

ROMANOSLAVICA

Vol. LI, nr.2

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. LI, nr. 2

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

Departamentul de filologie rusă și slavă

ROMANOSLAVICA

Vol. LI, nr.2



editura universității din bucurești®

ROMANOSLAVICA vol. LI, nr. 2

2015

Referenți științifici: prof.dr. Octavia Nedelcu
conf.dr. Sorin Paliga

COLEGIUL DE REDACȚIE:

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

COMITETUL DE REDACȚIE:

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

Tehnoredactare: prof.dr. Antoaneta Olteanu

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

IMPORTANT:

Materialele nepublicate nu se înapoiază.

LITERATURĂ

LITERARNI KONCEPT SREDNJE EVROPE U OKVIRU MAGIJSKOG REALIZMA

Lidija ČOLEVIĆ

The map of Danilo Kiš's literary concept of Central Europe has offered in his understanding the involvement of the magical realism. Although it does not belong to the universal body of the many critical representations of Central Europe which often varies, Kiš's latent „sliding“ in the discourse of the magical realism offers another possible orientation and knowledge of this phenomenon. Below the mystification of the literary image of Central Europe are mismatched concepts that could open the view of the irrational, within which occurs a transition to the unconscious territories of Kiš's work.

Keywords: Central Europe, irony, magical realism, irrational space

Nekoliko bazičnih istorijskih i političkih zapažanja koja se odnose na srednjoevropski literarni i kulturni koncept, Danilo Kiš je izneo u 38 fragmenata, odnosno „varijacija na srednjoevropske teme“ (1986). Da bi svest o ovoj problematici bila jasnija, a paradoksalnost o neuhvatljivosti ove ideje očitija, pored niza očiglednih kritičkih predstava Srednje Evrope koje su obeležene pobunom pisca protiv nacionalizma, ideologije i „manjinske pripadnosti“, naše istraživanje ulančava i udaljene latentne dodirne tačke Kišovog koncepta Srednje Evrope sa diskursom magijskog realizma. Možda je ključna odlika u eksplikaciji magijskog realizma kao pripovednog načina i kao umetničkog medija njegov potencijal da se adaptira različitim „lokacijama kulture“ i različitim kulturnim pravcima. Najzad, magijsko i realno kao subjektivno i kulturno iskustvo jedno drugom služe kao korektiv i dostupno je na bilo kojoj lokaciji kulture. Imena svih srednjoevropskih umetnika, kako ističe autor, upisana su u istoriju literature zahvaljujući samo jednom misterioznom inicijalu – Kafkinom K. koje prikriva i sugeriše večnu ambivalenciju. Faktor misterije jedna je od brojnih srednjoevropskih iracionalnosti koja se odnosi na neizvesnost koja prati magijski realizam „na delu“ gde politički sadržaj, uvijen u fikciju, potkopava čitanje Kišovih fragmenata kao direktnog političkog komentara na određenu situaciju. Mi ćemo se, u skladu sa našom temom, u ovom slučaju fokusirati pre na magijski realizam kao stav prema realnosti, nego na precizno fiksiran žanr.

Menjajući perspektive svoje interpretacije uz pomoć ironije, pisac više puta ističe da uz njegovu prozu najbolje stoji termin *ironični lirizam* jer je ironija „jedino

sredstvo protiv užasa egzistencije“. U tretiranju realnog koncepta Srednje Evrope pisac političko promišljanje sudara sa elementima koji se kose sa „konvencionalnim pogledom na realnost“¹, što nas je podstaklo da formulišemo o kakvim je pojavama reč. Ovu dualnost, odnosno *antinomiju*, kojom se ostvaruje alternativno predstavljanje Kišove Srednje Evrope, odlikuje prožimanje faktografskog i fikcionalnog. Pisac intenzivira, prema našem mišljenju, „dva konfliktna koda“ što je u formulaciji Beatrice Chanady Amaryll, suštinska odrednica pripovedne strategije magijskog realizma: „Srednja Evropa“ danas sve više liči na onog Zmaja iz Alke iz druge knjige Anatola Fransa s kojim su upoređivali simbolistički pokret: niko od onih koji su tvrdili da su ga videli nije znao da kaže kako izgleda“².

Antinomija između navedenih kodova mora biti razrešena na taj način što čitalac ne skreće pažnju na neobičnost pogleda na Srednju Evropu i ne okleva pred literarnom asocijacijom „virtuelnog zmaja“ kao magijskim elementom. Kao takav, ovaj elemenat ne nastaje posle niza posrednih predznaka, nego ga nalazimo već u prvoj rečenici, u prvom fragmentu eseja „Varijacije na srednjoevropske teme“ kao udarnu činjenicu. U osnovi, reč je o tekstualnoj borbi između dva suprotna diskurzivna sistema koji vlastitu autonomiju potvrđuju neprestano jedan drugog poričući. U našem promišljanju, primena ovakve tehnike proširuje Kišov koncept doživljene stvarnosti Srednje Evrope, prikazujući fikcionalni svet koji je "višestruk", "propustan" i "promenljiv". Savladati ovog „Zmaja“ kojeg čitalac u kontekstu Kišovog izlaganja doživljava kao „ezoteričnu jedinicu teksta“³, rekonstruišući ga prema celinama i eksplikativnim modelima, u isto vreme predstavlja način razmišljanja. Ovakvo simptomatično „isklizavanje“ u diskurs magijskog realizma, koje ni pripovedač kao takvo ne detektuje, u potpunosti potvrđuje nesvesno utočište i ulazak u „svekoliko iskustvo sveta“. Magično se pojavljuje kao drugačije, kao elemenat koji odstupa od sistema realnosti koji se povodi empirijskim zakonima, odnosno, odstupa od domena „prirodnih zakona“. Virtuelni *Zmaj* postaje „vidljiv“ ili zamisliv kao magijski fenomen koji se uklopio u Kišov koncept Srednje Evrope na isti način kao realni. Čitalac u navedenom fragmentu ne pokušava da nađe prirodno objašnjenje za datu iracionalnu pojavu. Drugim rečima, natprirodno je naturalizovano sa minimalnim komentarima te je na taj način „smanjena razdaljina između naratora i situacije koju opisuje“⁴, što je još jedna odlika magijskog realizma.

Naredni zapis autora dodatno pojačava sumnju u mogućnost definicije i gipkost promišljanja srednjoevropskog pojma: „To je jedna istorija skoro

¹ Beatrice Chanady Amaryll, *Magical Realism And The Fantastic: Resolved Versus Unresolved Antinomy*, 1985, str. 18.

² D. Kiš, „Varijacije na srednjoevropske teme“ u *Život i literatura*, priredila Mirjana Miočinović, Prosveta, Beograd, 2007, str. 33.

³ Eva Aldea, *Magical realism and Deleuze: The Indiscernibility of Difference in Postcolonial Literature*, London: Continuum International Publishing Group, 2011, str. 34.

⁴ Chanady Amaryll, *op.cit.*, str. 160.

fantastičnog realizma, jer su u pitanju realne stvari koje, u isto vreme, ne postoje, nema ih više. To čini da one budu u nekoj vrsti izmaglice irealnog, a da se, ipak, ne izgube u fantastičnom“. Na tragu mišljenja kritičara (Chanady, Durix) da su fantastična književnost i magijski realizam u tesnoj vezi, ipak ne bi trebalo svesti ovaj Kišov stav na nivo puke konstatacije da je smisao Srednje Evrope smešten na razmeđi između imaginarnog i stvarnog. Pogleda li se ova Kišova definicija preciznije, postaje izvesno da srednjoevropski mit kao utočište umetničkog identiteta pisca, kao kulturna i politička himera, kao svet neprekidnog preobražaja granica, remapiranja teritorija, realno predstavlja indikator magijskorealističnog diskursa u njegovom delu. U svetlu političkih zbivanja dvadesetog stoleća, paradoksalno, haotično, neuobličeno i nejasno ograničeno fantazmagorično okruženje opire se pouzdanom istorijskom ili geografsko kulturološkom traganju za istinom.

Rekonstruišući stvarni geografski prostor Srednje Evrope fantazijama i kreirajući imaginarne lokacije u različitim vremenskim periodima Danilo Kiš anulira principe konvencionalnog, linearnog toka vremena i dimenzionalnosti prostora. Osim isticanja policentrične strukture srednjoevropskog prostora, pisac ne insistira na njegovoj realističkoj prezentaciji, već na ekspaniranju njegove tajanstvenosti, posebnosti koja ne može biti predmet racionalne spoznaje. Otuda asocijacija na „fantoma“ kako su „Muzil, Broh, Karl Kraus, Jozef Rot i Krleža doživeli ovu *K und K monarhiju* koja je ironično nazivana Kakanijom“ (fragment 4). Da je reč o posebnom estetskom prostoru koji je obavijen fantazmom, tj. sablasnom aurom potvrđuju stavovi fenomenologa prostora, Gastona Bachelarda. U njegovom viđenju svaka oblast ima duh svog podneblja, čije prisustvo, u intenzitetu doživljaja prostora u kome smo, osećamo kao slutnju koja nas nosi. Uvažavajući mišljenje o njenoj neodređenosti i prividu, poput ogledala u kome se posmatrač vidi tamo gde nije, u nestvarnom prostoru iza površine ogledala koje zaista postoji, Srednja Evropa prerasta u metafizičku figuru. Osobnost ovakve interpretacije je da racionalni deo, onaj koji se može obrazložiti razumom, nikada nije njegova stvarna realnost, već samo veo koji sakriva njihovu formu. Ispod „čvrste“ stvarnosti postoji još jedna dimenzija mogućnosti i njihovih fluktuacija. Sve je stvar umetničke koncepcije.

Na istom principu koncept Srednje Evrope u *Porodičnoj trilogiji* posmatramo kao marker koji povezuje književni tekst sa svetom koji evocira. Ako imamo u vidu da je prostorno-geografska tematika *Peščanika* vezana za Panoniju - za prostor koji „uzmiče“, koji je nekada bio dno Panonskog mora koje je odavno iščezlo, za ono što bi Lefebvre nazvao „apstraktni prostor“, onda nije slučajno što se u profilisanju Kišovog literarnog koncepta Srednje Evrope oslanjamo na dihotomiju *pokretnost/zamrznutost* srednjoevropskog prostora. Veza sa motivom vode koja je samo „privremeno zamrznuta“ dramatičnim događajima, turbulentnom istorijom praćenom ratovima i diktaturama je višestruko dinamična tako da će joj se pisac u više navrata vraćati. Voda kao simbol života (u Starom zavetu) ili simbol duha (u

Novom zavetu) kao magnetna sila opasala je srednjoevropski krug kojim se bavi Kiš u svojim „Varijacijama na srednjoevropske teme“. Ovome je pridodat „pokretni pejzaž“ u *Peščaniku* koji je nastanjen svetom koji „živi u zamišljenoj poplavi“. Najzad, svi simboli fluidnosti oličeni u nestabilnosti, nepostojanosti, preobražaju i društvenim previranjima napajaju prostor Srednje Evrope koji protiče i beži pred talasom antisemitizma kojim je zahvaćen. Na ovoj osnovi i razvija se višeznačna metafora „kopnenog potopa“ kojom Kiš najčešće označava II svetski rat, vreme u koje je smeštena radnja *Peščanika*, odnosno širenje fašizma i nacizma koji su preplavili Panoniju i potopili jedan narod – srednjoevropske Jevreje: „Jevreji Srednje Evrope su iščezli, kao što je iščezao i moj otac (...)“ Jednom iracionalnom nagonu dato je oružje ideološkog, podvukao je Kiš povodom eksterminacije Jevreja u celom srednjoevropskom bazenu. Srednja Evropa izgubila je jevrejstvo kao „dinamičku i pokretačku silu“. Nestankom ovog bazičnog duhovnog i „deranžirajućeg elementa“, po nekoj istorijskoj ironiji, Kiš navodi primer Beča kao ondašnjeg sedišta svih kulturnih zbivanja koji se nakon što je ostvareno ovo „masovno prinošenje ritualne žrtve na oltar ideologije“ pretvorio u duhovnu provinciju. Spojivši ovaj prostor sa ljudskim sudbinama Kiš je predstavu Srednje Evrope obogatio emotivnim nabojem i kosmičkom dimenzijom. Ovako uspostavljena veza literarnih slika Srednje Evrope implicira narativnu strategiju u ovladavanju sobom i svetom u oporavku od lične, istorijske i društveno-političke traume.

Zaključak

Stilska tehnika koju primenjuje autor kroz dualnost realnog i magijskog spojena je ironijom kojom uspeva da ospori ozbiljnost istorijskih istina, dok je tragično osećanje životnih nepravdi izokrenuto u grotesku. Kao način jezičkog izražavanja ova ironija kod Kiša unosi neuobičajenu dinamiku u tekst. Podesno je istaći da ovakav Kišov eklektičan, idealistički, skeptičan i parodičan stil pisanja povlači kritički stav u ime intelektualaca i pisaca marginalizovanih zbog geografskih razloga, rase ili kulture.

Kišovo pribegavanje pripovednom postupku magijskog realizma omogućuje nam da istražujemo više diskurzivni teren koji se odnosi na kulturu, identitet, sopstvo i promenu. Upitamo li se koje od mnogobrojnih kritičkih predstava Srednje Evrope treba da izdvojimo, opredelili smo se za nove aspekte o kojima se nije mnogo raspravljalo. Na konkretno pitanje kakve su slike Srednje Evrope u promišljanjima Danila Kiša dali smo poseban odgovor: uzevši u obzir specifično kulturno nasleđe

kojim raspolaže, on jasno govori o dva aspekta za koja smo smatrali da su od primarnog značaja za naše istraživanje i koja smo koristili kao merilo kako bismo razumeli i uporedili slike koje pisac nudi, bilo u esejima, fragmentima ili intervjuima. Vrlo precizne i realne slike Danilo Kiš upotpunjuje novim pristupom koji pruža magijski smisao čitavom sistemu teksta. Cena takvog pristupa možda jeste faktografska netačnost ili nepouzdanost izvora, što ipak ne umanjuje magijsku sliku srednjoevropskog prostora uvećanu mitom o misterioznom. Time ništa ne oduzima Kišovim predstavama o njemu, koje sa imagološkog stanovišta (p)ostaju legitimne i, prema našem sudu, izuzetno zanimljive. Danilo Kiš je samo naizgled bio neprecizan i površan: nasuprot našim očekivanjima, on je upotrebio neverovatnost kao metodu i način upoznavanja ovog prostora koji poprima univerzalne reperkusije i prelazi granice koje dele različite kulture.

Srednja Evropa, kao literarno-intelektualni koncept utopijskog prostora, pod neprekidnim je izazovom razgraničavanja i uvek se mora dokazivati iza i protiv granice. Reč je o prostoru u koji se istovremeno i sumnja i veruje, koji se preispituje u prošlosti u ravni svoje paradoksalne prirode. Iako Kiš neprestano dograđuje, uveličava, smanjuje, preobražava ili estetski filtrira ovaj himerični prostor u svom književnom delu, u isto vreme promovise ideju o kontinuitetu evropskog kulturnog identiteta u svojoj njegovoj raznovrsnosti. Ovakva postavka problema kreirala je prelazak granica između međusobno nespojivih konceptualnih, političkih i fikcionalnih sfera što je rezultiralo labavim suponiranjem koncepta magijskog realizma bez dubljeg integrisanja.

Literatura

- Aldea Eva, *Magical realism and Deleuze: The Indiscernibility of Difference in Postcolonial Literature*, London: Continuum International Publishing Group, 2011
- Amaryll Beatrice Chanady, *Magical Realism And The Fantastic: Resolved Versus Unresolved Antinomy*, 1985
- Bašlar, Gaston, *Poetika prostora*, prevod Frida Filipović, Alef, Beograd, 2005
- Kiš Danilo, „Varijacije na srednjoevropske teme“ u *Život i literatura*, priredila Mirjana Miočinović, Prosveta, Beograd, 2007
- Kiš Danilo, *Peščanik*, Beogradsko izdavačko-grafički zavod, Beograd, 1990

IDENTITATEA NAȚIONALĂ UCRAINEANĂ ȘI RESENTIMENTUL

Maria HOȘCIUC

В этой статье рассматривается проблема украинской идентичности и появление resentmentа в контексте многолетнего доминирования национальной культуры другими культурами. Для этого было проанализировано эссе украинского современного писателя Юрия Андруховича, из которого выходит, что resentment присущен постколониальной действительности, а также был сделан сравнительный анализ этого эссе и эссе польского современного писателя Анджея Стасюка, которые появились в одной книге *Моя Европа*.

Ключевые слова: идентичность, resentment, Европа, постколониальное сознание, антиколониализм.

Perspectiva „negativă”, ca punct de plecare în explicarea identității, începând cu *Genealogia moralei* (1887) de Friedrich Nietzsche, a primit denumirea de resentment, înțeles ca „o inversare a privirii ce desemnează valori”, o privire îndreptată nu spre interior, spre sine, ci spre exterior. De-a lungul timpului acest concept a căpătat conotații culturale ample, fiind un fel de „revanșă imaginară” care este un stimulent pentru construirea unei contra-existențe. În opinia lui Max Scheler, resentmentul își găsește un teren fertil la oamenii aflați sub dominația cuiva și care au rămas cu acel sentiment de urmărire permanentă¹. Această stare de eliberare de sub privirea autoritară a altuia este considerată a fi principiul de bază al resentmentului, căci acesta din urmă, crescând pe fundalul tensiunilor emoționale, rebeliunii și ofenselor, se bazează pe relațiile reciproce dintre subordonat și cel care-l guvernează. Resentimentul, așa cum susține Scheler, este o stare a individului după experiența unor emoții negative, o autointoxicare a sufletului, ca rezultat al coexistenței ofensei și neputinței de a face ceva, o invidie existențială a vieții „Celuilalt”. La rândul său, Albert Camus, în eseul *Omul revoltat* (1951), susține că

¹ Max Scheler, *Omul resentmentului*, traducere din germană de Radu Gabriel Pârvu, București, Humanitas, 2007.

resentimentul nu este o jignire, ci o necesitate a individului în a se autodetermina. Prin revoltă omul își găsește propria esență¹.

În general, resentimentul, în termenii lui Nietzsche, Scheler, Camus, este considerat a fi una din manifestările conștiinței moderniste occidentale. Potrivit autorului *Mitul lui Sisif*, resentimentul, ca un fel de revoltă existențială, este o componentă cheie a societății occidentale, alături de teoriile ei cu privire la libertatea politică, pe de o parte, și nemulțumirea față de gradul real de libertate individuală, pe de altă parte. În schimb, Jean Baudrillard poziționează resentimentul odată cu dezvoltarea conștiinței postmoderniste².

Luând în considerare sensurile resentimentului, care este o formă de afirmare a celui „slab” în fața celui „puternic”, acesta poate fi utilizat, de asemenea, în analiza conștiinței postcoloniale, în special, în aspectul de auto-identificare a unei entități colonizate, subordonate, care, metaforic vorbind, adoptă punctul de vedere al colonizatorului și, atribuindu-i propria putere cauzală, îl dă înapoi. Deosebit de interesant este procesul de modelare a conștiinței postcoloniale în spațiul postsovietic, în special, în Ucraina, unde experiența postcolonială îi este adiacentă celei anticoloniale și unde trauma trecutului colonial își face simțită prezența și azi, cauzată fiind de perioada foarte lungă a dominației, mai întâi a Imperiului Rus, apoi celui sovietic. Acest resentiment noi îl găsim foarte bine exprimat de literatura ucraineană de la sfârșitul secolului al XX-lea, în special de creația literară a scriitorului Iuri Andruhovîci.

Conștiința ucraineană postcolonială de la sfârșitul secolului al XX-lea este marcată de dorința de a depăși provincialismul și marginalitatea, rezultând astfel o cultură plină de revanșe imaginare și emoții specifice resentimentului, continuate apoi de protestul anti-colonial. Literatura ucraineană reprezintă acea zonă în care se articulează diverse paradigme de gândire postcoloniale și se realizează diferite forme de identificare culturală. În special, postmodernismul în literatura ucraineană este văzut ca o reflexie socio-culturală, care definește relația dintre metropolă și colonie, examinează limitele dintre „al său” și „străin”, descarcă domeniile de tensiune dintre cel ce domină și cei supriți, spațiul intim și social, precum și, simbolizează apariția unei noi conștiințe postcoloniale și unei noi corporalități. Într-un cuvânt, postmodernismul aduce depășirea resentimentului postcolonial, adică dorința de a se revanșa pentru subordonarea forțată.

Mecanismul resentimentului constă în faptul că starea emoțională traumatică, născută de tensiunile dintre diferitele emoții, în special, gelozie și ură față de lumea exterioară, dorința de a-și adapta modul de existență al „Celuilat”, precum și sentimentul de neputință, care până la urmă trece, poate persista și

¹ Albert Camus, *Fața și reversul. Nunta. Mitul lui Sisif. Omul revoltat. Vara*, București, RAO, 2002, pp.216-225.

² Jean Baudrillard, *The Illusion of the End*, Translated by Chris Turner, Stanford, 1994.

otrăvii conștiința individului marginalizat, care, prin urmare, este supus efectului distrugător al auto-umilirii și auto-criticii. Dispariția resentimentului apare atunci, potrivit lui Scheler, când obiectul geloziei este modificat, transpus în alt loc. În schimb, Camus este de părere că, cu timpul, resentimentul este înlocuit de revolta existențială, în care valoarea dominantă o reprezintă stima de sine și dorința de auto-realizare.

Invidia anticolonială și revolta postcolonială determină amplitudinea expresiilor emoționale ale resentimentului. Din ce în ce mai mult se vorbește că resentimentul social, național, sexual sau rasial stă la baza terorismului, devenind astfel un semn expresiv de protest al celor „slabi” față de cei „puternici”.

Teoria resentimentului a luat naștere în epoca modernismului, care se potrivește bine cu situația de protest anticolonial. În schimb, conștiința postcolonială posedă un alt mecanism de revanșă a celor oprimați față de partea dominantă – este deconstrucția și inversarea și însușirea valorilor centrului prin intermediul jocului. Prin urmare, acest lucru înseamnă că conștiința postcolonială este lipsită de resentimente? Se poate spune că resentimentul nu constituie o componentă importantă a conștiinței postmoderniste, căci conștiința anticolonială și postcolonială nu reprezintă două concepte care se exclud reciproc, ci fenomene care se pot suprapune. Vom încerca să dovedim justetea acestei afirmații pe exemplul literaturii ucrainene, în care apare un discurs clar cu privire la depășirea geloziei coloniale față de „Celălalt” (metropolă, centru, trecutul furat, istorie nerealizată).

În conformitate cu anumite ipoteze, anticolonialismul și postcolonialismul se relaționează în același fel ca modernismul și postmodernismul. Asemenea punct de vedere îl are criticul Marko Pavlišîn, care combină în unanimitate resentimentul cu anticolonialismul și îl tratează pe acesta din urmă în categoria negărilor, adică un fel de inversare a argumentelor coloniale anterioare și a valorilor. Modul de gândire postcolonial, susține Pavlišîn, se dezvoltă într-un mod opus, bazându-se pe deconstrucția postmodernă a experienței și conștiinței coloniale. Astfel, opoziția anticolonialism/postcolonialism devine pentru critic o structură izomorfă a relației modernism/postmodernism¹. Cu toate acestea, este de remarcat faptul că acest tip de paralelism este prea abstract și nu ia în considerare structura complexă a gândirii postcoloniale, care, credem noi, nu anulează nici colonialismul, nici postcolonialismul, în schimb, cu siguranță le învinge, deconstruind și reconstruind în același timp situația de subordonare. În această ordine de idei, resentimentul colonial poate fi considerat ca făcând parte din complexul postcolonial, fapt pe care-l demonstrează experiența literaturii ucrainene.

Faptul că resentimentul este prezent în lumea postcolonială a scriitorilor ucraineni poate fi urmărit pe baza comparației modalității de descriere a „Europei

¹ Marko Pavlišîn, *Kanon ta ikonostas*, Kiev, 1997, p. 227.

mele”, făcută de doi scriitori reprezentativi a literaturilor naționale: ucraineanul Iuri Andruhovîci și polonezul Andrzej Stasiuk.

Trebuie remarcat că, pentru Stasiuk, „Europa mea” nu este un fenomen virtual și linear. Migrarea, călătoria, după cum afirmă scriitorul, este întotdeauna o fugă, iar deplasarea de la Varșovia spre răsăritul sau spre apusul Poloniei sunt considerate fără diferențe: „Aceste două călătorii imaginare se completează, firește, și se suportă reciproc. În primul caz ne-a învins spațiul, în cel de-al doilea, ne-a ținut piept timpul”¹.

Gândirea postcolonială a lui Stasiuk se dezvoltă în timp, iar colonizarea geopolitică și ideologică din partea Estului și Vestului este înlocuită cu pericolul venit din partea culturii de masă globalizate, care trece cu ușurință toate granițele, unificând întregul spațiu european. De aceea Stasiuk se întoarce la propriul spațiu, „învârtindu-se în cerc” în jurul orașelului natal și trasând limitele drumețiilor râvnite². Mica lui patrie, descrisă ca o „învârtire în cerc”, este, de asemenea, o „geografie ideală”, care respinge nevoia transcederii, trecerii într-o altă lume mai frumoasă. „Geografia ideală” este, fără îndoială, o manifestare a independenței dobândite în situația postcolonială. În schimb, viziunea lui Andruhovîci despre „Europa mea” nu trimite în nici un caz la o situație de independență, ea aduce nevoia unei „revizuri”, mai precis, unei „revizuri central-europene”, în care, în mod clar, pot fi văzute urmele resentimentului. Ideea „Europei Centrale” se dovedește a fi unul dintre argumentele principale în critica postcolonială a scriitorului ucrainean.

Trebuie menționat că, încă de la sfârșitul secolului al XIX-lea, în conștiința ucraineană ideile de modernizare și europenizare au fost convergente, iar însuși procesul de modernizare a fost legat de incorporarea identității occidentale. A fi european, a fi o parte integrantă a Europei – iată idealul tuturor adeptilor modernizării: de la Mîkola Hviliovîi, de la începutul secolului al XX-lea, până Mîkola Riabciuk, de la sfârșitul aceluiași secol. Abia spre sfârșitul perioadei modernismului, idealul european al ucrainenilor suferă o schimbare, nu însă fără ajutorul resentimentului postcolonial, și apar mai multe viziuni ale Europei.

În revizia sa central-europeană, Andruhovîci utilizează așa-numitul „mit habsburgic”, pentru a dovedi europenitatea Galiției sale natale, teritoriu care aparținuse cândva Imperiului Austro-Ungar. În același timp, scriitorul respinge un alt mit, despre aparținerea Galiției la „poporul sovietic”. În timp ce Stasiuk găsește identitatea fără să caute să se revanșeze față de „Celălalt”, Andruhovîci îl împarte pe

¹ Iuri Andruhovîci, Andrzej Stasiuk, *Europa mea. Două eseuri despre așa-numita Europa Centrală*, traducere de Constantin Geambașu, cuvânt înainte de Cornel Ungureanu, Iași, Polirom, 2003, p.112.

² Delimitarea granițelor Stasiuk o prezintă chiar la începutul propriului eseu: „Mă folosesc de compas ca bătrânii geografi, descoperitori și comandanți ai campaniilor: măsoar cu el distanța. (...) Înfig, așadar, vârful în locul unde mă aflu acum și totul arată că voi rămâne. Al doilea braț îl fixează acolo unde m-am născut și mi-am petrecut o mare parte a vieții. (...) Firește, nu mă pot opune ispitei să trasez în jurul Wołowiecului un cerc de trei sute de kilometri pentru a contura Europa mea Centrală” (*Ibidem*, p. 101).

„Celălalt” în „al său” și „străin”, supărându-se la gândul că orașul iubit de el Stanislawow (Ivano-Frankivsk) poate fi plasat în spațiul „străin” (Tambov sau Tașkent) și nu în „al său” (Viena sau Veneția).

La Andruhovîci, confirmarea identității europene, actualizarea acesteia prin intermediul „mitului habsburgic”, este combinată invariabil cu negarea istoriei nedrepte a Ucrainei. Ipoteza că istoria este falsificată îl obligă pe scriitorul ucrainean să recunoască incompletitudinea acesteia, pe care trebuie să o reconstruiască atât în imagini, cât și prin narațiune. Ruinele din trecut, fragmente din viață, lucrurile-fetișuri etc. completează acest „spațiu gol” din istoria Ucrainei, dând naștere unei noi forme existențiale a entității ucrainene central-europene. Astfel, viziunile și fetișurile compensează gelozia și invidia față de istoria completă a vecinilor, iar fetișizarea devine un mod de a atinge satisfacția și un fel de a descărca resentimentul postcolonial.

Idealizarea mitului central-european compensează nemulțumirea față de istoria curentă, fiind în același timp și o modalitate de a învinge în mod terapeutic gelozia, cumulată în anii lungi a trecutului colonial. Trauma colonială afectează în mare măsură percepția eroului lui Andruhovîci asupra lumii și reconstrucția postcolonială a Europei. Protagonistul lui Andruhovîci nu marchează, nici istoric și nici geografic, așa cum o face eroul lui Stasiuk, granițele proprii transgresiunii. Eroul scriitorului ucrainean nu depășește nici invidia dureroasă față de „Celălalt” și își continuă existența într-o realitate ideală, romantică și infantilă. Idealul absolut al entității coloniale a lui Andruhovîci este viziunea romantică a autorealizării în „lumea nouă” și imaginea Vestului fericit. Imaginea arhetipală a unei astfel de entități coloniale și alter-egoul scriitorului este un băiețel: „Revin însă la imaginea ce mi se năzare neconținut. Un băiețel cu privirea ațintită spre fluvie. Dincolo de fluviu începe Lumea Nouă. Dincolo de Dunăre se află America, adică viitorul, dincolo de Dunăre se află tot ceea ce are să se împlinescă cu timpul (sau să nu se împlinescă). (...) Prezența ei aptopiată semnifică foarte multe: timp, veșnicie, istorie, mitologie, noi înșine”.¹

Imaginea Dunării ca unui râu după care se întinde o altă lume, spre care pleacă eroul în căutarea unei țări fericite, apare ca o metaforă a dorinței coloniale încă din timpul romantismului, și-l motivează pe erou la fapte eroice. Este semnificativ faptul că eroul lui Andruhovîci poartă în sine nu numai dorința arzătoare de realizare, ci mai mult, dorește să colonizeze alte locuri necunoscute, încă nedescoperite. Prin urmare, nu este o coincidență că eroul scriitorului ucrainean, învingându-și propria traumă colonială, reușește să-și compenseze visele pierdute supunându-se unei transformări simultane într-un jucător postmodernist sau un etern călător boem, care trece ușor peste timpuri și granițe, devenind din când în când Orfeu venețian sau peștele mitic (*Perverzija*).

¹ *Ibidem*, pp. 30-31.

Depășind în acest fel resentimentul, protagonistul postcolonial al lui Andruhovîci se deosebește de ceilalți membri ai societății, oameni „pierduți, răi, obosiți”, pe care autorul îi evocă în mod conștient. Este, de fapt, calea de a construi o ierarhie pur romantică, bazată pe opoziția eu/ceilalți. Pentru oamenii care provin din Europa de Est, resentimentul, după cum ne arată Andruhovîci, se dovedește a fi produsul geloziei față de „Celălalt”, față de oamenii „cinstiți” din Occident. Evadând în viziunea dorită, estetizată a Europei Centrale, Andruhovîci știe că gelozia cauzată de istoria pierdută poate deveni o capcană periculoasă, deoarece trecutul „împiedică apariția viitorului”, ținând oarecum timpul în loc. Această obsesie pentru trecut, atât de neînțeleasă de cetățenii obișnuiți ai Europei, are consecințe fatale pentru toți europenii. Trecutul neîmplinit al foștilor cetățeni sovietici atrage întreaga comunitate europeană în capcana unui trecut străin, care are ca efect imposibilitatea de a se bucura pe deplin de prezent, precum și distrugerea marilor narațiuni ai istoriei europene.

Spre deosebire de Stasiuk, care stabilește singur limitele propriilor dorințe și care nu simte nevoia unei recompense din partea trecutului, Andruhovîci este dependent de istorie, lucru de care este perfect conștient. De aceea, scriitorul fuge insistent de istorie și cheamă neîncetat la viața „în prezent”: „prezența „înălăuntră” este mereu superioară, mai grațioasă și mai nobilă, căci semnifică (co)participarea ta, prezența nemijlocită, spre deosebire de starea izolată, însingurată, respinsă, a lui „între”¹.

Viziunile lui Andruhovîci și Stasiuk asupra Europei sunt total diferite, nu numai pentru că la scriitorul polonez resentimentul este o compensare a „geografiei ideale”, iar la cel ucrainean o răzbunare pentru experiența traumatică a istoriei, care duce la antinomii al său/străin, acum/cândva, noi/ei. Reținerea în prezentul existențial, declarată de Andruhovîci, mărturisește despre starea postcolonială, care se caracterizează prin sentimente destul de ambivalente, cum ar fi: împăcarea cu istoria sa colonială, acceptarea unei forme absurde de rebeliune, ca unei posibile modalități de scăpare de resentiment.

Depășirea resentimentului îi permite individului postcolonial să aprecieze importanța periferiei. Andruhovîci construiește Galiția sa postmodernă ca un ținut al „periferiilor”, dovedindu-se un bun continuator al fantasemlor lui Bruno Schulz, un maestru neîntrecut și un rege al marginalităților. De asemenea, prin analogie cu Schulz, Andruhovîci creează viziunea sa fantastică a vechii Galiții, pe care o reconstruiește pe baza obiectelor vechi, hărților vechi, amintirilor oamenilor bătrâni, fragmentelor din viața altor persoane:

¹ *Ibidem*, p. 52.

Pentru mine, mai convingătoare decât sentințele morale sunt resturile vieții cotidiene de odinioară: flori artificiale, vase, îngerași sau mieluși pentru pomul de iarnă, monede uzate, orice bijuterii decadente, jartiere roase de bătrânețe, cutii muzicale, cuiburi de păsări. Mă interesează acvariile vechi, (...) fluierile de metal și lemn, cerbii de ipsos. Firește, mă încântă sticlele, (...) îndeosebi cele din care nici până astăzi nu a dispărut mirosul inițial – nu mirosul, ci spiritul! – de vin sau de vodcă băute cu foarte mult timp în urmă¹.

În acest fel, protagonistul lui Andruhovîci, fiind și alter ego al scriitorului, se închide în lumea imaginilor-fetișuri. Bazându-ne pe psihanaliza lui Jacques Lacan, se poate presupune că eroul, în căutarea formei perfecte a propriei identități, rămâne în „stadiul oglinzii”. În acest stadiu, libidoul eului se afirmă prin identificările imaginare cu „celălalt”, în special cu mama. Entitatea ucraineană postcolonială se simte pierdută, abandonată, dar și nemulțumită pentru faptul că „cealaltă” cultură (în primul rând cea maternă) nu îi aparține numai ei și nu-i satisface exclusiv nevoile acesteia. Pentru a-și completa eul, acest erou postcolonial boem își însușește „cealaltă” cultură prin aprofundarea obiectivelor și poveștilor fetișuri.

Cufundat în stadiul „prezentului”, desprins de trecut, eroul lui Andruhovîci mărturisește despre sfârșitul „timpului tatălui”. Dar, în același timp, cufundându-se în prezentul postcolonial și renunțând practic la orice mare istorie, entitatea lui colonială nu poate accepta pe deplin acest fapt. El este supărat pe „celălalt”, ceea ce, pe de o parte, îi stimulează în mod constant imaginația pentru protestul anticolonial împotriva „celuilalt”, iar pe de altă parte, îi deformează dureros propriul eu, fiind în același timp vicitimă și trădător, activist și observator.

Scriitorul ucrainean creează un erou polimorf, cu multe fețe și nume, iar acest polimorfism indică absența unei identități constante unice. Mascarada rolurilor și identităților are loc atunci când nu există un centru puternic și dominator, cu alte cuvinte, când vine timpul „după moartea tatălui”. Privind la modul general, trecutul, care este asociat cu puterea tatălui, îl distinge pe Andruhovîci de alți postmoderniști ucraineni. În acest sens, este semnificativ faptul că scriitorul și-a scris eseul *Revizuri central-răsăritene* la scurt timp după moartea tatălui, despre ce mărturisește însuși textul eseului.

Reflecția asupra planului postcolonial nu este lipsită de conținuturi anticoloniale, care în opera lui Andruhovîci apar în forma represaliilor asupra culturii, istoriei, poporului, femeii. Centrul imperial ca centru a puterii a încetat să mai existe, - nu degeaba eroul lui Andruhovîci întreprinde o călătorie în inima Uniunii Sovietice – Moscova, unde se simte destul de liber și devine aproape un violator al capitalei imperiului deja mort. Decentralizarea unui astfel de protagonist

¹ *Ibidem*, p. 20.

se manifestă, în primul rând, în heterosexualitatea acestuia (Homski, Martofliak, Perfețki) și, în al doilea rând, în numeroasele încercări personale de a sparge tabu, cum ar fi, de exemplu, relația incestuoasă cu Martofliak, care nu este altceva decât o ipostază masculină a soției sale Marta, sau relația acestuia cu o altă Marta – prostituată.

Din punct de vedere al psihanalizei, modernismul înfruntă într-un mod ambivalent complexul lui Oedip, lupta cu tatăl simbolic care devine o tradiție. O lungă perioadă de timp, în spațiul cultural ucrainean, un asemenea tată a fost cel mai mare poet național, Taras Șevcenko, iar orice încercare de modernizare a tradiției a fost considerată infracțiune împotriva marelui Tată. În schimb, postmodernismul în literatura ucraineană s-a dezvoltat în perioada „după moartea tatălui”. Un semn clar al acestei situații este discuția adusă de criticul literar ucrainean și american George Grabowicz despre erotismul din creația șevcenkiană sau imaginea unei Ucraine perverse, ca unei mame singure, incestuoase. În imaginația artistică a membrilor grupării literare Bu-Ba-Bu, cultura maternă a fost asociată cu dorințele neîmplinite și subiectele tabu, iar generația scriitorilor mai în vârstă, cât și cea tânără a considerat a fi de importanță primară preferințele infantile ale formelor lor literare care, cu mare plăcere, materializau diverse imagini inversate ale Ucrainei-mame. Un bun exemplu poate fi aici creația lirică a scriitorului Oleksandr Irvaneț care, în locul dragostei patriotice pentru Ucraina, îndeamnă „să iubim Oklahoma”. Naționalismul ucrainean din perioada modernă folosea codurile sexuale. Deja în perioada romantismului Șevcenko a feminizat imaginea colonială a Ucrainei, asimilând-o în mod simbolic cu imaginea unei mame abandonate și batjocorite. La scriitorii postmoderniști patosul anticolonial nu este atât de proeminent, însă, într-o oarecare măsură, s-a conservat resentimentul față de simbolismul imaginii mamei. Trauma colonială duce la fragmentarea subiectului postmodern în mai multe persoane, iar mascarada rolurilor, după cum am mai spus, dovedește instabilitatea identității acestuia: uneori, această entitate apare ca un supraom, iar, alteori, caută legături androgine cu femeia iubită. „Toți vă știți doar pe voi”¹, așa recunoaște Marta din *Recreacii* complexul narcisist al eroului postcolonial, care în roman joacă în același timp rolul de soție și mamă pentru soțul ei infantil.

Funcționarea culturii coloniale, limbii, istoriei în câmpul semantic al maternității reprezintă un impuls revigorant al resentimentului, pe care-l simt multe personaje literare ale lui Andruhovîci: personaje, care caută înlocuirea tatălui simbolic, fie cu imaginea unui domn emigrant, fie cu imaginea unui rege cvasi-mitologic, însă toate modalitățile de însuflețire a trecutului se dovedesc iluzorii. Ca rezultat, entitatea postcolonială decide să înfăptuască o revoltă existențială, după

¹ Andruhovîci, *Recreacii*, p. 23.

cum am văzut în „Europa mea” al lui Andruhovîci: ruperea de trecut și închiderea în prezent. La fel face eroul din *Moscoviada*, care, la sfârșitul călătoriei prin metropolă, ia decizia unei sinucideri simbolice și se întoarce acasă cu un glonț în cap. În toate cazurile discutate entitatea postcolonială își definește identitatea prin revoltă, tratându-se în acest fel și împotriva resentimentului.

Trebuie să precizăm că, conștiința postcolonială din Ucraina care a început să prindă contur în mod dinamic la sfârșitul secolului al XX-lea, în special în eseistica lui Iuri Andruhovîci, nu este o conștiință importată. Apărută în baza propriei istorii coloniale, această conștiință nu se rupe de trecut și nu îl anulează, ci actualizează principalele coduri culturale și simboluri, care s-au format în Ucraina, în contextul ideologiei coloniale și anticoloniale. Transpunerea acestui tip de coduri și simboluri din epoca postmodernismului nu este un fenomen abstract, ci o întoarcere autentică a tensiunii din conflictul psihologic și emoțional, care pătrunde în dorințele și starea omului postcolonial. Unul dintre conceptele care acumulează actualitatea stării postcoloniale este resentimentul. El se opune virtualității simulărilor postmoderniste, restabilind senzația unei dureri vii. Resentimentul postmoderniștilor ucraineni poate avea un caracter de descărcare, precum la Andruhovîci, sau de abținere, care poate fi observat în creația lui Serhii Jadan. Pentru mulți dintre eroii săi, lipsa unui tată este sursa unor complexe esențiale. Creația lui Jadan mărturisește despre existența în literatura ucraineană a așa-numitului discurs istoric postcolonial. Acesta reprezintă o abordare a realității și a propriilor complexe, care nu dorește descărcarea resentimentului afectiv. Acesta este un tip de narațiune care nu dezvăluie eul, ci mai degrabă comunică despre complexe sociale, culturale și psihologice, care au cauzat apariția resentimentului. Prin urmare, în loc de exprimare ca formă a psihoterapiei, la care apelează Oksana Zabujko, discursul isteric al adolescenților lui Jadan duce la refuzul de a vorbi.

Afectele de descărcare sau de blocare ale resentimentului din conștiința ucraineană reprezintă niște elemente importante ale identificării postcoloniale. Pentru individul ucrainean ele înseamnă existența la granița dintre „al său” și „străin”, procesele dureroase de aderare la lumea globalizată și nu mai puțin dureroase încercările de protejare a propriei identități.

POEZIA CU CHARACTER CONSTATATOR ȘI PROFETIC (CÂTEVA ATITUDINI LIRICE BRODSKIENE)

Marina ILIE

Статья посвящена анализу некоторых из основных элементов поэтического мировоззрения Иосифа Бродского, под которым автор осуществляет свои размышления по поводу бытия человека в мире, одиночества, времени, экзистенции перед лицом смерти, будущности. Личная трактовка таких философских направлений, как фатализм, трагизм, пессимизм, скептицизм, стоицизм, оллоцентризм (нонэгоцентризм) или визионаризм, становится у Бродского важным методом не только художественной выразительности, но и самоопределения в тщательно выстраиваемом поэтическом универсуме.

Ключевые слова: Бродский, лирические направления, фатализм, трагизм, пессимизм, скептицизм, оллоцентризм, визионаризм

Curajul inteligenței și îndrăzneala de a fi tu însuți se învață mai bine la școala poezilor decât la cea a filosofilor.¹

Emil Cioran

Binomul *atitudini individuale* (preferințe estetice, reacții personale față de persoane, idei, lucruri) – *atitudini sociale* (preferințe ideologice, credințe, judecăți, cunoștințe) este expresiv ilustrat în opera lui Iosif Brodski.

