Златанов и модерният обрат..., цит. съч., с. 529.

личност, която никога не губи пред очи висшите въпроси” – „отделни хубавки неща”, които „могат задоволи младежа, с които и зрелият мъж може да прекара час-два в приятна забава, но които нищо, абсолютно нищо не му дават, нищо не прибавят към богатството на неговия дух”.

„Българската книга” е текст, пропит от силен персоналистичен, антропоцентричен патос, естествено отдалечаващ от сърцевината на Вазовото художествено дело. Не че титулованият литератор вече не е признал Вазов като незаменим философ на националната история, като неподражаем народопсихолог, като прозорлив визионер на българската съдба, особено що се отнася до романа „Под игото”. Но у Вазов отсъства философско-персоналистичното начало, култът, „благоговението” пред гордата културногероическа личност. Текстът е писан през 1899 г., само година преди това Пенчо Славейков се е завърнал от Германия и е окрилил литератора философ, че може би критическата му утопия ще се сбъдне.

Тук е мястото да коментираме един почти незабелязван досега от литературните историци факт, който отсъства и в справочниковите статии за д-р Кръстев. През 1889 г. излиза „Учебник по историята на поезията за мъжките и женските средни учебни заведения от А. Линниченко”, „превел от третото русско издание Д-р Кръстю К. Кръстев, Директор на Държавното Педагогическо училище в г. Казанлък”. Оказва се, че това е първата издадена д-р-Кръстева книга, макар и преводна. Най-любопитният факт в това издание е, че в частта „Французский епос”, когато се стига до мястото и значението на Виктор Юго като „глава” на романтическата школа, до „най-доброто му поетическо произведение” – „Парижката Света Богородица”, преводачът директно се намесва в изложението (а не в бележка под линия) и изказва някои собствени литературно-естетически съображения. Действително в оригиналния текст на Виктор Юго е отделено твърде малко място.¹ На Кръстев предложената информация и оценки за бележития писател не са му достатъчни и той „вклинява” своята „Забел. от преводача”. Ще я цитираме цялата: „Освен *Notre Dame de Paris* заслужават да се споменат и следните романи от Хюго: *93 година, Историята на едно престъпление, Последний ден на един осъден и Клетниците*, всички преведени много добре на български, първото от Ив. Ев. Гешов, а другите от Д. Иванов. В *Клетниците* (*Les Misérables*) великият поет е въплътил две идеи и е нарисувал от една страна върха на човешкото нещастие и окаяност (*misere*), с такава сила и изкуство, щото поражда и покъртва четеца; от друга страна Хюго се опитал да разреши тук великия психологически проблем: как безкрайната добрина променява

¹ Учебник по историята на поезията за мъжките и женските учебни заведения от А. Линниченко, превел от третото русско издание д-р Кръстю К. Кръстев, Директор на Държавното Педагогическо трикласно и Образцово първоначално училище в г. Казанлък, Част I. История на епоса. С., 1889, с. 41.

закоравелия злодей. Жан Валжан, героят на романа е злодей – при първото си появяване в романа. Но той е станал такъв, защото строгостта на закона убива доброто в него: за откраднуването на един хляб бил осъден на 9 години затвор в каторгата, но се освободил едва след 18 години, защото няколко пъти се опитвал да избяга. Той оставя затвора, пълен със зверска злоба и омраза към света. За него няма нийде подслона, той от никого не чува добра дума – само епископът Биенвеню, олицетворението на кротостта и на доброто, го приема в къщата си. Но с какво му отплаща Жан Валжан? – Той открадва през нощта сребърните неща и избягва с тях. Полицията хваща злодея и го довежда пред Епископа. Стигало Епископът с една дума да изкаже, че са откраднати от него вещите, и Ж. Валжан би бил осъден до живот. Наместо туй Епископът му подарява и останалите сребърни дреболии и казва, втори път да не минува през прозореца, защото вратата всякога са отворени. След това злодейт Ж. Валжан се изгубва от сцената, и излиза пак с ново име – Маделенъ и с нова душа – втори Биенвеню. *Велик художник се показва Хюго в изобразяване на вътрешните борби* (виж. V, 3, “Буря по един череп” в I т. стр. 144-154). Но има една естетическа грешка: то е любовта на Хюго към ефекти и допускането на многобройни случайности. Туй привлича и пленява младия български четец – в това състои добрата му страна, - но то *оттласква зрелия четец, който има развит естетически вкус.*¹