Având în vedere faptul că adresabilitatea (raportarea la Celălalt și la lume) și teleonomia (orientarea spre un anumit scop) sunt două trăsături definitorii ale eului poetic brodskian, vom urmări dinamica acelor „-isme”² care exercită o influență

¹ Emil Cioran, *Tratat de descompunere*, București, Humanitas, 1992, p. 155.

² În studiul de psihologie analitică jungiană *Tipuri psihologice* (1921), cercetătorul elvețian operează o distincție între două tipuri de atitudine: „pur psihologică”, tipică, individuală (cum ar fi intelectualul, afectivul, senzitivul) și „socială”, determinată colectiv, cu reprezentări „caracterizate de diferite -isme” (C.G. Jung, *Tipuri psihologice*, traducere de Viorica Nișcov, București, Humanitas, 1997, pp. 450-451).

semnificativă asupra modului de înțelegere a lumii și de interpretare a realității prin optica existențială. *Fatalismul, tragismul, pesimismul, scepticismul, alocentrismul* (sau *non-egocentrismul*), *stoicismul, vizionarismul* – iată doar câteva puncte de referință în conturarea profilului unui eu poetic atitudinal, care își exprimă punctul de vedere de pe poziția individualității normative, adică a actantului liric ce evaluează, anticipează, clarifică lucrurile și evenimentele, formulând judecăți de valoare și afirmații cu caracter aforistic-motivațional, constatator sau profetic.

Fatalismul¹. Enunțarea lirică „La o anumită vârstă, anotimpul coincide/ cu soarta. Amorul lor oricum nu va dura”² (Egloga a IV-a: Hibernală, 1977) sau „Cine nu se plânge de soartă,/ nici nu și-o merită”³ (*Acum, când știi multe...*, 1984) exprimă atitudinea neconvențională a unui eu care nu are decât conștiința propriului destin tragic, a unei vieți golite de sensul curgerii sale, de unde și permanenta oscilare între revoltă și resemnare, între sarcasm și cumpătare stoică. Dramatismul intern al versurilor brodskiene este potențat adeseori de un fatalism pasiv, asumat cu seninătate sau cu o ironie înțepătoare:

Слышишь, опять Персефоны голос?
Тонкий в руках ее вьется волос
Жизни твоей, рассеченной Паркой.
То Персефона поет над прялкой...

Auzi din nou a Persefonei voce?
În ale sale palme se onduiește firul
Subțire-al vieții tale, despicat de Parcae⁴.
Iar Persefona cântă-n timp ce-l toarce...

(«Памяти Т.Б.», 1968)

(*In memoriam T. B.*, 1968) Trad.n.

Reprezentând o constantă tematică a liricii brodskiene, *fragilitatea ființei în fața morții*, în fața autorității infailibile a destinului este, inevitabil, o sursă permanentă pentru pesimismul și scepticismul când ironic, când resemnat al eroului liric. Atmosfera și viziunea sumbră a eului poetic își au originea în prevestirile gândirii mitice referitoare la cursul fatal al evenimentelor dictate de soartă, un curs

Dacă primul tip ține de structura interioară a eului și, în egală măsură, de atitudinile co-native ale persoanei, cel de-al doilea vizează modul de raportare al ființei umane la propria individualitate și existență, la ceilalți și la lume, prin prisma unui sistem de concepții (filosofic, religios, politic, ideologic) sau, pur și simplu, prin raportare subiectivă la o stare de fapt. Pe lângă distincția propusă de Jung, un instrument util în abordarea temei îl oferă dicționarele de psihologie, care evidențiază mai multe tipuri antinomice de atitudini: *negative – pozitive, favorabile – defavorabile, (auto)apreciative – (auto)depreciative, cognitive – afective etc.*

¹ În linii mari, fatalismul este asociat cu predestinarea. Conceptul are o dublă accepție: a) de doctrină, conform căreia totul în viața oamenilor și în lume este determinat dinainte (de divinitate, de soartă, de zeiță, de forțe supranaturale) și b) de credință mistică în iminența destinului.

² «В определенном возрасте время года/ совпадает с судьбой. Их роман недолог...» («Эклога 4-я: Зимняя», 1980).

³ «(...) кто не жалуется на судьбу,/ тот ее не достоин» («Теперь, зная многое...», 1984).

⁴ Parca, Parcae (lat.) – una dintre cele trei zeițăi ursitoare din mitologia romană, care determinau destinul omului.

pe care individul nu-l poate evita, nici domoli. Ursita întruchipată de Parcae este cea care „despică” firul vieții sub trilurile elegiace ale Persefonei, stăpânitoarea lumii umbrelor. Profunzimea și caracterul dramatic al acestei secvențe provine nu atât din apelul autorului la avatarurile tragice ale manifestării voinței zeilor (în mitologia romană) care pecetluiesc existența umană, cât din modul în care eul poetic se raportează la ideea de predestinare.

Într-o altă creație, scrisă la mai bine de două decenii față de cea amintită anterior, atitudinea fatalistă se infiltrează sub o aparentă resemnare stoică ce îi permite subiectului liric să descrie cu stăpânire de sine „tabloul” terifiant al îmbătrânirii și sfârșitul vieții:

Дни расплетают тряпочку, сотканную Тобою.
И она скукоживается на глазах, под рукою.
Зеленая нитка, следом за голубою,
становится серой, коричневой, никакою...

Zilele-mi destramă haina de Tine croită.
Și ea, sub ochii mei, în palmele mele, devine mai mică.
Firul verde, pe urmele celui albastru, apare
dintâi cenușiu, maro, apoi de nicio culoare... (<...>, 1980) Trad.n.

Ilustrând efectul devastator al timpului asupra creației divine (omul), versurile dezvăluie una dintre premisele scepticismului filosofic al poetului rus privind viața de dincolo de moarte. Imaginea zeiței Parcae, care hotărăște dinainte soarta individuală, este înlocuită cu cea a Creatorului ce înfășoară ființa umană în haina subțire a vieții. Această idee este reluată la scurt timp în *Elegii romane* (1981), unde protagonistul își exprimă ironic gratitudinea în fața Tatălui pentru „darul” său: „firește/ Îți sunt recunoscător pentru tot; (...)/ pentru țăcănitul foarfecelui, care deja croiește/ pe măsura mea, pustietatea-Ți divină”¹ (trad. E. Iordache).

Brodski abordează tema predestinării din diferite perspective: ca manifestare a voinței unor zeități, a providenței sau a timpului – o forță supranaturală mai presus de Dumnezeu, ce stabilește pentru toate viețuitoarele același deznodământ al existenței. În poezia *La moartea lui T.S. Eliot* («На смерть Т.С. Элиота», 1965) transpare limpede ideea conform căreia, atunci când încetează din viață, omul trece de sub autoritatea divină sub cea a Marelui Timp: „De-acuma nu dumnezeirea, ci doar Timpul, Timpul/ îl cheamă...” («Уже не бог, а только Время, Время/ зовет его...»). Acesta devine un „El” inaccesibil – misterios, superior eului – spre care locutorul își îndreaptă atitudinea „de întânire” prin simpla exprimare a interiorității, particularizată într-un soi de vorbire cantabilă, sub forma tânguiri:

¹ «(...) я/ благодарен за все; (...)/ за стрекот ножниц, уже кроющих/ мне пустоту, раз она – Твоя» («Римские элегии», 1981).

Да. Времени – о собственной судьбе
кричу все громче голосом печальным.
Да. Говорю о времени себе,
но время мне отвечает молчаньем.

(«Бессмертия у смерти не прошу», 1961)

Da. Despre soarta mea mă tânguiesc
Timpului, cu glas plin de durere.
Da. Sieși despre timp îmi povestesc,
însă timpul îmi răspunde prin tăcere.

(*Nu-i cer nemurire morții*, 1961) Trad.n.

Spre deosebire de Parcae sau Tatăl ceresc, timpul nu-i țese omului haina unei vieți pământeste finite, ci pe cea a nonexistenței, a golului nesfârșit de după extincție. Pustietatea interioară resimțită încă de la naștere (sentimentul de abandon în această lume) este amplificată în mod fatal de cronofobie, de obsesia căderii în gol sub acțiunea tiranică a timpului:

И по комнате, точно шаман, кружа,
я наматываю, как клубок,
на себя пустоту ее, чтоб душа
знала что-то, что знает Бог.

(«Как давно я топчу, видно по каблуку...», 1980)

Și prin cameră învârtindu-mă ca un șaman,
îi înfășori pustietatea pe trupul meu,
pentru ca să-mi afle sufletu-mi orfan
ceva ce știe doar Dumnezeu.

(*Doar tocul pantofului știe...*) Trad. E. Iordache

Привыкай, сынок, к пустыне
как к судьбе.
Где б ты ни был, жить отныне
в ней тебе.

(«Колыбельная», 1992)

Obişnuiește-te, fiule, cu pustiul
precum cu propria-ți soartă.
Căci ești în el, de-acum încolo,
oriunde pașii te poartă.

(*Cântec de leagăn*, 1992) Trad.n.

Tragismul¹. În raport cu predestinarea și fatidicul, tragicul este o categorie poetico-filosofică pe care Brodski o preia doar parțial din creațiile antichității și prioritar din scrierile epocilor modernă și contemporană, aparținând unor gânditori ca Kierkegaard (1813-1855), Schopenhauer (1788-1860), Nietzsche (1844-1900), Șestov (1866-1938), Heidegger (1889-1976). Lirica sa – străbătută de un tragism discret, tănuț printr-un subtil amestec de ironie, indiferentism, resemnare – se hrănește din antinomii și opoziții binare integratoare de funest și malefic: viață – moarte, existență – neant, fericire – nefericire, bucurie – necaz, plăcere – durere etc. Înțeleasă ca zbucium sufletesc, suferință morală sau întâmplare zguduitoare, *tragedia* este frecvent invocată în poeziile lui Iosif Brodski².

¹ Conceptul de „tragism” este vizat aici nu atât prin prisma caracterului grav, tragic al scriiturii brodskiene, cât a raportării eului liric la lume de pe poziția unei ființe pieritoare, persecutată de ideea morții iminente.

² Dintre acestea, amintim: *Gorbunov și Gorceakov* («Горбунов и Горчаков», 1965-1968), *Prin renunțarea la tabloul comemorativ...* («Отказом от скорбного перечня...», 1967), *Din „Antologie*

În *Portretul tragediei* (1991), întrezărim figura Poetului într-o ipostază mai puțin obișnuită, de orator în fața unei audiențe căreia urmează a-i zugrăvi în detaliu chipul Tragediei. Demersul său este cu atât mai impresionant cu cât „obiectul” portretizării se află la numai câțiva pași – pe aceeași scenă, în lumina reflectoarelor – și nu e nimeni alta decât moartea întrupată, care a luat înfățișarea unei femei bătrâne. Intenția actantului liric este formulată explicit: „*Să privim atent fața tragediei. Se văd ridurile,/ profilul acvilin, bărbia-i masculină./ Să ascultăm vocea de contralto, notele diavoliței:/ chițăitul pricinei se pierde-n aria dogită a consecinței.*”¹ (trad.n.).

Atitudinea critică sfidătoare, precum și tonul persiflant-caustic se mențin pe tot parcursul poeziei (a celor douăsprezece septime), ducând expresia și manifestarea lirică până în pragul apostrofării, sub forma învinuirii, provocării, bravării. Trăirile eroului sunt consemnate, la nivel grafic, prin: *enunțuri exclamative*, care marchează fie adresarea directă într-o tonalitate înaltă („Salut, tragedie!”/ «Здравствуй, трагедия!»), fie o evaluare negativă sau o stare afectivă puternică, exteriorizată cu o modulație acută a vocii („Fața ei e hidoasă!”/ «Лицо ее безобразно!»), fie un îndemn (auto)depreciativ („Scuipă în sufletul nostru, cât mai e loc/ și când n-o mai fi!”/ «Плюй нам в душу, пока есть место/ и когда его нет!»), o anumită intenție („Să privim în ochii ei!”/ «Заглянем в ее глаза!»; „Să ne-aruncăm în brațele tragediei cu aplombul unui donjuan!”/ «Рухнем в объятия трагедии с готовностью ловеласа!») sau chiar o replică în locul conlocutorului („Să scoți un țipăt ascuțit de isterie: «Drept cine mă ie!»”/ «Взвизгнуть в истерике: „За кого ты/ меня принимаешь!”») și *enunțuri interogative* ce orientează discursul când spre auditoriu („Cine suntem noi, non-statui, non-picturi,/ ca să nu îngăduim să ni se mutileze iremediabil viața?”)/ «Кто мы такие, не-статуи, не-полотна,/ чтоб не дать свою жизнь изуродовать бесповоротно?»), când spre interlocutorul pasiv, persiflându-l („Tragedie, ce mai e nou în repertoriu, la garderobă?”/ «Что нового в репертуаре, трагедия, в гардеробе?») și provocându-l („Ce zici, de exemplu, despre pieirea a tot ce-i sfânt?”/ «Как тебе, например, гибель всего святого?»). Tocmai din această atitudine tranșantă, plină de ironie și de revoltă tăioasă în fața morții, va rezulta specificul tragismului brodskian, iar versurile în care destinatarul tăcut întrerupe discursul oratoric al eroului liric – printr-o expunere seacă, aspră, rece – ilustrează cel mai bine urmările dramaticei confruntări dintre eu și tragedie ca fatum inexorabil:

școlară” («Из Школьной антологии», 1969), *Rembrandt. Acvaforte* («Рембрандт. Офорты», 1971), *Cântec de leagăn de la Cape Cod* («Колыбельная Трескового мыса», 1975), *Piazza Mattei* («Пьяцца Маттеи», 1981), *Acum, când știi multe despre...* («Теперь, зная многое о моей...», 1984).

¹ «Заглянем в лицо трагедии. Увидим ее морщины,/ ее горбоносый профиль, подбородок мужчины./ Услышим ее контральто с нотками чертовщины:/ хрипящая ария следствия громче, чем писк причины.»

Ну, если хочешь, трагедия, – удиви нас!
Изобрази предательство тела, вынос
тела, евонный минус, оскорбленную невинность. (...) *Смотрите: она улыбается! Она говорит: «Сейчас я начнусь. В этом деле важнее начаться, чем кончиться. Снимайте часы с запястья. Дайте мне человека, и я начну с несчастья.*

(«Портрет трагедии», 1991)

Ei bine – tragedie – dacă binevoiești, surprinde-ne!
Redă perfidia trupului, a sa plămadă,
meteahna lui, inocența-i ultragiată. (...) *Ia te uită, zâmbește! Ea, drept răspuns, rosti: „Mă pun îndată pe treabă. Aici totu-i să-ncepi și-apoi să pui capăt. Scoateți-vă ceasul. Dați-mi un om și voi purcede în a-l neferici!*

(Portretul tragediei, 1991) Trad.n.

Răspunsul personajului portretizat – tragedia personificată (*umanizată* doar fizic, nu și spiritual) – este crud și deprimant precum deznodământul speciei literare pe care o inspiră. Asemeni unei piese cu final nefericit, care se află la mâna dramaturgului, viața omului cade sub voința și autoritatea morții. Diferă doar circumstanțele sfârșitului:

За веком век, за веком век
ложится в землю любой человек,
несчастлив и счастлив,
зол и влюблен,
лежит под землей не один миллион.
Жалей себя, пожалей себя,
одни говорят – умирай за них,
*иногда судьба,
иногда стрельба,
иногда по любви,
иногда из-за книг.*

Din veac în veac, din veac în veac,
tot omul se preface-n humă
ferice și nefericit,
înnegurat și-ndrăgostit –
sunt mii de mii prinși în țărână.
Jelește-te, plânge-ți de milă,
unii îți spun – „sacrifică-te”,
*uneori e soarta,
uneori arma,
uneori din dragoste,
uneori pentru scriere.*

(«Шествие », 1961)

(Procesiune, 1961)

Pesimismul și scepticismul. Neîncrederea (în viitor, în viață, în oameni) și îndoiala sistematică ca premisă a cunoașterii sunt caracteristicile de bază ale gândirii poetice brodskiene. Chinuit de contradicții, de pasiuni care îi tulbură

sufletul, de neliniștea căutării raționale, actantul liric admite tragicul ca destin și destinul ca dialectică a tragicului în jocul vieții și al morții, însă fără ca acest tablou existențial să-i afecteze autonomia spirituală. Sobrietatea și rigoarea expresiei, tonul sceptic-ironic, răceala și precizia observațiilor (ori a sentințelor similare unor săbii tăioase) se modulează – în creațiile juvenile – într-o rezonanță particulară, în care persistă ecourile stării sufletești de deprimare, amărăciune, neliniște, tristețe:

И, значит, не будет толка
от веры в себя да в Бога.
...И, значит, остались только
иллюзия и дорога.

(«Пилигримы», 1958)

*Și, va să zică, se va alege praful
de încrederea în sine și în Tatăl.
... Și, va să zică, tot ce ne rămâne
sunt rătăcirea și speranțele deșarte.*

(*Pelerinii*, 1958)

Все жизнь не та, все, кажется, на сердце
лежит иной, несовременный груз,
и все волнует маленькую грудь
в малиновой рубашке фарисейства.

(«Гость», 1961)

*Nimic, nici viața nu-i ce-ar trebui să fie
și-ți pare că pe suflet e-un altfel de povară,
din alte vremi, plăpândul piept ce-l înfășoară
în bluza roșie a perfidiei.*

(*Oaspetele*, 1961) Trad. n

Drumul vieții presărat cu iluzii, suferințele (vechi și noi, personale și ale altora), amărăciunea și durerile individuale (de nedescris în cuvinte, de nepătruns pentru ceilalți) – acea „jale ne-nțeleasă” (*тоска необъяснимая*) a fiecărui om, nu doar a poetului – stau mărturie vocației tragice brodskiene și, în același timp, raportării circumspecte a eului față de propria viațuire, de destinul omenesc în genere. Secvențele lirice de o tulburătoare profunzime se impun prin forța autorului de a exprima stări interioare dintre cele mai puternice sub paravanul ideaiției filosofice abstracte, al intuiției și imaginației.

În *Romanță de Crăciun*, elemente estetice de factură romantică (subiectivitatea trăirilor și sinceritatea emoțională, expresivitatea limbajului poetic, tonalitatea muzicală și lirică) fuzionează cu teme și motive simboliste (*orașul scufundat într-un crepuscul fără sfârșit* – un topos brodskian predilect; *natura citadină*; *tristețile nedefinite*; *senzația solitudinii*) într-o retorică a discursului articulată din referințe existențialiste (fragilitatea ființei, finitudinea existenței umane, iminența morții, singurătatea în lume):

Плывет в тоске необъяснимой
певец печальный по столице, (...)
Твой Новый Год по темно-синей
волне средь моря городского
плывет в тоске необъяснимой,
как будто жизнь начнется снова,
как будто будет свет и слава,
удачный день и вдоволь хлеба,

*Plutește-n jalea-i ne-nțeleasă
poetul trist prin capitală, (...)
Iar Anul tău cel Nou se lasă
pe valul mării citadine,
plutind în jalea-i ne-nțeleasă
de parcă viața-ncepe mâine.
De parcă glorie, lumină
și multă pâine te așteaptă,*

как будто жизнь качнется вправо,
качнувшись влево.

de parcă viața-o să se-ncline
din stânga-n dreapta.

(«Рождественский романс», 1961)

(*Romanța de Crăciun*, 1961) Trad. E. Iordache

Atitudinea pesimistă și sceptică se menține pe tot parcursul creației – „Și gustul ce mi-l lasă viața, în această lume,/ e ca și cum, într-un apartament străin, am lăsat urme/ și m-am cărat!”¹ (Conversație cu un locuitor ceresc, 1970; trad.n.); „Mai bine-i să fii vapor clătinat de un val,/ participând în geografie, în albastru, nu doar/ trecător prin istorie – prin această râie planetară”² (Quintet, II, 1977); „Pe trotuar,/ la doi pași de hotel, ca un pește în plasă,/ călătorul soarbe aerul cu buze livide;/ durerea, care pe lumea asta-l ucide,/ nici pe cealaltă lume nu-l lasă”³ (Quintet, III, 1977); „E amurg în noua viață. (...) / În viața nouă un nor e mai bun decât soarele”⁴ (Noua viață, 1988) (trad. E. Iordache) etc. – chiar dacă în a doua jumătate a vieții o viziune stoică și non-egocentrică își face loc în peisajul gândirii poetice brodskiene.

Alocentrismul⁵ (sau *non-egocentrismul*, *non-antropocentrismul*). Există în creația din emigrație o puternică tendință de a exclude din text orice experiență personală ori trăire subiectivă, și chiar de auto-eliminare a subiectului liric, care se lasă „locuit” de o instanță autoritară ce se ignoră pe sine, mizând pe obiectivism, fie pentru o ideatie filosofică, fie pentru un discurs descriptivist sau pentru o dezbatere intelectuală în spatele căreia se poate ghici un oarecare efort de atenționare a adresantului asupra unor aspecte de largă anvergură (cum ar fi cultura, istoria, globalizarea). Potrivit Valentinei Poluhina, tipologia ipostazierilor subiectului poetic brodskian scoate în evidență o serie de metamorfoze care „pun semnul egalității între eul liric și cele mai variate entități și circumstanțe”⁶.

Cititorul poate să descopere astfel *alter ego-urile arhetipuri* («двойники-архетипы») și *alter ego-uri printre alter ego-uri* («двойники-среди-двойников»), un „Eu” într-o altă dimensiune («Я-в-ином-измерении») și un „Eu” în altul («Я-в-другом»), *Eul în oglindă* («Я-в-зеркале») și *Eul văzut dintr-o parte* («Я-со-стороны»), *Eul-obiect* («Я-вещь») și *Eul-situație* («Я-ситуации»). Cu excepția *eului*

¹ «И вкус во рту от жизни в этом мире,/ как будто наследил в чужой квартире/ и вышел прочь!» («Разговор с небожителем», 1970).

² «Лучше плыть пароходом, качающимся на волне,/ участвуя в географии, в голубизне, а не/ только в истории – этой коросте суши» («Квинтет», II, 1977).

³ «На тротуаре в двух/шагах от гостиницы, рыбой, попавшей в сети,/ путешественник ловит воздух раскрытым ртом:/ сильная боль, на этом убив, на том/продолжается свете» («Квинтет», III, 1977).

⁴ «Сумерки в новой жизни. (...) Облако в новой жизни лучше, чем солнце» («Новая жизнь», 1988).

⁵ Atitudine de centrare a atenției asupra celorlalți și asupra lumii exterioare mai degrabă decât asupra sinelui, vieții interioare.

⁶ Valentina Poluhina, *Metamorfozy «ja» v poezii postmodernizma: dvojniki v poeticheskom mire Brodskogo* // 'Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia', No. 5, Helsinki, 1996, p.400.

autoperceput, „cunoscut și contemplat”¹ prin oglindire/dedublare lirică – un eu care manifestă inevitabil nu numai o deschidere spre sine însuși, dar și spre tuitate (*tu*) și alteritate (*el, ea*) – toate celelalte tipuri implică grade diferite de auto-detașare. Subiectul poetic adoptă o atitudine specifică de evadare din „zona interioară”, fapt ce îi permite să contemple, să cunoască, să experimenteze și, mai ales, să se transpună în diferite posturi lirice.

În poezia *Tors* («Торс», 1972), conduita pe care și-o asumă subiectul poetic este autodetașarea progresivă și nonparticiparea, într-o încercare de obiectivare și de depășire a antropocentrismului juvenil. Autoizolarea implică aici identificarea cu personajul-adresant (în fapt un „tu” desprins din eul liric). Universul ideatic, conturat prin relatarea la persoana a II-a singular, își are emergența în zona de confruntare cu dialectica temporală, cu preeminența ontologică a materiei (marmura, statuia) asupra spiritului (omul):

Если вдруг забредаешь в каменную траву,
выглядающую в мраморе лучше, чем наяву,
иль замечаешь фавна, предавшегося возне
с нимфой, и оба в бронзе счастливее, чем во
сне,
можешь выпустить посох из натруженных
рук:
ты в Империи, друг.

De nimerești deodată-n iarba împietrită,
mai arătoasă-n marmură decât când e-nverzită,
ori îl zărești pe Faun, lăsându-se-n al nimfei farmec
prins
și ambii – mult mai fericiți în bronz decât în vis,
atunci toiagul mâinile-ți trudite pot să-l lepede:
ajuns-ai în Imperiu, prietene.

(Trad.n.)

Retragerea eului în spatele „spectacolului” liric este sesizabilă încă din prima strofă, în care își fac apariția două personaje mitologice de fundal – *Faun* și *nimfa* – menite să pună în valoare, prin natura lor duală, pământesc-zeiască, o altă dimensiune existențială, superioară celei umane. Toposul unei lumi petrificate este asociat cu o viziune metaforică, impersonală și ierarhică asupra „teatrului mundan” („*Imperiul*”/ «Империя»), conform căreia ființa umană se află într-o relație de subordonare totală față de timpul autoritar și perfid, acel complice fidel al eternității (la ființarea fără sfârșit) și al morții (la stingerea vieții). De aici și inserția imaginii artistice vizuale, aproape fotografice, a statuii vivante (din piatră sau metal, marmură sau bronz) în numeroase poezii brodskiene, ce ilustrează sugestiv transformarea ireversibilă a omului în tină, a unui organism viu într-un obiect însuflețit doar de modelajul reușit al unui bloc de marmură.

În creații lirice ca *Douăzeci de sonete către Maria Stuart* («Двадцать сонетов к Марии Стюарт», 1974), *Decembrie în Florența* («Декабрь во Флоренции», 1976), *Bustul lui Tiberiu* («Бюст Тиберия», 1984-1985), *Vertumn* («Вертумн», 1990), dar mai ales în poezia *Tors*, statuia semnifică *tranziția de la o ființă vie, particulară, la „un*

¹ Adrian Marino, *Dintr-un dicționar de idei literare*, Cluj-Napoca, Argonaut, 2010, p. 107.

*nimeni absolut*¹, având o dublă simbolistică: pe de o parte, ea indică încremenirea, lipsa de mișcare, dispariția, iar pe de alta – învingerea efemerului, accesarea la cele perpetue, la frumusețea măreață, imnică.

Antinomia dintre om și statuie, om și zeitate scoate la iveală antiteza dintre două lumi, lumea eului (a viețuirii, ființării) și lumea non-eului (a nemișcării, imuabilului):

Воздух, пламень, вода, фавны, наяды, львы,
взяты из природы или из головы, -
все, что придумал Бог и продолжать устал
мозг, превращено в камень или металл.
Это – конец вещей, это – в конце пути
зеркало, чтоб войти.

Naiade, fauni, lei, văzduhul, apa, focul,
luate din natură ori născocire, totul
ce-a fost creat de Domnul și n-a fost
prelungit
de creier, în metal sau piatră-i convertit.
Acesta e sfârșitul lucrurilor, e acea oglindă
de la sfârșitul drumului, în care omul intră.

(Trad.n.)

Această opoziție semnificativă se întrevide din structura de profunzime a textului poetic, generată de două domenii semantice contrastante: cel **organic** – dinamic, viu („*văzduh*”/ «воздух», „*apă*”/ «вода», „*foc*”/ «пламень», „*lei*”/ «львы», „*fauni*”/ «фавны», „*naiade*”/ «наяды», „*nimfă*”/ «нимфа», „*natură*”/ «природа», „*lichen*”/ «мох», „*șoarece*”/ «мышь») – și cel **anorganic** – static, amorf („*marmură*”/ «мрамор», „*bronz*”/ «бронз», „*metal*”/ «металл», „*piatră*”/ «камень», „*tors*”/ «торс», „*granit*”/ «гранит»). Între elementele acestor domenii există o relație adversativă subînțeleasă, care prinde contur în versurile „*Acesta e sfârșitul lucrurilor, e acea oglindă/ de la sfârșitul drumului, în care omul intră*”, din care transpare, de asemenea, ideea transcenderii mediului existențial (realitatea faptică, substanțială) și transfigurarea sa într-un mediu inert, fără viață (realitatea materială, brută). În literatură motivul oglinzii apare, de obicei, la granița dintre veridic și miraculos: „poartă magică între realitate și iluzie, oglinda este și o replică a realității; ea oferă o similitudine aparentă și are funcții magice: revelează lumea eliberată de timp”².

La Brodski oglinda absoarbe și sfârâmă atât lanțurile timpului, cât și pe cele ale existenței. Simbol al pierderii de sine și al atitudinii de autodistanțare, oglinda devine pentru poetul rus și o evocare a sfârșitului vieții – concordant cu începutul uitării, anonimatului, nimicniciei –, reflectând totodată întristătorul viitor al spiritului pe tărâmul neființei:

¹ A. Razumovskaja, *Statuja v hudozhestvennom mire I. Brodskogo* // «Иосиф Бродский и мир: Метафизика. Античность. Современность». – СПб.: «Звезда», 2000, p. 232.

² Doina Ruști, *Dicționar de teme și simboluri din literatura română*, Ed. a 2-a rev. și adăug., Iași, Polirom, 2009, p. 300.

Встань в свободную нишу и, закатив глаза,
смотри, как проходят века, исчезая за углом, и как в паху прорастает мох и на плечи ложится пыль – этот загар эпох.
Кто-то отколет руку, и голова с плеча скатится вниз, стуча.

И останется торс, безымянная сумма мышц.
Через тысячу лет живущая в нише мышь с ломаным когтем, не одолев гранит, выйдя однажды вечером, пискнув, просеменил
через дорогу, чтоб не прийти в нору в полночь. Ни поутру.

În nișa liberă fă-ți loc și, dându-ți duhul, privește cum trec veacurile, pierind în grabă după un colț, și cum lichenul în vintre vegetează și praful – bronz al epocilor – pe umeri se așează.
Cineva îți va tăia un braț și capul jos ajunge-va, de-a rostogolul, zgomotos.

Și va rămâne torsul, o masă musculară fără nume.
Peste-un mileniu, un șorece-aciuat într-o fisură,
cu gheara ruptă, nevenind de hac granitului, ieșind cândva pe seară, chițâind, va trece dincolo
de drum, nevrând să se întoarcă-n galerie la miezul nopții. Nici în zorii zilei. (Trad.n.)

Atunci când viața omului se apropie de sfârșit, singura cale de a-și „prelungi” existența este să accepte un alt „fel de trai”, un alt mod de a exista (într-o nouă dimensiune și într-o formă diferită). Deloc întâmplător, în ultimele două strofe coordonatele spațio-temporale își pierd funcția deictică. Eul poetic brodskian afirmă primatul materiei în fața fiziologicului și a spiritualului, el însuși vestind distrugerea integrității sale corporale („Cineva îți va tăia un braț și capul jos/ajunge-va, de-a rostogolul, zgomotos”) și propriul anonim („...va rămâne torsul, o masă musculară fără nume”).

Apare limpede că subiectul liric se raportează la sine ca la o entitate ce și-a pierdut ireversibil caracteristicile umane (în primul rând aceea de a fi înzestrat cu un trup), spiritul genuin, evaluându-și lucid condiția de ființă muritoare și înfruntând neînfricat clipa extincției. Verbele perfective la viitorul simplu din ultimele opt versuri – *отколет* / „va tăia”, *скатится* / „ajunge-va” (de-a rostogolul), *останется* / „va rămâne”, *просеменил* / „va trece” – reprezintă o sursă importantă de expresivitate, conferind imaginii artistice sinestezice valențe puternic evocatoare. Lumea configurată cu ajutorul acestor acțiuni posterioare e o lume a cărei dominantă se poate reduce la risipirea umanului și a vieții interioare, implicit la moartea eului. Apariția unui alt personaj ne-antropoid („șoarecele”) evidențiază trecerea de la (auto)reprezentarea cvasi-antropocentrică a subiectului poetic la un alocentrism de esență modernă, care „dizolvă” actantul liric precis individualizat și îl preface în „obiect”. În viziunea lui Iosif Brodski, eul este sortit încremenirii în

materia primară, petrificării în „tors”, într-o „masă musculară fără nume”, iar singurele mijloace de „prelungire” a spiritului în timp sunt cuvântul și creația.

Vizionarismul din opera brodskiană de maturitate contribuie la configurarea unui univers al imaginarului utopic în care subiectul poetic, stăpânit de vise și idealuri greu de atins, realizează o exprimare de sine prin raportare la fantasticul magic.

Poezia *Dezvoltând ideile lui Platon* («Развивая Платона», 1976) aduce în prim plan proiecția unei lumi perfecte (contrapusă modelului de construcție socială comunist), ai cărei germeni pot fi reperați în realitate, atât în antichitatea clasică, în proiectul platonician al statului ideal (unde triumfă armonia, dreptatea, competența), cât și în contemporaneitate, poetul făcând referire directă la orașul natal, Sankt-Petersburg. Poezia este structurată în patru părți a câte patru catrene care se află în concordanță cu cele patru secvențe lirice conturate în jurul a) artei și sportului, b) artei și culturii, c) realității exterioare, d) istoriei și conflictului dintre erou și mulțime. Versurile abundă în mărci ale subiectivității ce pun în lumină percepțiile volitive ale eului liric, un eu preocupat intens de plăsmuirea unui polis desăvârșit, atitudine sugerată de multiplele construcții verbale la modul condițional (redate în limba română prin condițional-optativ prezent): *я хотел бы (жить) / „aș vrea (să trăiesc)”, я узнавал бы / „aș afla”, я бы вплетал / „aș amesteca”, я листал бы / „aș răsfoi”, я следил бы / „aș urmări”, я бы видел / „aș vedea”, я внимал бы / „aș da ascultare”, я бы знал / „aș ști”, я гадал бы / „aș ghici (în palmă)”, я бы (втайне) был (счастлив) / „m-aș bucura (în sinea mea)”. O puternică expresivitate artistică este prilejuită și de verbele care profilează lumea dorinței, orașul ideal brodskian: „Ar trebui să fie acolo o operă” («Чтобы там была Опера»), „În acest oraș ar fi un club de iachuri și un club de fotbal” («В этом городе был бы яхт-клуб и футбольный клуб»), „Ar fi o bibliotecă acolo” («Там была бы Библиотека»), „Acolo s-ar afla și o gară mare” («Там стоял бы большой Вокзал»), „Ar fi acolo și această cafenea...” («Там была бы эта кофейня...»), „Acolo ar trebui să fie acea stradă mărginită de două șiruri de arbori” («Там должна быть та улица с деревьями в два ряда»), „Și-ar exista și monumente acolo” («И там были бы памятники»).*

Vorbind despre această poezie, Valentina Poluhina preciza că este una dintre puținele creații brodskiene în care eul liric, implicat direct și activ în realul poetic, este prezent de la început până la final¹. Ba mai mult, întrucât el face referire constant la aspecte din viața cotidiană leningrădeană ușor perceptibile de către cititor, s-ar putea admite în mod prealabil că este vorba de un caz particular de

¹ Valentina Polukhina, *Joseph Brodsky: a poet for our time*, Cambridge, CUP, 1989, p. 216.

identificare a poetului cu eroul scrierii sale.

Dacă în privința vocii lirice se constată că e una particularizată, aflată în conexiune intimă cu vocea autorului, nu același lucru se poate spune și despre destinatarul mesajului poetic, actantul liric adresându-i-se unui *tu* indeterminat, al cărui nume (Fortunatus), în ciuda triplei utilizări, nu reușește să dizvăluie misterul din jurul său:

Я хотел бы жить, Fortunatus, в городе, где река
высовывалась бы из-под моста, как из рукава – рука,
и чтоб она впадала в залив, растопырив пальцы,
как Шопен, никому не показывавший кулака.

Aș vrea să trăiesc, Fortunatus, într-un oraș unde, dintr-o dată,
râul s-ar ivi de sub pod, întocmai ca mâna dintr-o mânecă suflecată,
și s-ar vărsa în golf, degetele toate desfăcându-și
ca cele de la mâna lui Chopin, pumnul încleștat necunoscându-l. (Trad.n.)

Prins în vârtejul visării, oscilând între fantezia irealizabilă și speranța de a regăsi coerența lumii idealizate, eul poetic i se adresează unui interlocutor imaginar care are norocul să se afle *altundeva* decât în acel loc-fără-loc în care se zvârcolește spiritul poetului. Specificitatea viziunii sale, derivată dintr-un amestec de ironic și dramatic, prinde contur gradual, asemeni unei imagini fotografice în camera obscură. Șirul referințelor cronospațiale amplifică deruta și, în același timp, năzuința eului de a găsi drumul spre *orașul-acasă*, o Romă pe malurile Nevei.

Conceptul vag care stă la baza structurii de adâncime a poeziei este *dorința*, iar la nivelul de suprafață se remarcă grupurile nominale nemarcate poetic (tot atât de numeroase ca și grupurile verbale), desprinse parcă din spectacolul urban cotidian, după o atentă selecție a faptelor și lucrurilor inserabile în text, ceea ce conferă versurilor autenticitate: „*oraș*”/ «город», „*râu*”/ «река», „*pod*”/ «мост», „*stradă*”/ «улица», „*autobuz*”/ «автобус», „*mașini*”/ «автомобили», „*cartier*”/ «квартал», „*portal*”/ «подъезд», „*coloane*”/ «колонны», „*monumente*”/ «памятники», „*călăreți de bronz*”/ «бронзовые всадники», „*tors de nimfă*”/ «торс нимфы», „*vitrină*”/ «витрина», „*fațadă*”/ «фасад», „*frontonul tribunalului*”/ «фронтон Суда», „*operă*”/ «Опера», „*club de iahturi*”/ «яхт-клуб», „*club de fotbal*”/ «футбольный клуб», „*bibliotecă*”/ «Библиотека», „*galerie*”/ «Галерея», „*cafenea*”/ «кофейня», „*gară*”/ «вокзал», „*mulțime*”/ «толпа», „*asfalt*”/ «асфальт», „*coșurile de fum din cărămidă ale fabricilor*”/ «кирпичные фабричные трубы» etc. Sugestia textului poetic este susținută atât de limbajul colocvial și oralitatea stilului („iar eu, de la parter,/ *aș murmura* scrâșnind din dinți cu ură: «Boule»”/ «а я в партере/ *бормотал бы*, сжав зубы от ненависти: „баран”»); „îndelung *zdruncinat* de un autobuz”/ «и долго бы *трясся* в автобусе»; „În amurg *aș urmări* pe fereastră cireada/ de vehicule mugind și *umblând de colo colo*”/ «В сумерках я следил бы в окне стада/ *мычащих автомобилей, снующих туда-сюда*»), cât și de numele

proprii care completează rezonanța profetică a poeziei („și-un tenor cu vechime, pe seară,/ să execute cu-ndemânare aria lui Mario¹”/ «и чтоб в ней ветеран-/ тенор исправно пел арию *Марио* по вечерам»; „Dintre toate legile emise de *Hammurabi*,/ cele mai importante sunt legea loviturii de colț și legea penaltiului”/ «Изо всех законов, изданных Хаммурапи,/ самые главные – пенальти и угловой»; „m-aș plictisi-n galeria unde fiecă pânză –/ mai ales una de *Ingres*² sau *David*³ pictată –/ ar părea un vestigiu al vremurilor de altădată”/ «я б скучал в Галерее, где каждое полотно/ – особенно *Энгра* или *Давида* –/ как родимое выглядело бы пятно»). Acestora li se adaugă limbajul artificial compus în parte din cuvinte de origine latină, în parte din galicisme («*бланманже*»/ „blancmange”, «*менаж-а-трыа*»/ „ménage à trois”, «*Vive la Patrie!*») cu conotații negative, sarcastice sau popular-vulgare.

Poezia *Dezvoltând ideile lui Platon*, scrisă în al patrulea an de emigrație, ilustrează aspirația întoarcerii în ținutul natal, un spațiu perfect armonizat cu trăirile eului liric și proiectat într-un viitor nedefinit. Imaginarul poetic transfigurează realul într-o viziune artistică specifică creației brodskiene din exil. Atitudinea vizionară încărcată de nostalgie, frământare interioară, delir, (auto)ironie amară („Acolo, de-aș zări un palmier verde în vitrina unei companii aeriene,/ maimuța adormită în mine s-ar trezi subit după multă vreme.”/ «Там при виде зеленой пальмы в витрине авиалиний/проснулась бы обезьяна, дремлющая во мне.») reflectă dramatismul descentrării eului, situării lui în afara spațiului existențial perceput ca fiind sacru, precum și tensiunile mereu active *de dinaintea* și *din timp* odiseei (fie ea și iluzorie) spre casă.

Vădind o preocupare constantă pentru cunoașterea și definirea „existentului”, subiectul poetic tinde să ajungă o instanță absolută a discursului liric brodskian. Marcat de predispoziții și disponibilități la relevarea – într-un mod critic sau constatativ – a realității imediate, actantul liric oferă în repetate rânduri o imagine caleidoscopică asupra lumii, de pe poziția ființei sceptice, pesimiste, stoice sau vizionare.

Bibliografie:

Brodski, Iosif, *Din nicăieri, cu dragoste*, traducere și postfață de Emil Iordache, Iași, Editura Timpul, 1995.

Brodski, I.A., *Sochinenia Iosifa Brodskogo: Stihotvorenia*. T.III (сост. Г.Ф. Комаров). – СПб.: «Пушкинский фонд», 1994.

¹ Pictorul Mario Cavaradossi – rol de tenor în opera *Tosca* a lui Giacomo Puccini.

² Jean Auguste Dominique Ingres (1780-1867) – pictor francez.

³ Jacques-Louis David (1748-1825) – pictor francez.

- Cioran, Emil, *Tratat de descompunere*, București, Humanitas, 1992.
Jung, C.G., *Tipuri psihologice*, traducere de Viorica Nișcov, București, Humanitas, 1997.
Marino, Adrian, *Dintr-un dicționar de idei literare*, Cluj-Napoca, Argonaut, 2010.
Polukhina, Valentina, *Metamorfozy «ja» v poezii postmodernizma: dvojniki v poeticheskom mire Brodskogo* // 'Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia', No. 5, Helsinki, 1996, pp. 391-407.
Polukhina, Valentina *Joseph Brodsky: a poet for our time*, Cambridge, CUP, 1989.
Razumovskaja, A., *Statuja v hudozhestvennom mire I. Brodskogo* // «Иосиф Бродский и мир: Метафизика. Античность. Современность». – СПб.: «Звезда», 2000. С. 228-242.
Ruști, Doina, *Dicționar de teme și simboluri din literatura română*, Ed. a 2-a rev. și adăug., Iași, Polirom, 2009.

LIVADA DE VIȘINI ÎN TRANSPUNERE ROMÂNEASCĂ
(de la „lanul de grâu” al lui Pintilie la „borcanele” lui Alexa)

Mihaela MORARU

The Cherry Orchard, the last one of Chekhov's literary works, was written slowly and with difficulty (due to his declining health). Chekhov himself once said: "...after finishing *The Orchard*, I will never write like I did before". This confession empowers his last play with a somewhat testamentary character, for the play gains a double meaning, "it is the summary of a lifetime and the end of a biography" (Banu, 2004, p. 10).

More than 100 years after it was written (1903-1904), having various interpretations, *The Cherry Orchard* has become a highly complex philosophical phenomenon, that is very impressive due to the diversity of its motifs and symbols, which "perversely" crowd beyond the characters' words, gestures and silence, beyond their destinies, chosen by the author.

The Cherry Orchard speaks about the inevitable passing of time, about people's relation with their own memories, with what is lasting and what is transient, with the others and with themselves. For the estate residents, *the orchard* is the symbol of childhood, innocence, dream, moral purity and of the flight to the sky. Given the general context of the play, *the orchard* is also a symbol of Russia's moral and cultural values, of its breakdowns and alienation. And beyond the orchard complex, but somehow still linked to it, there is a question that haunts us: why is *The Cherry Orchard* still staged?

The reception of Chekhov's plays on Romanian stages has had a natural evolution in time, with the specific ups and downs brought about by the social, political and cultural context of each time span. Chekhov was and will be the most controversial and provocative author, open to various interpretations. The matter of translating and staging his plays still remains a current one.

Keywords: stage setting, insinuating fantastic, symbol, mythical connotations, concise metaphor, the orchard's complex

Nu pentru inconsistența visului trebuie să judecați oamenii,
ci pentru incapacitatea lor de a și-l împlini.

A.P. Cehov

Creația este, într-un fel sau altul, o autobiografie, deoarece în ea se reflectă, fără opreliști temporale sau situaționale, locuri sau vremuri concrete (Cehov). Astfel, apare motivul *ținutului natal*, locul unde creatorul se poate refugia de lumea uneori

însăpăimântătoare prin „funerara sa artificialitate”: „cuibul de nobili” al lui Turgheniev, „insula” lui Bulgakov și cea veșnică „livadă de vișini”¹ a lui Cehov, care devenită mitică, ne îngăduie să descoperim „un sanctuar al amintirilor, un memorial al unei lumi trecute” (Banu, 2004).

Un rol deosebit de important îl ocupă în scrierile dramatice ale lui Cehov *memoria*, poate și datorită implicării active a mitului în subconștientul personajelor. În afara corelației intrinsece a memoriei cu timpul și cu mitul, la Cehov memoria joacă un rol major și în relația cu amintirile, „procese vii care se transformă, capătă noi sensuri de fiecare dată când le aducem în prim-plan” (Rayfield, 2000). Putem afirma, așadar, că amintirea nu este altceva decât procesul rememorării, al aducerii aminte, proces în care memoria deține un loc primordial, ea fiind cea care depozitează amintirile. Amintirile, parte a experienței anterioare, semnifică mai mult decât informație, ele implică sentimente, emoții re trăite, solicită latura afectivă. Cu ajutorul memoriei, amintirile sunt readuse în prezent, memoria reprezentând o modalitate sigură de autocunoaștere, de introspecție, dar și de cunoaștere a celor de lângă noi (apud Șoptoreanu, 1997, p. 117). Amintirea nu se produce ca o consecință a unui act de voință și inteligență, ca un proces psihologic de maximă intensitate, ci ca urmare a declanșării memoriei involuntare² (apud Proust, 2008).

În *Livada de vișini* pe tot parcursul piesei, majoritatea personajelor se silește din răspuțeri să-și amintească ceva sau, dimpotrivă, să uite cât mai multe. Cu alte cuvinte, unele caută uitarea pentru a se refugia din fața unui prezent incomod, străin, care nu le reprezintă, în timp ce alte personaje (mult mai puține) își doresc enorm să uite un trecut care le complexează sau oprimă. Astfel, Ranevskaia caută în trecut alinare și refugiu, o evadare iluzorie din prezentul sumbru, marcat, mai ales, de scoaterea moșiei la licitație pentru achitarea imenselor datorii. Eternul student Trofimov este preocupat de memoria istorică a întregii Rusii, de raportarea ei la propriu-i trecut. Pentru el, livada este o relicvă a acestui trecut, de aceea el nu o identifică cu inocența și frumosul, el vede în livadă fețele tuturor acelor oameni, care au trăit, suferit și murit pe moșia familiei Ranevski. Lopahin încearcă să se elibereze de trecut, de frustrările unei origini „umile”, pentru el amintirile sunt brutale și opresive, de vreme ce vin dintr-o perioadă care pe Lopahin îl complexează și care contrastează puternic cu imaginea prezentului, a negustorului avut, aflat în poziția să exclame superior: „Pot să plătesc oricât!”

¹ *Livada* reprezintă pentru Cehov legătura din subconștient cu moșia sa de la Melihovo, acel colț de realitate rusă, unde a creat, a iubit și a petrecut o mare parte a vieții, singurul loc unde s-a simțit Acasă: „Moșia părăsită, casa neglijată, pământul neroditor nu l-au speriat pe Cehov, care s-a simțit pentru prima dată la locul său, în casa lui. Acea energie creatoare și dragoste de muncă, prin care se deosebeau toți membrii familiei, a avut ocazia să se manifeste cu toată forța și la Anton Cehov” (Vinogradova, 1959, p. 112).

² Prin memorie involuntară înțelegând, de exemplu: prezența unui obiect, auzirea unui cântec, a unei fraze sau doar a unui cuvânt, confruntarea cu o situație care amintește de ceva din trecut etc.

Singurul personaj care nu numai că nu oscilează între trecut și prezent, ci trăiește în totalitate în trecut (de aceea, existența lui în prezent devenind nefirească și tragică) este bătrânul servitor Firs. Firs trăiește *în* și *prin* amintiri, el însuși este „o amintire umblătoare”, care trage cu greutate după el povara anilor. Prezența lui în piesă se poate cu ușurință considera una secvențială, însă participarea lui este, de fiecare dată, atât de tragic intensă, de mișcătoare, încât apare cu mult mai semnificativă decât „forfoteala” continuă a personajelor principale. La final el este uitat de toți. Lumea îl uită pe Firs pentru că încheie epoca din care el făcea parte. Toți pleacă, lăsându-l în urmă ca pe o relicvă a trecutului de care nu mai vor să știe. Finalul piesei aduce fiecărui personaj schimbarea (dorită sau impusă), în vreme ce lui Firs îi aduce *izbăvirea*. Uitarea celorlalți îl salvează dintr-o lume pe care nu o înțelege, o lume care oricum nu-l primește. Tot ce-i rămâne de făcut este să se întoarcă în lumea lui și să moară odată cu ea.

Tema memoriei, a raportării la amintiri, se integrează de fapt într-un context mai larg, acela al antonimiei dintre două Rusii: cea veche, care refuză să-i cedeze locul celei noi, preponderent orientată spre Vest, rațiune și bani. Iar acestea sunt racilele fundamentale ale umanității în general. Astăzi avem din ce în ce mai multe mașini și din ce în ce mai puțini Oameni; există din ce în ce mai multe cunoștințe și din ce în ce mai puțină Cunoaștere... Dar să ne întoarcem la fascinanta lume a lui Cehov, încercând să surprindem specificitatea sufletului rus și să evidențiem esențialul.

Eroii lui Cehov au uneori scânteieri de moment, cuprinși fiind de frenezia împlinirii, dar obolesc repede, nu au suflu, nu sunt în stare să ducă până la capăt îndeplinirea unui proiect, să intre într-o performanță cu propria lor închistare, să dea dovadă fie și de cel mai firav „eroism al rutinei”, într-un cuvânt, ei sunt capabili să facă orice, mai puțin ceea ce trebuie. Personajele cehoviene au o uimitoare „abilitate”, și anume aceea de a trăi experiențe, fără a le fi trăit de fapt. Sufletul le este curat și frumos, resimt profund zădărnicia și meschinăria cotidianului, dar nu reușesc să descifreze sensul unei minunate ziceri orientale: „Deși e nevoie de mult curaj să nu-ți fie frică de moarte, adevăratul eroism e a-ndrăzni să trăiești.”

„Lumea lui Cehov, populația aceasta nostalgică, astenică, bântuită de tristețe și aspirații nedefinite, inactivă, disimulată și plângăreață, filosofând alene pe marginea unor morminte și scrutând cu nesaț viitorul” (Bălănescu, 1973) nu încapă în tiparele canonice ale teatrului de până la marele dramaturg rus. Materia primordială a dramei cehoviene este *ratarea*. În strâmtul și izolatul său univers condus de dogme, omul se consumă în gol, se irosește tragic și, ajuns la capătul unui drum steril, contemplă cutremurat o viață risipită fără rost, „gravată de nenumărate

ipoteci morale, o viață care nu-i mai aparține” (Bălănescu, p. 103).

„În teatrul lui Cehov, e adevărat, nu se petrece nimic notabil în ordinea ciocnirilor dramatice, nimic relatabil, oamenii se iubesc sau se urăsc, se iubesc și se urăsc simultan, se resemnează sau dispar, se sinucid sau decad, suferă discret ori se lamentează penibil, toți au dreptate sau, poate, niciunul, iar conflictul dintre ei are tăişuri multiple, ascunse, nepalpabile, fiind, în ultimă instanță, inestructurabil” (Teodorescu, 1972, p.34). Natura atmosferei cehoviene este una poetică, „de metaforă concentrată” (*Ibidem*, p. 83), fiecare piesă organizându-se pe un simbol. Simbolul întovărășește piesă cu piesă, ca un semn al ființei prădate de umanitatea și esența ei. Motivul simbolic răspunde unui concept de viață, unui ideal, unei aspirații, este corespondenta poetică a dominației spirituale, caracteristică unui personaj sau altuia (apud Solomon, 1967).

Livada de vișini este ultima scriere a lui Cehov, la care a lucrat cu dificultate și lentoare (poate și din cauza sănătății, care se tot înrăutățea), cum însuși autorul mărturisea, „... după *Livadă* voi înceta să mai scriu ca înainte”. Această dezvăluire conferă un oarecare caracter testamentar ultimei sale piese, aceasta căpătând un dublu înțeles: „rezumat al parcursului existențial și încheierea unei biografii” (Banu, 2004, p. 10). *Livada* abundă în teme, motive și simboluri, nimic nu este lăsat la voia întâmplării, totul ascunde mai mult decât lasă să se vadă...

Motivul cu cea mai pregnantă aură simbolică este, fără îndoială, cel care dă și numele piesei: *livada de vișini*. Acest lucru transpare evident în frecvența cu care personajele relaționează cu livada: „viața mea n-are sens fără livada de vișini”, recunoaște nostalgic Ranevskaia; „am cumpărat cea mai frumoasă livadă din lume”, exclamă triumfător Lopahin, tropăind de fericire când câștigă licitația. Imaginea livezii (pe care unii critici au convertit-o și amplificat-o într-un adevărat „complex al livezii”¹) este prezența masivă ce se resimte permanent în centrul piesei. Ea este nucleul atât al acțiunii, cât și, mai ales, al personajelor.

Dimensiunea ei ireală (cu valențe mitice) apare din faptul că ea a rămas doar un memorial al unor vremuri „demult apuse”, nemaiaivând niciun fel de utilitate practică, de vreme ce și rețeta pentru gemul de vișine s-a rătăcit, iar un ultim rol pe care livada îl mai poate juca ar fi doar o simplă proiecție mentală, un simbol-amintire a unei perioade stabile. Tocmai de aceea, datorită rolului de „pilon care susține un univers”, căderea livezii va duce la dezintegrarea acestui univers. George Banu descrie senzația trăită la una din montările *Livezii* la Tokio, a regizorului englez Clifford Williams, care a ales să reprezinte livada printr-un singur arbore, în chip de unic stâlp al lumii: „De-a lungul celor patru acte, arborele mitic se rotea în jurul axei sale, indicând prin schimbarea frunzișului, de la înflorire la

¹ Sintagmă introdusă „în circuitul exegezei cehoviene” de George Banu, din dorința de a exprima succint colosul de teme, simboluri și motive identificabile în *Livada* lui Cehov.

căderea frunzelor, trecerea anotimpurilor; livada reușea să unească concretul cu imaginarul” (Banu, p. 20).

Printre nenumăratele simboluri (reale sau, poate, doar imaginate), îngrămădite „pervers” în spatele cuvintelor, gesturilor și tăcerilor personajelor cehoviene și al destinelor pe care autorul le-a ales pentru ele, este introdus discret încă unul, care apare doar de două ori, o dată în actul al doilea și mai apoi în final. Este vorba despre *sunetul straniu*, care apare, cum am mai spus, în al doilea act și care provoacă neliniștea tuturor personajelor. Reacția lor la ceea ce pare să fie sunetul produs de o coardă ruptă, interpretarea pe care o găsește fiecare pentru ce ar fi putut să desemneze acel sunet, funcționează ca un soi de autoportret. În timp ce Lopahin încearcă să atribuie sunetul unei „funii de scripete” rupte în fundul vreunui puț de mină (evidențiindu-se preocuparea acestuia pentru activități pragmatico-economice), Ranevskaia și Firs, care percep cel mai acut neliniștea sfârșitului, sunt mai puțin interesați de ce ar fi putut să provoace sunetul (adică de cauză), și mult mai mult de ce semnificație ar putea să aibă el:

Firs: Înainte de nenorocire tot așa s-a întâmplat, a țipat o cucuvea și samovarul a şuierat fără întrerupere.

Gaev: Înainte de ce nenorocire?

Firs: Înainte de dezrobire!¹

Următoarea și ultima dată când se aude acest sunet este în ultimul act, în momentul în care Firs, bătrânul servitor, care reprezintă, în ultimă instanță, singura legătură umană cu trecutul, trece în neființă. Acest sunet surd de coardă ruptă se suprapune peste și mai jalnicul icnet al vișinilor loviți de securile nemiloase, „întru o mai eficientă și mai profitabilă” administrare a imensului teren ocupat de bătrânii vișini.

Introducerea acestui sunet în piesă și semnificația lui au fost îndelung comentate, încercând să i se dea o interpretare cât mai firească. Astfel, Roger Caillou remarcă la Cehov existența a două tipuri de fantastic: unul *instituțional*, care provoacă dezorganizarea principiilor de ordine, destabilizarea coerenței și năruirea logicii și celălalt tip, *fantasticul insinuat*, care semnaleză fisuri discrete, amenințări subterane, neliniștind tocmai prin existența posibilității unei răsturnări, a unei zguduiri de care îți este teamă. La Cehov acest tip de fantastic are cumva valențe premonitorii: „Când totul se va fi sfârșit, când casa va fi zăvorâtă și Firs părăsit, vuietul va răsună din nou... acum însă nu mai e nimeni care să-l tălmăcească” (Banu, p. 54).

Mergând dincolo de „complexul livezii”, dar rămânând cumva în legătură cu

¹ Se face referire la abolirea iobăgiei din 1861, în timpul Țarului Alexandru II.

el, o întrebare justificată nu ne dă pace: de ce se mai joacă *Livada de vișini*?

Ultima piesă a lui Cehov se numără probabil printre acele creații ale genului dramatic care, de-a lungul timpului, au primit cele mai multe și mai variate interpretări în reprezentarea scenică. Sunt spectacole care se nasc și supraviețuiesc, unele care mor imediat după câteva reprezentații, iar altele care bulversează și se afirmă ca eveniment al stagiunii încă de la premieră. De-a lungul timpului, receptarea pieselor lui Cehov pe scenele din România a avut o evoluție firească, cu toate plusurile și minusurile datorate contextului social, politic și cultural al diverselor vremuri. Cehov a fost și va rămâne autorul cel mai controversat, mai provocator și cel mai deschis diverselor interpretări, iar problema traducerilor și, mai ales, a regiei, rămâne în continuare o problemă de actualitate.

Cehov pe scena teatrelor din România (între tradiție și modernitate)

Vom încerca pe parcursul acestui scurt demers de decriptare a mesajului cehovian să apelăm pe de-o parte la părerile și opiniile unor critici literari și de teatru, oameni pe care îi recomandă însăși valoarea judecății, dar, mai ales, cea a experienței lor, iar pe de cealaltă parte, analiza va presupune întoarcerea de fiecare dată la origine, adică la text și mereu la receptarea personală, bazată pe o experiență teatrală îndelungată și pe vizionarea a zeci și zeci de spectacole. Punerile în scenă pe care le-am ales spre a fi evocate și utilizate în construirea acestei „demonstrații” au fost semnate de regizori cu o remarcabilă capacitate de a dezvălui și, în același timp, de a mistifica sensurile *Livezii* lui Cehov:

- montarea lui *Lucian Pintilie*, Teatrul Bulandra (1967);
- transfigurarea scenică realizată de Gheorghe Harag, Teatrul de Stat din Târgu-Mureș (stagiunea 1984-1985);
- o *Livada* în regia lui Andrei Șerban la TNB (1992);
- *Livada de vișini* pe muzica lui Șostakovici la Teatrul Odeon, regia Sorin Militaru (2004);
- o variantă modernă (mult prea controversată), spectacolul semnat de *Felix Alexa*, TNB (2010).

Nu trebuie uitat faptul că atunci când un autor scrie o piesă (sau, mă rog, crede el că scrie), el se supune unor rigori dictate de prezența ghicită, niciodată uitată, a dublului destinatar: pe de o parte – destinatarul „tehnic”, cel care face spectacolul – și aici ne referim la regizori, actori, scenografi etc., pe de altă parte – publicul (sublimat în prototipul de arhispectator), plasat în egală distanță de ceea ce s-ar putea numi perceperea insuficientă a valorilor estetice în spectacol și excesul de lectură, care atribuie obiectului percepției valori inexistente.

Teatrul este o întâlnire între mai mulți creatori. Toate textele dramatice reprezintă un soi de prăpastie profundă, o imensă provocare pentru artiști. „Pentru

amândoi, regizorul și actorul, textul autorului este un soi de bisturiu care le permite să se deschidă în ei înșiși, să se depășească, pentru a găsi ceea ce se ascunde în ei și a săvârși actul de întâlnire cu ceilalți” (Grotowski, 1998, p. 35). O problemă care încă rămâne în discuție se referă la cât de largă este libertatea pe care și-o poate asuma regizorul ca artist și creator de spectacol și cât de recognoscibil rămâne autorul în urma acestei intervenții (apud Moraru, 2013, p. 105), unul dintre reproșurile aduse regizorilor fiind acela că ceea ce se oferă uneori spectatorilor nu mai corespunde textului primar, ci „sunt viziuni mult prea personale ale unor oameni care se substituie autorului” (Feldman, Cehov 100%).

Spectacolul care a însemnat schimbarea fundamentală a viziunii asupra lumii cehoviene a fost *Livada de vișini* pusă în scenă de Lucian Pintilie la Teatrul Bulandra, în stagiunea 1967-1968. Ineditul montării a stârnit în epocă vie controverse, reacția criticilor și, deopotrivă, a spectatorilor mergând de la a considera spectacolul o „impietate” și până la acceptarea lui entuziastă și necondiționată. Ileana Popovici surprinde într-o tonalitate binevoitoare schimbarea majoră în abordarea textului cehovian, pe care o oferă spectacolul lui Pintilie: „Pintilie nu ne dă comedia unor eroi triști, de care poți râde în voie, ci drama reală și stranie, comică și tulburătoare, a unor sinucigași veseli, confortabil instalați în incurabila lor inconștiență” (Popovici, 1968, p. 41). Letiția Gâțză subliniază echilibrul găsit în această montare între extraordinar și obișnuit: „Montarea este caracterizată în întregime printr-un realism crud, natural, o forță senzuală neobișnuită, care anulează atât sentimentalismul, cât și înduioșarea. Din planșeul scenic vopsit în roșu țâșneau spicele de grâu, un câmp adevărat, care împrumută neliniștitoare vibrații, dând o ascuțită sugestie de spațiu deschis” (Gâțză, 1975, p. 145).

Mult mai analitic și total lipsit de prejudecăți culturale sau social-politice, Liviu Ciulei, în calitatea sa de director al Teatrului Bulandra, exprimă propriul său punct de vedere: „Cred că cel mai important lucru din *Livada de vișini* este traducerea scenică perfect inteligibilă pentru spectatorul de azi al universului cehovian. În acest univers, spectatorul se orientează imediat, găsește repere, referințe și întâlnirea lui cu personajele e favorizată de apropierea lor de el” (Iosifescu, 1983, p. 14). Nu putea să lipsească nici punctul de vedere al regizorului. Într-unul din *Jurnalele* sale, Pintilie însuși oferă o amplă explicație a reprezentării personale a textului lui Cehov:

Titlul transparent al *Livezii* este, de fapt, O, ce zile frumoase!, este istoria unei agonii lipsite de atrocitate, a unei agonii idilice și iresponsabile; este, mai precis, istoria unui mod de a muri, a unuia din modurile posibile, ca la Beckett... Ca și la Beckett, toate personajele balansează între două timpuri ireale, mitologice – trecutul și viitorul, care prin contemplare prelungită se echivalează. Copilăria și viitorul sunt două timpuri perfect ireale, de tipul O, ce zile frumoase! (Pintilie, 2003, p. 14)

Spectacolul lui Pintilie pe scena Teatrului Bulandra în 1967 a fost unul memorabil, în primul rând prin decorul surprinzător: livada de vișini văzută ca un lan de grâu și printr-o Liubov Andreevna Ranevskaia jucată de Clody Bertola drept o făptură angelico-aeriană, ce nu reușește să se scuture de inconștientă și să coboare în real. Lucian Pintilie a obținut prin metafora *lanului de grâu*, (metaforă apărută în urma unei experiențe personale, după salvarea miraculoasă a regizorului în urma unui accident de automobil) o întâlnire a publicului cu o interpretare melancolică a *Livezii* cehoviene. În *Livada* lui, metamorfozată într-un mănos lan de grâu, Pintilie reușește să ofere ochilor „flămânzi” ai publicului o viziune stranie și nouă a personajului feminin principal: dacă regizorul rus Efros optase pentru o Ranevskaia tragică, dar dârză, pe alocuri chiar aspră, Liubov a lui Pintilie trăiește într-o stare de amnezie, izvorâtă din instinctul de autoapărare. Sintetizând, *Livada* – lan de grâu este expresia percepției proprii a regizorului român despre adevărul și esența piesei cehoviene: lanul de grâu înseamnă rod, bunăstare, frumusețe, ceea ce fusese odinioară *Livada de vișini* (și ce mai era încă, prin minunata corolă a florilor imaculate), dar același lan implică și urâtul: seceriș, moarte, doborâre, sfârșit de etapă (ce corespunde masacrării vișinilor în final). „Trebuie remarcată forța pe rând centripetă și centrifugă a livezii: în actul întâi, livada ornamentată atrage, în vreme ce la finele actului patru, livada de vișini doborâtă alungă” (Banu, p. 74).

O altă montare a *Livezii de vișini* care a însemnat un eveniment deopotrivă în tradiția spectacolelor cehoviene în România, dar și în arta teatrală în general, a fost cea realizată de regizorul Gheorghe Harag de la Teatrul de Stat din Târgu-Mureș, în stagiunea 1984-1985, în fapt, ultimul spectacol al marelui regizor, dus până la capăt de asistentul său de regie. Înscriindu-se în seria spectacolelor antologice, *Livada de vișini* a lui Harag a fost mai mult decât un eveniment teatral, un adevărat moment cultural, provocând mai multe dezbateri, pornind de la interpretarea cu totul originală a textului, înțeles ca o meditație gravă asupra rosturilor fundamentale ale vieții în general și ale teatrului în special. De o stranie frumusețe și de o intensitate a trăirii ieșită din comun, spectacolul a ales ca matrice structurată a simbolului central, *Livada*, o perdea de muselină vrâstată de fine broderii cu imaginea unor vișini înfloriți, dar imateriali, ceea ce lăsa o puternică impresie de ciudat, de părelnic, de cunoscut și, totuși, de văzut pentru întâia dată (apud Scarlat Nicolae, 1986).

Livada lui Sorin Militaru, la Teatrul Odeon (2004), este o demonstrație de siguranță regizorală, de inventivitate și cunoaștere profundă a abisului interior al

fiecărui personaj. Simultan ancorat în prezent și istorie, fără să trădeze intențiile textului, dar lecturându-l contemporan, Sorin Militaru sparge tiparele cehoviene (sufletul slav și manierismul care decurge de aici), respectând, în același timp, mecanismul universal al memoriei afective: „Livada de vișini este rana oricărei pierderi personale, rămasă necicatrizată. Broderia transparentă, pansament însângerat al unei răni permanent deschise peste un tablou de familie, hiperbolizează senzația de durere. Este durerea care însoțește moartea unei lumi pentru a se naște o nouă viață” (Rusiecki, 2004).

Structura spectacolului se construiește dintr-o suită de alternanțe temporale. Liniștea, tăcerea este dilatată, iar acțiunea se contractă. Sorin Militaru privilegiază momentele de așteptare, de încordare hipnotică a clipei, parcă încercând să încremenească prezentul. De asemenea, regizorul pune preț pe redimensionarea spațiului interior în care se întretaie diverse stări, precum încordarea, morbiditatea sau euforia. În spectacolul lui, scena devine o alăturare de solitudini sau de inși în curs de însingurare. Nu putea să lipsească din intenția regizorului ecuația timp obiectiv – timp subiectiv, istorie – memorie. Totul se materializează datorită alunecării (aproape totale) a personajului principal, Ranevskaia, elementul de coagulare a întregii lumi, într-un timp interior. Ea nu mai este capabilă să aibă reacții la realitatea exterioară și cheamă amintirile în ajutor în tentativa ei disperată de a negocia cu suferința. Ranevskaia (interpretată de Anca Neculce cu o paletă extrem de diversă: când statuară, distinsă, divă, când „carne vie” într-o suferință atroce, întoarsă complet spre sine, de acum bătrână) rememorează doar secvențele încrustate în creierul său. Rarele reveniri la realitate arată, totuși, o structură care analizează corect și rapid situațiile, inclusiv cele financiare. Lumea imaginată de Sorin Militaru se constituie dintr-o succesiune de desfășurări temporale interioare, centrate în jurul unui moment rememorat *ad infinitum*.

Simbolul *Livezii* este de data aceasta împrumutat, cu toate conotațiile distinctive, *Dulapului*. Celebrul dulap, în vârstă de 100 de ani, devine obiectul-pilon al interogației asupra resortului temporal și al legăturii cu invizibilul, căpătând semnificații de stelă funerară. Dulapul, cutie neagră a istoriei acestei familii, este investit cu ambivalența spațiului magic, unde absența și invizibilul se pot încarna, iar prezența se evaporă (Cuc, 1980, p. 113). Gestualitatea este folosită ca limbaj de sine stătător, purtător de metaforă conținută.

Livada de vișini a lui Andrei Șerban rămâne în istoria teatrului românesc ca primul spectacol cu acest text care a fost tratat ca o comedie. Regizorul nu dorește separarea spațiilor, casa și livada comunică, iar această fuziune atestă, de fapt, forța interioară care emană din simpla desemnare a livezii, fără să fie nevoie de o

reprezentare exactă a acesteia. Șerban, prin cei câțiva vișini chirciți, plantați anapoda ici-colo, încearcă tocmai o ștergere, o anulare a granițelor dintre exterior și interior.

În *Călătoriile mele în teatru*, Andrei Șerban explică de ce pentru el e mai nimerit a-l citi pe Cehov într-o cheie mai puțin gravă: „Citind notele lui Meyerhold, am fost încurajat să dezvolt împreună cu actorii o atmosferă de vodevil, de circ, punându-ne întrebarea: în ce fel este piesa o comedie umană în care ne recunoaștem?”. Regizorul a arătat publicului venit la spectacol o *Livadă* cu iz de vodevil, convins fiind că exagerarea sentimentalismului piesei nu concordă cu atitudinea cehoviană față de slăbiciunile și angoasele firii umane. Regizorul a dorit să spulbere orice încercare de exagerare a sentimentelor, de aceea, ori de câte ori un personaj devenea prea emotiv, el a avut grijă să introducă un efect comic care să rupă emoția. Bazându-se doar pe o singură replică a lui Cehov, „Nu există eroi sau ticăloși în piesele mele”, Andrei Șerban reduce prin mișcarea “toiagului său regizoral” intenții majore la întrupări meschine.

Prins el însuși între două lumi, una pe care a părăsit-o de bunăvoie și la care se tot întoarce pentru a se împlini ca artist, și alta în care nu a reușit niciodată să se simtă cu adevărat Acasă, regizorul Andrei Șerban experimentează încă și caută soluții la probleme demult rezolvate și „clasate”. Cheia lipsită de subtilitate, în care se apropie de un text, se pare, cu prea multe implicații pentru unii, a dus la un spectacol „foarte original”, dar total nesuștinut și neargumentat de text, încropit după toate regulile comediei bufe. Actorii baletează suav printre arborii pitici de pe scenă, când timizi și ușor retardați, când vulcanici, elastici și eficienți, dar registrul comic (ales de regizorul însuși) sună mai degrabă ieftin, a tinichea. Este un spectacol lipsit de rafinament, de emoție, în care suavele simboluri cehoviene par aruncate la întâmplare într-o aglomerare stupidă, un spectacol alcătuit la „repezeală”, într-o „modernizare opintită” și plămădit dintr-o mare sfidare a tradiției și o neeficiență goană după superioritate, ca tot ce face Andrei Șerban când se apropie de Cehov.

Un alt spectacol modern, sfidând și el canonul, este *Livada* lui Felix Alexa, de la Teatrul Național, o reprezentare revoluționară, bazată pe o înțelegere simultan concretă și supradimensionată a metaforei livezii. Astfel, tânărul regizor aduce în premieră în fața publicului bucureștean, pe 13 mai 2010, o *Livadă* pusă la borcan! Vișinele livezii au devenit deja compot, iar decorul întreg este un dulap imens – dulapul de o sută de ani, desigur – plin ochi cu borcane mari, mustind de compot de vișine. Fiecare borcan e luminat în centru, ca și cum ar avea o inimă care palpită. Straniu, dar fascinant! Este surprinsă *atemporalitatea* piesei cehoviene: „Am vrut să fac un spectacol care se adresează omului din ziua de azi, sensibilităților și angoaselor sale. Iată, după mai bine de 100 de ani, oamenii suferă aceleași eșecuri, aceleași înfrângeri, aceleași căderi. Cehov a făcut un fel de vivisecție a angoaselor timpului lui, care sunt valabile și azi” (Alexa, „Cotidianul”).

Maniera nouă de reprezentare a livezii în spectacolul lui Alexa dă piesei cehoviene o interpretare proustiană. Cu *Livada* pusă la borcan, personajele de pe scenă pleacă „în căutarea timpului pierdut”. Reprezentând astfel livada, Alexa naște în sufletul spectatorilor reflecții suplimentare: este livada iremediabil distrusă, redusă la efemeritatea unui compot sau, dimpotrivă, i s-a redescoperit utilitatea? La găsirea unui răspuns la această enigmă contribuie chiar regizorul: „Livada este una conservată în timp, spațiu, și-n borcane, dar, în același timp, este o livadă care se descompune, se dezasamblează bucată cu bucată când locuitorii moșiei părăsesc conacul, în actul al patrulea, iar fructele îi sunt strivite”. Strivirea este un element recurent în spectacolul lui Alexa. În finalul piesei, Lopahin, în bucuria-i sălbatică, calcă în picioare vișinele, care, strivite, seamănă cu o pată de sânge. Astfel, ne dăm seama că Lopahin (și Marius Manole transpune foarte fin, dar sugestiv, acest aspect) obține răzbunarea, dar că, în același timp, distruge ceea ce iubește (livada era direct legată de Ranevskaja, care, prin personalitatea, poziția și prestația sa câștigase respectul și chiar afecțiunea lui Lopahin), producându-și implicit sieși suferința. El strivește și distruge o lume, înlocuind-o cu alta, care nu este, însă, cu nimic mai bună.

Așadar, folosind o distribuție de excepție (formată din Maia Morgenstern, Marius Manole, regretatul Șerban Ionescu, Irina Movilă, Ana Ciontea și alții), tânărul regizor realizează un spectacol inedit, într-o reprezentare originală, survenită dintr-o interpretare multiplicată și profundă a textului cehovian:

Livada mea e și comedie și dramă. [Cum este, în fond, însăși viața]. Livada a fost jucată mult timp excesiv ca o dramă, după aia a existat reacția opusă, când toți au spus că e numai comedie. Eu cred că lucrurile sunt amestecate. Cred că în piesă contrapunctul comic e genial. Momentele de mare intensitate dramatică alternează cu cele comice. Când personajele nu mai pot îndura intensitatea tragică, sfârșesc prin a contrapuncta comic (Interviu cu Felix Alexa, www.yorick.ro).

Fericirea de a vedea o livadă în floare e sinonimă cu șansa de a vedea un mare spectacol. Preț de o răsuflare. Din „sudoarea” actului de sublimă creație și zvârcolirea sufletului „chinuit” de îndoieli al Artistului nu rămân decât lacrimile din ochii spectatorului, care și ele se usucă pe drumul de întoarcere din *Vrajă* spre *Realitate*. Dar amintirea poate dura o viață.

Bibliografie

- Banu, George, *Livada de vișini, teatrul nostru*, Editura LiterNet, 2004
Bălănescu, Sorina, *Dramaturgia lui Cehov: simbol și teatralitate*, Iași, Editura Junimea, 1973
Cuc, Silvia, *Istoria teatrului rus*, București, Editura Univers, 1980
Eliade, Mircea, *Mituri, vise și mistere*, București, Editura Univers Enciclopedic, 1998
Găță, Letiția, *Evoluția artei regizorale în teatrul românesc contemporan*, București, Editura Meridiane, 1975
Grotowski, Jerzy, *Spre un teatru sărac*, București, Editura Unitext, 1998
Iosifescu, Silvian, *De-a lungul unui secol*, București, Editura Eminescu, 1983
Mancăș, Mircea, *Trecut și prezent în teatrul românesc*, București, Editura Eminescu, 1983
Moraru, Mihaela, *Universul artei ruse*, București, Editura Meteor Press, 2004
Moraru, Mihaela, *Piese rusești pe scena teatrelor din București*, în vol. *Un om, un simbol. In honorem magistrae Ivan Evseev*, București, Editura CRLR, 2007
Moraru, Mihaela, *Specificitatea genului dramatic*, „Filologie rusă”, XXIX, nr. 1, București, Editura Universității din București, 2013
Pintilie, Lucian, *Bricabrac*, București, Humanitas, 2003
Popovici, Ileana, *Acest surâzător și crud amurg*, „Teatrul”, nr. 1, 1968
Proust, Marcel, *În căutarea timpului pierdut*, București, Editura Leda, 2008
Rayfield, Donald, *Cehov. Evoluția măiestriei*, Londra, Barnes & Noble Books, 2000
Rusiecki, Cristina, „Cultura”, decembrie 2004
Săceanu, Amza, *Clasicii nu vor să îmbătrânească*, București, Editura Meridiane, 1983
Șoptereanu, Virgil, *Filosofia mitului în literatura rusă*, București, Editura Universității din București, 1997
Teodorescu, Leonida, *Dramaturgia lui Cehov*, București, Editura Univers, 1972
Tonitza, Mihaela, *Despre joc*, Iași, Editura Junimea, 1980
Vinogradova, K. M., *Cehov la Melihovo*, Moscova, 1959

Surse electronice:

- Feldman, Radu Alexandru, *Un Cehov pentru neliniștea noastră*, <http://www.revista22.ro>
Cehov 100%, <http://www.revista22.ro/Cehov>

ESTETICA DESTRĂMĂRII ÎN LIRICA FILOSOFICĂ A POETULUI RUS GHEORGHI IVANOV

Gabriel Andrei STAN

Dans cet article nous nous proposons d'analyser l'image désolante de l'existence humaine, telle quelle apparaît dans le cycle poétique *Rozy* du poète russe Georgy Ivanov. Notre analyse se fonde principalement sur les poésies *Dusha cherstva. I s kazhdym dnev cherstvey* et *Ne spitsya mne. Zazhech' svechu?*. La souffrance du poète émigré traduit un sens aigu de l'aliénation et une esthétique de la «destruction». En ce sens, l'impossibilité de continuer la tradition littéraire et de s'accoutumer dans un monde étranger confère à la poésie ivanovienne les traits d'une décadence tardive.

Mots clés : émigration, aliénation, décadence, tradition littéraire, esthétique.

...Перед тем, как умереть,
Не о чем мне говорить¹.

Gheorghii Ivanov

Gheorghii Ivanov este unul dintre cei mai reprezentativi poeți ai primului val al emigrației ruse. În anul 1931 publică la Paris ciclul de poezii intitulat *Розы* (Trandafiri). Principalele teme ale acestor creații literare reprezintă neîntrerupte căutări existențiale, grefate pe un pronunțat sentiment de alienare a eului. Rătăcirea și încercarea perpetuă de redobândire a unei stabilități ontologice conferă textului poetic un caracter filosofic cu puternice accente pesimiste și chiar negativiste. În lucrarea de față ne propunem să analizăm modul în care este construită concepția despre lume a eului liric, atât la nivel structural, cât și la nivel macropoetic (mai exact, modul în care tema emigrației influențează ansamblul de subteme și motive literare prezente în opera de maturitate a poetului rus). În vederea unei mai bune exemplificări a tezei noastre, am ales să ne concentrăm atenția în mod particular asupra poeziilor *Душа черства. И с каждым днем черстве́й* (Sufletu-i uscat. Și cu

¹ Înainte de a muri / Nu am despre ce vorbi.

fiecare zi mai uscat) și *He спится мне. Зажечь свечу?* (Nu pot dormi. S-aprind lumânarea?).

Душа черства. И с каждым днем черствей.
- Я гибну. Дай мне руку. Нет ответа.
Еще я вслушиваюсь в шум ветвей.
Еще люблю игру теней и света...

Да, я еще живу. Но что мне в том,
Когда я больше не имею власти
Соединить в создании одном
Прекрасного разрозненные части¹.

Poezia își întemeiază discursul pe sentimentul central al alienării eului. Tema eșecului existențial și a pieirii este transpusă în text prin intermediul experienței subiective a eului liric.

Prima strofă deschide cadrul realității lăuntrice prin imaginea aproape sinestezică a *sufletului uscat* (*душа черства*). Existența ternă, apăsătoare, claustrală este subliniată și întărită prin repetiția (anadiploza) *uscat ... mai uscat* (*черства ... черствею*). În mod paradoxal, poetul își afirmă ființarea, fragilă ce-i drept, prin însăși negarea ei: din punct de vedere retoric, rostirea lui *Mă sting* implică de fapt ideea lui *Exist*. Adresarea directă folosită de eul liric pentru a cere ajutor (exprimată prin metonimia *Dă-mi mâna* [*Дай мне руку*]) imprimă textului o ușoară notă de dinamism, ce este însă repede spulberată de constatarea tristă a inexistenței vreunui răspuns. Ultimele două versuri ale primei strofe fac trecerea de la realitatea interioară a eului liric la cea exterioară, obiectuală. Însă și acest cadru exterior este guvernat tot de prezența subiectivă a eului liric (prin prezența pronumelui personal de persoana I sg.). Deși concretizat prin imaginea auditivă a *zgomotului ramurilor* și cea vizuală a *jocului de umbre și lumină*, influențe acmeiste rămase în opera poetului, cadrul exterior devine astfel imaterial, nonfactual. Imaginile artistice create redau realității obiectuale un puternic caracter fluid, realizându-se astfel o punte de legătură între cele două planuri, interior și exterior, ambele fiind sub semnul aceleiași instabilități ontologice.

A doua strofă debutează prin afirmarea existenței eului liric. La nivel formal, această aserțiune intră în opoziție cu anunțul morții din cel de-al doilea vers al primei strofe: *Mă sting* vs *Da, încă mai trăiesc* (*Я гибну* vs *Да, я еще живу*). Cu toate acestea, trebuie subliniată prezența unui element suplimentar în cea de-a doua aserțiune. Adverbul temporal *încă* din *Da, încă mai trăiesc* (*Да, я еще живу*) reprezintă un liant gramatical ce unește a doua strofă de cea dintâi. Acesta (care

¹ Sufletu-i uscat. Și cu fiecare zi mai uscat. / Mă sting. Dă-mi mâna. Niciun răspuns. / Încă mai ascult zgomotul ramurilor. / Încă mai iubesc jocul de umbre și lumină... / Da, încă mai trăiesc. Dar ce să fac eu / Când nu mai am putere / Să unesc într-o singură creație / Părțile dispartate ale frumosului.

apare și în ultimele două versuri ale primei strofe) aduce un sens restrictiv afirmării existenței, ceea ce implicit conduce la o reinterpretare semantică a propoziției *Da, încă mai trăiesc*. Cu alte cuvinte, deși formal propoziția are o conotație pozitivă, din punct de vedere semantic, *încă mai trăiesc* devine sinonim cu *mă sting*; din afirmare a existenței, propoziția se transformă la nivelul macrotextual în negarea acesteia. A doua jumătate a primului vers din cea de-a doua strofă dezvăluie organizarea contrapunctică a întregului text poetic. Opoziția dintre prima și ultima strofă este marcată grafic prin conjuncția adversativă *dar* (*но*). Aceasta opoziție permite identificarea a două voci distincte ale eului liric. Astfel, în prima strofă, pronumele personal de persoana I *eu* (*я*) desemnează vocea eului liric în calitatea sa de ființă biologică, ipostaza sa umană concretă. În a doua strofă, *eu* (*я*) subliniază prezența instanței lirice în calitatea sa de poet, de creator. Tensiunea acumulată își găsește momentul culminant în ultima parte a poeziei, când sentimentul alienării este transferat din planul general uman în planul creației (sau mai bine spus, în planul umanului aflat în procesul creației). Cu alte cuvinte, eșecul existențial devine acum un eșec artistic. Imposibilitatea poetului de a crea un produs artistic unitar dotat cu sens este exprimată în ultimul vers al textului: *Părțile disparate ale frumosului* (*Прекрасного разрозненные части*).

Poezia se caracterizează prin simplitate stilistică, printr-o epurare a figurilor de stil excesive și printr-o sintaxă poetică rigidă, marcată prin propoziții scurte, deseori eliptice. În cartea dedicată vieții și activității artistice a lui Gheorghii Ivanov, criticul rus Vadim Kreid subliniază, cu privire la stilul creațiilor lirice din volumul *Розы*, următoarele aspecte:

În ce constă oare această simplitate stilistică voită? Cartea se deosebește prin lipsă de pretenții, prin minimalism artistic, printr-un ascetism al procedeelelor. Elementele formale sunt de asemenea în acord cu această simplitate estetică, cu timbrul stins, cu renunțarea la tot ce e neesențial. [...] Toate rimele sunt simple, multe dintre ele sunt intenționat sărace, multe sunt rime verbale, dar chiar dintre cele care până și la începutul secolului al XIX-lea erau considerate neoriginale. [...] Pentru un maestru al versului, ceea ce G. Ivanov a și fost, această sărăcie voluntară atrage cu sine o funcție artistică importantă. Este ușor de remarcat cât de puține metafore sunt în carte și cât de multe cuvinte sunt utilizate cu sensul lor propriu¹.

În ciuda simplității stilistice și a rigidității sintactice a poeziei, textul surprinde prin complexitatea organizării sale la nivel fonetic și prozodic. La nivel fonetic, poetul apelează la aliterațiile emfaticе: *Душа черства. И с каждым днем черстве́й* (repetarea consoanei **d**); *Я гибну. Дай мне руку. Нет ответа* (repetarea consoanei **n**, respectiv grupului **ne**); *Еще я вслушиваюсь в шум ветвей* (repetarea

¹ Vadim Kreid, *Георгий Иванов*, Moscova, Molodaia gvardia, 2007, p. 200.

consoanelor **v**, respectiv **ș**); *Но что мне в том* (repetarea grupului consonantic **tom**); *Соединить в создании одном* (repetarea grupului **so**, respectiv consoanelor **d** și **n**); *Прекрасного разрозненные части* (repetarea grupurilor consonantice **ras**, **raz** și a consoanei **n**). La nivel prozodic, sentimentul angoasei și al disperării înăbușite a eului liric este redat prin pentamentul iambic, care impune o cadență gravă, în acord cu tensiunea lirică ce transpare la nivelul fiecărui vers. La o privire mai atentă, putem observa un model melodic și prozodic extrem de riguros. Folosirea pentamentului iambic cu alternanța măsurii versurilor de zece silabe (cu rimă masculină) și respectiv unsprezece silabe (cu rimă feminină) trădează un model prozodic tradițional. Acest tipar impune o muzică solemnă, propice acelor specii ale poeziei în care se transmit sentimente tulburătoare, fiind cultivat cu preponderență în meditațiile romantice și ulterior în creațiile simboliste. Astfel, tonalitatea poeziei amintește de operele literare ale poezilor romantici ruși din secolul XIX și, mai târziu, de cele ale simboiștilor de la începutul secolului al XX-lea. În acest sens, F. Tiutcev și A. Blok devin exemple cât se poate de sugestive. Cu alte cuvinte, G. Ivanov creează în textul său un dialog cu tradiția poetică a culturii ruse din secolul al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea. Pentru o mai lesne ilustrare a modului în care acest dialog se produce, vom analiza mai departe poezia *He спится мне. Зажечь свечу?*, care face parte din același volum, *Розы*.