Направените акценти са повече от показателни за модерно мислещия литератор – Юго е романист от висока класа, тъй като е поставил и се е опитал да разреши „великий психологически проблем” – как безусловно стореното добро, изначалната човешка добрина преобразява закоравелия злодей. Също така френският романтик показва по неповторим, разтърсващ начин вътрешните борби в съзнанието и душата – нещо, от което най-вече се интересува модерната литература. Но нашият критик не само добавя към оригиналния руски текст още творби на великия романист, не само излага синтетично техните достойнства, но и ги поставя в контекста на българската рецептивна среда и дори дръзва да ги атакува от строго естетическа, т.е. *художествена гледна точка*. А когато се гледа на изкуството от такава оптика – ефектното и случайното са напълно недопустими. За д-р Кръстев критиката е длъжна да поставя същностни философски, психологически, етически проблеми. Но нейна главна цел е естетическият анализ на изкуството. Именно Кръстев е, който налага в българската култура естетическото като „родово понятие”, но и който отстоява *естетската гледна точка* като професионален дълг. Очевидно е и, че той има нужното самочувствие на подготвен в областта на психологическата естетика литературен ценител, за да се осмели не само да се намеси пряко в превода от руски, но и да отбелязва „грешките” в

¹ Пак там, с. 41-42.

творчеството на писатели от ранга на Юго, който пък е любим „учител“ на Вазов по отношение на „наративните техники“.

А, както видяхме, в „рецензентския преразказ“ на „Под игото“ Вазов беше атакуван най-вече заради изобилието в романа на груби „ефекти“, „случайности“, „сензации“ и пр.

Превода на учебника по „историята на поезията“ Кръстев издава през 1889 г., текста за първата част на „Под игото“ публикува през 1890 г. В крайна сметка той е естетически най-подготвеният читател на Вазовия роман. Читател, който отлично познава художествените европейски образци, послужили на българския автор; който проникновено тълкува постиженията на творбата, нейните „големи хубости“, но и който няма никакви скрупули да посочи „важните ѝ естетически недостатъци“. Във факта, че Вазов се е учил от Юго, няма нищо нередно, но това, че е възприел и „грешките“ му като пример за подражание – подсказва незрелия естетически вкус на българина.¹

Тук няма да коментираме „Еленската беседа“ от 1905 г., разобличаваща, демитологизираща автора на „Под игото“. В нея също са отделени редове за романа, които имат двусмислено значение. В „Еленската беседа“ Кръстев с категоричен жест омаловажава факта, че в продължение на цяло десетилетие „нашата литература е била застъпена в пантеона на западните и на славянските литератури“ именно с „Под игото“, като творба на една „млада жиснеспособна нация“. Той поставя под въпрос изобщо възможността Вазова творба да заеме място в този „пантеон“. Прекалено локален, провинциален, балкански, романът трудно може да се съревновава с произведенията на Гьоте, Пушкин, Лермонтов... Безспорно: „Вазов е дал израз и нелош израз на всичко, що може да раздвижи *националното* (б.а. – К.К.) чувство на българина“, но „в такава мека атмосфера естетическите емоции остават на заден план не само у нас, но и в общества с по-висока естетическа и интелектуална култура.“²

Изпълнен с високи естетически идеали, застанал начело на ново литературно движение в началото на 20. век, десетилетие след като е написал

¹ По-нататък в превеждания от руски учебник накратко са представени автори „на романи и повести, съчинявани повечето за лесна печалба, със спекулативна цел“. Най-прочутите сред тях са Жюл Жанен, „остър, но доста изкусен, повърхностен фейлетонен писател“ и Александър Дюма, „добър талант, който може да измисля, групира и костюмира лицата си, но пръска силите си в стотина блудкави романи и драми.“ (с. 43-44). Подобни определения д-р Кръстев nerядко ще прилага и спрямо Вазов – че е повърхностен, психологически недълбок, че „количеството се оказва голям враг на качеството“ и т.н., и т. н. Но както споменахме, Кръстев е безупречно подготвен литературен критик, който се чувства отговорен да полага българското в контекста на световното, да сравнява, противопоставя, съизмерва, за да може родната литература не само да набавя и попълва известни липси, но и да се впише в синхронията на европейския литературен процес.