Не спится мне. Зажечь свечу?
Да только спичек нет.
Весь мир молчит, и я молчу,
Гляжу на лунный свет.

И думаю: как много глаз
В такой же тишине,
В такой же тихий, ясный час
Устремлено к луне.

Как скучно ей, должно быть, плыть
Над головой у нас,
Чужие окна серебрить
И видеть столько глаз.

Сто лет вперед, сто лет назад,
А в мире все одно —
Собаки лают, да глядят
Мечтатели в окно¹.

¹ Nu pot dormi. S-aprind lumânarea? / Dar nici chibrituri nu-s. / Toată lumea tace, și eu tac, / Mă uit la lumina lunii. Și mă gândesc: cât de mulți ochi / În aceeași liniște. / În aceeași oră liniștită, clară / Ațintiți către lună. Ce plictisitor trebuie să-i fie, să plutească / Deasupra capetelor noastre, / Să arginteze ferestre străine / Și să vadă atâția ochi. / O sută de ani înainte, o sută înapoi, / Iar în lume tot același lucru – / Câinii latră, și privesc / Visătorii la fereastră.

Poezia este o elegie a cărei teme principale vizează existența umană ternă, aflată sub influența unui determinism de sub care nu se poate sustrage. Sentimentul înstrăinării și al claustrării este redat tot prin prisma experienței subiective a eului liric.

Structural, imaginarul poetic este organizat pe două planuri: cel al eului liric și cel al celorlalți, ambele fiind reunite sub același motiv literar central, cel al lunii, și ulterior, în câmpul semantic al încremenirii, al captivității într-o existență monotonă.

Prima strofă marchează reperele temporale și spațiale în care este situat eul liric: noaptea, într-un spațiu închis (putem presupune, cel mai probabil, că este vorba de camera poetului, chiar dacă acest lucru nu este direct menționat în text). Neputința de a dormi trădează neliniștea, atmosfera apăsătoare resimțită de eul liric. Întrebarea retorică *S-aprind lumânarea?* (*Зажечь свечу?*) amplifică cu atât mai mult acest sentiment, prin inevitabilul auto-răspunsului negativ ce va urma. Un alt element cu un rol expresiv puternic îl reprezintă motivul lumânării care, la fel ca în picturile vanitas, sugerează existența umană vidă, lipsită de importanță. Însă, prin imposibilitatea aprinderii acesteia, lumânarea accentuează cu atât mai mult tragicul condiției umane. Următoarele două versuri conturează principalele planuri pe care este ordonat discursul poetic: pe de o parte, distincția eu liric – ceilalți, toți fiind uniți în aceeași tăcere greoaie, iar pe de altă parte, este realizată trecerea la planul exterior, prin privirea îndreptată spre lumina lunii.

Al doilea catren anulează opoziția formală existentă în prima strofă, cea dintre poet și restul lumii. Metonimina *cât de mulți ochi* (*как много глаз*) introduce eul liric în grupul *celorlalți*, fapt ce înseamnă, în definitiv, pierderea statutului acestuia de creator. Orice prezență umană este supusă aceleiași ore fatidice, fiecare individ se află într-un determinism din care nu poate scăpa.

Ultimele două strofe surprind esența mesajului poetic. Motivul lunii reprezintă elementul principal ce conturează viziunea sumbră asupra existenței. Funcționalitatea acestuia este una inedită. Motiv eminent romantic, luna este principalul element ce conferă poetului libertatea de a depăși granițele realității imediate, semnifică zborul spre ilimitat, deschiderea spre vis. În concepția romantică, are puterea de a transforma realitatea, de a crea un spațiu feeric. Dar în textul poetic al lui G. Ivanov, luna este goliță de orice putere de transfigurare a realității, iar deschiderea spre vis, spre un plan ontologic superior, dincolo de limita imediată a realității obiectuale devine astfel imposibilă. Expresivitatea acestei anulări a motivului tradițional selenar sporește cu atât mai mult cu cât astrul este personificat, acestuia fiindu-i transferate sentimentele negative ale ființei umane:

plictisul și înstrăinarea. Ultima strofă prezintă ființa umană captivă într-un spațiu apăsător din care nu există nicio posibilitate de ieșire, efectele luminii lunii rămânând și ele nule: *O sută de ani înainte, o sută înapoi, / Iar în lume tot același lucru* (*Сто лет вперед, сто лет назад, / А в мире все одно*). Verbele la timpul prezent din ultimele două versuri *latră și privesc* (*лают, да глядят*) dobândesc valoare iterativă, ceea ce la nivel stilistic figurează existența ca o succesiune de cicluri închise, de situații ce se repetă la infinit. Așa cum am afirmat deja mai sus, G. Ivanov crează în textele sale poetice un veritabil discurs cu tradiția literară rusă din secolul al XIX-lea, în special cu mișcarea romantică. Modelul romantic presupune o evadare din limitele lumii exterioare, deseori caracterizată ca fiind searbădă, într-un plan ontologic superior. Poetul romantic are un statut privilegiat, diferit de cel al oamenilor obișnuți: el poate fugi din spațiul anost al realității imediate, fie în propria-i visare, fie în spațiul nelimitat al imaginarului creativ. Astfel, el beneficiază de accesibilitatea cunoașterii absolutului prin intuiție, putându-se rupe din jugul neantului. Cu alte cuvinte, modelul romantic este unul al artei, al puterii creatoare a spiritului.

Întreaga creație este, într-un anumit sens, o creație din nimic. Este singura activitate complet autonomă a omului. Este eliberarea din chingile legilor cauzale, din mecanismul lumii exterioare, din influențele mediului înconjurător sau ale pasiunilor care mă guvernează – factori față de care eu nu sunt decât un obiect al naturii la fel ca arborii, pietrele sau animalele¹.

În poeziile sale se regăsește un adevărat repertoriu de motive și procedee specific romantice (ulterior fiind adoptate și de simbolisți): motivul lunii, al lumânării, al ferestrei, al privirii și al visului, alternanța permanentă dintre lumină și întuneric, diferite modalități de organizare și conceptualizare a unor idei în manieră dualistă. Însă, toată această seamă de elemente romantice sunt golite în poezie de forța lor de manifestare. Cu alte cuvinte, deși ele există, nu pot funcționa, nu pot produce efectele scontate, acestea fiind nule. Putem vorbi astfel de un procedeu de „deromantizare” a textului poetic, sau poate mai potrivit ar fi să-l numim un „romantism steril”, ce se sprijină, în principal, pe estetica destrămării. Această viziune a disoluției, a dezagregării rezidă, în majoritatea cazurilor, într-o mișcare centrifugă a principalelor elemente ce descriu concepția despre lume a poetului. Motivul zborului și, respectiv, al plutirii, privite ca mișcări de desprindere dintr-un loc, au o importanță deosebită în poetica lui G. Ivanov: *Слышишь, как летит земля* (Asculți cum zboară pământul), *Где летит судьба* (Unde zboară soarta), *Паруса плывут и тонут* (Corăbiile plutesc și se scufundă), *И голос летит из тумана* (Și glasul zboară din ceață), *По синею царству эфира / Свободное сердце летит*

¹ Isaiah Berlin, *Simțul realității*, cap. *Revoluția romantică: o criză în istoria gândirii moderne*, traducere și postfață de Laurian Kertesz, București: Editura Univers, 2004, p. 222.

(Prin regatul albastru al efirului / Inima liberă zboară), iar lista cu astfel de versuri poate continua. Aceste motive și, mai ales, întrebuițarea lor în poezie demonstrează apartenența operei lui Ivanov la estetica Veacului de Argint¹.

Distanțarea de viziunea încrezătoare a romanticilor, de concepția liberală despre om și de evadarea în imaginar, precum și de crezul simbolist al salvării prin artă (unde poetul, în ipostaza de creator, poate atinge transcendentul) lasă în urmă o imagine dezolantă, golită de orice iluzie confortabilă. Pe scurt, o lume guvernată de forța chinuitoare a imanentului, o lume în care transcendența, deși își manifestă ultimele zvâcniri, este vidă. Astfel, estetica destrămării capătă în lirica ivanoviană accentele unui decadentism târziu. Poeziile sale nu redau doar tragismul existenței subiective a poetului aflat în exil, ci deplâng de fapt soarta unei întregi generații. La fel cum decadentii francezi de la sfârșitul secolului al XIX-lea se considerau ultimii aristocrați în fața tăvălugului burghez, decadentismul lui Ivanov constă în conștientizarea faptului că el este ultimul din generația sa.

Opera lui G. Ivanov este fascinantă în deosebi pentru caracterul său tragic, iar tragismul său este cu atât mai atrăgător cu cât el se naște din incapacitatea poetului de a se adapta într-o lume total nouă. Deși poeziile sunt antiromantice, poziția eului liric este în mod asumat cea a unui adevărat romantic. Din această incompatibilitate se iscă durerea. Astfel, supratema emigrației devine un prilej pentru împletirea rețelei de subteme grefate pe același teren comun: tradiția literară. Imposibilitatea continuării tradiției literare marchează, la nivel simbolic, lupta dintre două lumi: una îmbătrânită, ce apune, iar alta abia născută, ce încearcă să se definească.

Bibliografie

- Agushi, Irina, *The poetry of Georgij Ivanov*, în „Harvard Slavic Studies”, vol. 5, 1970
 Berlin, I., *Simțul realității*, traducere și postfață de Laurian Kertesz, București, Editura Univers, 2004
 Crețu, A., *Flying Trivia: Elements of the Structure of Chaos in Silver Age Poetics*, Midwest Slavic Conference, 2006
 Ivanov, G., *Собрание сочинений в трёх томах*, Moscova, Soglasie, 1994
 Jolkovski, A., *Так и так Георгия Иванова*, „Zvezda”, 2007, №9, <http://magazines.russ.ru/zvezda/2007/9/zh11.html> [consultat la 12.01.2014]
 Kreid, V., *Георгий Иванов*, Moscova, Molodaia gvardia, 2007
 Rancin, A., *Экзистенциализм по-русски, или Самоубийство Серебряного века: «Распад атома» Георгия Иванова*, „Neva”, 2009, №9, <http://magazines.russ.ru/neva/2009/9/ra15.html> [consultat la 10.01.2014]
 Wachtel, M., *The Cambridge Introduction to Russian Poetry*, Cambridge University Press, 2004

¹ Andrei Crețu, *Flying Trivia: Elements of the Structure of Chaos in Silver Age Poetics*, Midwest Slavic Conference, 2006. Autorul subliniază influența lui Blok asupra poeziei lui Ivanov, dar și a altor poeți precum Ahmatova, Gumiliov, Mandelștam ș.a.

ASTRID SAALBACH ȘI JOCUL VISULUI

Carmen VIOREANU

The aim with this paper is to investigate the dream play structure and elements in the Danish playwright Astrid Saalbach's plays *Morning and Evening* and *End of world*. As a starting point for the dream play genre definition I use August Strindberg's own reflections on his plays such as *To Damascus*, *Lucky Per's Journey* or *A Dream Play*.

Key words: Astrid Saalbach, Danish Contemporary Theater, dream play, August Strindberg

Într-o scrisoare către copiii săi, Strindberg scria triumfător că a creat „un gen nou”¹. Era anul 1898 și tocmai terminase de scris prima parte a trilogiei *Spre Damasc*. Ce a contribuit la faptul că Strindberg credea că a descoperit un nou gen literar? *Spre Damasc* nu este un joc al misterului, fiindcă toată acțiunea este amplasată în prezent, fapt pe care îl subliniază foarte exact la începutul piesei². Totodată, *Spre Damasc* este o „dramă la persoana întâi”³ care se petrece în conștiința personajului principal, Necunoscutul⁴. Personajele secundare sunt reduse la tehnicieni de scenă metafizici care apar în scenele realiste, atunci când Necunoscutul nu este prezent⁵. Este o dramă de inițiere, pentru că personajele sunt oameni obișnuiți, cu țeluri înalte care îi transformă și îi fac să evolueze. Transpunerea unei anumite situații din piesă pe un alt plan, unul existențial, este de asemenea un element important în jocul visului la Strindberg⁶. Din punctul de vedere al compoziției, Strindberg caută o nouă structură care simbolizează „reluarea”,

¹ Scrisoarea 3819, datată Lund, 24 mai 1898, în Eklund 1948: 311.

² În Actul I, prima scenă, *La colțul străzii*, Necunoscutul îi spune Doamnei: „Acum o să vă dau o vârstă, căci nu știu câți ani aveți... De acum încolo aveți treizeci și patru de ani și sunteți prin urmare născută în o mie opt sute șaiszeci și patru” (Strindberg 2012:16).

³ Termen preluat de la Gunnar Brandell, *jagdrama*, în limba suedeză.

⁴ Brandell 1983:288.

⁵ Ibid.

⁶ Egil Törnqvist, *Strindbergian Drama*, 1982, p.92, citat în Brandell 1983:293. Conform lui Törnqvist, Strindberg creează impresia că Necunoscutul a stat și a așteptat la colț de stradă toată viața lui: „Doamna: Ce așteptați?// Necunoscutul: De-aș putea spune. – De patruzeci de ani aștept ceva” (*Spre Damasc*, Partea I, Actul I, Scena I, în Strindberg 2012:12).

influențat fiind de conceptul *gentagelsen* al lui Kirkegaard. Astfel, scenele construite după acest principiu sunt „ca un șarpe care se mușcă de coadă.”¹

Strindberg construisese scene circulare și utilizase motivul călătoriei care implică numeroase reveniri și în piesa *Călătoria lui Per-cel-Fericit*². Tot acolo, Strindberg indica pentru prima dată în didascalii schimbările de decor la scenă deschisă, pe care le numește *changements à vue*³. Într-o scrisoare către Axel Lundegård⁴, Strindberg avansează conceptul de „dematerializare” a decorului, prin care se pot crea treceri de la un mediu la altul și care pot sugera publicului că ia parte la un vis.⁵ Această „dematerializare” nu este una în sens filozofic, ci fizic, se petrece pe scenă, în fața publicului, și contribuie la crearea a ceea ce Strindberg numea „trinitatea poezie-vis-realitate”⁶. Construcția scenelor circulare și „reluarea” sunt șlefuite în celelalte două părți din trilogia *Spre Damasc*.

„Dematerializarea” nu este numai una spațială, ci și temporală. Într-un eseu despre structura vizuală din opera dramatică a lui Strindberg, Freddie Rokem scrie că Strindberg a fost unul dintre primii autori dramatici care au cercetat „flexibilitatea spațiului și a timpului”, fiind inspirat de evoluția timpurie a artei fotografice și cinematografice.⁷ Rokem folosește printre altele termenii de „filtru” și „lentilă” pentru a descrie tehnica lui Strindberg de a decupa fragmente din realitate, exact ca o cameră de filmat.⁸

În textul introductiv la *Un joc al visului*⁹, numit și un fel de „Spre Damasc partea a patra”¹⁰, Strindberg explică viziunea sa estetică asupra piesei: aici a încercat „să imite forma incoerentă, dar aparent logică a visului”. În această structură a visului există o lume fără secrete, inconsecvență, o lume fără legi, în care timpul și spațiul nu există, iar imaginația țese modele noi pe fundal unei realități ne semnificative. Totul este un amestec de amintiri, de trăiri și improvizații.

¹ August Strindberg, Scrisoarea numărul 3771, în Eklund 1948: 279-280.

² Piesa a fost scrisă în 1882 (titlul original, *Lycko-Pers resa*) și tradusă în limba română cu titlul *Călătoria lui Per-cel-Fericit* (Editura Unitext, 2012). Premiera absolută a avut loc în 22 decembrie 1883 la Nya Teatern din Stockholm.

³ Exemplu de *changement à vue* în piesa *Călătoria lui Per-cel-Fericit* (trecerea de la Scena II la Scena III): „Peisajul se schimbă din iarnă în vară; pârâul își pierde stratul de gheață și curge printre pietre, iar soarele strălucește peste tot.” (August Strindberg, *Călătoria lui Per-cel-Fericit*, Actul I, p. 36)

⁴ Axel Lundegård (1861-1930), scriitor suedez.

⁵ Brandell 1989:194.

⁶ Ibid.

⁷ Rokem 1997:88.

⁸ Ibid. p. 83.

⁹ Titlu original: *Ett drömspel*. Piesa a fost scrisă în anul 1901, însă, din cauza dificultăților tehnice pe care le implica la acea vreme montarea piesei, premiera absolută a avut loc abia după 6 ani, pe 17 aprilie 1907, la Svenska Teatern din Stockholm, cu Harriet Bosse în rolul fiicei lui Indra.

¹⁰ Ollén 1982:438.

Personajele „se despică”, se dublează, dispar treptat, se adună din nou. Peste toate acestea tronează o conștiință, este conștiința celui care visează.¹

Însumând toate aceste considerente, putem spune că un joc al visului este o dramă de inițiere / o dramă de călătorie / o „dramă la persoana întâi” cu o structură fragmentară, parte dintr-un tot circular, în care timpul și spațiul se întrepătrund, se validează și se desființează, iar personajele au diferite dubluri.

Strindberg este fără îndoială pionierul jocului visului în teatrul scandinav (și nu numai), influența sa regăsindu-se și astăzi, pe diferite planuri orizontale și verticale, în creația multor autori dramatici suedezi, danezi și norvegieni. În presa culturală scandinavă, criticii de teatru caracterizează frecvent diferite spectacole drept joc al visului, cel mai adesea fiind vorba despre spectacol, și nu despre text. Posibilitățile tehnice avansate ale eclerajului în teatrul contemporan, efectele sonore pe care regizorul și scenograful le folosesc în construcția spectacolului, dar și influența construcției cinematografice în structura unui spectacol pot da anumite trăsături de joc al visului, aceasta neînsemnând neapărat că textul scris de autorul dramatic, piesa de teatru în sine, este un joc al visului.

Unul dintre autorii dramatici scandinavi influențați de Strindberg este Astrid Saalbach².

Scopul lucrării de față este acela de a cerceta acele elemente tipice construcției unui joc al visului în dramaturgia autoarei daneze Astrid Saalbach. Piesele asupra cărora m-am concentrat în analiza mea sunt *Dimineață și seară* și *La capătul lumii*.

Astrid Saalbach s-a născut în 1955 la Copenhaga. În anul 1978 își ia licența în arta actorului la Statens Teaterskole din Copenhaga. Debutază în 1981 ca autor dramatic de piese pentru radio cu *Spor i sandet* (Urme în nisip) și, ca autor dramatic pentru scenă, cinci ani mai târziu, cu piesa *Den usynlige by* (Orașul nevăzut). Pentru bogata sa activitate – zece piese de teatru pentru scenă, trei piese radiofonice, două piese pentru teatru de televiziune – a fost distinsă până în prezent cu nouă premii. Membră a Academiei Daneze din anul 2011, Astrid Saalbach este și scriitoare, publicând până în prezent două volume de proză scurtă și patru romane.

Dramaturgul danez Birgitte Hesselaa identifică trei elemente care caracterizează dramaturgia lui Astrid Saalbach, în ansamblu: „un amestec tulburător de cotidian și coșmar, o critică solidă la adresa societății și experimentarea permanentă a formei dramatice.”³

Când a lucrat cu piesa *Dimineață și seară*, Saalbach a fost inspirată de cartea unui psiholog britanic, care cerceta schimbările prin care trecuseră pacienții săi în

¹ August Strindberg, *Ett drömspel*, partea introductivă cu titlul în original *Erinran*, în Strindberg 1988:7.

² vezi și <http://www.forfatterweb.dk/oversigt/zsaalbach> (accesat 09.07.2014). Acolo, Astrid Saalbach îl indică pe Strindberg drept „idol”.

³ Hesselaa 2009.

decursul anilor. Aceasta constatase, pe parcursul consultațiilor, că majoritatea lor aveau o slabă percepție asupra sinelui și că trăiau un sentiment puternic de absență a realității, însă fără a fi bolnavi în accepțiune clinică.¹ Erau pur și simplu „oameni moderni”².

S-a mai spus că Astrid Saalbach a fost influențată și de structura alternativă a filmului *Short cuts* din 1993 al regizorului Robert Altman și de piesa lui Botho Strauss, *Die Zeit und das Zimmer*³ sau de pictorul american Robert Rauschenberg⁴.

Piesa *Dimineață și seară*⁵ este compusă din trei scene care se petrec dimineața („scene de dimineață”), patru scene intermediare scurte și trei scene care se petrec seara („scene de seară”). Scenele de dimineață și scenele intermediare se desfășoară în diferite locuri din oraș, în timp ce scenele de seară se petrec în același loc: o grădină mare, la ieșirea din oraș. Saalbach indică în lista cu personaje de la începutul piesei că un actor va juca mai multe roluri.⁶

Între scenele de dimineață și scenele intermediare – în care este prezentată o rețea de relații – nu există o legătură clară. În prima scenă de dimineață, personajele sunt Lotte (25 de ani) și Anders (29 de ani), care se vor căsători astăzi. Lotte este bolnavă și va muri curând. Personajele din cea de-a doua scenă de dimineață sunt Cecilie – o pictoriță în vârstă de 33 de ani, absorbită de munca sa, fără prea mult contact cu mediul înconjurător – și Jonas, în vârstă de 42 de ani. Odată au fost un cuplu, însă Jonas s-a căsătorit cu Nina cu care are două fiice. Jonas vine la Cecilie cu o geantă roșie, căutându-și un loc în care să stea după ce s-a despărțit de Nina. Personajele din a treia scenă de dimineață, care se petrece într-o biserică din oraș, sunt Beate, preotul bisericii, care tocmai a cununat un cuplu, și Tove (43 de ani) care lucrează în biserică împreună cu fiul său retardat Palle (25 de ani).

Saalbach folosește „repetarea” deja din cea de-a doua scenă de dimineață. Jonas povestește despre un doi tineri pe care i-a văzut, care stăteau și așteptau autobuzul.

¹ Hirdwall 2001.

² Ibid.

³ Vezi Evans 2012.

⁴ Vezi Hasselaa 2009.

⁵ Titlul original este *Morgen og aften*. Piesa a avut premiere la următoarele teatre: Århus Teater (Danemarca), Husets Teater (Danemarca), Riksteatern (Suedia), Stockholms Stadsteater (Suedia), Östgötateatern (Suedia), Rogaland Teater (Norvegia), Hampstead Theatre (Londra), Guelph Theatre (Canada) și Teatrul Național din Riga (Letonia). A fost prezentată și sub forma unui spectacol-lectură la Festivalul de Teatru de la Strasbourg și la Bienala de Teatru de la Bonn. Sursă: <http://www.astridsaalbach.dk/dramatik.html> (accesat: 20.07.2014)/

⁶ Lotte / EA / Julie cca 25 de ani, Anders / Bărbatul A / EL / Morten cca 29 de ani, Cecilie / Femeia B / Johanne cca 33 de ani, Jonas / Bărbatul B / Torben cca 42 de ani, Beate / Doamna Brandt / Minna cca 63 de ani, Tove / Femeia A / Helene cca 43 de ani, Palle / Agentul imobiliar / Mikkel cca 25 de ani, Anna 5-6 ani.

JONAS: Cel mai rău e dimineața. Mai ales când vremea e așa cum e azi. Toată lumea e atât de fericită. Era un cuplu tânăr, se țineau în brațe și așteptau autobuzul. Putea să intre lumea în pământ, că ei n-ar fi observat. Ea avea un buchet de flori în mână¹

Aluzia la „cuplul tânăr” poate duce la Lotte și Anders din prima scenă de dimineață, care tocmai ieșiseră din casă în drum spre biserică. Astfel, Saalbach implică deja cititorul în reconstruirea unui puzzle.

„Invidia nu e un sentiment nobil”² o avertizează preotul Beate pe Tove, când aceasta invidiază cuplul care tocmai fusese cununat în biserică. Mireasa este grav bolnavă – exact ca Lotte din prima scenă. Este urmat, așadar, traseul personajelor din prima scenă de dimineață pe parcursul următoarelor două, fără ca acestea să fie prezente fizic, ci doar menționate.

Cele patru scene intermediare scurte – *Cerșetoarea. Partea întâi, Stea căzătoare, Vânzare & Cumpărare și Cerșetoarea. Partea a doua* – sunt frânturi dintr-un tot care se va reîntregi, mai mult sau mai puțin, în scenele de seară. Personajele, care nu poartă nume – sunt fie A și B, sau El, Ea, Agentul imobiliar³ – apar pe scenă pentru a exprima diferite dorințe. În scena *Cerșetoarea. Partea întâi*, Femeia A își dorește noroc și îi cere Cerșetoarei (Femeia B) îndeplinirea acestei dorințe în schimbul sumei de o sută de coroane.⁴ Urându-i Femeii A noroc, cerșetoarea (Femeia B) începe să se simtă rău.

B: Mi s-au întâmplat lucruri atât de ciudate de când am primit banii ăia. Inima îmi bate și-mi bubuie, ca niciodată până acum. Mă doare peste tot. Am amețeli și transpir – și mi-e frig! (...) la cele o sută de coroane înapoi.⁵

Umorul negru este dus la extreme în scena intermediară *Stea căzătoare*, în care doi bărbați, A și B, se uită pe fereastră și văd o stea căzătoare. Personajul A nu se poate decide, pentru că are o mie de dorințe. Să-și dorească o slujbă stabilă, locuință sau bani ar fi ceva prea trivial. Într-un final, A spune:

A: (*Pleacă rapid de la fereastră*) ... Mă dau bătut. Nu-mi trece absolut nimic prin cap, ceva care chiar să însemne ceva pentru mine. Cu cât mă străduiesc mai mult, cu atât mi-e capul mai gol. Odată aveam un scop – ceva ce-mi doream. Acum nu mai am. Totul mi-a devenit indiferent. Mă mișc mecanic – în timp ce o zi trece după alta. E oribil! Mi-aș dori... să nu fi văzut niciodată steaua aia căzătoare!⁶

¹ Saalbach 1993:10.

² Ibid. p. 19, Scena *Cerșetoarea. Partea a doua*.

³ Excepția o constituie Doamna Brandt din scena *Vânzare & Cumpărare*.

⁴ Ibid. p. 21.

⁵ Ibid. p. 25, Scena *Cerșetoarea. Partea a doua*.

⁶ Ibid. p. 22.

În scena intermediară *Vânzare & Cumpărare*, Ea și El vizionează casa veche și frumoasă a Doamnei Brandt. Fericirea tânărului cuplu ar fi desăvârșită dacă ar locui în această casă, pe care proprietara în vârstă vrea să o vândă pentru că îi trezește prea multe amintiri: copiii care odată au locuit în casă sunt în continuare acolo, sunetele meselor festive care se organizau acolo răsună încă în pereții casei.

Atmosfera de joc al visului este gradată în scenele de seară. Sentimentul creat de autoare este acela că se trăiește un vis colectiv, că toate impresiile și senzațiile adunate în cursul zilei sunt duse la îndeplinire în această grădină de vis, un paradis, unde totul este mult mai intens și exagerat de perfect.

În prima scenă de seară, personajele principale sunt Morten, în vârstă de 29 de ani și Johanne, 33 de ani. Sunt căsătoriți, locuiesc într-o casă foarte frumoasă și mare, au o fiică și așteaptă încă un copil. Acțiunea se petrece în grădina casei, la ieșirea din oraș: este grădina pe care Cecilie o pictează în a doua scenă de dimineață, despre care Jonas susține că a mai fost acolo, iar casa seamănă izbitor cu cea din scena intermediară *Vânzare & Cumpărare*. Morten pregătește cea mai rafinată cină pentru oaspeții pe care i-a invitat și servește pe farfuriile albastre și albe, cu margini aurii – farfuriile scoase din vitrină la cinele festive din casa doamnei Brandt, când, la fel ca și acum, se serveau preparate cu nume franțuzești. Johanne mănâncă mult prea mult – unul din visurile lui Anders din prima scenă de dimineață se îndeplinește acum.

Torben (Jonas din a doua scenă de dimineață) și Helene (Tove din a treia scenă de dimineață) vin în vizită, apoi apar Mikkel (Palle din a treia scenă de dimineață) și Julie (Lotte din prima scenă de dimineață).

Ultima scenă de seară este din ce în ce mai silențioasă: nu se mai aude nicio mașină, niciun tren, chiar și păsările au încetat să mai cânte. Stelele de pe cer dispar. Imaginea este aproape apocaliptică. Anna, un copil de cinci ani, are răspunsul la ceea ce se întâmplă și-l șoptește la urechea celorlalți, ca un fel de mesager al răspunsului secret la întrebarea: ce se întâmplă?

Dimineață și seară este așadar o dramă la persoana întâi care se întinde pe șapte planuri. Chiar dacă acțiunea se petrece în decursul aceleiași zile, există sentimentul că este vorba despre un cerc reluat iar și iar.

Concepția filozofică a lui Strindberg despre „viața ca mișcare ciclică, despre oameni captivi în propriul lor trecut”¹, apare și la Saalbach.

Trecerea ușoară de la vis la realitate este marcată prin dialog și acțiune, prin „repetare”, dubluri și transpunerea în planul existențial.

„Repetarea” este oglindită și prin sentimentul de *deja-vu* pe care îl au două dintre personaje și care creează o anumită tensiune la nivelul dialogului. Saalbach dozează acest aspect cu grijă, el apare o dată într-o scenă de dimineață, respectiv o

¹ Brandell 1983:296.

dată, într-o scenă de seară. La fel ca Jonas din a doua scenă de dimineață, care spunea, în timp ce se uita la un tablou pictat de Cecilie: „Am fost acolo. Sunt sigur că am fost în grădina asta”¹, și Helen din prima scenă de seară are sentimentul că a mai trăit acest moment:

HELENE: Stați! Liniște, toată lumea! Am mai trăit asta; o masă așternută afară, cu față de masă albă și tot tacâmul, plăcută, la fel ca asta. Ultimele resturi de mâncare încă mai erau pe masă, dar nu era niciun om, și toate scaunele erau dărâmate pe jos, de parcă s-ar fi întâmplat ceva pe neașteptate ²

În discuțiile din jurul mesei, la cina festivă, apar reluări – atât obiecte, cât și întâmplări – care au apărut mai devreme în piesă. Sunt ca niște piese dintr-un puzzle care sunt puse la loc spre finalul piesei: rochia de mireasă pe care Johanne o va coase pentru nunta lui Julie, geanta roșie cu care Jonas vine la Cecilie și care este menționată în prima scenă de seară, când Mikkel și Julie explică de ce au întârziat – se sinucisese un bărbat la metrou, avea o geantă roșie la el –, o grădină de vis și o casă mare și frumoasă, o femeie bolnavă care a început să chelească – Lotte, Cecilie, Johanne. Boala și moartea sunt permanent prezente, la fel ca în toate celelalte piese de teatru scrise de Astrid Saalbach.

Saalbach nu are nicio indicație scenică pentru a indica schimbare de decor sau mijloace tehnice ajutătoare. Cu toate acestea, creează prin diferite alte mijloace – personaje și dublurile acestora, reluare, tensiune la nivelul dialogului – ideea de ciclicitate a vieții și sentimentul unui vis care se reia iar și iar, atât temporal cât și spațial. Prin prisma acestui fapt, s-ar putea afirma că piesa ei este un joc al visului brut.

În timp ce în *Dimineață și seară*, care este o „dramă la persoana întâi” întinsă pe șapte planuri, domnește o ambiguitate între realitate și vis, piesa *La capătul lumii*³, scrisă de aceeași autoare, este o dramă la persoana întâi care se petrece în conștiința personajului principal, după moartea acesteia. Unii cercetători au văzut această piesă ca pe un omagiu adus lui Strindberg.⁴

Stewardesa Xenia tocmai a aterizat după un zbor lung, însă nu mai poate găsi drumul spre casă. Cele treisprezece scene din care este compusă piesa ilustrează călătoria ei prin diferite medii sumbre: o suburbie pe care nu o recunoaște, o pădure,

¹ Ibid.

² Ibid. p. 30.

³ Titlul original al piesei este *Verdens ende*. Traducerea în limba română: Carmen Vioreanu. Premiera absolută a avut loc la Husets teater din Copenhaga. Alte montări ale piesei: Århus Teater și Odense Teater (Danemarca), Divadlo na Vinohrady (Praga) și Theatre du Trillium (Ottawa). Piesa a fost prezentată și sub forma unui spectacol-lectură, în traducere în limba franceză, la Comedie Française (Paris).

⁴ vezi Evans 2012.

o casă mare și întunecată, o închisoare, spațiul pustiu din fața unui spital și un deșert.

Amintiri fragmentare din ultimii patruzeci de ani apar și dispar cu repeziciune în fața ochilor: despre calul Tonga pe care l-a avut când era mică, despre ultimul zbor, când toți pasagerii au început să țipe și să intre în panică.

Fiecare scenă reprezintă o stație, iar trecerea prin fiecare asemenea stație o face să își amintească treptat.

Încercând să găsească drumul spre casă, Xenia întâlnește o adolescentă ciudată care se joacă singură de-a calul și călărețul și care are doi pantofi diferiți în picioare. Xenia conștientizează starea de aspațialitate și atemporalitate în care se află. „M-am rătăcit!”¹ spune ea în prima scenă, „Știi cât e ceasul? Am uitat să-l potrivesc...”²

La fel ca în *Dimineață și seară*, Astrid Saalbach implică și în această piesă cititorul în imaginarea a ceea ce se întâmplă sau ceea ce s-a întâmplat sau s-ar fi putut întâmpla înainte – în cazul piesei *La capătul lumii*, faptul că a avut loc un accident aviatic și că stewardesa Xenia nu a supraviețuit.

Xenia: (...) a fost cel mai prost zbor spre casă pe care l-am avut. Oamenii s-au panicat; n-am înțeles de ce, n-a fost nicio turbulență sau altceva, chiar niciun motiv. Mai întâi, o mamă tânără a tras vestele de salvare și le-a pus pe copiii ei, pe urmă cineva a tras în jos măștile de oxigen. (...) Am servit întruna, căpitanul a încercat să-i liniștească, dar situația doar s-a înrăutățit. Unii au început să plângă, în hohote, alții se rugau, cineva a leșinat, pe altul a trebuit să-l mobilizăm, fiindcă împărțea pumni ca un sălbatic în dreapta și-n stânga și se înghesuia să ajungă la piloți. Toți sunau, am alergam înainte și înapoi timp nici nu mai știu câte ore.³

Primele două scene sunt un monolog al Xeniei. Cu un personaj autist în scenă, care răspunde și comentează totul numai cu „da” sau „ba da”, Saalbach evită construirea unui monolog lung al personajului principal.

Elementele sonore sunt menite a trezi fie amintiri – nechezatul fetei îi amintește Xeniei de cel mai bun prieten din copilărie, calul Tonga, care murise subit odată, când era cu el în pădure – fie pentru a crea suspans și schimbare a spațiului sau timpului: „Xenia: (...) (Tresare) Iar sunetul ăla! L-ai auzit?”⁴ Fata autistă își asumă rolul de a o ghida pe Xenia mai departe, prin pădure.

Elementele de recuzită anunță apariția unui personaj nou în scenă⁵. Fata adună pe jos o mănușă bărbătească și imediat apare în scenă personajul Băiatul, la

¹ Saalbach 2003:3.

² Ibid. p. 5.

³ Ibid. pp. 5-6.

⁴ Ibid. p. 10.

⁵ Scena 3, care se petrece „undeva în pădure”

fel ca în mecanica visului, în care apariția unui obiect creează conexiuni care duc la un obiect nou sau o altă apariție.

La fiecare întorsătură grotescă sau incomodă a situației, Xenia transpiră: când Băiatul din Scena 3 îi povestește că se ascunde în pădure pentru că a pierdut un joc a cărui descriere pare din altă lume, în Scena 6, când e pe cale să fie cerută în căsătorie de Kaa, la finalul Scenei 11, când bebelușul Perla se îmbolnăvește foarte tare.

După ce Fata și Băiatul ies din scenă, Xenia închide ochii și adoarme. În vis, când nu ne place visul, ne trezim, în piesa lui Saalbach este invers: Xenia adoarme pentru a ieși din vis¹. Textul conține o didascalie care indică o schimbare bruscă de ecleraj și o intervenție de sunet: „Se schimbă lumina, se aud păsări cântând. Băiatul se întoarce, cărând-o în brațe pe Fată.”²

Băiatul povestește că Fata s-a prăbușit brusc, cu crampe și spume la gură, exact așa cum se prăbușise, în urmă cu mai bine de treizeci de ani, calul Tonga.

Scena 4 se petrece „undeva într-o suburbie”³. Xenia trece pe lângă un cărucior în care e un bebeluș care țipă⁴. Imediat apare și Fata 2, care poartă un sac pe cap, ca să nu sperie lumea: „Ei țipă când mă văd. Din cauza feței.”⁵ Fata 2 explică slujenia feței printr-un capriciu al naturii. Cele două fac schimb, la propunerea fetei: Xenia ia căruciorul cu bebelușul Perla, iar Fata 2 ia valiza Xeniei. Fiecare primește povara celeilalte, care totodată reprezintă visul celeilalte.

Următoarea stație este casa mare și întunecată a lui Do, locul de desfășurare pentru trei scene consecutive. Întrebată de unde vine, Xenia nu poate da răspunsul: „Oare cum se cheamă, orașul cu râul ăla murdar și toate casele, în care am început...?”⁶ Însemnele de pe uniforma de stewardesă ale Xeniei o duc pe Do cu gândul la un zbor, ceva real sau închipuit sau visat:

Do: (...) Unii ziceau că a cedat metalul, alții că e prea încărcat avionul, alții că zboară prea încet. Că aerul a început să opună prea multă rezistență. În timp ce se discuta asta, cădea un avion după altul. Unele dintre ele peste orașe, punând la pământ cartiere întregi. În cele din urmă s-a oprit de tot. De atunci nimeni de acolo n-a mai încercat. (...) Marea de acolo ar fi apărut în acest fel, când s-a prăbușit un avion și a format ceva ca un crater. Când Kaa era mic, a venit odată acasă cu o bucată de metal pe care o găsisse pe mal, despre care zicea că e dintr-o aripă de avion.⁷

¹ Vezi și p.35: „Nu înțeleg... cum se poate întâmpla? Cum poate să dispară tot ce știi, de parcă n-ar fi existat niciodată? (Adoarme)”.

² Saalbach 2003:18.

³ Ibid. p. 20.

⁴ Xenia și-a exprimat în scena anterioară dorința de a avea copii: „Mi-aș dori copii.” (Scena 3, p. 9).

⁵ Ibid. p. 22.

⁶ Ibid. p. 27.

⁷ Ibid. p. 29.

În casa lui Do, Xenia face cunoștință cu fiul acesteia, Kaa, odată un lider celebru, un politician aclamat de lume, apoi hulit, acum aflat în exil. Xenia însă nu îl recunoaște, în starea ei, ea nu mai recunoaște nici măcar cum arată un scaun. „Aici, nimic nu este ceea ce pare”¹, vine avertismentul liniștitor al lui Kaa.

În casă locuiește și Rosa, fiica lui Do, care stă în scaun cu rotile și iubește caii cu pasiune. Pereții casei sunt mângăliți cu desene cu cai. Înfățișarea lui Rose o face pe Xenia să-și amintească de fata pe care a întâlnit-o în suburbie, imediat după ce a aterizat acasă, sau de fata din pădure. La întrebarea dacă are o soră, Rose răspunde că nu știe, fiindcă a fost adoptată: mama ei a găsit-o într-un tomberon.

Do poartă o mască verde pe față, corset, un coif ciudat sau un stativ pe cap, toate acestea pentru ca fiul ei să nu aibă o mamă bătrână. Fiecare rid pe chipul unui om și fiecare fir de păr alb înseamnă apropierea morții și a momentului pierderii ființelor cele mai dragi. Kaa îi propune Xeniei să rămână alături de el: „Rămâi aici, să trăim împreună, atât cât o să dureze.”², iar Xenia se căsătorește cu el și se adaptează noilor condiții: devine la fel ca cei din casă, e foarte atentă ca draperiile de la ferestre să nu fie trase la o parte, consideră, la fel ca Do, că fetița din cărucior este urâtă și nu ar fi trebuit să se nască.

Xenia: Mă simt acasă aici, mai mult decât oriunde altundeva pe pământ, asta în cazul în care acolo ne aflăm. Aș putea sta aici pe veci, dacă ar fi să fie cu tine, și cu ea³.

Din acest vis nu mai iese adormind, ci fiind arestată. Astfel, scenele 8 și 9 se petrec într-o închisoare. Xenia stă pe un pat de scânduri și încearcă să-și amintească numele fiecărui obiect pe care-l vede în celulă. Paznicul seamănă izbitor de mult cu băiatul pe care îl întâlnise în pădure, cel care o omorâse pa fată. Paznicului i se pare ceva normal că nu-și mai amintește, „așa li se întâmplă tuturor după ce au stat aici o perioadă”⁴. Este prima oară când personajul principal își exprimă clar dorința de a nu se mai întoarce acasă, pentru că acum casa ei este aici, unde și-a întemeiat o familie. Fata 4, noua colegă de celulă, seamănă izbitor cu celelalte trei fete pe care le-a întâlnit până acum. „Câte sunteți?”⁵ este întrebarea firească a Xeniei. În prezent, deși unii susțin că ar exista mai multe mii, sunt două-trei sute de mii, deși nu sunt chiar identice, fiecare are câte un semn distinctiv: un cap prea mare sau prea mic, cât un pumn, patru picioare, nici un braț, sau patru brațe și nici un picior, fără piele, fără limbă, fără ochi. Toate sunt rezultatele unor experimente biogenetice în goana după „omul perfect”. „Fără noi nu pot avea omul perfect. Noi suntem stadii, descoperiri

¹ Ibid. p. 33.

² Ibid. p. 45.

³ Ibid. p. 48.

⁴ Ibid. p. 55.

⁵ Ibid. p. 59.

necesare.”¹ Mai există puțini oameni unici, ca Xenia. „Ei” prind oameni unici, iau câte un organ din ei, cresc organele și apoi multiplică omul, astfel încât, într-o bună zi, omul unic se vede multiplicat în toate colțurile din lume. Xenia reușește să evadeze din închisoare, împreună cu Fata 4, și se întoarce în casa lui Do.

Pe parcursul următoarelor două scene, scenele 10 și 11, Xenia află că soțul ei, Kaa, a fost omorât.

Trecerea timpului duce la anihilarea socială a individului. Nu faptul de a muri e dureros, ci acela de a nu mai fi observat. Cu perspectiva sfârșitului care se apropie, Do se înstrăinează de sine însăși: elimină toate oglinzile din casă fiindcă nu suporta ce vede, nu suportă oamenii bătrâni. Se antrenează cu greutate, începe mereu câte o cură de slăbire și își aplică în permanență măști pe față.

Scena 12 se petrece pe o bancă în fața unui spital. Xenia și Do așteaptă cu bebelușul bolnav să fie poftite înăuntru de către singurul medic din ținut. Un singur medic pentru atâția oameni subliniază conceptul de selecție naturală, după părerea lui Do.² Schimbarea de decor și scenă este anunțată de un element sonor, care anticipează apariția unei săgeți argintii pe cer. Xenia își dă seama că e un avion și se hotărăște să plece și să o lase pe fetiță în grija lui Do.

Ultima scenă se petrece undeva într-un deșert. Într-un miraj, Xeniei i se arată orașul, pe care îl recunoaște în sfârșit. În nisip observă o bucată din motorul unei aripi de avion.³ Întâlnește o fată nomadă și o urmează la cortul acesteia. I se spune că poate sta aici atât cât dorește, însă ea se hotărăște să urmeze urma argintie de pe cer.

Și în această piesă a lui Astrid Saalbach, spațiul există, însă timpul nu. Suspansul este creat prin efecte sonore, prin apariția unor obiecte care trezesc amintiri și ajută la recăpătarea memoriei.

În concluzie, elementele prin care Astrid Saalbach creează jocul visului sunt: reluarea – vizuală, verbală și sonoră –, fragmentarea și reconstruirea spațială și temporală, toate acestea pe un fond estetic existențialist.

Bibliografie:

- Brandell, Gunnar (1983): *Strindberg – ett författarliv*, Vol.3, Alba Bonnier, Stockholm
 Brandell, Gunnar (1989): *Strindberg – ett författarliv*, Vol.4, Alba Bonnier, Stockholm
 Eklund, Torsten (red.) (1948): *Strindbergs brev (1896-1898)*, Vol. XII, Albert Bonniers Förlag, Stockholm
 Evans, Michael (2012): *Astrid Saalbach and Red and Green: An Introduction*, Sursa:
http://www.astridsaalbach.dk/docs/Michael_Evans_Red_and_Green_An_Introduction.pdf

¹ Ibid. p. 60.

² Ibid. p. 75.

³ Scena 13, p. 83.

- (Accesat: 10.07.2014)
- Hessela, Birgitte (2009): *Uddrag fra Det dramatiske gennembrud – om nybruddet i dansk dramatik* (Gyldendal, 2009), Sursa: http://www.astridsaalbach.dk/docs/Birgitte_Hessela_Det_dramatiske_gennembrud_Astrid_Saalbach.pdf (Accesat: 10.04.2015)
- Hirdwall, Jacob (2001): *Under ytan döljer sig det välbekanta*, Revista Nummer, <http://nummer.se/under-ytan-doljer-sig-det-valbekanta/> (Accesat: 17.07.2014)
- Ollén, Gunnar (1982): *Strindbergs dramatik*, Sveriges Radios Förlag, Kristianstad
- Rokem, Freddie (1997): *Det filmiska som visuell struktur och metafor i Strindbergs teater*, în "Strindbergiana" Vol 12, Atlantis, Stockholm
- Saalbach, Astrid (1993): *Dimineață și seară*, 1993 (Trad. de Carmen Vioreanu, 2014)
Document electronic, format pdf
- Saalbach, Astrid (2003): *La capătul lumii*, 2003 (Trad. de Carmen Vioreanu, 2013)
Document electronic, format pdf
- Strindberg, August (1988): *Samlade verk*, vol. 46 (Red. Gunnar Ollén), Norstedts, Stockholm.
- Strindberg, August (2012): *Teatru Vol II: Călătoria lui Per-cel-Fericit, Soția domnului Bengt* (Trad. de Carmen Vioreanu), Editura Unitext, București
- Strindberg, August (2012): *Teatru Vol III. Spre Damasc I, II, III* (Trad. de Carmen Vioreanu), Editura Unitext, București

MENTALITĂȚI

POLITICI LINGVISTICE ȘI SECURITATE IDENTITARĂ ÎN REPUBLICA MOLDOVA

Ecaterina HLIHOR

This study, examines examines the issue of state-building in Moldova Republic after the fall of the Soviet Union and the interplay of the three dimensions: ethnic identity, national identity and language policy. The paper make an analyse of ethnic identity as the contextualization of history, beliefs, customs, spiritual values, etc. of a speech community which practice their culture and values via the medium of language. Also makes the analyse of the Language policies as nation building activities as a tool which can improve the sense of nationality and reduce ethnic discords, and in the event may also suppress the maintenance or development of ethnic identity. Between language policy and state-building is a strong connection in terms of national security.

Key words: security identity, national-state, political security, societal securiy, linguistic policy

Securitatea, indiferent de dimensiunea sub care este astăzi privită, a devenit o problemă de interes atât pentru lumea universitară, cât și pentru opinia publică, sub raportul cunoașterii și al înțelegerii mecanismelor prin care individul sau grupul uman pot fi protejați în fața diferitelor tipuri de amenințări. Securizarea individului și a societății în perioada postrăzboi rece a fost privită în civilizația occidentală din două perspective. Una de tip clasic, în care obținerea de securitate s-a făcut prin apel la utilizarea mijloacelor de tip hardpower, cu mecanisme ale geopoliticii, centrul de greutate fiind apărarea unui teritoriu, iar cealaltă a urmat calea nonclasică, utilizând softpower, pentru a apăra valorile care permit individului/cetățeanului afirmarea pleneră în cadrul societății în care ființează. Mary Kaldor este de părere că ambele căi au fost experimentate în managementul conflictelor și al crizelor identitare în Balcani, însă fără rezultate care să conducă la o nouă paradigmă.¹ Una dintre explicații ar putea fi găsită în modul cum se construiesc politicile de securitate și mai ales cum acestea rezonază cu alte politici publice inițiate de un stat pentru a securiza spațiul politic de suveranitate, economia, cultura și valorile tradiționale, cele care dau forță și consistență identității sale în lumea politică internațională tot mai globalizată.

¹ Mary Kaldor, *Securitatea umană. Reflecții asupra globalizării și intervenției*, Publishing, Cluj-Napoca, 2010, pp. 149-150.

În prezentul studiu ne propunem să analizăm impactul pe care îl au politicile lingvistice asupra proceselor de securizarea a identității naționale, să observăm în ce măsură intervențiile politice ale factorilor de decizie în domeniul amenajării lingvistice contribuie la securitatea identitară a individului și a unei comunități umane organizate politic sau, din contra, conduc la insecuritate identitară. Republica Moldova, un spațiu politic caracterizat de crize identitare¹, dar și de permanente căutări pentru definirea sa ca subiect de drept internațional în lumea postrăzboi rece, poate fi un studiu de caz de interes pentru validarea sau, dimpotrivă, invalidarea acestor ipoteze. Pe de altă parte, este cunoscut faptul că, spre deosebire de secolele trecute, procesele globalizării contemporane nu mai afectează atât de mult statele și spațiul politic de suveranitate, care își văd funcțiile și importanța modificate fără ca suveranitatea să le fie contestată, ci produc consecințe grave la adresa individului și a societății². Identitatea unei comunități poate fi amenințată de o varietate de fenomene care apar în lumea contemporană, începând cu cele ale migrației și continuând cu cele legate de importul masiv de bunuri culturale, dar și de o serie de politici pe care instituțiile unui stat le adoptă, cum ar fi cele legate de amenajarea lingvistică.

Analiza securității identitare în Republica Moldova presupune investigarea, în primul rând, a modului în care acest stat percepe și își definește ceea ce constituie, în viziunea sa, baza identității naționale. Presupune de asemenea și investigarea modului în care acest stat percepe amenințările vizând securitatea sa identitară și mai ales modul în care reacționează la ceea ce acesta percepe ca o insecuritate la adresa identității naționale.

¹ A se vedea pe larg, Dan Dungaciu, *Basarabia este România? Dileme identitare și (geo)politice în Republica Moldova*, Editura Cartier, Chișinău, 2011; George Friedman, *Ținuturi de frontieră. O călătorie geopolitică în Eurasia*, traducere din limba engleză de Bogdan Nicolae Marghidanu, Editura RAO, București, 2013, pp. 55-65; Charles King, *Языковая политика в Молдавской Советской Социалистической республике*, on line http://intelros.ru/pdf/nauchnie_tetrady/01/1.pdf, accesat la 20 februarie 2014; Nicolas Dima, *From Moldavia to Moldova: The Soviet-Romanian Territorial Dispute*, Boulder: East European Monographs, 1991; Tamara Cărăuș, *Republica Moldova: identități false, adevărate sau naționale?* On line <http://www.cceol.com/aspx/issuedetails.aspx?issueid=b73f3764-b098-44d3-b361-29d5b968ba55&articleId=d03d7966-4535-4124-ada6-48b8a5901f1a>, accesat la 20 februarie 2014; idem, *Capcanele identității*, Editura Cartier, 2011; Heitmann, Klaus, *Limba și politica în Republica Moldova*, Chișinău, ARC, 1998; Iulian Chifu, *Spațiul post sovietic: În căutarea Identității*, (ediție bilingvă), București, Editura Politeia SNSPA, București, 2005.

² Dario Batistella, *Théories des relations internationales*, Paris, Presses de Sciences Po, 2003, pp. 450-451.

1. Identitatea Republicii Moldova greu de definit?

Identitatea individului și a popoarelor este un concept utilizat astăzi pe o scară atât de largă, încât „s-a răspândit atât de contagios și se pare că nici chiar cel mai perspicace intelectual nu poate evita situațiile în care trebuie să utilizeze acest cuvânt.¹” Pentru orice individ, *identitatea* se referă la modul cum acesta se autoidentifică, cum se vede ca parte a grupului din care face parte și la relația acestuia cu cei din jur. Pentru a marca această identificare, individul are nevoie de repere, cum ar fi cele legate de teritoriu, de contextul socio-economic, religios, etnic și cultural². Abordarea *identității* unui grup se face în contextul relațiilor grupurilor sociale.

În sfera politică, conceptul de identitate a fost dezvoltat de Locke, Mill și Hume sub forma *identității politice*, care are în primul rând rolul de a mobiliza populația în momente de criză, în special în scopuri militare³. Cea mai des analizată și invocată, din această perspectivă, este *identitatea națională*. Aceasta are rolul de a omogeniza comunitatea în jurul unor norme, idei, valori și principii împărtășite de toți membrii comunității. Există o multitudine de perspective de analiză a acestui concept. Von Hirschhausen și Leonhard privesc *identitatea națională* ca fiind „totalitatea concepțiilor și imaginilor colective comune unei națiuni, exprimate în tradiții, cultură, sistemele de valori, credință și interese, stabilizate și actualizate de către instituții politice prin diverse simboluri, oferind legitimitate națiunii de a acționa pe plan intern și extern.”⁴ Edwin Monroe Prince definește *identitatea națională* ca o „totalitate de mituri și idei utilizate de către un grup dominant pentru a menține puterea într-o societate⁵”, în timp ce William Bloom consideră că „identitatea națională descrie condițiile în care o masă de oameni s-a identificat cu simboluri naționale, respectiv a internalizat simbolurile unei națiuni.”⁶

Cei mai mulți analiști consideră că identitatea este un concept analitic, ambiguu, cu multe sensuri contradictorii. Este văzut diferit de la o epocă la alta,

¹ Lorena Stuparu, *Identitatea individuală: între percepția interioară și receptarea exterioară*, în vol. Loredana Stuparu, coord., *Identitatea individuală în contextul globalizării. Studii și interviuri*, Editura AIUS, Craiova, 2013, p. 23

² Anthony D. Smith, *National identity*, Penguin Books, 1991, p. 4.

³ Philip Spencer, Howard Wollman, *Nationalism, A critical introduction*, SAGE Publications, 2002, p. 58.

⁴ Apud Désirée Kleiner-Liebau, *Migration and the construction of national identity in Spain*, Iberoamericana Editorial, 2009, p. 30.

⁵ Monroe Edwin Price, *Television, the public sphere and national identity*, Oxford University Press, 1995, p. 40.

⁶ William Bloom, *Personal identity, national identity and international relations*, Cambridge University Press, 1993, p. 52.

constant renegociat¹. Teoriile politologice și ale relațiilor internaționale văd identitatea într-o varietate de modele. Considerăm că *perspectiva constructivistă* este adecvată înțelegerii modului cum politicile lingvistice afectează sau potențează securitatea identitară a unei colectivități/popor, deoarece accentul cade nu pe esențe, ci pe actorul social. Din această perspectivă, Manuel Castells scrie că modul în care grupurile sociale își definesc propria identitate modelează instituțiile societății: „fiecare tip de proces de construire a identității conduce la un rezultat specific în constituirea societății²”. El este de părere că identitatea este procesul construirii unui sens, pornind de la un atribut cultural sau de la un ansamblu coerent de atribute culturale.

Dacă se acceptă această perspectivă de analiză, rezultă că același individ sau grupul social sau comunitar careia îi aparține pot avea mai multe identități. Constantin Schifirneț observă că o bună înțelegere a acestui fapt presupune a surprinde care sunt relațiile identității cu rolurile sociale și consideră că identitatea nu poate fi confundată cu rolurile sau sistemele de roluri. Identitățile sunt surse de sens pentru actorii sociali, mai puternice decât rolurile. Sociologic, toate identitățile sunt construite³ în evoluția istorică a unei comunități umane.

Chestiunea identității a căpătat noi semnificații odată cu amplificarea raporturilor Uniunii Europene cu statele componente, dar și cu cele în curs de integrare sau cu aspirații de aderare la valorile europene. Din această perspectivă, aderarea la UE presupune regândirea multor aspecte ale elementului național, iar identitatea națională este una esențială⁴.

În Republica Moldova problema identității este una extrem de complicată, dacă ne referim la felul cum aceasta a fost construită, în perioada modernă și contemporană. Populația care astăzi alcătuiește astăzi acest stat a fost constrânsă, cu excepția perioadei dintre cele două războaie mondiale, să trăiască separat de România. Prin urmare, în acest teritoriu s-a ajuns la o situație specială, o comunitate cu o identitate etno-culturală formată în mod natural, prin opoziție lingvistică și culturală cu *Celălalt*, rusul/sovieticul, o identitate reprimată însă și re-inventată de autoritățile imperiale țariste, în secolul al XIX-lea și începutul celui următor. Procesul de mistificare și denaturare a identității românești urma să fie continuat de ocupanții sovietici, în perioada războiului rece, cu scop propagandistic și ideologic⁵.

¹ Frederick Cooper Brubaker, *Beyond Identity*, în „Theory and Society”, 2000, 29. 1, p.2, apud, Constantin Schifirneț, *Identitatea românească în contextul modernității tendențiale*, în „Revista Română de Sociologie”, serie nouă, anul XX, nr. 5-6, București, 2009, p. 2.

² Apud, Schifirneț, *op., cit.*, p. 462.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*, p. 461

⁵ Tamara Cărăuș, *Republica Moldova: identități false, adevărate sau naționale?*, in „Contrafort”, on line, <http://www.contrafort.md/old/2002/90-91/338.html>, accesat la 20 februarie 2014

Dispariția imperiului sovietic și apariția unei noi entități politice pe harta continentului european, Republica Moldova, trecerea în acest stat la o societate democratică de tip pluralist a presupus apariția unei identități cultivate de instituțiile politice și de participarea comună a tuturor cetățenilor la activitatea politică. Această comunitate politică presupune drepturi egale pentru toți, indiferent de originea etnică. Expresia finală a acestei comunități este un set de valori și tradiții culturale comune, un set de aspirații, sentimente și idei care să îi lege pe oameni într-un teritoriu istoric. Tamara Cărăuș constată că exemplul cel mai des invocat este cel al Statelor Unite, unde identitatea națională s-a construit pe niște principii constituționale, indiferent de identitățile etnice. În teoriile despre națiuni și naționalism acest sentiment bazat pe participarea politică comună e numit *patriotism*, *patria* fiind „o comunitate de legi și instituții și o singură voință politică”¹. Unii sociolingviști și analiști politici din Republica Moldova consideră că evenimentele politice și culturale din societate au creat cadrul politic al construirii unei asemenea identități, observând că *Legea Cetățeniei* adoptată în iunie 1991 a fost una din cele mai generoase din Estul Europei, din moment ce toți cetățenii care locuiau în Moldova la data declarării suveranității – 23 iunie 1990 – căpătau automat dreptul la cetățenie, indiferent de cultură, etnicitate sau abilități lingvistice. *Constituția* adoptată în iulie 1994 nu conține nici o mențiune referitoare la identitatea etno-națională, ca o caracteristică definitorie a statului, și folosește în repetate rânduri expresia „poporul Republicii Moldova” pentru a evita orice aluzie la vreo legătură între stat și etnie². Alții autori, în schimb, consideră că, deși anii '60 au deschis calea spre reînnoirea procesului de formare a identității naționale după prăbușirea imperiului sovietic, Republica Moldova este o țară care încă nu și-a găsit identitatea.³ Mișcarea de emancipare națională de la finele anilor '80 ai secolului trecut a avut la bază valorile democratice și valorile legate de patrimoniul cultural local – revenirea la limba română, tratarea obiectivă a evenimentelor istorice legate de soarta Basarabiei (anii 1812, 1918, 1940 etc.), recunoașterea și reflectarea crimelor regimului totalitar (teroare, deportări, foamete, colectivizare forțată etc.), reunificarea cu România –, însă aceste cerințe au întâlnit opoziție, în special din partea populației rusofone. În acest context, problemele de ordin identitar au fost și rămân un subiect actual pentru societatea moldovenească, nu atât la nivelul divergențelor dintre populația majoritară și minoritățile etnice, cât la nivelul competiției între două curente din rândul populației românofone – unii

¹ *Ibidem*.

² *Ibidem*.

³ Ion Mânăscuță, *Republica Moldova o țară care își caută identitatea*, on line, <http://www.eurotv.md/stire-republica-moldova-tara-care-isi-cauta-identitatea>, accesat la 22 februarie 2014

considerându-se români, iar alții moldoveni.”¹ Revenirea la valorile românești (limbă, istorie, cultură) este considerată de către moldoveniști un pericol pentru statalitatea Republicii Moldova. La nivelul creării unei noi identități etnice și lingvistice, diferite de cea românească, *moldovenismul* este o invenție sovietică, elaborată și promovată de politicile naționale ale regimului stalinist² ca pavăză împotriva naționalismului românesc. Ca proiect politic, fără prea mulți susținători în rândul elitei culturale, moldovenismul a fost din start un eșec din cauza confuziei ideologice specifice regimului comunist care, pe de o parte, promovează internaționalismul și identitatea transnațională sovietică, iar pe de alta cultivă o identitate locală moldovenească. Adepții de astăzi ai moldovenismului se autoproclamă stalinști și încearcă să construiască o identitate „originală”, „specifică” Republicii Moldova. Aceste două opțiuni inițiale, au influențat profund discursul politic privitor la edificarea identității naționale pentru următoarele două decenii, divizând *grosso modo* societatea în exponenți ai două profiluri identitare antitetice, care se identifică în *moldovenism* și *românism*³. Principalele divergențe ale celor două proiecte identitare vizează interpretarea evenimentelor istorice, denumirea limbii, apartenența etnică și națiunea⁴. Aceste identități antinomice au fost printre altele potențate sau dimpotrivă diminuate de politicile lingvistice și modul cum limba națională a fost privită în acest spațiu politic apărut după prăbușirea URSS ca actor pe scena internațională. Denumirea limbii este un element foarte important pentru exponenții ambelor discursuri identitare, deoarece în ambele tabere se aspiră spre edificarea unei națiuni etnice, iar acest element are un rol central în edificarea și securizarea identității naționale.

¹ A se vedea, Sergiu Musteață, *Dilemele Republicii Moldova*, online, https://www.academia.edu/5490941/Dilemele_Republicii_Moldova; Ирина Северин, Андрей Шарый, *Молдавский язык как румынский*, on line, <http://www.svoboda.org/content/article/25091032.html>, accesat la 22 februarie 2014

² Sergiu Musteață, *Diversiunea cominternistă a „moldovenismului”*, recenzie la Gh. E. Cojocaru, *Cominternul și originile „moldovenismului”*. *Studii și documente*, Chișinău, Editura Civitas, 2009, în „Akademos”, nr. 1 (16), 2010, pp. 124-125.

³ A se vedea și Dan Dungaciu, *Moldova ante portas*, Tritonic, București, pp. 78-145. O a treia cale, în afara celor menționate, este propusă de o elită tânără, favorabilă apartenenței la arealul românesc, cultivând însă diferențele semnificative. Logica ce ordonează al treilea proiect identitar se revendică de la perspectiva constructivistă, care consideră identitățile naționale nu ca un dat primordial, înăscut, bazat pe etnie, limbă, ci ca fiind fluide, subiective (comunitatea imaginată a lui Anderson). În viitorul nu prea îndepărtat, cel de al treilea proiect cultural ar putea fi liantul dintre mase și elite și dintre proiectul politic și cel cultural (pe larg în Ernu, Vasile, *Sunt un om de stânga*, Editura Cartier, Chișinău, 2013, pp. 263-271).

⁴ Arcadie Barbă Roșie, Oazu Nantoi coord., *Integrarea grupurilor etnice și consolidarea națiunii civice în Republica Moldova*, Institutul de Politici Publice, Chișinău, 2012, p. 38.

2. Problema limbii oficiale în Republica Moldova și securitatea identitară

Mulți specialiști ai securității au constatat că identitatea și securitatea au format un binom care a contat enorm de mult în ecuația stabilității societăților de pe continentul european, în contextul schimbărilor produse după încheierea războiului rece, însă modul cum acest binom a produs efecte în est și vest a fost total diferit.¹ În partea de vest asistăm la o evoluție în care statul și națiunea au fost decuplate de procesele de integrare. O mare parte din atributele statului au fost cedate către UE. Astfel, națiunile din această parte a Europei au mecanisme mai multe și mai eficiente de gestionare a vulnerabilităților și a amenințărilor produse de fenomenul imigrării, al pătrunderii unor idei străine sistemului de valori occidental. În estul continentului european statul a fost recuplat cu națiunea². Dezintegrarea URSS, a fostei Iugoslavii și a Cehoslovaciei a pus serios problema identității naționale pentru comunități care cu doar un deceniu sau două înainte erau sau se percepeau altceva în planul identității: sovietici, iugoslavi sau cehoslovaci.

Politica lingvistică, printre alte obiective sociale, are un rol major în securizarea identității. De fapt, promovarea unei limbi nu este altceva decât un răspuns la concurența impusă acesteia de o altă limbă. Această concurență stă la originea oricărei politici lingvistice. De altfel, politicile lingvistice adoptate în diferite state dovedesc acest lucru: promovarea limbii catalane în Spania are ca obiectiv contrabalansarea dominației limbii spaniole; promovarea limbii franceze în Québec urmărește eliminarea presiunii limbii engleze; în Belgia, comunitatea flamandă percepe dominația limbii franceze ca o amenințare; situația pare a fi la fel în țările Baltice. După dezmembrarea Imperiului sovietic ferma voință de promovare în Lituania, Letonia și Estonia a limbilor naționale are ca scop diminuarea importanței pe care a avut-o în trecut limba rusă. În Republica Moldova situația lingvistică a avut unele particularități, în sensul că au fost adoptate o serie de acte normative în domeniul lingvistic care părea să urmărească mai degrabă instaurarea și legitimarea bilingvismului național-rus și rus-național pe întreg teritoriul republicii³. Așadar, după adoptarea *Constituției* din 1994, politica lingvistică a luat o altă turnură. *Articolul 13* din *Constituție* a consfințit un neadevăr din punct de vedere științific, afirmând că limba de stat a Republicii Moldova este „limba moldovenească”. Glotonimul „limbă moldovenească” a fost respins de către cei mai notorii filologi

¹ A se vedea Ole Waever, *European Security Identities*, în „Journal of Common Market Studies”, Vol. 34, No. 1, March 1996, pp. 112-113.

² *Ibidem*, p. 114.

³ Dungaciu, *op.cit.*, pp. 106-107; se vedea și *Constituția Republicii Moldova*, 1994, art. 10, 13, 35, 118; *Legea* cu privire la funcționarea limbilor vorbite pe teritoriul Republicii Moldova, 1989, art. 1, 3, 7, 9, 21, 24.

romaniști din Europa Occidentală (C. Tagliavini, E. Coșeriu ș.a.), Rusia (R. Budagov, S. Berstein, Raimund Piotrovski etc.), Ucraina (S. Semcinski, Gh. Jernovei, Gr. Bostan etc.), Republica Moldova (S. Berejan, N. Corlăteanu, T. Cotelnic, A. Eremia, N. Mățaș, I. Dumeniuc etc.). Cu toate acestea, unii politicieni au continuat să vehiculeze falsul glotonim „limbă moldovenească”, ceea ce a destabilizat relațiile dintre etnia majoritară și minoritari din Republica Moldova. Mii de alogloți au abandonat cursurile gratuite de studiere a limbii române, conștienți fiind că însuși statul nu-i încurajează în acest demers.¹ În acest stat nou apărut pe harta politică a Europei elita basarabeană pare a nu fi înțeles pe deplin ce rol joacă politica lingvistică în edificarea identității unei comunități².

Așa se poate explica de ce statul a afișat până în 2003 o politică lingvistică oficială orientată spre unilingvism (promovarea limbii de stat) și totuși limbii ruse i s-au acordat, de fapt, toate drepturile și privilegiile pe care le-a avut pe timpul U.R.S.S. Voința deghizată a autorităților moldave de a reinstaura bilingvismul moldo-rus este exprimată explicit în *Concepția politicii naționale de stat a Republicii Moldova*³. Referindu-se la impactul pe care acest fenomen l-a avut asupra amenajării lingvistice în R.Moldova, academicianul Mihai Cimpoi și Vasile Bahnaru constată:

În ceea ce privește limba română, constatăm cu tristețe că, în multe privințe, ea continuă a fi doar un desiderat în mare parte eșuat, căci, în funcție de interesele lor electorale, politicastrii de la Chișinău pot milita pentru orice altă limbă de stat (rusă, ucraineană, găgăuză, turcă, mongolă, tătară etc.), în timp ce limba nenorociților autohtoni este ignorată în modul cel mai impertinent, permițându-i-se să stea în capul mesei doar la anumite manifestări de paradă și în casele celor mulți și săraci de la țară⁴.

Se poate observa, chiar și pentru un nespecialist, că pe teritoriul Republicii Moldova, autoritățile moldave au promovat până la începutul deceniului al doilea al secolului nostru o politică lingvistică ambiguă. Pe de o parte, se afirma ideea că limba este simbolul statului-națiune⁵ (ceea ce a determinat, se pare, voința de promovare și decretare a limbii moldovenești⁶, și nu a celei române drept limbă oficială în Moldova), iar, pe de altă parte, limbii ruse i s-a atribuit statutul de limbă de comunicare interetnică. Scopul promovării limbii române ca limbă de stat sub

¹ Mihai Cimpoi, Vasile Bahnaru, *Limba română în Republica Moldova: situația și perspectivele* in Timpul.md., on line <http://www.timpul.md/articol/limba-romana-in-republica-moldova-situatia-si-perspectivele-26649.html>

² A se vedea, Oleg Serebrian, *Identitate politică și geopolitică*, în vol. Vasile Boari, Sergiu Gherghina, Radu Murea, ed., *Regăsirea identității naționale*, Polirom, Iasi 2012, p. 223.

³ („Concepția...”, în *Monitorul oficial al Republicii Moldova*, nr. 1-5, 1 ianuarie 2004, p. 49).

⁴ Cimpoi, Bahnaru, *op., cit.*

⁵ Serebrian, *op., cit.*, p. 224.

⁶ Dungaciu, *op., cit.*, pp. 91-92.

denumirea de limbă moldovenească în Constituția Republicii Moldova a fost „oprirea procesului de edificare a conștiinței românești în Basarabia și în ultimă instanță a unirii celor două state românești”¹.

Cu toate că în R. Moldova a fost adoptată o politică lingvistică de compromis, guvernul nu are nici autoritatea și nici capacitatea de a impune respectarea legii în acest domeniu. Așa se explică de ce autoritățile separatiste de la Tiraspol promovează o politică de discriminare față de vorbitorii de limba română. În Transnistria au fost declarate de către așa zisul guvern de la Tiraspol trei limbi oficiale (rusa, ucraineana și „*moldoveneasca*”). În practică, limba rusă domină în toate sferele vieții sociale și politice. Fondurile bibliotecilor sunt completate în cea mai mare parte cu literatură rusă, pe când la chioșcurile din orașe și din centrele raionale nu există ziare sau reviste în limba română, publicate la vest de Nistru, iar „unicul ziar moldovenesc de limbă română este sub orice nivel, adică este de «limbă moldovenească»”. Acest aspect este relevat recent, într-o *Scrisoare deschisă* adresată ziarului „Gândul”, de către directorul Liceului „Lucian Blaga” din Tiraspol, Ion Iovcev. Acesta afirmă, în numele elevilor, părinților și profesorilor, că presiunile la care sunt supuși de autoritățile separatiste sunt greu de înțeles într-o Europă a secolului al XXI-lea. Ion Iovcev se întreabă: „Cum se poate oare întâmpla ca în centrul Europei, în fața lumii civilizate, în secolul XXI, să fie încălcate drepturile elementare ale copiilor și părinților, dreptul de a învăța în limba maternă, dreptul de a-ți alege școala de instruire?!”²

Politica lingvistică promovată aproape două decenii în Basarabia a contribuit la degradarea progresivă a limbii române, însă „cel mai grav element în această ecuație îl constituie alfabetul străin.”³ Acest artificiu a permis ocupanților sovietici la jumătatea veacului trecut să justifice teoria moldovenismului⁴ care să conducă la o profundă criză identitară în rândul populației dintre Prut și Nistru. Într-un interviu recent, Iurie Leancă, premierul republicii, își exprima îngrijorarea legată de acest aspect. Pentru el, problema fundamentală nu sunt nici găgăuzii, nici rușii, ci chiar moldovenii, faptul că ei, spre deosebire de estonieni sau letoni nu știu nici astăzi cine sunt, ce limbă vorbesc și încotro vor să meargă⁵. Să fi ajuns moldovenii niște hibrizi

¹ Serebrian, *op. cit.*, p. 227.

² Mihaela Stoica, *SCRISOARE CĂTRE ROMÂNIA. Românii din Transnistria vă cer ajutor: „Suntem amenințați, maltratați, hărțuiți, înjosiți. Sângele apă nu se face! Fiți alături de noi!*, on line, <http://www.gandulinfo/stiri/scrisoare-catre-romania-romanii-din-transnistria-va-cer-ajutor-suntem-amenintati-maltratai-hartuiti-injositi-sangele-apa-nu-se-face-fiti-alaturi-de-noi-12291084>, accesat la 20 martie 2014

³ Gheorghe Moldovan, *Rolul politicilor lingvistice în gestionarea situațiilor plurilingve*, in „Revista Limba Română”, Nr. 9-10, anul XIV, 2004, on line, <http://limbaromana.md/index.php?go=articole&n=2014>, accesat la 24 februarie 2014

⁴ Cojocar, *op.cit.*, p. 83.

⁵ Vezi *Extinderea UE nu după geografie, ci după standarde și valori asumate*, interviu în „Revista 22”, 18-24 februarie 2014, nr. 7, p.6.

din punct de vedere identitar, ca o consecință a apusei cetățenii sovietice? Criza identitară este vizibilă și pentru analiștii străini. George Friedman constata:

Moldova este prinsă între rădăcinile sale românești și trecutul său sovietic. Nu și-a dezvoltat o identitate națională independentă față de acești doi poli. Moldova este o țară de graniță în cadrul altei granițe. Este un loc al influențelor străine venite din toate părțile. Este un loc fără un centru clar. Pe de o parte există o nostalgie față de zilele din vremea Uniunii Sovietice. Pe de altă parte există speranța că Uniunea Europeană și NATO vor crea și vor apăra o națiune care nu există¹.

Această observație nu îl împiedică pe analistul american să constate un adevăr știut astăzi de toată lumea, mai puțin de cei interesați de promovarea interesului expansionist la Moscova, și anume faptul că „Basarabia a fost o provincie a României și, în general, basarabeni vorbesc limba română. În Moldova zilelor noastre, româna nu este singura limbă vorbită. La fel ca în cele mai multe foste republici sovietice, rusa este larg răspândită și vorbită nu doar de rușii care trăiesc acolo.”² Criza identitară este indirect sesizată de analistul american când se întrebă retoric:

Ce e Moldova? Există un consens asupra a ce nu e: Nu va deveni o provincie românească și o republică socialistă sovietică. Însă Moldova a fost o provincie românească și o republică sovietică socialistă. Ce este ea acum? Ce înseamnă să fii moldovean? La această întrebare nu am depistat nici un consens. Există națiuni care duc lipsă de un stat, așa cum este cazul kurzilor. Moldova este un stat căruia îi lipsește o națiune. Construirea unei națiuni în Moldova nu se referă atât la instituții, cât la generarea unui consens național asupra ideii de națiune.³

Acest consens se poate obține dacă elita politică din R. Moldova va înțelege rolul limbii naționale în edificarea conștiinței naționale, dar și consecințele continuării ideologiei moldovenismului și a vectorului său, limba „moldovenească”. Renumitul lingvist Eugeniu Coșeriu avertiza asupra acestui aspect: „A promova sub orice formă o limbă moldovenească deosebită de limba română este, din punct de vedere strict lingvistic, ori o greșeală naivă, ori o fraudă științifică; din punct de vedere istoric și practic, e o abstracție și o utopie; din punct de vedere politic, e o anulare a identității etnice și culturale a unui popor și, deci, un act de genocid etnico-cultural.”⁴

¹ Apud, George Damian, *Stratfor: Moldova – o țară fără națiune*, online <http://www.timpul.md/articol/stratformoldova-%E2%80%93-o-tara-fara-natiune-17962.html>, accesat la 24 februarie 2014

² Friedman, *op., cit.*, p. 59.

³ *Ibidem*, p. 61.

⁴ Eugeniu Coșeriu, *Latinitatea orientală*, în: LRPM, pp.30-31, apud, Nistor Bardu, *Concepția lui Eugeniu Coșeriu despre limba română* (II), online, <http://www.limbaromana.md/index.php?go=articole&n=735>, accesat la 24 februarie 2014

Evoluțiile politice din Republica Moldova din ultimii ani au permis parlamentarilor care au militat pentru schimbarea legislației în domeniul lingvistic, pentru o mai mare securizare a identității naționale, dar și a identității minorităților etnice ce trăiesc pe teritoriul acestui stat, să propună un nou text de lege. Ana Guțu, lingvist și parlamentar în actuala stagiune, referindu-se la nevoia acestei modificări legislative, afirma:

Păstrarea îndelungată a legislației vechi nu a făcut decât să ducă la o segregare și mai pronunțată a minorităților lingvistice din Republica Moldova, unele din ele refuzând categoric studierea limbii oficiale a statului, curmându-și benevol posibilitățile de integrare socială, inclusiv pe filiera profesională. Drept rezultat, ne confruntăm în permanență cu aluzii la încălcarea drepturilor lingvistice și revendicarea necesității acordării statutului de limbă oficială limbii ruse. Bilingvismul oficial român-rus, legiferat în norme juridice, ar duce la o segregare avansată a minorității lingvistice ruse, deoarece exponenții acesteia vor asimila doar o singură limbă, așa cum ne exemplifică și experiența internațională: Belgia, Elveția, Republica Sud-Africană, India ș.a. Autorii studiilor științifice de fapt concluzionează că bilingvismul oficial are o istorie de circa o sută de ani, și este o istorie a rătăcirilor, căutărilor și soluțiilor înjumătățite.¹

Autoarea atinge aici o temă care rămâne sensibilă și astăzi, aceea a *mentalității de minoritate imperială*². Ca relicvă a cunoscutei situații interimperiale din centrul și estul Europei, unii minoritari – urmași ai unor „stăpânitori colectivi de regate și împărății ale trecutului medieval și modern, cel al Austrocrației, al Rusocrației, al Turcocrației”³ - nu au niciodată suficiente drepturi în comparație cu majoritatea, argumentul invocat cu nostalgie nefiind ponderea lor numerică, ci perioade istorice „de glorie”.

Luând în considerare antecedentele istorice, se poate prognoza că, cel puțin în răsăritul Europei, subiectul minorităților etnice va mai fi invocat încă mult timp pentru a agita apele. Ca argument, pe 10 mai 2014, în contextul crizei din Ucraina și al anexării Crimeei de către Federația Rusă, prim-ministrul Ungariei, Victor Orban declanșa un scandal diplomatic, cerând pentru comunitatea maghiară din Bazinul Carpatic, inclusiv din Vestul Ucrainei, drepturi comunitare, recunoașterea drepturilor lingvistice, dublă cetățenie și autonomie sporită.

Anume această mentalitate de minoritate imperială se face responsabilă pentru „rezistența” diasporei ruse în a abandona monolingvismul în favoarea unui bilingvism real, în a învăța limba populației majoritare în mijlocul căreia trăiește, fie ea estonă, letonă, lituaniană sau română. Academicianul Răzvan Teodorescu observă că „circa șase milioane de estonieni, letoni și lituanieni, precum și aproximativ patru

¹ Ana Guțu, *Lege privind politicile lingvistice în Republica Moldova*, on line, <https://www.google.com/#q=limba+romana+limba+oficiala+in+republica+moldova&start=30>, accesat la 20 martie 2014

² Pe larg, în Răzvan Teodorescu, *Minorități imperiale*, în „Revista româno-americană”, nr. XXV, martie 2014, pp.3-4.

³ *Idem*.

milioane de basarabeni înglobează și o populație rusofonă minoritară care, neuitând nicicum faptul că descinde din stăpânii de altădată ai frontierelor apusene ai imensei Rusii și ai Uniunii Sovietice, creează probleme politice insolubile, tinde – pe alocuri – să-și refacă pozițiile dominante”¹. Din aceste poziții cheie, de autorități locale, pe care le dețin și astăzi, etnicii ruși refuză să vorbească românește, după cum observa cu amărăciune, în 2004, marele lingvist Eugen Coșeriu, prezent la Universitatea „Alec Russo” din orașul Bălți. Această stare de fapt e consecința colonialismului lingvistic, promovată prin doctrina Brejnev a așa-zisului bilingvism armonios, prin care toți ceilalți învățau și rusește, iar rușii știau doar rusește. E de înțeles atunci, „dacă toți vorbesc rusește, rușii nu mai trebuie să învețe limbile locale.”²

Potrivit lui Ion Costăș, rusofonii nu au conștiința că sunt, în primul rând, cetățeni ai republicii Moldova³, obligați să cunoască limba oficială și apoi abia ruși, ucraineni, găgăuzi, bulgari cu limbă și tradiții proprii. Același autor își exprimă temerile legate de integrarea efectivă a rusofonilor în noua societate moldovenească:

mulți sunt nostalgici, se autoizolează în cultura proprie, se limitează la citirea presei în limba rusă și la vizionarea programelor TV moscovite, la comunicarea cu rusofonii, iar cu moldovenii au contact numai în limba lor maternă. (...) Diaspora rusă și în România antebelică, și în Republica Moldova contemporană demonstrează o incapacitate similară de integrare în societatea românofonă. Aceleași calități au apărut (...) și în Harbin, unde s-au stabilit, după revoluția din 1917 refugiații din Rusia. În final, acest oraș a devenit rusesc, pentru că nu imigranții s-au integrat în comunitatea locală, ci, dimpotrivă, japonezii și chinezii au fost obligați să învețe limba rusă⁴.

Modificarea politicii lingvistice în Basarabia va conduce treptat la eliminarea bilingvismului „armonios” cultivat de factorii politici din Moldova, care militau pentru o apropiere a Republicii de Federația Rusă, dar și la o mai bună securitate identitară. Adevărul este că o dezbatere reală pe tema identitară nu a avut loc și nici

¹ *Ibidem*.

² Eugeniu Coșeriu, *Universul din scoică*, Editura Știința, Chișinău, 2004, p. 10.

³ Slaba aderență a minorității ruse la comunitatea majorității în mijlocul căreia a ajuns să trăiască e remarcată și de Harald Heppner: „Faptul că, de exemplu, în anul 1970, cei 132.514 «moldoveni» din Chișinău aveau ca limbă maternă 88,4% limba română și în proporție de 72,2% limba rusă ca a doua limbă, și că 69.600 de ruși din Chișinău în schimb, vorbeau în proporție de 99,5% rusa ca limbă maternă și doar 11,8% dintre ei cunoșteau și limba română, nu ne permite o concluzie referitoare la legătura acestora față de localitatea lor de domiciliu ca centru al țării, indică însă în orice caz, că în pofida conviețuirii de peste decenii, orientarea politică și culturală a celor mai importante două naționalități se deosebește în situații de cumpănă: în timp ce «moldovenii», bazați pe superioritatea lor numerică și pe legăturile lor istorice și lingvistice se orientează spre România, același lucru trebuie să le vină greu rușilor”, în Harald Heppner, *Contribuții la istoria României și a românilor*, Ed. Presa Universitară Clujeană, Cluj-Napoca, 2002, pp.182-183.

⁴ Ion Costăș, *Transnistria 1990-1992. Cronica unui război nedeclarat*, Editura Rao, București, 2012, pp.169-176.

nu poate avea loc atâta timp cât instrumentele de comunicare cu adevărat de masă din Republica Moldova – presa scrisă, televiziuni naționale, radioul - sunt controlate de regim și inaccesibile celor cu un punct de vedere contrar ideologiei moldoveniste oficiale, constrânși să comunice într-un spațiu mediatic restrâns la câteva reviste și unul sau două posturi de radio locale¹. Depolitizarea dezbaterilor despre glotonim sau etnonim, accesul liber la mijloacele de comunicare în masă al tuturor punctelor de vedere, fie că vin din spațiul civic sau academic, din zona urbană sau rurală, sunt soluții pentru democratizarea spațiului public, pentru aflarea răspunsului la întrebările „cine suntem?”, „ce limbă vorbim?”.

În final se poate concluziona că politicile lingvistice trebuie să se afle în centrul atenției factorilor de decizie, cercetătorilor, societății civile în ansamblu, cel puțin în prima jumătate a secolului, deoarece în contextul evoluțiilor generate de procesele de integrare și globalizare acestea constituie un factor de softpower pentru întărirea securității identitare. Gestionarea situațiilor presupune managementul concurenței lingvistice pe piața limbilor. Aceasta din urmă nu poate fi lăsată la voia întâmplării. Pentru contracararea dominației unei limbi forte și promovarea diversității lingvistice este necesară intervenția factorilor de decizie din cadrul fiecărui stat. Astăzi concurența lingvistică a depășit limitele teritoriale ale unui stat, dobândind dimensiuni internaționale. Pentru a-și păstra identitatea națională amenințată de pericolul uniformizării lingvistice și culturale, statele vor fi nevoite fie să conteste regulile supranaționale, fie să adapteze politicile lor lingvistice la noul cadru internațional.

Bibliografie

- Barbă Roșie, Arcadie, Nantoi, Oazu coord., *Integrarea grupurilor etnice și consolidarea națiunii civice în Republica Moldova*, Institutul de Politici Publice, Chișinău, 2012
- Batistella, Dario, *Théories des relations internationales*, Paris, Presses de Sciences Po, 2003
- Bloom, William, *Personal identity, national identity and international relations*, Cambridge University Press, 1993
- Boari, Vasile, Gherghina, Sergiu, Murea, Radu, *Regăsirea identității naționale*, Ed. Polirom, Iași, 2012
- Chifu, Iulian, *Spațiul post sovietic: În căutarea Identității*, (ediție bilingvă), București, Editura Politeia SNSPA, București, 2005
- Cojocaru, Gh. E., *Cominternul și originile „moldovenismului”. Studii și documente*, Chișinău, Editura Civitas, 2009
- Costaș, Ion, *Transnistria 1990-1992. Cronica unui război nedeclarat*, Editura Rao, București, 2012

¹ A se vedea Dungaci, *Moldova ante portas*, pp.145-149.