² Кръстев, К. Иван Вазов. Беседа, казана в Елена на 17. VIII. 1905 г. // Д-р Кръстьо Кръстев. Съчинения, том първи. С., 1996, с. 136.

първия отзив за романа, Кръстев изглежда неудовлетворен и скептичен относно универсалните му художествени стойности. През 1890 г. обаче той вече е посочил „Под игото“ за един от шедьоврите на неговия автор, за незаменим български роман. Може да се каже, че с първия прочит, иска или не, Кръстев вече е вписал „Под игото“ в актуалния репертоар с представителни национални книги.

Разбираемо е защо в по-късните текстове естетът засилва негативните, развенчаващите интонации. Но за нас е важен първият непосредствен, все още естетически непреднамерен, но концептуален модерен прочит на романа, в който критикът постига блестящи наблюдения и дълбинни проникновения за тази така скъпа на българите първа романова творба. Творба, която продължава да е репрезентативна за поколенията вече 125 години след първата журнална публикация, но и след като върховният законодател в българската литературна критика се е произнесъл за нейните безспорни художествено-философски – вечни достойнства.

Библиография

Вазов 1920: Вазов, Иван. Преди тридесет години. Спомени за една моя книга. // Сборник в чест на професор Иван Д. Шишманов по случай тридесетгодишната му научна дейност (1889-1919). С., 1920.

Игов 2003: Игов, Светлозар. Златомир Златанов и модерният обрат в българската литература. // Златомир Златанов. Хетерографии. С., 2003.

Игов 2012: Игов, Светлозар. Заглавието „Под игото“. Иван Вазов „спори“ с Лев Толстой. // С възрожденски дух и модерен поглед. Сборник в чест на чл. Кор. проф. Милена Цанева. С., 2012.

Кирова 1992: Кирова, Милена. Вазов и другите българи в романа „Под игото“. // Текст и смисъл, С., 1992.

Кръстев 1890: Кръстев, Кръстьо. Под игото. Роман от Иван Вазов. // Литературно-научно списание на Казанлъшкото учителско дружество, г. I, 1890, № 6.

Кръстев 1996: Кръстев, Кръстьо. Млади и стари. Вместо предговор. // Д-р Кръстьо Кръстев. Съчинения, том първи. С., 1996.

Кръстев 2001: Кръстев, Кръстьо. Под игото. Роман от Иван Вазов. // Д-р Кръстьо Кръстев. Съчинения, том втори. С., 2001.

Линниченко 1889: Линниченко, А. Учебник по историята на поезията за мъжките и женските учебни заведения, превел от третото русско издание д-р Кръстю К. Кръстев, Директор на Държавното Педагогическо трикласно и Образцово първоначално училище в г. Казанлък, Част I. История на епоса. С., 1889.

Михайлов 2010: Михайлов, Димитър. Бягствата на Вазов и голямото завръщане, или как „Манчовият поет“ става народен поет. // И ние в литературата. В. Търново, 2010

Петрова 1994: Петрова, Иванка. Романът „Под игото“ в литературната критика 1889-1990. // Литературата, 1994, № 1.

Despre autori

Boboc, Marta-Teodora – doctorand la Școala doctorală de studii literare și culturale a Facultății de Limbi și Literaturi Străine, Universitatea din București; domenii de interes: literatură și cultură rusă (theodoraboboc@yahoo.com)

Ćorković, Mirjana – asistent, Facultatea de Filologie, Universitatea din Belgrad; domenii de interes: identitate, cultura memoriei și literatura românilor din Voivodina

Dimitrov, Nikolai – conf.dr. la Facultatea de Filologie, Universitatea „Kiril și Metodiu” din Veliko Tîrnovo, istoric literar; domeniu de interes: literatura bulgara din perioada Renașterii și cea a modernismului bulgar

Dinu, Camelia – 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 comparată (cameliabadea@yahoo.com)