- Dungaciu, Dan, *Basarabia e România? Dileme identitare și (geo)politice în Republica Moldova*, Editura Cartier, Chișinău, 2011
- Dungaciu, Dan, *Moldova ante portas*, Tritonic, București, 2005
- Ernu, Vasile, *Sînt un om de stînga*, Editura Cartier, Chișinău, 2013
- Friedman, George *Ținuturi de frontieră. O călătorie geopolitică în Eurasia*, traducere din limba engleză de Bogdan Nicolae Marghidanu, Editura RAO, București, 2013
- Heitmann, Klaus, *Limba și politica în Republica Moldova*, Chișinău, ARC, 1998
- Kaldor, Mary, *Securitatea umană. Reflecții asupra globalizării și intervenției*, Publishing, Cluj-Napoca, 2010
- Kleiner-Liebau, Désirée, *Migration and the construction of national identity in Spain*, Iberoamericana Editorial, 2009
- Moldovan, Gheorghe, *Rolul politicilor lingvistice în gestionarea situațiilor plurilingve*, în revista „Limba română”, nr. 9-10, anul XIV, 2004
- Price, Monroe Edwin, *Television, the public sphere and national identity*, Oxford University Press, 1995
- Spencer, Ph., Wollman, H., *Nationalism, A critical introduction*, SAGE Publications, 2002,
- Stuparu, Loredana, coord., *Identitatea individuală în contextul globalizării. Studii și interviuri*, Editura AIUS, Craiova, 2013
- Theodorescu, Răzvan, *Minorități imperiale*, în *Revista româno-americană*, nr. XXV, martie 2014
- Waever, Ole, *European Security Identities*, în „Journal of Common Market Studies”, Vol. 34, No. 1, March 1996

**SOUL IN THE FOLK IMAGINATION.
CONCEPTS – METAMORPHOSIS – RELATIONS.**

Urszula LEHR

The perception of the surrounding world, held by inhabitants of rural societies, encloses the syncretic idea of the created soul that functions in the human world. It contains a compilation of pagan elements that indicate traces of animistic understanding of nature and beliefs in the souls of dead men. These combine with the theological concept of soul's divine origin as well as with variants of ancient, philosophic rule of life, which that immaterial being was thought to be. The contents of the abovementioned view were incorporated into demonological beliefs complex, creating a peculiar manifestation of a parallel world, co-existing with the human world.

According to folk beliefs, human soul is able to show up during one's life as well as after one's death. Christian beliefs make that an expiating soul; a folk point of view makes it a demonic being trapped in time between life and death, hung in space between human world and the beyond. The alleged soul's presence was seen as a kind of extrasensory communication aiming to fix all the wrongs and secure the eternal peace for the soul. The metamorphosis of the soul and its demonic shape (amorphous, anthropomorphic, zoomorphic), understood in the categories of man's guilt and punishment for his wrong deeds, was therefore an evocation of a materialized image of a sin. The diversity of these images was determined by: 1) kind of misdemeanor; 2) belief that a man's got two souls; 3) kind of death (suicide, homicide); 4) time of death (*les rites de passage*).

Folk beliefs in transcendental world, in which human soul existed in, may be considered for, apart from its translating function, a specific kind of relations between this world and the beyond as well as the way man wants to preserve a non-material part of himself.

Key words: soul, concepts, metamorphosis, relations, folk polish culture.

The riddle of life and the mystery of death are two closely interrelated cultural phenomena that belong to the human existential sphere understood as a transcendental form of manifestation of existence. In the initial phase of world participation, the only available "tools" through which the reality was participated were feelings and mental images. They served to translate and at the same time to interpret various phenomena – both necessary for the said phenomena to be

understood - and subsequently to accept them. In time, observations focusing on understanding the functioning of the nature and living beings led to a "discovery" of an unspecified factor, an animating force, the absence of which was manifested as death. This type of a causal reflection associating life with the existence of an incorporeal element much contributed to the evolution of primeval animistic and later manistic beliefs. Such concepts provided the foundation material for the creation of subsequent, independent, specified philosophical and religious views and eschatological doctrines (e.g. Krąpiec, et al. 1983). The life-giving element - *vis vitalis* (*anima* in Latin, *psyche* in Greek, *nefes* in Hebrew), which slowly and successively became surrounded by diversified cognitive and research trends, folk eschatology, but also unscientific visionary images including elements of thanatological demonology, rituals, rites and prejudices has assumed the traditional name of the *dusza* (soul); sometimes called the *duch* (spirit) by village inhabitants.

The concept of soul.

Folk notions of the soul are but a distant echo of ambiguous and at times unclear native statements. They present an explanation of a syncretic traditional view of the world, the contents of which have been preserved in lore and in activities, both contemporary and – in case of olden times – confirmed by archaeological sources. They prove that the Slavonic people, similarly as other people worldwide, recognized death as an act that terminated human life, but did not confine themselves to simply stating the fact. Proof can be found in traces of the cult of the dead such as grave furnishings, sacred groves, offerings for the dead (e.g. Gierlach 1980, Brückner 1985, Bąbel 2009). This is also confirmed by diversified space and types of burials of individuals, whose life or death was subject to evaluation in keeping with the prescripts of strict Christian ideology (suicides, renegades and apostates, witch doctors, miscarried or aborted fetuses) (e.g. Gierlach 1980, Lehr 2003).

Although concepts regarding immortality of the soul understood in keeping with the Christian eschatological doctrine were alien to the Slavonic people, they nevertheless believed in the soul's existence following death. They treated the act that terminated the terrestrial journey of all living creatures as an obvious passage of the soul to a different state. Undoubtedly, they also had their own mental images of the so-called underworld, where souls dwelled, yet there was no sharp boundary separating the soul's existence among the living and the dead. They knew its fate, needs and reasons for which it would return to the world of the living (Marczak 1927, Bylina 1992). Here, exemplification is provided by pagan customs of leaving

food for the *ubożęta*¹ (friendly house spirits) or burning the so-called *gromadki* (stacks of timber)². Remnants and in a way contaminated Christian-pagan ideas should be recognized in the elements of contemporary Christian rites of the liturgical year embedded in folk beliefs (e.g. All Souls' Day – a relic of the pagan feast of Dziady³), as well as local funeral rituals or customs⁴ and themes preserved in folklore⁵.

The primeval mental images of the soul are a result of a perceived association between "being alive", breathing, a physiological function and the "rule of life". This logical and uncomplicated association is unambiguously explained in the Polish language by the etymology of the word *dusza* (soul), which is derived from *duch* (spirit), itself a derivative of such terms as *oddychać* (to breathe), *od-dech* (breath), *dech* (likewise), *tchnienie* (waft) (Seweryn 1961). Hence, absence of breath – that is of soul – was identified with death. Departing from the body through the mouth, the soul "leaves the man and hovers above the body, observing the reaction of those present to death" (Arch.9)⁶. As it has been said by Moszyński (1967), the concept of the soul-breath was known not only to the Slavs, but also to all Indo-European people for thousands of years.

¹ The Old Polish name denoting the *poor* or *destitute* that was ousted by other native and foreign terms and later replaced by the *podziomek*, *latawiec*, *plonek*, German *skrzat* (pixie, goblin) or dwarf, which was, nevertheless, combined with other belief themes (Urbańczyk 1991).

² This is reported in medieval chronicles, where the authors sternly condemned the still living traditions of leaving food for the souls of deceased ancestors or making fires at crossroads at Easter time (Maundy Thursday), where souls visiting the earth at that time would come to warm up (Bückner 1985, Gierlach 1980).

³ This is the so-called *Rękawka* (a Cracow custom observed to this very day on the third day of Easter) that is a remembrance of an ancient Polish-Slavonic funeral wake, serving a feast to people gathered to participate in the burial of Krakus (a legendary founder of the city) and to raise a mound in his memory. The custom is a direct reference to All Souls' Day, formerly observed in the spring and moved to the fall following introduction of Christianity, during which food for the souls of the deceased was placed on graves (Gloger 1972:161-162).

⁴ This category includes various behaviors following somebody's demise: opening of windows (e.g. to allow the soul to depart), furnishing the deceased with his favorite objects so that his soul did not return, similarly as excluding customs or the rite of farewell (Lehr 1999). Christmas Eve – the former All Souls' Day feast – is also associated with numerous customs corresponding to a belief in the souls of the deceased being present at that time, such as leaving an empty plate on the table or an empty chair, a ban on working on this day in order not to accidentally hurt a soul visiting the house or feeding the souls (Jostowa 1983, Kowalska-Lewicka 1985).

⁵ Beliefs of this type are reflected in verbal invitations addressed to the souls: "*Bożęta, bożęta*, come to us for festivities, for a chicken that hops [...] for white cakes" (Urbańczyk 1991:52). The oral tradition of Silesian highlanders has also preserved the memory of house spirits/souls of this kind which are derived from "the souls of young children who died before being baptized" (Urbańczyk 1991:52).

⁶ See also other variants confirming the fact of the soul leaving the body. These include the only preserved record of a medieval song dating back to the 15th century and its variants in church songs sung by beggars (Michałowska 1989, Kolbuszewski 1986).

Metamorphoses.

The human soul, as a volatile and invisible body, was not, however, the only and final portrayal of the soul in folk beliefs and traditions. This is indicated by its diversified presentations recorded by archaeological and cultural anthropological sources, known from folklore traditions and also from iconography¹.

According to Babel (2009), the metamorphosis of the soul after man's death is a manifestation of its reincarnation, documented in the most ancient layer of Indo-European beliefs, including the Balto-Slavic ones. I do not suppose, however, that confirming the belief in reincarnation *sensu strictiori* in Polish folk beliefs is possible. Firstly, we would have to use the term "metempsychosis" rather than "reincarnation", and secondly – we would have to speak about some time-limited transmigration of soul. Here, a justification can be found in metamorphic presentations of the soul being strongly suffused with the Christian elements. Transformations of the soul were perceived as a consequence of a contemptible life of an individual, a kind of posthumous penance. The forms of visualization adopted by the soul lasted until it was redeemed by a symbolic rite of baptism, a prayer, celebrating a mass in memory of the souls or else punishing the perpetrator of a crime².

Metamorphoses of the soul include two soul categories: 1) the souls of the dead and 2) the souls of the living. In both the categories, their presentations are diversified and functionally determined. At the cognitively accessible stage, they show Christian eschatological elements side by side with residual pagan elements. While I proceed to a detailed presentation of mental images of the soul, I would like to emphasize that the analysis of factual materials additionally indicates that among the above-mentioned types of souls subject to metempsychosis, some were invested with a stigma of demonic traits.

Invisibility, commonly ascribed to the soul, combined with its primary visionary form – a breath or waft – determined the inseparable association of the soul with certain natural phenomena, with the soul itself being outright equated with wind. Extreme gale force winds were associated with unnatural and violent deaths; this kind of thinking is still present today in a commonly used saying that emphasizes the causal relationship: "if a strong wind blows, somebody has hanged

¹ For example Kalinowski 1959 contains an analysis the image of the soul-bird with human head being one of the decorative elements of the entrance door to Gniezno Cathedral – a unique masterpiece of Romanesque art in Europe.

² The theme of some magic fables is for example the soul-bird. The soul of a boy murdered by his stepmother departs from the grave in a form of a bird, which discloses the crime. When the female perpetrator is punished, the boy regains his life and human form (Krzyżanowski 1947:179-180).

himself “ (Arch.7) Also natural death of an individual involved in magical practices resulted in distressing, intense and abnormal weather phenomena. Village inhabitants were convinced that such phenomena were evoked by the soul – a breath escaping from the body and accompanying it in its last journey to the cemetery¹.

A consequence of beliefs founded on the concept of volatility of the soul was investing it with an ornithomorphic form of a perfect creature, a tie between two elements - the sky and the earth, which also symbolizes the beginning and the end of life². The theme of the soul-bird, quite common in beliefs of various cultures, was not only ascribed to souls, but the soul-bird was also believed to be a corporal abode of demons and deities of old (Moszyński 1967)³.

The soul-bird, the most common metempsychic form, is at the same time the oldest, archetypical visualization of this kind. Numerous examples can be found in folk traditions, also in those associated with human death⁴. A manifestation of a bird is equated with a transformed soul of the deceased: “a bird sort of knocked three times and in the morning, they said he died. He announced that he died; it is always so” (Arch.8)⁵. In the context of the afore-mentioned motif, the record of beliefs surrounding birth and shared by Silesian highlanders appears unique, as it is emphasized by Moszyński (1967:554). Here the soul-bird travels in a magical way to the body of a woman in childbirth, which remains "empty" after delivery, since the mother's soul is taken by the newborn child. The mother acquires a new soul eating chicken or pigeon broth.

In folk presentations of the soul-bird, its genus is not always easy to discern, as for example in a tale of a witch burned at the stake, whose soul flew out of the flaming grass in the form of a bird (Żółtowska 1932). Nevertheless, there are several genera of birds that represent metamorphic forms of the soul, such as pigeons, ravens, crows, owls, and also larks, sometimes birds of prey: hawks, eagles,

¹ This type of abnormal phenomena was described by inhabitants of a Silesian village: “when a sorcerer died, the hail hit so heavily the coffin could not have been carried from the house to the street” (Arch.4).

² Examples of ornithomorphic representations of the soul dating back to the Paleolithic era (cave paintings in Pindal, Spain, or Lascaux, France) are spread all over Europe and Asia, reaching to north Siberia, as well as known among native American Indians (Majerczyk 2004).

³ This is indicated by cosmogonic myths where – as for example in the 19th century Christmas carol (east Carpathian mountains) – the gods-pigeons created the world (Tomiccy 1975). In the diversified symbolic traditions - including the Bible – a dove is the sign of the Holy Spirit; in numerous legends, a pigeon symbolizes the soul (Lurker 1989).

⁴ To use an example, “a white bird appeared when a landholder in the Podhale region died in a foreign country”; “when my husband died, a fierce bird came flying and spread its wings wide” (Moszyński 1967:540).

⁵ Another example: “when my son's mother-in-law was dying, it seemed to me a bird flew by the window when she was dying, and then they came and said she had died” (Arch.10)

less frequently sparrows and sporadically storks, cuckoos, swallows and hens (Moszyński 1967).

Recognizing these birds as incarnations of the soul is predominantly related to the physical properties they exhibit (e.g. coloring, plumage, eerie voice or appearance) or to their behavior (nocturnal life). A similar situation is noted in case of other zoomorphic transmigration forms, where specific properties turn given representatives of the animal world into designates representative for culturally understood division of the world. Yet the foundation is provided by unambiguous semiotic semantics corresponding to Christian notions of the good and evil and the resultant diversified symbolism. The idea is the most apparent in ornithomorphic presentations, where birds of white or light plumage are the abodes of good souls (e.g. a white dove), while those of black or dark feathers (e.g. ravens, crows, also black pigeons) are inhabited by evil souls (Gaj-Piotrowski 1993). Similarly, a hybrid appearance of a bird makes it a symbol of evil power. Here an example may be found in the presentation of the soul-raven or the soul-owl. The body of the raven – a bird associated with ill omens, death and the world of underground deities – was believed to be inhabited by the soul of an evil and greedy physician (Kowalski 1998, Żółtowska 1932).

In turn, the owl, recognized in the Slavonic beliefs as an embodiment of souls of cruel individuals, those who died violent deaths and especially those suspected of vampirism and sorcery, has survived in Polish beliefs as a bird of mediatory properties and a herald of death. Regarded a lunar and chthonic animal, associated with the moon, passage of time, destruction and death, the owl has been classified to belong to the inhuman world of demons, but also of *sacrum* (Kowalski 1998). Screeching at night, it allegedly summons the souls of the dead, while knocking at the window of a house where somebody is bedridden, the owl summons his soul, crying, "come here, come here" (Arch.5) or more clearly "come here, come here, bury deep" (Żółtowska 1932:4).

The presentation of the soul-bird was predominantly associated with the souls of children. Such souls were believed to be represented by flocks of small birds circling around graves and trees, especially on Easter Sunday¹. A less distinct ornithomorphic form, but with elements indicating bird-like properties was assigned to the souls of miscarried children, aborted spontaneously or on purpose or else murdered immediately upon birth and with their bodies hidden. They were called the *porońce* (the souls of miscarried children). In association with the fact that the pagan worldview of old was relatively strongly suffused with newer Christian notions, their souls were transformed into demonic beings defined by the common name of the *niechrzczeńcy* (the unbaptized ones) or the *latawce* (the flying ones) or the *obłoczniki* (the cloud-dwellers) (Moszyński 1967). Thus, people spoke about the

¹ Former spring All Souls' Day observed at Easter time.

souls of deceased children appearing as beings with small wings that flew in the air (Nadmorski 1889) and "dropped down in the mornings crying, like flocks of birds" (Witanowski 1894:147). Believed to be penitent souls, sometimes invisible, they heralded their presence with a cheeping or crying voice (Okoniowa ed. 2001-2004:494). They became active during storms and in windy weather, fleeing from thunderbolts that were chasing them¹.

In folk beliefs preserved to this very day, the motif of a bird does no longer have the primary metempsychic meaning and the multitude of bird genera have assumed the function of an omen, generally heralding death.

Insects as flying creatures that are similar to birds are yet another representation of the soul. In Slavonic beliefs, such insects include the moth - a night butterfly - a symbol of death associated with a world ruled by darkness and chaos, and believed to represent the reality situated on the other side of the boundary separating the world of the mortal men and the otherworld. Similarly as other butterflies, the moths were regarded as the souls of the dead or demons. They were believed to visit houses and circle around the source of light if no alms were given for the souls of the departed. This justifies a folk belief stating that the souls dwelling in the otherworldly, hostile land of the dead need not only food, but also warmth. A relict of this belief is found in lighting votive candles on graves. On the other hand, a ban on killing moths, common in numerous Polish places up till mid-20th century and sporadically observed to this very day, refers to belief in the presence of the souls of ancestors².

At times, the souls of the dead were identified with the fireflies (*Lampyrus*) (Moszyński 1967). An example of this type of mental images and a form of continuing the metempsychic concept of the soul seems to be found in beliefs in the soul appearing in the form of a light. Seen along the balks and changing places, such lights were supposed to be the souls of land surveyors transformed into demonic beings called *błądny ogień*, (*ignis fatuus*) (a will-o'-the-wisp) (Mátyás 1893, Lehr 1988)³.

A less numerous group as compared to the ornithomorphic souls encompasses zoomorphic presentations, including reptiles and amphibians. Here we find the frogs, snakes and lizards. When seen within the farm area, they were not killed, but - as stated by Moszyński (1967) - upon sighting, a prayer for the dead

¹ People believed that lightning striking, a consequence of an approaching storm, was meant for the souls of children dwelling in the clouds; St. Michael would shoot at these souls and the ones that perished went to heaven, while the unharmed ones went straight to hell (Witanowski 1894).

² In the Kurpie region, there was an outright saying, "do not hit the moth, it will not harm you, and it might be your grandfather or possibly your late father" (Moszyński 1967:550).

³ This is unambiguously explained by the following statement: "he who measured peddlers and marked out borders, after his death a light walks the balks - his soul - a will o' the wisp; they said he was doing penance"(Arch.2).

was offered asking for eternal rest; this custom was commonly observed as late as in the interwar period. In some regions of the South Poland, the grass-snakes (*Tropidotonus natrix*) living near the houses were believed to be embodiments of the souls of deceased ancestors and thus they were treated as custodial beings of the *ubożęta* type and left milk in a bowl to feed on (e.g. Brylak 1970, Tomickey 1975).

A wholly separate type of metempsychic representations of a strongly relic character are the souls-worms, what is supported by a ban on killing worms. Infrequently encountered beliefs deem the souls of the dead appear in the form of the wasps or flies, especially when seen inside a house at wintertime Moszyński (1967).

Another form of the soul is its plant incarnation, reputed to be associated with individuals murdered or deceased at the time of passage (e.g. a bride who died before her wedding day) (Marczewska 2001). This is indicated by texts of folk songs, where the soul lives inside a tree, such as the birch, lime-tree or sycamore (Ciołek et al. 1976, Fischer 1932). Its presence is confirmed by blood showing when the tree is felled or else by shrieks emitted by burning timber and believed to be the voice of the soul; in other variants, it is the voice of the soul-worm dwelling in the tree trunk (Mátyás 1893). This type of soul transmigration is supported by the motif of the soul-tree, well known and common in songs or fairytales. In the notes emitted from a pipe made of such a tree one can hear the voice of the murdered sister (Kolberg 1964:188-189). At times, the soul assumes the form of a flower, for example the lily, daisy or corn cockle¹ (Bąbel 2009).

The category of souls of the dead also includes anthropomorphic and amorphic presentations. They correspond to preserved to a varying degree traces of the ancestor worship cult, among others with custodial beings living close to or inside the house (Brylak 1970). Such presentations are associated with the previously mentioned medieval *ubożęta*, generally invisible, at times assuming the form of a manikin that usually is a look-alike of the master of the house or a white-haired, shabbily dressed old man (Brückner 1985).

In the various variants of folk beliefs in the *topielcy* (drowners), their common foundation is the metamorphosis of the human soul after death (Lehr 1984). A consequence of a man drowning was the "birth" of a demon: "the soul of man that drowned became a drowner" (Arch.1). It was also believed that the soul of killed an unborn or unbaptized child turned into a drowner: "a maid that was not alone (was pregnant), when she drowned, that you had a drowner" (Arch.6).

¹ In a song from the Radom region, a girl sentenced to death for infanticide sings: "chop me into smithereens /this will be the sign of Kate the daughter of the village head /scatter me in the field /the corn cockle will grow from by body" (Kolberg 1964:59). See also another version from Kujawy region (Kolberg 1962:51).

A representative of the souls of the deceased that show the least friendly attitude towards human beings is the damned, non-baptized soul of an evil man (e.g. involved in sorcery, or who sold his soul to the devil). Posthumously, such a soul is transformed into a demon – *strzygoń* (a ghoul), at times called – *upiór*, *wampir* (a ghost, a vampire). It appears at night, usually in the anthropomorphic form – that of the deceased. It was believed to represent one of the two souls or spirits of the man that remained nameless, since when baptized in childhood, the individual was given but one baptismal name or else, when older, was not given the sacrament of confirmation (Lehr 1985).

The afore-mentioned belief in the man having two souls or spirits implied a special kind of metempsychosis of the soul in the second category – that of souls of living people. Also in this case the unbaptized soul called *zmora* (a nightmare) left the body when a man was asleep and as a demonic being harassed others or sometimes even farm animals (Szyfer 1976). Departing through the mouth, such a soul assumed the shape of small vertebrates, for example the mouse, but it might also be transformed into the frog, the calf or the cat (Sławiczek 1939, Lehr 1992). It might become incorporated into small objects, a piece of straw, a rope or a cord, or else it turned into sand or air (Lehr 1984, Wróblewski 1967). Having awoken, the person reputedly having such a soul, was completely unaware of its night wandering.

Relations

The appearance of the putative souls of the deceased depending on the mode of their demise has been and continues to be believed to represent attempts of the soul to contact a human being. The reasons the souls announce their existence may be diversified. In the context of their alleged appearance among the living, one should consider two basic causes. The former corresponds to beliefs of old in a natural need to visit the world of the living at a specified time, thus confirming the ancient notions on lack of a clear boundary between the world of the living and the world of the dead. The latter, of a more contemporary origin, points to the dependence of the souls of the deceased on living humans. It is determined by the past of the deceased person on the one hand, and by obligations and commitments of the living against the souls of the dead on the other. Bilateral dependencies are embedded in folk notions of the world, where time, the cycle of life and death, determined by traditional rituality, had to be in agreement with the inherent

cultural norms. Lack of such an agreement resulted in disturbing the peace of the soul as well as intruded upon the existence of the living (Jostowa 1983, Lehr 1988).

Beliefs in periodical appearance of the souls have assumed a peculiar form of commemorating the deceased. To this very day, such days observed in Polish culture are November 1 (All Saints' Day) and November 2, the so-called All Souls' Day, which – as it is indicated by its name – is devoted to the souls of the departed and in fact is their “annual festive day” (Marczak 1927:2). The souls allegedly appeared in their former dwelling places on the eve of All Saints' Day. They were also seen close to a cemetery in the form of hazy specters with anthropomorphic outlines, or in local churches, where they attended a special mass celebrated for them by a deceased priest (Skupień 1979). A presence of a human being at such a mass was not regarded safe. People believed it often led to a fatal ending, what is often reflected in folklore recounting (e.g. Mleczo 1902, Kowalska-Lewicka 1985, Lehr 2003).

Regardless of the days commemorating and devoted to the souls of the deceased, their staying on the earth was determined by the kind of penance, as it was believed, what at the same time determined the character of their relation with man. These were souls doing penance not through their own fault, and also due to reasons beyond their control. The former strove for contacts with humans, through the intervention of which they might be saved. The objective of the latter souls was supporting the living.

An example of the former category is found in the *porońce* (miscarried children) and *niechrzczeńce* (unbaptized individuals), who demanded the living to complete the ritual of baptism. Formerly appearing in the form of the souls-birds, in later traditions they mark their presence through non-verbal signs or auditory signals: “child’s footprints would be seen, people would hear a child weeping and sometimes the mother herself would see – at the moment of her own death – the children she had murdered” (Arch. 3). Holy water and a pronounced formula released them from their eternal penitence the same as in the case of souls-demons *topielcy* (drowners) (Lehr 2003).

The appearance of the souls of other deceased individuals was determined by a not completely fulfilled earthly function that they were destined to carry out in their lives. Such souls include for example the souls of mothers who orphaned small children or husbands who left their wives to run the farms on their own, without any assistance (e.g. Witanowski 1894, Kowalska-Lewicka 1985, Lehr 1992). The alleged manifestation of these souls were to make the bereaved relatives inclined to pray for them and pay for a mass said for their souls, thus releasing them from the obligation of appearing in the human world.

The appearing souls of the deceased called by the terms of *widma* (the phantoms) or *strachy* (bogeys) represented those who did not expiate their transgressions when alive. Their souls, stigmatized by the burden of sin, remained –

as it was believed – suspended in a limbo between the world of the living and the world of the dead. Generally invisible, sometimes assuming an anthropomorphic form, they harassed the living or evoked various visual-acoustic phenomena. One was then supposed to say a prayer for the dead. A release of such souls from their posthumous penance was equaled with fulfillment of their wishes (Kowalska-Lewicka 1985). Similar behaviors were obligatory in case of appearance of the souls of such deceased, in relation to whom activities dictated by the ritual had been not performed (e.g. the deceased had not been equipped with appropriate magical paraphernalia, had not been given his favorite objects or objects associated with his person) (Lehr 2000). On the other hand, procedures practiced in the face of souls of an extremely demonic character show characteristic properties of magical and magical-religious interventions, the objective of which was above all to protect a human being. In practices of this kind, starting from promises through an attack (the nightmare), people took recourse even in profanation of the corpse (the ghoul) (Lehr 1984:231-234).

*

The unquestionable value of folk notions addressing human souls predominantly boils down to an exceptional, unique –as interpreter by an uneducated man – perception of the reality that is firmly and permanently embedded in the system of cultural references. Spiritual life is for many a significant aspect of their earthly existence. For believers it has a special dimension in the context of their individual eschatology. The creation of the soul – a life-giving element – and the vision of the afterworld where the soul dwelled have given the man hope for a *continuum* of existence of a transcendent character. This is disclosed by conceptualizations of the soul, in both the pagan and later the folk form, as well as the belief in its independent existence after death. While pondering why the soul was recognized a significant element of existence – apart from regarding it "the principle of life" – one may conclude that its value was closely related to affiliation. The soul, which is today understood as an identity that is unique and one of a kind, can be found not only in philosophical and religious views, but also in its pagan or folk depictions. The ancient ancestor cult, metempsychic presentations with elements of demonological thanatology, today's veneration of the memory of the dead, all portray the subconsciously felt for centuries strife of the man to preserve a non-material part of himself, his identity. Such operations give an illusion of immortality, to which the primitive man strove and the contemporary man keeps

striving and which once was shared by gods and mortal men alike, but was lost by the latter.

References

- Bąbel, Jerzy, T. 2009 Reinkarnacja. Z dziejów wierzeń przedchrześcijańskiej Europy [Reincarnation. Historical Beliefs of Pre-Christian Europe]. Warszawa: Wydawnictwo Psychologii Kultury „Eneteia”.
- Brückner, Aleksander 1985 Mitologia słowiańska i polska [Slavonic and Polish Mythology]. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Brylak, Maria 1970 Wierzenia ludowe [Folk Beliefs]. In Monografia powiatu myślenickiego [Monograph of Myślenicki District], Reinfuss, Roman ed. Vol.2. Kultura ludowa [Folk Culture]. Pp.:285-307. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Bylina, Stanisław 1992 Człowiek i zaświaty. Wizje kar pośmiertnych w Polsce średniowiecznej [Human Being and the Afterworld. Vision of Death Penalty in Medieval Poland]. Warszawa: Upowszechnianie Nauki – Oświata „UN-O” sp.z.o.o.
- Ciołek, Tomasz, M. with Olędzki, Jacek, and Zadrożyńska, Anna 1976 *Wyrzeczysko*. O świętowaniu w Polsce [*Wyrzeczysko*. Celebration in Poland]. Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.
- Fischer, Adam 1932 Klon, jawor w kulturze ludu polskiego [Maple-tree and Sycamore in the Polish Folk Culture]. *Ziemia* 17(4-5):124-126.
- Gaj-Piotrowski, Wilhelm 1993 Duchy i demony w wierzeniach ludowych z okolic Stalowej Woli-Rozwadowa i Tarnobrzegu [Spirits and Demons in Folk Beliefs from Stalowa Wola-Rozwadów and Tarnobrzeg Surroundings]. Wrocław: Polskie Towarzystwo Ludoznawcze.
- Gierlach, Bogusław 1980 Sanktuaria słowiańskie [Slavonic Sanctuary]. Warszawa: Iskry.
- Gloger, Zygmunt 1972 Encyklopedia staropolska ilustrowana [Old Polish Illustrated Encyclopaedia], vol.4. Warszawa: Wiedza Powszechna.
- Jostowa, Wanda 1983 Zwyczaje pogrzebowe ludności polskiej Orawy [Funeral Customs of the Inhabitants of Polish Orawa Region]. *Rocznik Muzeum Etnograficznego* 8:105-118.
- Kalinowski, Lech 1959 Treści ideowe i estetyczne drzwi gnieźnieńskie [Ideological and esthetical essences of Gniezno Door]. In *Drzwi gnieźnieńskie* [Gniezno Door], Walicki, Michał ed. Vol.2:7-160. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Kolberg, Oskar 1962 *Dzieła wszystkie*. Kujawy [All the Works. Region of Kujawy]. Vol. 4(2). Wrocław: Polskie Wydawnictwo Muzyczne and Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.
- Kolberg, Oskar 1964 *Dzieła wszystkie*. Radomskie [All the Works. Region of Radom]. Vol. 21(2). Wrocław: Polskie Wydawnictwo Muzyczne and Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.
- Kolbuszewski, Jacek 1986 Polska pieśń obrzędowa. Prolegomena [Polish Funeral Song. Introduction]. *Polska Sztuka Ludowa* 40(1-2):49-57.
- Kowalska-Lewicka, Anna 1985 Wierzenia i zwyczaje związane ze śmiercią [Beliefs and Customs Relating to Death]. In *Studia z kultury ludowej Beskidu Sądeckiego* [Folk Culture of Sądecki Region. Study], Kowalska-Lewicka, Anna ed. Pp. 53-89. Wrocław: Zakład Narodowy imienia Ossolińskich.
- Kowalski, Piotr 1998 Leksykon znaki świata. Omen, przesąd, znaczenie [Lexicon of the World's Denotation. Omen, Superstition, Significance]. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Krąpiec, Mieczysław with Romaniuk, Kazimierz and Rumiński, Stanisław 1983 Dusza ludzka [Soul of Human Being]. In *Encyklopedia katolicka* [Catholic Encyclopaedia], Łukaszyk, Romuald with Bieńkowski, Ludomir and Gryglewicz, Feliks eds. Vol.4:378-384. Lublin: Katolicki Uniwersytet Lubelski.

Krzyżanowski, Julian 1947 Polska bajka ludowa w układzie systematycznym [Polish Folk Fairy-Tale in the Systematic Scheme]. Vol.2. Warszawa: Instytut Literatury Ludowej and Towarzystwo Naukowe Warszawskie.

Lehr, Urszula 1984 Wierzenia w istoty nadzmysłowe [Beliefs in Supernatural Beings]. *Etnografia Polska* 28(1):223-250.

Lehr, Urszula 1985 Wierzenia demonologiczne [Demonological Beliefs]. *In* *Studia z kultury Beskidu Sądeckiego* [Culture Study from the Beskid Sądecki Region]. Kowalska-Lewicka, Anna ed. Pp.91-116. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich and Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk.

Lehr, Urszula 1988 Demonological Symbols Associated with Human Behaviour in Polish Carpatian. *Ethnologia Polona* 14:23-32.

Lehr, Urszula 1992 Wierzenia demonologiczne [Demonological Beliefs]. *In* *Górale Beskidu Żywieckiego* [Uplanders from the Region of Beskid Żywiecki], Tylkowa Danuta ed. Pp.169-191. Warszawa: Instytut Historii Kultury Materialnej Polskiej Akademii Nauk.

Lehr, Urszula 1999 The Magic of the Time of Death. A Contribution to the Study of Funeral Customs in the Carpathian Village. *Etnolog* 9(1):117-126.

Lehr, Urszula 2000 Obrzędowość rodzinna [Family Customs]. *In* *Podhale. Tradycja we współczesnej kulturze wsi* [Podhale Region. Tradition in the Contemporary Culture of Village], Tylkowa, Danuta ed. Pp. 305-347. Warszawa: Instytut Archeologii and Etnologii Polskiej Akademii Nauk.

Lehr, Urszula 2003 Wątki demonologiczne w tradycji ustnej górali [Demonological Motifs in Oral Tradition in the Regions of Podhale and Nowy Targ]. *Rocznik Podhalański* 9:9-50.

Lurker, Manfred 1989 Słownik obrazów i symboli biblijnych [Dictionary of Biblical Images and Symbols]. Poznań: Pallotinum.

Majerczyk, Maria 2004 Kobieta – ptak – dusza w archaicznym obrazie świata (Woman – Bird – Soul in the Archaic Image of the World). *Etnolingwistyka. Problemy języka i kultury* [Ethnolinguistics. Language and Culture Questions]. Vol. 16:287-303.

Marczak, Michał 1927 Wiara w życie pozagrobowe u nas w górach [Beliefs in the After-Life in our Mountains]. *Gazeta Podhalańska*, November 6:2-3.

Marczewska, Marzena 2001 Aspekty wierzeniowe w rekonstrukcji językowego obrazu drzew [Beliefs Aspects in the Lingual Reconstruction of the Trees Image]. *Acta Universitatis Wratislaviensis No 2282. Język a kultura* [Language and Culture]. Vol. 16:83-98.

Mátyás, Károly 1893 Nasze sioło. Studium etnograficzne [Our Village. Ethnographic Study]. *Wisła* 7(1):97-116.

Michałowska, Teresa 1989 „Dusza z ciała wyleciała”. Próba interpretacji [„The Soul to Blow up of the Body”. Attempt of Interpretation]. *Pamiętnik Literacki* 80(2):3-26.

Mleczek, Teofil 1902 Świat zmarłych. Zwyczaje i zapatrywania ludu polskiego w Galicji zachodniej [World of the Dead. Customs and Opinions of the Polish Country People from the West Galicia]. *Lud* 8:48-56.

Moszyński, Kazimierz 1967 Kultura ludowa Słowian [Folk Culture of Slavs]. Vol.2. Kultura duchowa [Spiritual Culture]. Warszawa: Książka i Wiedza.

Nadmorski, dr 1889 Urządzenia społeczne i zwyczaje prawne na Malborskiem [Social Arrangement and Lawful Customs in Malbork Region]. *Wisła* 3:318-754.

Okoniowa, Joanna, ed. 2001-2004 Słownik gwar polskich [Dictionary of Polish Dialect]. Vol.6. Kraków: Wydawnictwo Polska Akademia Nauk and Instytut Języka Polskiego.

Seweryn, Tadeusz 1961 Dusza w wyobrażeniach Słowian [Soul in the Slavonic Conception]. *In* *Słownik starożytności słowiańskich. Encyklopedyczny zarys kultury Słowian od czasów*

najdawniejszych [Dictionary of Slavonic Antiquity. Encyclopaedic Outline of Slavonic Culture from the Antiquity Times], Kowalenko, Władysław with Labuda, Gerard, and Lehr-Spławiński, Tadeusz eds. Pp.:407-408. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich and Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk.

Skupień, Józef 1979 Wierzenia ludowe na Podhalu w dzień Wszystkich Świętych [Folk Beliefs Related to All Saints' Day in Podhale Region]. *Rocznik Podhalański* 2:189-190.

Sławiczek, Jan 1939 Dwa opowiadania z Górek Wielkich [Two Tales from Górki Wielkie Village]. *Zaranie Śląskie* 15(1):50-51.

Szyfer, Anna 1976 Ludowe zwyczaje, obrzędy, wierzenia i wiedza [Folk Customs, Rituals, Beliefs and Knowledge]. In *Kultura ludowa Mazurów i Warmiaków* [Folk Culture of Mazury and Warmia Region], Burszta, Józef ed. Pp. 407-440. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.

Tomiccy, Joanna and Ryszard 1975 Drzewo życia. Ludowa wizja świata i człowieka [The Tree of Life. Folk Conception of the World and Human Being]. Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.

Urbańczyk, Stanisław 1991 Dawni Słowianie. Wiara i kult [Ancient Slavs. Beliefs and Cult]. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich and Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk.

Witanowski, M.,R. 1894 Pamięć o zmarłych [Memory of the Dead]. *Wisła* 8:147-151.

Wróblewski, Tadeusz 1967 Demony i wyobrażenia demonologiczne [Demons and Demonological Images]. In *Kultura ludowa Wielkopolski* [Folk Culture of Wielkopolska Region], Burszta, Józef ed. Vol.2 *Kultura duchowa* [Spiritual Culture]. Pp. 437-455. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.

Żółtowska, Halina 1932 Ptaki nosiciele dusz [Birds – Carriers of the Souls]. *Ziemia* 17(1):4-7.

Archives Records¹.

Arch.1 - Region of Sądecki Beskid (village Obidza), Archives of Cracow's Ethnographical Section, Institute of Ethnology and Archeology, Polish Academy of Sciences, catalogue number:1512/1976².

Arch.2 - Region of Sądecki Beskid (village Obidza), APE IAE PAN:1555/1977.

Arch.3 - Region of Śląski Beskid (village Brenna), APE IAE PAN:1586/1978.

Arch.4 - Region of Śląski Beskid (village Jaworzynka-Trzycatek) APE IAE PAN:1840/2006.

Arch.5 - Region of Żywiecki Beskid (village Milówka), APE IAE PAN:1719/1987.

Arch.6 - Region of Żywiecki Beskid (village Sól), APE IAE PAN:1697/1986.

Arch.7 - Region of Podhale (village Brzegi), APE IAE PAN:1761/1992.

Arch.8 - Region of Podhale (village Brzegi), APE IAE PAN:1763/1992.

Arch.9 - Region of Podhale (village Brzegi), APE IAE PAN:1780/1993.

Arch.10 - Region of Podhale (village Ząb-Furmanowa), APE IAE PAN:1788/1993.

¹ Materials collected by author in the years 1976-1980, 1985-1993 and 2006 in the Carpathian Region (South Poland).

² The abbreviated form of recording archives materials used below as follows – APE IAE PAN.

PERPETUAREA STEREOTIPULUI RUS ÎN NOILE FORME DE EXPRIMARE MEDIA: JOCURILE VIDEO

Gabriela PĂTRAȘCU

In recent years, technological development had led to the immersion of new forms of communication and expression, forms that dictate the global mindset, especially among the young generation. If in the past it could be said that such a form of expression was represented by the media, now an increasingly important role is played by video games. As opposed to other countries, Russia has been depicted in a multitude of ways, most of them being perpetuations of old stereotypes. Considering this, the paper proposes to analyze the portrayals of Russia and its people in video games, and, as well, find the causes of Russian stereotypes in games and their influence on the global mentality.

Key words: Video games, Stereotype of Russians, youth mentality

Fundamente teoretice

Suntem determinați să funcționăm pe baza unor imagini din mintea noastră, a unor generalizări abuzive, a unor pierderi de memorie¹.

Jocurile video au intrat în atenția publicului în anii 70, dar au luat amploare în ultimii ani, o dată cu dezvoltarea tehnologiei și accesibilitatea ei pentru toți oamenii. În prezent se poate vorbi despre o subcultură a jocurilor video (pentru fiecare tip de joc în parte), fiind promovate în mijloacele media destinate. Jocurile reprezintă nu numai o modalitate plăcută de a-ți petrece timpul liber, un simplu joc, ci, datorită faptului că integrează persoana în mediul virtual, devin o altă lume în care fiecare poate fi oricine. Se poate afirma că sunt o expresie a unor mentalități,

¹ Richard Y. Bourhis, Jacques-Philippe Leyens, (coord.), *Stereotipuri, discriminare și relații intergrupuri*, Iași, Ed. Polirom, 1997, p. 101.

comune unor anumite grupuri sociale. În acest sens, pentru analiza stereotipurilor din jocurile video, considerăm justă abordarea imagologică, interesându-ne atât reprezentările fizice (interfața grafică), cât și mentalitatea care le-a generat, preluat și prelucrat pentru a se plia pe mentalitatea jucătorului (în acest sens vom urmări atât perioada în care jocul a apărut, cât și perioada pe care o reprezintă). Ținând cont de faptul că cele mai stereotipe imagini despre un popor se găsesc în jocurile video create de un alt popor, în studiul nostru vom pune accent pe crearea stereotipurilor între popoare, precum și propagarea acestora în interiorul societăților respective.

Pentru a realiza o aprofundare în domeniul jocurilor video, caracterizate în principal de interfața video și de răspunsul generat de aceasta pe platforma vizuală, considerăm necesară stabilirea unei baze teoretice, a unor concepte pe care le vom folosi. Ținând cont de faptul că tema prezentei lucrări o reprezintă imaginile, analizate prin prisma stereotipiilor, am considerat apropiată direcția imagologică. Acest capitol urmărește a trasa noțiunile și procesele teoretice pentru a explica modalitățile prin care apar stereotipiile, imaginile, precum și influența pe care o au acestea în cadrul unui grup social și ce importanță au mentalitățile în crearea și utilizarea unui joc video.

Primul concept pe care ne axăm îl reprezintă imagologia, definită pe scurt ca „studiul reprezentărilor colective despre străin – despre „celălalt” –, cristalizate în stereotipii, clișee, imagini”¹, sau „disciplina socială care studiază comunicarea prin imagini și modul cum se cristalizează aceste imagini în mentalul individual și colectiv, în funcție de orizontul de interpretare a grupurilor umane pe timpul dezvoltării lor istorice”². Astfel se poate exprima faptul că obiectul general de studiu al imagologiei îl reprezintă imaginile, formate din perspective diferite, imagini despre celălalt și autoimagini. În afară de acest lucru, dorim a menționa faptul ca imagologia poate fi considerată o știință de graniță, ale cărei preocupări sunt în strânsă legătură precum cu cele ale etnografiei, psihologiei, sociologiei, iar succintele definiții pe care le-am oferit nu se vor a fi complete.

Pentru a putea aprofunda conceptul de imagologie, trebuie explicat cel de imagine, precum și procesul creării unei imagini. În acest sens, opiniile cercetătorilor sunt uneori divergente, și, pentru scopul nostru vom încerca doar să trasăm o imagine globală a conceptului.

Conceptul de imagine se poate defini în mai multe feluri, în funcție și de tipul de imagine vizat. Pentru scopul nostru, alegem să redăm explicația următoare a conceptului: „Imaginea „imagologică” este o reprezentare concentrată,

¹ Gheorghe Lascu, *Imagologia literară comparată. Cîteva repere teoretice și metodologice*, <http://phantasma.lett.ubbcluj.ro/?p=2782&lang=en>, consultat în data de 11.05.2015.

² *Imagologie - obiectul cursului. Noțiuni de imagologie*, <http://www.scritub.com/sociologie/psihologie/comunicare/IMAGOLOGIE-OBIECTUL-CURSULUI-N61393.php>, consultat în data de 11.05.2015.

simplificatoare, realizată sub forma clișeului, a stereotipului. Ne aflăm, din acest punct de vedere, pe terenul psihologiei, unde *imago* este o reprezentare, o construcție mentală”¹.

Reise, din această definiție faptul că, din perspectivă imagologică, o imagine înseamnă o reprezentare (vom defini în paginile următoare conceptul) stereotipică. Prima mențiune pe care vrem să o facem o reprezintă faptul că o astfel de imagine se poate forma doar într-un cadru social și pe un plan psihic. De aceste ambe laturi depinde foarte mult mentalitatea grupului social respectiv, precum și „istoria” acestuia cu obiectul stereotipiei. Din acest punct de vedere, „imaginile sociale se formează de-a lungul istoriei pe baza unei percepții directe ca urmare a conviețuirii în același spațiu istoric, a relațiilor economice, politice, culturale, tehnico-științifice, militare și de altă natură sau pe baza unei percepții indirecte, mediate, grevată de contacte sporadice și de vizuni superficiale asupra elementelor definitorii ale comunităților sociale în discuție”².

Procesul creării unei imagini despre un popor sau despre un obiect începe întotdeauna cu percepția acestuia, percepție urmată de înfăptuirea unei reprezentări a respectivului obiect (ajuns deja în planul psihic și influențat de mentalitatea subiectului creator) de-a lungul mai multor contacte directe. Astfel, din punct de vedere teoretic, o persoană care are contacte frecvente cu o altă persoană sau obiect ajunge să-și creeze o reprezentare fidelă a acestuia. Însă, în cazul stereotipiilor, situația este inversă, ia, însuși întemeietorul conceptului, Walter Lipmann, era de părere că de cele mai multe ori stereotipiile sunt greșite.³ În plus, aprofundând termenul, se poate descoperi pe de o parte faptul că: „stereotipurile sau stereotipiile sunt imagini simplificatoare, uniform fixate și apriori oricărei judecăți profunde și obiective asupra grupului sau a unor persoane, ori procese sociale. Acestea pot fi autostereotipii, când se referă la propria persoană, și aleostereotipii, când se referă la un grup sau la alte persoane”⁴, precum și că „analiza stereotipurilor evidențiază faptul că ele exprimă imagini anchilozate, temeri în legătură cu realizarea unor lucruri și fenomene, cu speranțele investite, cu așteptările indivizilor și grupurilor sociale față de situații sociale ori alte grupuri sau alți indivizi”⁵. În plus, „felul și natura imaginilor, evoluția lor diacronică, diversitatea, cristalizarea lor în stereotipii, toate acestea ne spun mai mult despre cel care își formează imaginea, despre apetențele culturale și aprehensiunile sale subiective,

¹ Lascu, *op.cit.*

² *Imagologie - obiectul cursului. Noțiuni de imagologie*, idem.

³ Lascu, *op.cit.*

⁴ *Dicționar de psihologie socială*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1981, p. 232.

⁵ *Ibidem*, p. 233.

decât despre obiect”¹. Trebuie să facem precizarea că nu toate stereotipurile sunt negative sau greșite, și sunt doar imagini restrânse, tipizate. Stereotipurile ne sunt implementate în psihic prin apartenența la un mediu social și, uneori, pot avea un efect benefic în luarea rapidă a unor decizii. De asemenea, există multe tipuri de stereotipuri, printre cele mai importante găsiindu-se cele referitoare la naționalitate, sex, rasă, clasă socială. Un exemplu semnificativ pentru studiul nostru, pe care îl vom analiza mai aprofundat în capitolul următor, se poate găsi în stereotipurile următoare, acceptate de marea majoritate a populației, referitoare la ruși:

- Alcoolism;
- Implicarea în traficul ilegal, cel mai adesea traficul de arme;
- Pasiunea pentru vodcă;
- Sunt capabili să consume cantități foarte mari de alcool fără efecte vizibile;
- Asocierea cu comunismul;
- Pasiunea pentru balalaică;
- Iritabili, ușor de enervat, violenți;
- Plăcerea de a fi conduși de un dictator;
- Poartă constant *ușanka*;
- Femei foarte atractive (până împlinesc 30 de ani);
- Neîncrezători;
- Pesimiști și foarte cinici;
- Spioni;
- Prostitue și pornografie;
- Vorbesc limba engleză cu un accent foarte pronunțat;
- Nu au un simț al umorului foarte dezvoltat;
- Cei foarte bogați locuiesc în Londra, în timp ce cei săraci stau înghesuți;
- Foarte multe femei din Rusia pot fi cumpărate pe internet;
- Femeile mai în vârstă au o aluniță mare pe față;
- Babușka;
- Detestați de estonieni, americani și japonezi din cauza asocierii lor cu comunismul;
- Sunt în mare parte invincibili.

Menționăm că aceste stereotipuri sunt și principalele întâlniri în jocurile video.

În procesul apariției unui stereotip, cea mai importantă latură o reprezintă percepția obiectului stereotipizat. După cum se înțelege din paragraful anterior, precum și din cauza faptului că un stereotip ia naștere în interiorul unui colectiv (grup social) ce posedă o anumită mentalitate, felul în care un obiect este

¹ Eva Monica Szekely, *Depășirea stereotipurilor culturale. Imaginea celuilalt în jurnale și note de călătorie*, http://www.upm.ro/facultati_departamente/stiinte_litere/conferinte/situl_integrare_europeana/Lucrari2/Eva%20Szekely.pdf.

stereotipizat reflectă de cele mai ori mai multe decât „persoana” care creează stereotipul decât despre cel stereotipizat. Astfel, autoimaginea acestuia este fundamentală pentru înțelegerea conceptului.

Autoimaginile sau imaginile de sine se structurează la mai multe nivele de percepție. Primul nivel de percepție reliefează imaginea instinctivă arhetipală pe care o etnie o are, în mod intuitiv, despre ea însăși. O asemenea imagine se oglindește în proverbele tuturor popoarelor și exprimă trăsăturile dominante autoatribuite și autoasumate de către acestea.

Al doilea nivel de percepție relevă autoimaginea preluată de la străini și însușită de-a lungul timpului, până la intrarea și sedimentarea ei în mentalul colectiv. Această autoimagine este rezultatul contactelor directe și a conviețuirii popoarelor în spații fizico-geografice comune sau limitrofe și ele reprezintă, de fapt, adevărate coduri de identificare, recunoaștere și cunoaștere intuitivă, transformate apoi în coduri de autoidentificare, autorecunoaștere și autocunoaștere.

Al treilea nivel de percepție impune imaginea pe care un popor dorește să și-o poată făuri despre el însuși, bazându-se pe proiecția ideală a trăsăturilor considerate optime pentru realizarea profilului prognozat al cetățenilor proprii. O asemenea autoimagine ideală este preluată de științele educației și folosită pe scară largă în cadrul procesului educativ. Ea devine obiectiv al procesului de educație națională.¹

Pe măsură ce un popor are contacte mai frecvente cu un altul, se descoperă și pe sine, nu numai pe celălalt, și, de aceea, eul nu poate exista fără celălalt, „imaginile despre sine (sinele perceput în forma sa colectivă) sunt componente ale conștiinței de sine și presupun comparații, reveniri la sine, îmbogățire prin imaginea despre altul și prin elementele imaginii noastre din perspectiva altuia”². În acest context, mentalitatea, definită pe scurt ca „un ansamblu de opinii, prejudecăți și credințe, care influențează gândirea indivizilor, a grupurilor umane, a popoarelor și națiunilor”³ joacă un rol important în modalitățile de percepere și autopercepere. Modul în care o națiune se percepe va influența întotdeauna modul în care îi percepe pe ceilalți,

the differentiation between familiar and alien, eigen and fremd, is a fundamental act of intelligence at the very root of what identity means. The Fremderfahrung or experience of alterity thus becomes the starting point of any preoccupation with the world's diversity, and will lie at the root of any process of stereotyping or „othering” which imagologists will study⁴.

¹ Ion Chiciudean, Bogdan-Alexandru Halic, *Imagologie. Imagologie istorică*, București, 2008, <https://www.scribd.com/doc/12407838/imagologie-istorica>.

² Luminița Mihaela Iacob, *Etnoimaginea - obiect de studiu interdisciplinar*, în „Revista de psihologie”, 1997, 33, nr. 2, p. 161.

³ *Ibidem*.

⁴ <http://www.imagologica.eu/pdf/identity.pdf>, p. 340.

Alături de autoimagini, mentalitate și identitatea pe care un popor și-o asumă, în procesul stereotipizării joacă un rol important și credințele și prejudecățile pe care un popor le au în relație cu un altul¹. În acest sens se pot exemplifica diferențele de credință religioasă care au dus în trecut la conflicte, precum și anumite „temeri” pe care toți le avem în mod inconștient față de anumite categorii sociale.

Credințele și prejudecățile apar la indivizi pe timpul dezvoltării lor ontogenetice, iar această dezvoltare are preponderent caracter social. Însușirea credințelor, prejudecăților și opiniilor de către membrii grupurilor sociale face posibilă socializarea lor, le conferă identitate și le certifică apartenența la o colectivitate specifică. [...] Prejudecata este născută din anumite stereotipuri de gândire, proprii sau transmise, din generalizarea neîntemeiată a unei experiențe personale, din analogii grăbite și forțate. Se constată astfel că prejudecățile sunt generate mai mult de atitudini afective decât de cunoașterea reală și verificată a realităților sociale. Caracteristic prejudecății este ideea sau părerea preconcepută, adesea eronată, pe care și-o fac indivizii sau grupurile sociale despre lucruri. Deformând percepția și judecata, prejudecata denaturează realitatea evaluând superficial lucrurile și dând verdicte cu ușurință, înainte de cunoașterea directă a faptelor².

Mentalitatea unui popor, autoimaginea, credințele și prejudecățile sunt factori de luat în considerație în analiza stereotipurilor generate de acesta, precum și în cea a propriilor stereotipuri. Ținând cont de faptul că aceste concepte nu pot exista în afara unui cadru social, al unui colectiv guvernat și influențat de propriul inconștient colectiv, perspectiva imagologică pe care o abordăm în analiza noastră, ne obligă să le luăm în considerație. În plus, este necesar să ținem cont de influența acestora asupra membrilor concreți ai grupului social. Identitatea personală se creează prin raport la identitatea națională, iar individul acceptă involuntar și inconștient anumite mentalități comune (sub influența colectivității), pe care, la rândul său le transmite, chiar fără a le analiza.

Subiectul analizei noastre fiind Rusia și reprezentanții ei, suntem nevoiți să specificăm și că

importanța imaginilor care se constituie la alte popoare și națiuni despre un anumit popor și o anumită națiune, mai ales imaginile popoarelor și națiunilor puternice, este dată de presiunile pe care ele le pot exercita în plan politic, economic, cultural, de securitate etc. prin influențarea deciziilor statelor în domeniile invocate și, ca urmare,

¹ „Mentalitățile influențează imaginile indivizilor, grupurilor umane și popoarelor, în primul rând prin credințele și prejudecățile cu ajutorul cărora filtrează informația socială și orientează opinia, atitudinea și comportamentul oamenilor. Credințele, prejudecățile și opiniile constituie criterii importante pe baza cărora indivizii și grupurile percep, cunosc și evaluează realitatea socială”, Chiciudean, Halic, *op.cit.*, p. 80.

² *Idem.* pp. 71, 77.

prin impunerea unor relații de cooperare, colaborare, competiție sau confruntare cu poporul sau națiunea respectivă¹.

O imagine a unui popor despre un altul nu rămâne neschimbată de-a lungul istoriei, ci poate suferi modificări în funcție de relațiile dintre cele două popoare. Dacă primul contact dintre două mentalități diferite a dus la apariția unei imagini negative despre celălalt, nu înseamnă că această imagine va rămâne nealterată, transferându-se sub aceeași formă din generație în generație. Imaginea se poate modifica în funcție de situația politică, militară, socială a unui popor pe parcursul istoriei, ca de exemplu alterarea imaginii unui popor în preajma unui conflict militar în mediul media (exemple concrete se pot găsi în demonizarea imaginii sârbilor de către massmedia occidentală, diferențele de perspectivă dintre imaginea americanilor salvatori și arabii teroriști, precum și recentul conflict din Ucraina care a readus în prim-plan imaginea negativă a rușilor). În această direcție, ne interesează modificările imaginilor despre ruși de-a lungul unei perioade istorice mai îndelungate², apropiindu-ne de perspectiva imagologiei istorice.

Situația politică și economică globală sau situațiile tensionate dintre popoare duc la alterări ale imaginilor și autoimaginilor respectivelor popoare,

Orice se întâmplă într-o societate omenească vine din starea ei de spirit, din felul cum este alcătuită ea suflătească în acel moment. [...] Astfel ea are ceva suflătește permanent, care-i dă caracterul, care-i stabilește valoarea, care-i face mândria sau o îndreaptă spre pieire [...]; acest fond nu poate fi biruit. El e zestrea, el e darul, el e nenorocirea și el e osânda. Acoperit un moment, înșelat sau înspăimântat, el își revine și domină și mai departe, fiindcă el vine din tot ceea ce a suferit și a câștigat, din tot ce primește din mediul ei, din tot ce și-a agonisit societatea³.

În plus, imaginile despre un popor suferă cele mai multe modificări în timp de război, unde stereotipurile sunt preluate pentru a servi propagandei diverselor părți implicate într-un conflict: „războiul prin dimensiunea sa simbolică, informațională și psihologică influențează credințele, atitudinile mentalitățile, convingerile, curente de opinie, cercurile diplomatice și centrele de decizie politică, determinând imaginile dorite despre celălalt în funcție de interese conjuncturale sau fundamentale structurate pe perioade istorice lungi”.⁴ După cum o

¹ *Idem*, p. 38.

² În ceea ce privește jocurile video, trebuie avut în vedere faptul că unele sunt plasate istoric (ca de exemplu în Războaiele mondiale), altele sunt indeterminate temporal (dar puternic reprezentative pentru stereotipizarea rușilor), iar altele sunt plasate în viitor, un viitor postapocaliptic. În analiza jocurilor plasate în istoria „reală” o să avem în vedere atât imaginea reală din acea perioadă, cât și reprezentarea acestei imagini în cadrul virtual.

³ Nicolae Iorga, *Cum se creează o stare de spirit*, în A. Duțu, *Dimensiunea umană a istoriei*, București, Editura Meridiane, 1985, p. 190.

⁴ Chiciudean, Halic, *op.cit.*, p. 120.

să descoperim în capitolele următoare, imaginea rușilor a suferit modificări (și le suferă în continuare) în funcție de situația economică, politică și militară globală.

În contextul jocurilor video, trebuie să ținem cont de două laturi importante: în primul rând jocurile preiau imaginile deja stereotipizate (în cazul de față preiau imaginile rușilor ca plini de cruzime, violenți, alcoolici, eventual înconjurați de urși care cântă la balalaika, după cum le-am enumerat mai sus), existând puține situații în care un stereotip să apară doar într-un joc video¹ și le valorifică în funcție de ideea jocului, a temei. În al doilea rând și prin extensie la primul, majoritatea jocurilor video sunt create special cu scopul reprezentării unui „inamic” în opoziție cu personajul pozitiv. În acest sens, ne interesează mentalitatea care privește rușii în special ca dușmani, în opoziție cu cea de „erou”, pe care noi o considerăm occidentală, americană. Pentru aceasta, înțelegerea teoretică a procesului formării unui stereotip ne ajută la înțelegerea motivelor alegerii rușilor ca „eroi negativi”. Din perspectivă istorică, după cum am anunțat deja, ne interesează atât redarea imaginilor din trecut, cât și motivele reactualizării lor, motivele care au determinat perpetuarea acestor imagini.

După ce am stabilit baza teoretică și am evidențiat și eludat principalele concepte legate de studiul nostru vom încerca să aprofundăm problema în legătură cu stereotipurile rușilor. Înțelegând ce este un stereotip și care sunt procesele apariției lui, vom înțelege imaginile propriu-zise, de-a lungul istoriei, pentru a afla dacă aceste stereotipii mai sunt de actualitate și scopul utilizării lor în mediul jocurilor video, precum și mentalitatea care încă le generează.

Jocurile video: când imaginile sunt purtătoare de idei

Наш Советский Союз покарает
Весь мир от Европы к Неве на восто-ок
Над землёй везде будут петь:
Столица, водка, Советский медведь наш!²

¹ Prin extensie, același lucru se poate spune despre industria filmelor de Hollywood, care a preluat și preluat aceleași stereotipuri.

² Tema sonoră a jocului *Red Alert 3: Command and Conquer*, EA Los Angeles, 2008, extrasă de pe site-ul <http://www.game-ost.com/lyrics.php?id=229&action=view>.

Jocurile video sunt reprezentative pentru mentalitatea tinerilor, extinsă la scară globală. Precum fenomenul *meme*, despre care am discutat în capitolul al II-lea, sau filmele din perioada post Război Rece, jocurile video se folosesc de stereotipuri. Spre deosebire de filmele de propagandă, de stereotipurile promovate în războiul de imagini, jocurile video se folosesc de ele cu scopul principal al divertismentului, cu o natură umortistică, latura politică a stereotipizării nefiind pronunțată (cel puțin nu într-o manieră evidentă).

După ce am analizat mecanismele psihice ale creării stereotipurilor, precum și principalele stereotipuri de-a lungul istoriei și mentalitățile care le-au dat naștere, în acest capitol vom analiza principalele categorii de stereotipuri ale Rusiei și rușilor și modalitățile în care sunt reprezentate în jocurile video, precum și efectul pe care îl creează.

Alături de fenomenul *meme*, jocurile video sunt o expresie a mentalității populare prezente (sau din istoria recentă), influențată de conjunctura politică, dar exprimată umoristic. În acest tip de exprimare, rușii pot fi încadrați în mai multe categorii stereotipice, după cum urmează:

1. *Rusul rău*: imaginea răufăcătorului, care își găsește întruchiparea în criminalul rus, mafioul, traficantul. Imaginile pot varia de la un simplu golan (îmbrăcat inevitabil în trening, cu părul tuns scurt, consumator de alcool și cu tendințe violente) la *Вор в законе*, capi mafioți sau șefi ai unor organizații criminale. În plus, în această categorie intră și grupările teroriste, sau ultanaționaliste care vor cucerirea/distrugerea lumii, sau stereotipul rusul savant genial și malefic, sau spion, hacker etc.

2. *Rusul bețiv*: imaginea unuia personaj disfuncțional care trăiește pentru a-și satisface nevoia de alcool. Se diferențiază de rusul rău prin lipsa trăsăturilor „periculoase”, stârnind mai degrabă râsul, decât teama.

3. *Rusul anormal, nebun*: imaginea ce întruchipează cel mai bine diferențierea dintre Occident și Rusia, străinul, cel care nu e ca noi.¹

Similar cu reprezentările din filmele Hollywood recente, în jocurile video rușii se pot recunoaște foarte ușor, prin anumite caracteristici definitorii: pronunția accentuată a anumitor cuvinte (cu un rezultat umoristic pentru audiență), postură, tunsoare, nume (chiar dacă multe sunt evidente de altă origine, cât timp „sună rusește” nu contează), proclamarea iubirii de țară.

Ținând cont de diversitatea tipurilor de jocuri video, precum și diversitatea modalităților de reprezentare a rușilor, în analiza acestora ne vom folosi atât de clasificarea prezentată mai sus, precum și de clasificarea tipului de personaj din jocuri. În plus, ne vom folosi de analizele realizate în capitolul al II-lea pentru

¹ Armeyskov, *op.cit.*

înțelegerea jocurilor cu caracter istoric, precum și cele pur stereotipice. Pentru aceasta, vom începe analiza cu o scurtă prezentare a jocului, urmată de aprofundarea studiului pe un personaj reprezentativ, cu scopul de a răspunde la întrebările: ce anume face un rus, rus? care îi sunt trăsăturile caracteristice? și de ce?

Pentru studiul de față, am ales să analizăm portretizarea rușilor și a Rusiei în funcție de rolul pe care aceștia îl ocupă în cadrul jocului, obținând următoarele categorii:

1. **Eroul:** personajul interpretat de jucător este un rus. Acest tip de caracter îi permite jucătorului (persoanei reale din fața calculatorului) să trăiască jocul din perspectiva unui rus. Cu toate acestea, personajul este deja definit (jucătorul nu poate modifica trăsăturile fizice, abilitățile, discursul personajului).

2. **Inamicul:** inamicii din joc sunt din Rusia. Fie că e reprezentat de un militar, protagonist într-un război ce are ca singur scop cucerirea lumii, fie că e un mafiot sau un traficant de arme/explozibil, fie că e pur și simplu un băiat rău ce vrea doar să omoare, rusul este de cele mai multe ori inamicul în jocurile video. Tipologia inamicului se combină de cele mai multe ori cu stereotipul, creând imagini diverse și „colorate”, „tipic rusești”.

3. **Aliatul:** jucătorul este aliat sau colaborează cu un rus. Imaginea Rusiei și a rușilor doar ca aliați este prezentă mai puțin în jocurile video, de cele mai multe ori îmbinându-se cu cea a eroului. Rușii sunt inamici puternici, eroi aparte, dar ca aliați sunt aproape ne semnificativi.

4. **Stereotipul:** personajele ruse din joc sunt puternic stereotipizate, cel mai adesea punându-se accentul pe pronunția lor și pe dragostea pentru vodcă. Jocurile video sunt încărcate de stereotipuri, pornind de la imaginea tipică a unui bărbat erou vs. o femeie erou, până la stereotipurile unor națiuni. Rușii apar de obicei ca brute, violenți, iubitori de vodcă și de arme (cu cât mai mari cu atât mai bine) și, de cele mai multe ori sovietici cu o dorință acerbă de a cuceri lumea. În plus, nu e surprinzător să întâlnești un urs (eventual înarmat și cu o căciulă rusească pe cap) ca un companion al protagonistului.

Precum categoriile prezentate la începutul capitolului, nici acestea nu se exclud reciproc, într-un joc putând exista personaje care se încadrează în mai multe tipologii. În clasificarea noastră, vom ține cont de predominarea anumitor trăsături pentru a le include în categorii.

În plus, menționăm că studiul nostru nu vrea să fie exhaustiv, axându-se pe trăsăturile principale ale unui rus și modalitățile de reprezentare a acestuia. Am ales un anumit număr de jocuri reprezentative, eliminând unele din analiza noastră, pentru a nu o face redundantă.

Capitolul va fi divizat în mai multe subcapitole, fiecare fiind construit în jurul unei categorii de portretizări și incluzând anumite jocuri specifice.

Sfârșitul capitolului va cuprinde și reacția Rusiei și rușilor la stereotipizarea din jocurile video. Față de alte state, Rusia a părut mult timp indiferentă la

modalitățile de reprezentare a ei în mediul virtual, dar, în urma imaginilor negative recurente, în ultimii ani, au apărut reacții atât din partea statului rus, cât și din partea oamenilor de rând, reacții ce doresc schimbarea opiniilor negative asupra lor. Astfel, vom aminti cele mai importante reacții, precum și jocurile și imaginile care le-au determinat.

În urma analizei jocurilor, dorim a elucida cauzele portretizării majoritar negative a Rusiei, precum și efectul acesteia asupra mentalității prezente și legătura cu situația politico-socială actuală.

1.1 .Tipologia eroului

Portretizarea rușilor și a Rusiei într-un mod pozitiv în jocurile video, asemenea portretizării în mentalul colectiv de-a lungul istoriei, este restrânsă, unilaterală, axându-se în cea mai mare parte pe reprezentarea eforturilor rușilor în câștigarea celui de-al Doilea Război Mondial.

În cultura populară și mass-media, în timpul celui de-al Doilea Război Mondial și imediat după, rușii au fost portretizați într-un mod pozitiv, tendință inițiată de Marea Britanie cu scopul de a ameliora imaginea negativă a rușilor în condițiile alianței militare.

Precum în media istorică, în jocurile video se propagă aceeași imagine pozitivă, însă limitată ca profunzime și diversitate. Pentru analiza noastră, am ales următoarele jocuri: *Red Orchestra: Ostfront 41-45*, *Red Orchestra 2: Heroes of Stalingrad*, *Seria Call of Duty*. În urma analizei, vom încerca să creăm o imagine generală a rusului – erou în jocurile video.



1. *Red Orchestra: Ostfront 41-45*¹

Red Orchestra: Ostfront 41-45 este un joc tactic, first-person shooter, multiplayer, al doilea din seria Red Orchestra.

Plasat pe frontul de Est în timpul celui de-al doilea Război Mondial, între anii 1941-1945, jocul relevă lupta dintre forțele sovietice și cele germane. Spre deosebire de alte jocuri cu influență istorică, *Red Orchestra* se proclamă a fi cel mai realist, atât din

¹ Tripwire Interactive, 2006/

punctul de vedere al acurateții istorice, cât și al acurateții vizuale (orașe, climă, natură).¹

Ținând cont de faptul că toate personajele sunt soldați, reprezentarea vizuală a rușilor nu este de o importanță mare, toți soldații având aceleași trăsături. În plus, jocul este unul multiplayer, fiecărui personaj din joc corespunzându-i un jucător în viața reală. Din această cauză, personajele nu au clișee verbale reprezentative.

2. *Red Orchestra 2: Heroes of Stalingrad*²

Continuând seria *Red Orchestra*, *Heroes of Stalingrad* se axează pe bătălia de la Stalingrad și operațiunile militare conexe, din ambele perspective (atât germană, cât și rusă), ce s-au desfășurat între iulie 1942 și februarie 1943. Și acest joc se bazează pe reprezentarea realistă a evenimentelor și a mediului înconjurător, introducând acest tip de elemente și în experiența jucătorului.³



Fiind, asemenea jocului anterior, un joc de tip multiplayer, personajele sunt reprezentate uniform. Din punct de vedere vizual, distincția dintre ruși și germani este determinată de culorile uniformei, cea a rușilor având o tentă maronieroșie.

¹ Informații extrase de pe pagina web a jocului: <http://www.redorchestrage.com>, consultată în data de 05.06.2015.

² Tripwire Interactive, 2011.

³ Informații extrase de pe pagina web a jocului, <http://www.heroesofstalingrad.com>, consultată în data de 06.06.2015.

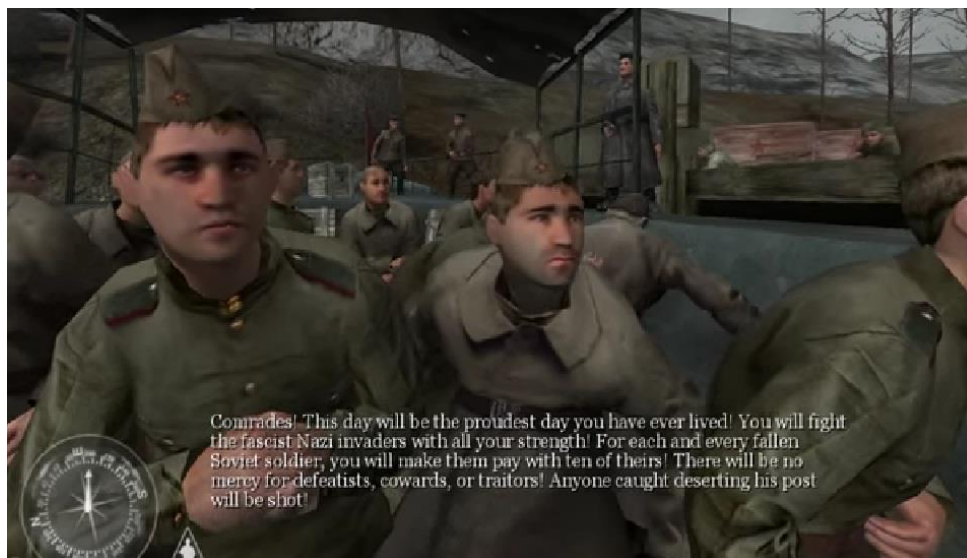
Reprezentativă pentru imaginea pozitivă a rușilor, pentru umanitatea, determinarea și tăria de care au dat dovadă în timpul luptei de la Stalingrad, în joc, ni se pare cântecul tematic al acestuia, versurile: „Полчища темные громят дом родной/ но будем здесь стоять/ здесь насмерть стоять”¹/

Coloana sonoră se construiește din ambele perspective, accetunând starea sufletească a soldaților din ambele părți, greutățile întâmpinate, dar dorința de a câștiga pentru binele țării.

3. *Call of Duty*

*Call of Duty*², primul joc al francizei, este un joc de tipul *first person shooter*, a cărui acțiune se petrece în timpul celui de-al Doilea Război Mondial.

De departe este cel mai reprezentativ joc pentru tipologia eroului, pentru diversitatea portretizării rușilor. În joc, personajul întru chipat de jucător este Caporalul Aleksei Ivanovici Voronin, al armatei sovietice, în campania din Rusia (jocul prevede trei campanii pentru fiecare mare putere aliată împotriva germanilor).



Campania rusă începe cu secvența traversării râului Volga de către soldați în timpul bătăliei de la Stalingrad. Pentru studiul de față este relevantă opoziția dintre reprezentarea conducătorilor sovietici și cea a soldaților de rând. Sub ordinele lui

¹ Versuri extrase din coloana sonoră a jocului, <https://www.youtube.com/watch?v=MpyDHSVhdcQ>, consultată în data de 06.06.2015.

² Infinity Ward/Activision, 2003.

Stalin: „not one step backwards”, expresia soldaților se relevă a fi pură groază, în timpul traversării fiind atacați. Pentru a accentua sentimentul de groază și frică, soldații trăiesc și spaima de comandanți, care sunt pregătiți să îi împuște dacă vor să se întoarcă.

În legătură cu portretizarea rușilor, se pot observa două direcții clare: prima, cea a portretului pozitiv al rușilor, întruchipată de soldații de rând, punându-se accentul de umanitatea lor și cea de-a doua, contruită în comparație cu prima: imaginea comunistului lipsit de umanitate, a soldatului care respectă ordine fără a le judeca, a comandantului care e dispus să-și împuște subalternii.

După traversarea râului, jucătorul se trezește neînarmat și trebuie să-și croiască drum prin bătălie: o secvență antrenantă care a intrat în istoria jocurilor video.

O altă secvență asemănătoare o reprezintă începutul misiunii a doua, care are loc în Piața Roșie. Într-un peisaj distrus de război, printre focurile inamicilor, comandanții împușcă soldații sovietici dezertori.

Continuând campania, jucătorul se întâlnește cu Pavlov (imaginea de mai sus), sub conducerea căruia are loc o parte importantă a campaniei. Pavlov este, de asemenea, reprezentativ pentru imaginea pozitivă a rușilor. Din punct de vedere vizual, lui Pavlov (implicit rușilor) îi este necesară portretizarea alături de căciula rusească, într-o ținută nedeterminată: între Occident și Orient.

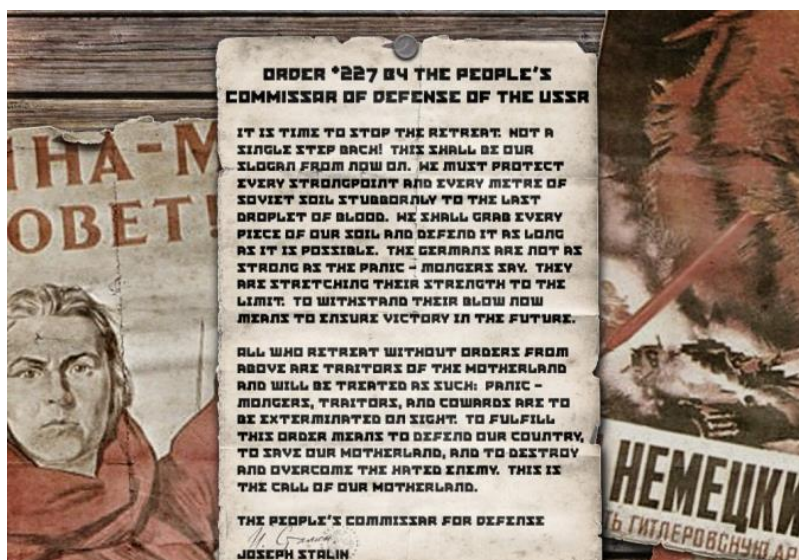
Jocul se termină în momentul capturării Berlinului, cu victoria aliaților.



Din punct de vedere al reprezentării sonore a rușilor, asemănător cu filmele Hollywood, se observă accentul puternic al personajelor ruse, accent „tipic rusesc” și ușor recognoscibil datorită saturării filmelor cu personaje care îl folosesc. În plus, pentru a-și arăta caracterul rus, mai multe personaje folosesc slogane de iubire pentru țara-mamă, pentru patrie.

Și din punctul de vedere al interfaței jocului, se pot observa anumite caracteristici ale stilului rus. După cum se poate observa în imaginea de mai jos, interfața jocului conține postere de propagandă: imaginea mamei (pentru a le aminti soldaților pentru cine luptă) și imagini anti-naziste (împotriva cărora luptă).

În plus, ordinele lui Stalin sunt scrise cu un font asemănător caracterelor rusești, pentru a accentua autenticitatea jocului, precum și trăirile experimentate de jucător (cu cât un joc conține mai multe elemente de autenticitate, cu atât trăirile jucătorului sunt mai reale, adăugând un grad de profunzime jocului). În afară de



partea vizuală a ordinului, conținutul acestuia este important: aducându-ne aminte de imaginea comandanților ruși care își împușcă proprii soldați în cazul în care dezertează, observăm în text ordinele precise în acest sens, ordine date de Stalin, care nu pot fi ignorate. În plus, ordinele fac apel la patriotismul soldaților ruși, amintindu-le faptul că luptă pentru patrie.

Portretizarea rușilor ca personaje pozitive, eroi, nu are o diversitate mare în cadrul jocurilor video, precum și în realitate. Asemănător cu filmele și mass-media, rușii pot fi personaje pozitive în contextul celui de-al Doilea Război Mondial, chiar și în aceste cazuri existând contradicții în portretizarea lor (contradicțiile de reprezentare dintre soldatul de rând și comandanții). În concluzie, rusul e erou doar când e implicat într-un război cu un rău mai mare, cu un pericol mai mare pentru statele europene.

3.2. Inamicul

După cum am stabilit în capitolul anterior, Rusia și rușii au o adevărată istorie a portretizării negative. Stereotipurile rușilor în calitate de *ceilalți*, străinii, cei care nu sunt ca noi, opusul, au determinat portretizarea lor ca inamici. Aceste imagini au fost perpetuate în mentalul colectiv de-a lungul istoriei și reluate de industria media care i-a transformat pe ruși în inamicul preferat al filmelor și, prin extensie, al jocurilor video.

Stereotipul rușilor ca inamici, spre deosebire de cel al eroului, este mult mai divers, regăsindu-se într-o varietate mai mare de jocuri, de la cele de inspirație istorică, până la cele fanteziste. În orice context, însă, rusul pare a se integra perfect în portretizarea lui ca oponent, inamic.

Înainte de a ne începe analiza jocurilor reprezentative pentru tipologia inamicului, menționăm că această categorie, spre deosebire de cea a eroului, este mult mai puternic stereotipizată. Jocurile video, precum filmele, par a transmite mesajul că nu este suficient ca un rus să fie personajul negativ din poveste, trebuie să posede caracteristicile stereotipe care îl fac rus. Pe toate acestea le vom analiza pe parcursul subcapitolului, în concordanță cu analiza trăsăturilor unui inamic rus.

În plus, precizăm că originea imaginii rușilor ca inamici se poate regăsi în războiul imaginilor din timpul Războiului Rece, când media a implementat în mentalul tuturor pericolul pe care îl reprezintă Rusia. Pe lângă acest lucru, ținem cont și de faptul că majoritatea jocurilor pe care le analizăm sunt produse în Statele Unite, unde pericolul rus a fost cel mai profund îngropat în psihicul oamenilor. De aceea, precum și datorită faptului că Rusia este considerată un stat puternic, un oponent pe măsura Statelor Unite, în media rușii sunt inamicii perfecți, singurii care încă par capabili să strârnească frica.

După cum am stabilit în primul capitol, mentalitățile se modifică de-a lungul timpului, iar stereotipurile suferă modificări (uneori într-o direcție pozitivă, alteori într-o negativizare mai profundă), iar jocurile video urmează același tipar. Fiind expresii ale mentalității culturale, vom observa cum o franciză poate să-și schimbe modalitățile de reprezentare a rușilor de-a lungul timpului, ajungând la opusuri absolute.

Pentru studiul de față am ales ca jocuri reprezentative pentru tipologia inamicului, seria *Call of Duty* (semnificativă pentru alterarea imaginii rușilor de-a lungul timpului), *Metal Gear Solid 3* și *Uncharted 2: Among Thieves*. Și în acest caz ne vom axa pe o scurtă prezentare a jocului, urmată de o analiză cu scopul de a determina trăsăturile specifice unui inamic rus.

1. *Call of Duty 4: Modern Warfare*¹

Continuând seria *Call of Duty*, se observă că, o dată cu plasarea conflictului în prezent, imaginea rușilor se alterează semnificativ. Dispare gloria armatei ruse, patriotismul, noblețea rușilor, luându-i locul ultranaționalismul, violența, grupările extremiste și dorința acerbă de a distrage Statele Unite.

Acțiunea jocului se petrece în anul 2011, când izbucnește un conflict în Orientul Mijlociu, o dată cu asasinarea liderului unei țări de către un lider radical vecin. Conflictul este experimentat din perspectiva Statelor Unite, iar acțiunea se desfășoară în mai multe locații, precum Regatul Unit, Orientul Mijlociu, Azerbaidjan, Rusia și Ucraina. În acest timp, în Rusia se desfășoară un război civil între stat și o grupare ultranaționalistă, condusă de Imran Zahhaev, principalul antagonist.

„Our so-called leaders prostituted us to the West... destroyed our culture...



our economies... our honor. Our blood has been spilled on our soil. My blood... on their hands. They are the invaders. All U.S. and British forces will leave Russia immediately... or suffer the consequences”².

¹ Infinity Ward/Activision, 2007.

² Discursul lui Imran Zakhaev înainte de o misiune.

Cu cincisprezece ani înainte de izbucnirea războiului civil din Rusia, în 1996, Zakhaev era doar un traficant mărunț de arme. O dată cu căderea regimului comunist a văzut o oportunitate din a rechiziționa uraniu din Cernobil și a-l vine pe piața neagră ca ingredient pentru bombe atomice. Intenționează să-și folosească profiturile pentru a câștiga controlul asupra Rusiei, reinstaurând regimul communist (cu el ca lider). În urma unei tentative de asasinat din partea Serviciului de Inteligență Britanic, își pierde un braț, dar supraviețuiește.

În realizarea planului, i se opun și o mare parte din ruși, alături de Statele Unite și Regatul Unit, dar își găsește un aliat puternic în Khaled Al-Asad (inițial numit Al-Assad), inițiatorul crizei globale din Orientul Mijlociu.

Trimite mai multe bombe nucleare înspre Statele Unite, dar acestea sunt dezamorsate până ajung la destinație. Se presupune că pagubele pe care le-ar fi creat ar fi fost catastrofale.

Este asasinat înspre sfârșitul jocului de o alianță de soldați britanici și americani. Însă moștenirea lui nu dispare, următorul joc avându-l ca protagonist pe Vladimir Makarov, un subaltern.

În plus, ni se dezvăluie faptul că în următorii cinci ani după moartea lui a început să atragă mai mulți simpatizanți ai cauzei, fiindu-i ridicată o statuie în Moscova și numindu-se un aeroport după el. Pe lângă acestea, ideologia lui se păstrează, iar efectele strategiilor lui politice se vor resimți în izbucnirea celui de-al Treilea Război Mondial.¹



În legătură cu reprezentarea lui fizică, considerăm importantă vestimentația: o haină lungă de piele ce amintește de uniforma NKVD și trăsăturile faciale similare

¹ Informații extrase de pe pagina web http://callofduty.wikia.com/wiki/Call_of_Duty_4:_Modern_Warfare, consultată în data de 05.06.2015.

cu cele ale lui Lenin. Ca făcând parte din tipologia inamicului, se remarcă dorința lui de a reinstaura regimul comunist (din nou aceeași temere), precum și influența pe care ajunge să o aibă asupra populației, amintind de cultul personalității din perioada sovietică. Adăugând pasiunea pentru armament nuclear, manipularea, tacticile politico-militare de inducere în eroare și ura profundă pentru Occident imaginilor provenite din Războiul Rece cu privire la ruși, orice jucător simte în personajul lui Zakhaev un dușman demn de temut.

2. *Call of Duty: Modern Warfare 2*¹, *3*²

Seria *Call of Duty* continuă firul narativ din jocul anterior, avându-l, însă, în prim-plan ca personaj negativ pe Vladimir Makarov, fost subaltern al lui Zakhaev.

În anul 2016, în ciuda eforturilor Statelor Unite și Regatului Unit, ultranaționalistii preiau controlul Rusiei. În acest timp, Makarov începe o campanie de teroare împotriva Europei, prin acte de terorism.

Pentru a justifica și determina un atac al Rusiei împotriva Statelor Unite, Makarov organizează un atac asupra aeroportului internațional Zakhaev, într-una dintre cele mai controversate scene ale jocurilor video. Campania, numită „No Russian”, îl introduce pe jucător în pielea unui agent american infiltrat în banda lui



Makarov. În campanie, Makarov, alături de alți companioni se costumează și atacă aeroportul rusesc, omorând pe oricine le stă în cale (numele campaniei este dat de ordinul lui Makarov, care le cere companionilor să nu spună niciun cuvânt în rusă). Personajele

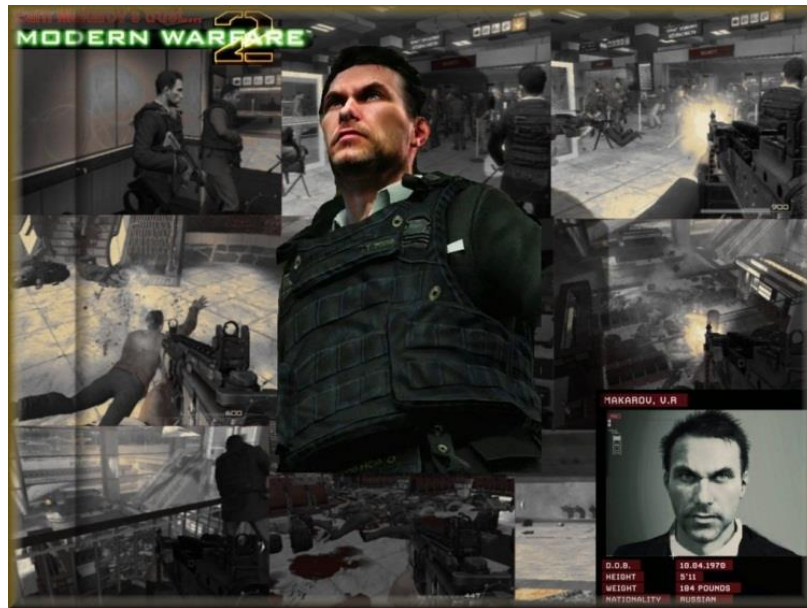
civile strigă și fug înspăimântați, încearcă să se salveze, dar nu au nicio șansă. Scena este foarte deranjantă pentru audiențele sensibile, acest lucru fiind anunțat înainte de începerea ei. În plus, jucătorului i se oferă posibilitatea să treacă peste secvență sau să nu omoare pe nimeni. Jocul a fost criticat pentru violența scenei, iar în Rusia campania nu este inclusă în jocul oficial.