Dumitruț Ionela – doctorand Școala doctorală de studii literare și culturale a Facultății de Limbi și Literaturi Străine, Universitatea din București; domenii de interes: literatură și cultură rusă (ioneladumitrut@yahoo.com)

Hosciuc, Maria – doctor în filologie, absolventă a Facultății de Limbi și Literaturi Străine de la Universitatea din București; domenii de interes: literatură rusă și ucraineană (mszemenuk@yahoo.com)

Keđziora, Alicja – lect.dr., directorul Catedrei de Management și Economie în domeniul Media la Facultatea de Management și Comunicare Socială de la Universitatea Jagiellonă din Cracovia; domeniu de interes: procesul de gestionare a proprietății intelectuale și eficiența administrării creației

Mihailov, Dimităr – conf.dr. la Facultatea de Filologie, Universitatea „Kiril și Metodiu” din Veliko Tîrnovo; domeniu de interes: literatura bulgară modernă

Mihalache, Doina Delia – doctorand la Facultatea de Limbi și Literaturi Străine a Universității din București; domenii de interes: literatură și cultură rusă (deliadoinam@gmail.com)

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)

Nedelcu, Octavia – prof.dr. la Departamentul de filologie rusă și slavă al Facultății de Limbi și Literaturi Străine de la Universitatea din București, domenii de interes: literatură și cultură sîrbă, literaturi iugoslave (cnedelcu2004@yahoo.com)

Prša, Urša – asistent de cercetare și doctorand Centrul de cercetare pentru Științe Umaniste de la Universitatea din Nova Gorica, Slovenia; domeniu de interes: literatură slovenă (ursa.papler@siol.net).

Stanceva, Rumiana L. – conf. dr. la Facultatea de Filologie slavă, Universitatea „Kliment Ohridski” din Sofia, Doctor Honoris Causa al Universității din Artois, Franța (r.l.stancheva@gmail.com)

Velkova-Gaidarjieva, Antonia – prof. dr. la Facultatea de Filologie, Universitatea „Kiril și Metodiu” din Veliko-Tîrnovo; domenii de interes: istorie literară, literatura bulgară din perioada 1878 - 1914, istoria criticii literare bulgare

Cuprins

Volumul cuprinde lucrările prezentate la sesiunea științifică internațională „Zilele culturilor slave în România”. București, 2-4 octombrie 2014

Literatură

Marta-Teodora Boboc, <i>Reflectarea prozei lui Cinghiz Aitmatov în teatru și cinematografie (de la tradiție la modernitate)</i>	7
Mirjana Ćorković, <i>Stereotipi o jugoslovenskom identitetu u rumunskoj književnosti u vojvodini: 1945-1952</i>	17
Nikolai Dimitrov, <i>Българските литературни меланхолии</i>	27
Camelia Dinu, <i>Autodiegeza dostoevskiană și strategiile narative moderne</i>	39
Ionela Dumitruț, <i>Paratopia operei ilf-petroviene în cultura română a secolului al XXI-lea</i>	49
Maria Hosiuc, <i>Intertextualitate în povestirea Kazka pro kalynovu sopilku de Oksana Zabujko</i>	55
Alicja Kędziora, <i>Szalona czy obłąkana? Świadectwa wizualne Ofelii Heleny Modrzejewskiej</i>	61
Dimităr Mihailov, <i>Иван Вазов в Румъния</i>	83
Delia Doina Mihalache, <i>Utopia absenței răului ca premisă a acestuia (studiu de caz: romanul Noi de Evgheni Zamiatin)</i>	95
Mihaela Moraru, <i>Societatea rusă „surprinsă” de Gogol și transpusă pe pânză de Fedotov</i>	109
Octavia Nedelcu, <i>Strategii discursive ale comicalului în proza romanescă sârbă. Studiu de caz: Popa Cira și popa Spira de Stevan Sremac</i>	121
Urša Prša, <i>The Odysseus Motiv in the Selected Works of the Slovene Poet Peter Semolič</i>	137
Rumiana Stanceva, <i>Модерният психологически роман от междувоенния период</i>	149
Antonia Velkova-Gaidarjieva, <i>Д-р К. Кръстев за „Под игото” – първи модерен критически прочит на романа</i>	157

ROMANOSLAVICA vol. L, nr. 3