¹ Infinity Ward/Activision, 2009.

² Infinity Ward/Activision, 2011.

În urma atacului de la aeroport, Rusia invadează Statele Unite, declanșându-se al Treilea Război Mondial. Jocul se continuă cu încercările de înfrângere a rușilor, precum și tentativele de capturare a lui Makarov.

Sfârșitul nu aduce nicio rezolvare, acțiunea continuându-se în *Call of Duty: Modern Warfare 3*. Acesta continuă invazia Statelor Unite și urmărirea lui Makarov. Sfârșitul jocului concluzionează firul narativ: Rusia se retrage din Statele Unite, iar Makarov este omorât.



Vladimir Makarov, militar de profesie, a făcut parte din armata rusă, de unde a intrat în Spetnaz, servind două tururi în Cecenia. Se retrage din viața de armată după ce începe să fie anchetat pentru încălcări ale drepturilor umane, iar statul rus nu îi oferă altă scăpare. Se presupune că a fost implicat în cele mai violente atacuri armate, cât timp făcea parte din armată. După aceasta, ajunge să urască în egală măsură Occidentul și guvernul rus, pentru că l-a obligat să părăsească armata. Se îndreaptă către viața criminală ocupându-se de trafic de carne vie, spălare de bani, bombardări, asasinări.

Este luat sub protecția lui Zakhaev, care îi inspiră și mai multă ură împotriva vestului, dar îl și ține sub control.

Detonează o bombă nucleară în Peninsula Arabă, omorând mai mult de 30 000 de soldați americani. După acest moment ura lui se transformă în nebunie.¹ Spre

¹ Informații extrase de pe pagina web http://callofduty.wikia.com/wiki/Call_of_Duty:_Modern_Warfare_3, consultată în data de 05.06.2015.

deosebire de Zakhaev, Makarov nu pare să aibă alte trăsături rusești în afară de naționalitate și dorința de a readuce Rusia în perioada de glorie. Nimic nu îl diferențiază fizic de celelalte personaje. În același timp, se poate argumenta ideologia lui ultranaționalistă ca fiind o caracteristică rusească. Însă aceasta nu este dezvoltată în joc, punându-se accentul mai mult pe violența, ura, brutalitatea lui.

3. *Metal Gear Solid 3: Snake Eater*¹

În mijlocul Războiului Rece, cea mai bună agentă americană, The Boss, defectează în Uniunea Sovietică. În același timp, un colonel extremist, Volgin, explodează o rachetă nucleară în Uniunea Sovietică, stârnind un incident internațional. Pentru ca America să poată să-și afirme nevinovăția în legătură cu acest incident, un agent american este trimis să o asasineze pe The Boss, agenta care l-a învățat tot ce știa. În Uniunea Sovietică, intră sub comanda colonelului Volgin, principalul antagonist al jocului.

Yevgeny Borisovich Volgin s-a născut cândva între 1900 și 1910, devenind campion la box din tinerețe. În timpul celui de-al Doilea Război Mondial a luat parte la Masacrul de la Katyń, unde au fost asasinați în jur de 20 000 de ofițeri polonezi de către ruși.

Volgin face parte din NKVD și în timpul masacrului avea obiceiul să privească polonezii în ochi înainte de a-i bate până la moarte.

A încercat să preia controlul Uniunii Sovietice, deturnându-l pe N. Hrușciiov și instaurându-și subalterni la conducere, scopul final fiind ca el să conducă.

Din cauze necunoscute are abilitatea de a controla curentul electric, cu scopul de a-și răni inamicii. Însă cantitatea imensă de curent care îi străbate corpul l-a lăsat cu cicatrici pe față și corp.



¹ Kojima Productions, Konami Computer Entertainment Tokyo, Bluepoint Games, 2004.

Pe lângă dorința de putere, îi e specific temperamentul violent și sadismul, existând în joc multe referințe la plăcerea pe care o simte atunci când torturează sau omoară un inamic.¹

În plus, nu pare a-i păsa de proprii oameni, dacă trăiesc sau nu, pe mulți omorându-i chiar el. Aceste trăsături îl fac temut și în Uniunea Sovietică, unde moartea lui e privită cu ușurare, iar asasinul lui devine un erou național (chiar dacă e de naționalitate americană).



Volgin e construit ca fiind extrem de arogant și megaloman, având, în plus, tendința de a distruge sau omorî orice și pe oricine nu mai îi e de folos.

Din punct de vedere vizual, Volgin se evidențiază prin statura impunătoare, fața presărată de curent electric, forța fizică de care dă dovadă. Poartă un fel de uniformă de ofițer sovietic, un amestec dintre o uniformă oficială și o haină lungă. Jocul fiind creat de japonezi, Volgin dă dovadă de pasiune pentru cultura japoneză, cunoscând atât judo, cât și cântecele japoneze pentru copii.

Din punctul de vedere al reprezentării rușilor, jocul este interesant prin faptul că a fost creat de japonezi, dar, cu toate acestea conține aceleași temeri ale americanilor, aceeași imagine stereotipică a inamicului rus. După cum am mai menționat deja, cultura jocurilor video este una globală, iar stereotipurile s-au extins (o dată cu dezvoltarea tehnologiei informației) la nivel global, influențând mentalul mondial.

Ca tip de inamic, Volgin nu pare a se diferenția mult de Makarov sau Zakhayev, toți având dorința de putere și ura pentru Statele Unite. Volgin se diferențiază, însă, prin cruzime, și prin faptul că nu luptă pentru un ideal al readucerii Rusiei pe culmile gloriei. Acest lucru se poate explica prin cronologia jocurilor: dacă în seria *Call of Duty* despre care am discutat mai sus, inamicii ruși sunt plasați în prezent, sau viitorul apropiat, în *Metal Gear Solid 3*, acțiunea este plasată în timpul Uniunii

¹ Informații estrase de pe pagina web: <http://metalgear.wikia.com>, consultată în data de 07.06.2015.

Sovietice. Astfel jocul pare a ne comunica faptul că Rusia este deja în momentul de glorie, inamicul dorind puterea doar pentru uzul personal.

Existând o istorie lungă a reprezentării rușilor ca inamici, este ușor de înțeles de ce o mare parte din jocuri se bazează pe reluarea acestori stereotipuri. În această analiză am încercat să ne concentrăm pe personajele ruse inamice cel mai puțin stereotipizate, portretizate doar ca inamici.

După cum am putut observa, rușii sunt inamici puternici, demni de strârnit frică. Sunt conduși de dorința de putere, sunt violenți, majoritatea sunt și traficanți sau au un trecut în armată. Chiar dacă sunt create în Statele Unite, sau nu, jocurile video continuă tradiția începută din Războiul Rece (teama de ruși) și promovată ulterior de industria filmelor.

3.3 . Aliatul

Comparativ cu reprezentarea rușilor ca inamici, imagini ale stereotipurilor etnice, sau chiar eroi, cea de aliați ai jucătorilor este foarte restrânsă. Aliații în jocurile video nu au aceeași importanță, din acest motiv fiind portretizați mult mai schematic. Dacă celelalte reprezentări se pot remarca într-o multitudine de jocuri (amintim faptul că în studiul de față am selectat anumite jocuri reprezentative), cea a rusului aliat se regăsește cu precădere doar în universul *Tom Clancy's Rainbow Six*. Pentru studiul de față alegem al treilea joc al seriei, *Tom Clancy's Rainbow Six 3: Raven Shield*, fiind cel mai nou.

***Tom Clancy's Rainbow Six 3: Raven Shield*¹**

Povestea din seria *Tom Clancy's Rainbow Six* se axează pe Rainbow, o unitate de elită condusă de Națiunile Unite pentru a lupta împotriva terorismului. În al treilea joc al seriei, acțiunea are loc în anul 2005, când Rainbow investighează o serie de atacuri ale teroriștilor neo-naziști împotriva Americii de Sud și a instituțiilor financiare europene. Un loc în echipă este ocupat de Arkadi Novikov, personajul reprezentativ pentru tipologia aliatului.

Născut în Minsk, Novikov este fiul unui ofițer de carieră, familia lui având legături politice puternice, fapt care le-a permis o tranziție ușoară de la URSS la CIS. Novikov s-a bucurat de o educație aleasă și de un nivel de trai înalt. A avut o poziție înaltă în KGB, până la destrămarea acesteia. Ulterior se întoarce în Minsk, în nou formata armată.

¹ Ubisoft, 2003.

Executând cu succes mai multe misiuni, este remarcat de echipa Rainbow, căreia i se alătură.¹ Novikov combină cu succes forța fizică (determinată de naționalitate) cu cea mentală și cu abilități de lider. Ceilalți membrii îl privesc cu respect și admirație întrucât curajul propriu îmbinat cu plănuirea minuțioasă a misiunilor, garantează întotdeauna succesul.

Novikov este prezentat ca o persoană echilibrată, un lider demn de încrederea subalternilor, un coechipier pe care te poți baza, fiind lipsit de stereotipurile caracteristice rușilor.

Aliatul în jocurile video nu se bucură de aceeași importanță ca eroul sau inamicul, și, din acest motiv, imaginea lui Novikov este una limitată, personajul lui fiind lipsit de profunzime sau de atenția jucătorilor.

3.4 Stereotipul



Novikov

Cea mai diversă și desăvârșită reprezentare a rușilor în jocurile video se regăsește în imaginile stereotipurilor etnice. În astfel de jocuri, nu mai contează atât de mult dacă rusul este inamic, aliat, sau erou (de cele mai multe ori este reprezentat în mai multe ipostaze), ci cum este portretizat.

După cum am menționat în primul capitol, stereotipurile referitoare la ruși au apărut începând cu secolul al XVII-lea, în principal, datorită jurnalelor de călătorie. Însă, chiar înainte de formarea unei imagini clare, Rusia și locuitorii ei erau priviți ca barbari, diferiți. În perioada Războiului Rece, în special, aceste stereotipuri au fost reluate și accentuate cu scopul evidențierii caracterului negativ al rușilor.

Perioada contemporană reia aceste imagini stereotipice, uneori cu scop umoristic, pentru divertisment, alteleori în funcție de anumite interese politice. Acestei perioade îi este specifică manipularea în cunoștință de cauză a

¹ Informații extrase de pe pagina web: <http://rainbowsix.wikia.com/>, consultată în data de 07.06.2015.

stereotipurilor pentru a exprima o idee, sau pur și simplu, preluarea stereotipurilor rușilor în lipsă de alți protagoniști.

Ținând cont de faptul că rușii au o istorie întreagă a portretizării lor în media, stereotipurile legate de ei sunt deja întipărite în subconștientul colectiv global. Moda utilizării stereotipurilor rușilor în media a început o dată cu dezvoltarea mass-media și, după cum am menționat în capitolul al doilea, a continuat după prăbușirea regimului comunist. După acest moment, în media continuă să se promoveze stereotipurile rușilor, însă cu anumite modificări.

Media începe să devină mai ignorantă la evenimentele istorice, sau chiar, în realitate, începe să nu mai conteze veridicitatea (în timpul Războiului Rece se poate argumenta stereotipul rusului comunist: rușii erau într-adrevăr comuniști; însă în majoritatea reprezentărilor rușilor în media, aceștia sunt în continuare comuniști, sau au dorința de a reintroduce regimul din perioada sovietică). Dacă rușii nu sunt comuniști, sau ultranaționaliști, neapărat trebuie să fie traficanți sau mafioți (portretizare apărută după prăbușirea regimului sovietic); în orice caz, toți trebuie să iubească vodca, eventual să aibă un urs ca animal de companie, să aibă un temperament violent, un accent puternic etc.

Înainte de a ne începe analiza, menționăm că tipologiile prezentate în subcapitole nu sunt exclusive reciproc, acest lucru fiind cel mai evident în cazul tipologiei stereotipului etnic.

În plus, după cum am precizat în capitolul precedent, aceste jocuri sunt cele mai reprezentative pentru fenomenul de *kliukvificare*.

Pentru această tipologie am ales în scopul analizei ca prezentând cel mai înalt grad de stereotipizare jocurile următoare: seria *Street Fighter*, *Team Fortress 2*, *Max Payne* și *Red Alert 3*. Din fiecare joc, am ales un singur personaj, al cărui portret îl vom realiza, în funcție de acțiuni și aspectul fizic. În urma analizei, dorim a evidenția trăsăturile caracteristice rușilor în general, trăsături stereotipice.



1. Zangief - Street Fighter

Seria *Street Fighter* conține 7 jocuri lansate și unul anunțat pentru 2016, primul apărând în 1987, produse de Capcom. Ca tip de joc este un *fighter game* ale cărui personaje provin din întreaga lume, fiecare având anumite trăsături caracteristice și un stil de luptă propriu.



Zangief, cunoscut și ca Red Cyclone, este reprezentantul Rusiei, erou național rus, care luptă întotdeauna pentru gloria patriei. Născut și crescut în Uniunea Sovietică, Zangief este unul dintre cele mai patriotice caractere ale jocului. Ținând cont de durata mare acoperită de seria jocului, Zangief era portretizat inițial ca făcând parte din URSS, dar, începând cu anul 2008, face parte din Federația Rusă (deci, nu există o diferență mare între URSS și Federația Rusă actuală).

În general este portretizat ca neînfricat, cu un temperament iute, mândru și foarte competitiv. Zangief este extrem de mândru de aspectul lui fizic (foarte înalt și musculos) și de multe ori râde de musculatura oponentului. În ciuda

temperamentului iute, dă dovadă de simțul umorului și o personalitate foarte blândă uneori.

Când nu se luptă, Zangief se desfată dansând *gopak* (a se remarca dansul național ucrainean la un patriot rus), bând vodcă și mâncând borș. Printre lucrurile care nu-i plac se numără femeile tinere (care îl distrag) și urșii care nu știu cum să se lupte bine (implicând faptul că în mod normal se luptă cu urșii: tipic rusesc!).

Ca întruchipare a stereotipului rus, Zangief se remarcă prin fizicul impunător, mândrie, patriotism, temperament violent, pasiune pentru vodcă și borș, *gopak*, costumul roșu, trăsăturile faciale foarte masculinizate, părul facial și corporal (semne ale masculinității), lupta corp la corp cu urși.

Zangief se remarcă și prin replici și discursuri, precum cel din prologul *Street Fighter IV*:

Gah! Just look at all this snow! I'll never be able to make it out of Mother Russia in time for the international fighting tournament! Ngyaaaaaaaah! I won't let anything stop me! The Red Cyclone is going to the tournament, one way or another! And he's going to win! No matter how small the voices of support, it is wrestler's duty to never betray his fans! I will put smiles on the faces of the children of my homeland! I will show them what hard work and ingenuity can accomplish! Hear me, young men of Mother Russia! The Red Cyclone will not let you down!¹

Un adevărat patriot, Zangief luptă pentru Mama Rusie și pentru copiii ei. Nimic nu îi poate sta în calea victoriei, nici chiar condițiile meteo dure din Rusia (pentru că în Rusia pare a ninge constant).

2. *Heavy – Team Fortress 2*²

Team Fortress 2 este un joc de tip *first-person shooter*, multiplayer, online. Jocul este centrat pe două echipe adverse, care concurează pentru un anumit obiectiv. Jucătorii au posibilitatea de a alege una dintre cele nouă clase ale echipelor, fiecare clasă având abilități și slăbiciuni specifice. Printre acestea, pentru analiza noastră, reprezentativ este Heavy, personajul rus al jocului.

Heavy, pe numele adevărat Misha, este un personaj impunător ca dimensiuni, fiind cel mai mare din joc, și, posibil, cel mai periculos.

¹ Citat extras de pe pagina web: <http://streetfighter.wikia.com/wiki/Zangief/Quotes>, consultată în data de 07.06.2015.

² Valve Corporation, Electronic Arts, Buka Entertainment, 2007.



Ca un urs în perioada de hibernare, Heavy apare ca un gigant blând, însă (tot asemenea unui urs), te poate sfâșia în câteva secunde. În ciuda limbajului simplu și greoi și a mișcărilor încete, Heavy nu trebuie desconsiderat, nefiind prietenul tău gentil. Își iubește foarte mult armele (cu cât mai mari cu atât mai bine), dându-le chiar nume, printre care se remarcă Iron Curtain și Natascha.

Ce reprezentant al stereotipului rus, se remarcă prin fizicul impunător, iubirea de arme (mari) și descrierea lui în paralel cu cea a unui urs.

3. Vladimir "Vlad" Lem – Max Payne 2¹

Max Payne 2 este un joc de tip third-person shooter, al cărui protagonist este Max Payne, detectiv în New York.

Principalul antagonist al seriei și reprezentantul stereotipului rus este întruchipat de Vladimir Lem, pe scurt Vlad.

Nu se cunosc foarte multe despre biografia lui Vlad, nici măcar dacă s-a născut în Rusia sau în America. Cândva în timpul vieții a fost expus lumii drogurilor și a bandelor de infractori. Ulterior devine traficant de arme.

În New York, devine capul unei rețele mafioate ruse, în război cu o familie rivală mafiotă. Inițial este prezentat ca un prieten al protagonistului, ajutându-l în primele misiuni. După câțiva ani, după ce câștigă un al doilea război cu mafia italiană, cu ajutorul protagonistului, Vlad ajunge să aibă foarte mult succes și bani,



¹ Remedy Entertainment/Rockstar Games, 2003.

fiind reprezentat în costume scumpe. În plus, devine patronul clubul de noapte Vodka. Însă, devine lacom și decide să elimine total familia rivală, inclusiv pe Max Payne, lucru care îi atrage moartea.

Deși este antagonistul principal al jocului, Vlad este reprezentativ pentru imaginea rușilor post-comunism, și anume rușii traficanti, mafioți, asasini plătiți. Această imagine a rușilor se regăsește într-o multitudine de jocuri, inclusiv seria *Grand Theft Auto*¹, unde sunt prezente mai multe grupări mafioate rusești.

4. *Natasha Volkova – Red Alert 3*²

Universul *Red Alert* este plasat într-o altă realitate, în care, începând cu al Doilea Război Mondial, Aliații au luptat împotriva Uniunii Sovietice.

În *Red Alert 3*, liderii sovietici se întorc în timp să-l asasineze pe Einstein, împiedicându-l să ajute Aliații în timpul războiului, astfel permițând dominarea sovietică în prezent. Însă, ca o consecință neprevăzută, Empire of the Rising Sun se creează, iar cele trei părți intră în război.³



¹ Rockstar Games, 1991 – 2015.

² Electronic Arts, 2008.

³ Informații extrase de pe pagina web: http://cnc.wikia.com/wiki/Command_%26_Conquer:_Red_Alert_3, consultată în data de 07.06.2015.

Jucătorul are posibilitatea de a alege oricare facțiune, jocul constând în construirea unei baze, adunarea resurselor și antrenarea armatei pentru a învinge.

Natasha este un agent sovietic de elită, despre trecutul căreia se cunosc foarte puține. Intervine în situațiile cele mai delicate ale războiului, fiind o asasină de renume și lipsită de remușcări.

Din perspectiva aspectului exterior, Natasha se remarcă prin uniforma de culoare roșie, cu embleme sovietice. În plus, are o înfățișare fizică plăcută, fiind, însă, la fel de periculoasă, pe cât e atrăgătoare.

Jocul este cunoscut pentru caracterul ludic și utilizarea stereotipurilor, amintind printre acestea urșii înarmați și liderii iubitori de vodcă.

5. *Stalin vs. Martians*¹

Stalin vs. Martians este un joc de strategie tip real-time event, imaginat ca o reprezentare parodică a celui de-al Doilea Război Mondial. Conceput și realizat de trei studiouri video din Rusia, jocul a fost aproape în întregime criticat, fiind disponibil doar câteva luni (jocul a fost întrerupt din motive necunoscute, chiar dacă pagina web oficială anunță lansarea următorului joc din serie).

Descris de creatori ca fiind „exagerat”, jocul nu se vrea a fi mai mult decât o parodie, atât pentru reprezentarea rușilor, cât și pentru celelalte jocuri de genul, jocuri de inspirație istorică ce mizează pe acuratețe și realism. În acest joc, marșienii invadează pământul, iar armata lui Stalin (după un anumit nivel, însuși Stalin) trebuie să-i oprească:



Year 1942. Summer. The martians suddenly land somewhere in Siberia and attack the glorious people of Holy Mother Russia. It is a hard time for USSR as you might know from

¹ Black Wing Foundation, N-Game Studios, Dreamlore, 2009

the history books if you ever attended school. The situation is really fucked up, so comrade Stalin takes the anti-ET military operation under his personal control. The operation is a top secret and virtually nobody knows about the fact of extraterrestrial intervention.¹

Jocul pare a fi mai mult un concept, cele mai multe opinii negative fiind legate de partea tehnică. Deși a fost disponibil foarte puțin timp, jocul ni se pare important de menționat datorită faptului că se bazează pe stereotipizarea exagerată a rușilor, făcută de ruși.

Spre deosebire de tipologia eroului, sau cea a inamicului, tipul stereotipului ocupă un rol secundar în jocurile video. În plus, jocurile care mizează pe stereotipizarea puternică a personajelor sunt și mai sechematice din punct de vedere narativ, nefiind la fel de profunde.

Ca exemple ale stereotipurilor etnice, rușii în jocurile video sunt portretizați, în general, ca având un caracter violent, iar, o mare parte, un trecut militar.

În conturarea personajului, această tipologie se aseamănă cel mai mult cu imaginile de tip *kliukva*, fiind o îmbinare, un amalgam de stereotipuri (uneori nejustificate). Asemenea filmelor, sau a imaginilor de tip *meme*, această tipologie se folosește de toate stereotipurile legate de ruși și de Rusia, stereotipuri apărute cu secole în urmă, ajutând, astfel, la continuarea circulației stereotipurilor în mentalul colectiv global.

3.5 Imaginea rușilor și a Rusiei în jocuri motivate politico-social

În ultimul an, jocurile au început să îmbine latura divertismentului cu cea socio-politică, cu scopul de a atrage atenția publicului tânăr asupra anumitor „neregularități” ce se întâmplă în Rusia, sau asupra unor probleme cu influență globală.

Jocurile încep să informeze publicul, să-l educe, într-un mod distractiv. Astfel de jocuri își au originea în situația globală, axându-se, după cum o să urmărim în continuare, pe drepturile omului sau pe crize politico-militare prezente.

¹ Rezumatul jocului, descris de creatori, <http://stalinvs martians.com/en/index.html>, consultat în data de 07.06.2015.

1. *Battle for Donetsk*¹

Battle for Donetsk este un joc realizat de un studio independent, cu scopul de a atrage atenția situației din Ucraina. Plecând de la ideea că în țările occidentale, conflictul nu afectează populația, jocul își dorește a educa publicul asupra situației delicate din Ucraina, precum și a strâni reflecții asupra naturii războiului.



La început, jucătorul are posibilitatea de a alege între Republica Populară Donetsk, grupare separatistă din estul Ucrainei (există mai multe supoziții potrivit cărora gruparea este sprijinită de Rusia, din această cauză introducem jocul în analiză) și guvernul Ucrainei, ducând o luptă împotriva celeilalte părți.

Cu toate acestea, jocul nu poate fi câștigat într-un mod clasic: la sfârșitul fiecărei lupte, indiferent de rezultat, jocul este pierdut, întrucât acțiunile jucătorului au dus la pierderi umane civile. Producătorii jocului menționează pe pagina web oficială² faptul că nu îndrumă la violență, nici nu își doresc să ia o atitudine politică, dorind doar să atragă atenția asupra conflictului, atribuindu-i un mesaj anti-război.

Considerăm că jocul este important pentru perceperea Rusiei și a rușilor datorită controverselor media legate de rolul Rusiei în conflictul din Ucraina.

¹ LuGus Studios, 2015.

² <http://www.battlefordonetsk.com/>, consultată în data de 08.06.2015.

2. *Putin Gay Dress-up*

Mai degrabă o pagină web interactivă, decât un joc, *Putin Gay Dress-up* presupune costumarea unui personaj animat foarte asemănător cu Putin și trimiterea imaginii realizate la Kremlin, site-ul oferind o legătură directă în acest scop.

A apărut în urma legii „anti-homosexualism”, date de către Vladimir Putin, conform căreia a devenit ilegal în Rusia exprimarea oricărui comportament care ar putea fi considerat propagandă pentru homosexualism. Creatorii joculețului anunță faptul că își doresc să atragă atenția publicului împotriva a ceea ce numesc discriminare anti-homosexuală.

Pagina web oferă, în plus, detalii despre celebrități care au fost amendate în Rusia pentru susținerea comunității LGBT, precum și cazuri în care oameni au fost arestați sau deportați din Rusia, din aceeași cauză.¹



Jucătorul are posibilitatea de a alege dintre o gamă variată de decoruri (printre care menționăm interiorul unei biserici, Piața Roșie, dar și biroul oval împreună cu Barak Obama) și o multitudine de articole vestimentare, cele mai multe cu un caracter vulgar, sau specific rusești (în ambele cazuri, folosindu-se de imaginile stereotipice specifice fiecărei categorii).

¹ <http://ro.putingaydressup.com/>, consultată în data de 08.06.2015.

Jocurile video se bazează pe relația antagonică: erou – răufăcător, pentru fiecare personaj bun din joc existând un personaj rău. După cum am putut observa, în cazul jocurilor de tip realist, acest lucru poate fi considerat o problemă pentru producători, întrucât personajul trebuie să aibă o poveste credibilă, un trecut ce poate fi anexat realității, trecut a cărui caracteristică importantă o constituie naționalitatea.

În reprezentarea rușilor în jocurile video, o mare parte a stereotipurilor utilizate sunt cele folosite în trecut (precum și în universul jocului) în scop politic. Dacă, în cazul reprezentării chinezilor, cubanezilor, nord-coreenilor sau arabilor, producătorii s-au lovit de reacții negative ale statelor respective, Rusia pare a nu fi foarte afectată de portretizarea ei excesivă ca răufăcător, antagonist, continuându-se, astfel, tradiția portretizării negative, pur stereotipice a ei.

Concluzii

În ultimii ani, dezvoltarea tehnologică a dus la apariția unor noi forme de comunicare și de exprimare, forme care dictează mentalitatea globală, în special pe cea a tinerilor. Dacă în trecut se poate afirma că o astfel de formă de exprimare era reprezentată de presă, în prezent s-a diversificat. Printre acestea un rol din ce în ce mai important pentru mentalitatea populară îl ocupă jocurile video, respectiv cultura media asociată cu jocurile video. În acest context, pentru reprezentarea „atractivă” cea mai mare parte din jocurile video mizează pe utilizarea stereotipurilor (cel mai mult în cazul jocurilor de inspirație istorică, sau al celor care schematizează intenționat personajele cu scopul divertismentului).

Spre deosebire de alte naționalități, rușii ocupă un rol important în industria jocurilor video. După cum am putut observa în studiul nostru, acest lucru se datorează și îndelungatei istorii a reprezentării rușilor în contextul internațional. Cel mai puternic s-a simțit tendința stereotipizării ușilor (în special în mod negativ) în timpul Războiului Rece, când au fost reactualizate și utilizate la maximum un întreg amalgam de stereotipuri. Tendința a continuat după prăbușirea sistemului comunist, iar, în prezent, încă este foarte frecvent utilizată (în special ținând cont de „popularitatea” de care se bucură Rusia în prezent în mediul media). Jocurile video făcând parte din cultura populară, au adoptat această tendință.

Lucrarea de față a început de la premisa simplă: care sunt stereotipurile legate de ruși promovate de jocurile video și care sunt cauzele utilizării acestora? Pentru a răspunde la aceste întrebări, am considerat necesară o elucidare a conceptelor teoretice, precum și a modalităților de formare a stereotipurilor. Înainte de a putea analiza un stereotip, ni se pare necesar să cunoaștem conceptul de stereotip, precum și cauzele și modalitățile de creare a unui. Acest lucru a

reprezentat subiectul primului capitol, capitol în special teoretic, care a pus bazele înțelegerii imaginilor analizate.

Întrucât jocurile video doar preiau stereotipuri deja formate, am considerat necesar studiul stereotipurilor legate de ruși și Rusia, din perspectivă cronologică. Astfel am descoperit marea marte a stereotipurilor despre ruși, și perioadele în care au apărut, precum și conjunctura social-politică. Capitolul al II-lea cuprinde un studiu cronologic al acestor stereotipuri până în perioada contemporană. În plus, acest capitol deslușește și cauzele utilizării continue a stereotipurilor în media, precum și influența pe care o are conjunctura politică asupra portretizării rușilor. În acest sens, amintim perioada de ameliorare a imaginii rușilor după Primul Război Mondial, sau după prăbușirea turnurilor gemene din Statele Unite, când, locul principal pe scena negativă media au început să îl ocupe teroriștii arabi (tendența nu a durat foarte mult, datorită reacțiilor politice).

Capitolul al III-lea cuprinde o analiză efectivă a rușilor și a Rusiei din jocurile video, analiză realizată în funcție de mai multe criterii. În urma studiului, am descoperit că portretizarea rușilor se bucură de o foarte mare diversitate în reprezentarea diferitelor tipologii stereotipice. Ca o concluzie a capitolului, am menționat asemănarea dintre filmele de Hollywood și jocurile video, din punctul de vedere al portretizării rușilor și, în special, al ignoranței de care par să dea dovadă ambele forme media (amestesc de trăsături fără legătură cu Rusia, stereotipizarea excesivă).

În ciuda unor tentative ale ultimilor ani, Rusia a părut foarte mult timp indiferentă la modalitățile în care este reprezentată în media, și, din această cauză suntem de părere că stereotipizarea rușilor are un caracter atât de pronunțat și diversificat. Printre reacțiile importante ale Rusiei la portretizarea rușilor în jocurile video, menționăm campania „No Russian” din seria *Call of Duty*, campanie care nu există în varianta rusească a jocului (fiind, după cum am menționat, foarte deranjantă pentru jucători) și reacțiile la adresa jocului *Company of Heroes 2*¹, criticat în media rusă pentru portretizarea dură a rușilor în timpul celui de-al Doilea Război Mondial. Chiar dacă producătorii jocului afirmă veridicitatea faptelor reprezentate în joc (printre care se numără ucideri în masă ale soldaților ruși de către alți soldați ruși, sau arderea caselor civile rusești, cu oameni înăuntru, tot de către ruși), o mare parte a populației ruse a criticat modalitățile de reprezentare, cerând interzicerea jocului în Rusia. În plus, ca o reacție la acest joc, guvernul rus și-a anunțat intenția finanțării unui joc patriot rusesc, primul de acest gen (menționăm că acest lucru nu s-a întâmplat încă). Declanșarea crizei din Ucraina a readus Rusia pe primile pagini media ca răufăcător, acest lucru resimțindu-se și în carul jocurilor

¹ Relic Entertainment, 2013.

video. Deși, pentru majoritatea populației tinere, media pare suprasaturată de imagini stereotipic rusești, după cum am demonstrat în capitolul al II-lea, conjunctura politico-socială dictează modalitățile în care o naționalitate este percepută de alta (în cazul de față importanța cea mai mare o are relația SUA – Rusia). Din această cauză considerăm că Rusia și rușii nu vor înceta a fi reprezentați ca eroi negativi pe scena mondială, cât timp vor exista divergențe politice între cele două mari puteri.

Bibliografie

- Armeyskov, Sergey, *Russian stereotypes: Western perception of Russia as seen through russian's eyes*, <http://russianuniverse.org/2013/10/14/russian-stereotypes>
- Barson, Michael, Heller, Steven, *Red Scared!: The Commie Menace in Propaganda and Popular Culture*, http://www.amazon.com/Red-Scared-Propaganda-Popular-Culture/dp/0811828875/ref=sr_1_2?ie=UTF8&s=books&qid=1259906346&sr=1-2
- Batalov, E.Ia., Juravliova, V.Iu., Hozinskaia. K.V., «рычащий медведь» на «диком востоке» *Образы современной России в работах американских авторов: 1992-2007 гг.*, Moscova, Rosspen, 2009
- Bourhis, Richar Y., Leyens, Jacques-Philippe (coord.), *Stereotipuri, discriminare și relații intergrupuri*, Iași, Ed. Polirom, 1997
- Chiciudean, Ion, Halic, Bogdan-Alexandru, *Imagologie. Imagologie istorică*, București, 2008, <https://www.scribd.com/doc/12407838/imagologie-istorica>.
- Custine, Adolphe, *La Russie en 1839*, <http://www.gutenberg.org/cache/epub/25755/pg25755.html>
- Dicționar de psihologie socială*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1981
- Hitler, Adolf, *Mein Kampf*, <http://www.greatwar.nl/books/meinkampf/meinkampf.pdf>
- Iacob, Luminița Mihaela, *Etnoimaginea - obiect de studiu interdisciplinar*, în „Revista de psihologie”, 1997, 33, nr. 2,
- Imagologie - obiectul cursului. Notiuni de imagologie*, <http://www.scritub.com/sociologie/psihologie/comunicare/IMAGOLOGIE-OBIECTUL-CURSULUI-N61393.php>,
- Iorga, Nicolae, *Cum se creează o stare de spirit*, în A. Dușu, *Dimensiunea umană a istoriei*, București, Editura Meridiane, 1985
- Keynes, John Maynard, *Essays in Persuasion*, http://www.gutenberg.ca/ebooks/keynes-essaysinpersuasion/keynes-essaysinpersuasion-00-h.html#Short_View
- Krauss, Charlotte, *La Russie et les Russes dans la fiction française du XIXe siècle (1812-1917)*, <https://books.google.ro/books?id=OCJQIVVjaL8C&pg=PA123&lpg=PA123&dq=la+russie+en+1839+im+ages+des+russes&source=bl&ots=GVD1Cxdtd&sig=qvsUbNX07oLA3xqP9p3QirXDpZU&hl=en&sa=X&ei=EUhsVbTYOYex7QaAmoPIBA&ved=0CDsQ6AEwAw#v=onepage&q=la%20russie%20en%201839%20images%20des%20russes&f=false>
- Jones, Josh, *The Red Menace: A Striking Gallery of Anti-Communist Posters, Ads, Comic Books, Magazines & Films*, <http://www.openculture.com/2014/11/the-red-menace-a-striking-gallery-of-anti-communist-propaganda.html>
- Lascu, Gheorghe, *Imagologia literară comparată. Cîteva repere teoretice și metodologice*, <http://phantasma.lett.ubbcluj.ro/?p=2782&lang=en>

- Malia, Martin, *Russia under Western Eyes: From the Bronze Horseman to the Lenin Mausoleum*, https://books.google.ro/books/about/Russia_Under_Western_Eyes.html?id=7Z-WPwAACAAJ&hl=en
- Medvedev, Dmitri, <http://www.newsmax.com/InsideCover/medvedev-russia-world-war/2010/05/10/id/358606/>
- Szekely, Eva Monica, *Depășirea stereotipurilor culturale. Imaginea celuilalt în jurnale și note de călătorie*, http://www.upm.ro/facultati_departamente/stiinte_litere/conferinte/situl_integrare_europeana/Lucrari2/Eva%20Szekely.pdf.
- Taylor, Philip M, *Munitions of the Mind. A history of propaganda from the ancient world to the present era*, Manchester University Press, 2003
- The Will of Peter the Great/ Testament of Peter the Great*, <http://www.globalsecurity.org/military/world/russia/czar-peter-i-will.htm>
- Zhuravleva, Victoria I, *Russian-American Relations in Crisis: Lessons for 2015*, <http://www.russia-direct.org/archive/russia-direct-brief-russian-american-relations-crisis-lessons-2015>
- Ziegler, Charles, *Russian-American relations: From Tsarism to Putin*, <http://www.palgrave-journals.com/ip/journal/v51/n6/full/ip201432a.html>
- 12 требований к поведению немцев на Востоке и обращению с русскими*, <http://khatyn.by/ru/genocide/belarus/treb/>

Surse online

- <http://www.game-ost.com/lyrics.php?id=229&action=view>
- <http://www.redorchestragame.com>
- <http://www.heroesofstalingrad.com>
- <http://www.imagologica.eu/pdf/identity.pdf>
- <https://www.youtube.com/watch?v=MpyDHSVhdcQ>
- http://callofduty.wikia.com/wiki/Call_of_Duty_4:_Modern_Warfare
- http://callofduty.wikia.com/wiki/Call_of_Duty:_Modern_Warfare_3
- <http://metalgear.wikia.com>
- <http://rainbowsix.wikia.com/>
- <http://streetfighter.wikia.com/wiki/Zangief/Quotes>
- http://cnc.wikia.com/wiki/Command_%26_Conquer:_Red_Alert_3
- <http://stalinvs martians.com/en/index.html>
- <http://www.battlefordonetsk.com/>
- <http://ro.putingaydressup.com/>

LINGVISTICĂ

ADJECTIVUL ÎN GRAIUL CARAȘOVENILOR DIN LUPAC

Maria LAȚHICI

The idiom Lupac is part of Carașova's idioms, and it is characterized by some more archaic features, through a lot of phonological, morphological and lexical elements, regarded until recently as being unitary. One of these elements at the morphological level is the adjective.

Key words: Carașova's idioms, idiom of Lupac, morphological elements, archaic features, the adjective.

Graiurile carașovenilor intră în atenția cercetătorilor la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea, atunci când apar primele studii despre acestea (P. Sârcu, 1899; Lj. Miletič; J. Živojnović, 1907). Prima monografie dedicată carașovenilor îi aparține lui Emil Petrovici, care în timpul anchetelor pe teren pentru *Atlasul lingvistic român*, a anchetat și câteva localități cu populație slavă din Banat. Printre acestea s-a numărat și Carașova, cea mai mare localitate populată de carașoveni. Aceste graiuri au conservat o serie de arhaisme pe plan fonologic, morfologic și lexical care au stârnit curiozitatea lingviștilor și dialectologilor.

În lucrarea de față ne-am propus o scurtă descriere a adjectivului în graiul din Lupac, una din cele șapte localități cu populație carașoveană.

În graiul din Lupac, adjectivul stă de obicei în fața substantivului: *dl̩bok bunár, ne̩nin brát, st̩kl̩na vráta, sínj kónac, ve̩liki nóvci* și le putem împărți după cum urmează¹:

1) Descriptive: *dl̩bok, červ̩no, sínjo*;

2) Cele care exprimă materialul din care este făcut ceva: *dre̩veno, kameníto, st̩kl̩no*;

3) Posesive: *ne̩nin, májkin, bábin, mámin, brátov*.

Categoria determinat – nedeterminat, specifică limbilor slave de sud, se păstrează într-un singur exemplu. Este vorba de adjectivul *z̩l - z̩li*. După cum se va putea observa în exemplul redat în continuare, rolul decisiv îl are *ierul*, deoarece datorită acestuia forma determinată diferă de cea nedeterminată. În celelalte

¹ Clasificarea a fost efectuată conform modelului din *Gramatika hrvatskoga književnog jezika*, E. Barić, M. Lončarić i, D. Malić, S. Pavešić, M. Peti, V. Zečević, M. Znika, Školska knjiga, Zagreb, 1995, pp. 93-103.

exemple de adjective, forma determinat - nedeterminat este păstrată doar la cazurile nominativ și acuzativ. Formele aspectului nedeterminat al adjectivelor *zao*, *dobar*, *lijep*, *modar* în graiul din Lupac sunt: *zъl*, *dóbar*, *lęp*, *sínj*. Formele aspectului determinat ale exemplelor menționate sunt: *zъli*, *dóbri*, *lępi*, *sínji*. Redăm în continuare aspectul nedeterminat al adjectivului *zъl*:

N. <i>zъl</i>		<i>zlá</i>		<i>zló</i>
G. <i>zlóg</i>	<i>zлę</i>			<i>zlóg</i>
D. <i>zlómu</i>		<i>zlój</i>		<i>zlómu</i>
Ac. <i>zlóga</i>		<i>zlú</i>		<i>zló</i>
V. <i>zlí!</i>	<i>zlá!</i>			<i>zló!</i>
L. <i>zlómu</i>	<i>zlój</i>			<i>zlómu</i>
I. <i>zlím/zлem</i>		<i>zlóm</i>		<i>zlím/zлem</i>

Observăm că instrumentalul singular masculin și feminin are forme duble: *ím/-em*.

Plural

N. <i>zlí</i>	<i>zлę</i>			<i>zla</i>
G. <i>zlí</i>	<i>zlí</i>			<i>zlí</i>
D. <i>zlím</i>	<i>zлem</i>		<i>zлem/zlím</i>	
Ac. <i>zлem</i>		<i>zлem</i>		<i>zla</i>
V. <i>zli!</i>	<i>zлem!</i>		<i>zla!</i>	
L. <i>zlím/zлem</i>		<i>zлem/zlím</i>		<i>zlí</i>
I. <i>zlími</i>	<i>zлemi</i>		<i>zlími</i>	

Forma determinată a adjectivului *zъli* are următoarele forme:

Singular

N. <i>zъli</i>	<i>zъla</i>		<i>zъlo</i>	
G. <i>zъlog</i>	<i>zъlę</i>			<i>zъlog</i>
D. <i>zъlom, zъlomu</i>		<i>zъloj</i>		<i>zъlom, zъlomu</i>
Ac. <i>zъloga</i>		<i>zъlu</i>		<i>zъlo</i>
V. <i>zъli!</i>	<i>zъla!</i>		<i>zъlo!</i>	
L. <i>zъlom, zъlomu</i>		<i>zъloj</i>		<i>zъlom, zъlomu</i>
I. <i>zъlim</i>		<i>zъlom</i>		<i>zъlim</i>

Iъvan je zъl človik. I žęna mu je zlá.
Onó zъlo fríško dód'e.

Plural

N. zъli	zъle	zъla
G. zъli	zъli	zъli
D. zъlim	zъlim	zъlim
Ac. zъli	zъle	zъla
V. zъli!	zъle!	zъla!
L. zъlim	zъlim	zъlim
I. zъlimi	zъlimi	zъlimi

Oni zъli imāju po više sreťu u živótu.

Declinarea formei nedeterminate a adjectivului *dóbar*:

Singular:

N. <i>dóbar</i>	<i>dóbra</i>	<i>dóbro</i>
G. <i>dobróg/ dobróga</i>	<i>dobre</i>	<i>dobróg/ dobróga</i>
D. <i>dobrómu</i>	<i>dobrój</i>	<i>dobrómu</i>
Ac. <i>dobróg/ dobróga</i>	<i>dóbru</i>	<i>dobróg/ dobróga</i>
V. <i>dóbrí</i>	<i>dóbra</i>	<i>dóbrí</i>
L. <i>dobróm/ dobre</i>	<i>dobrój</i>	<i>dobróm/ dobre</i>
I. <i>dóbrim/dobrí</i>	<i>dobróm</i>	<i>dóbrim/dobrí</i>

Lьko je radíti s dobrím človekam.

Plural:

N. <i>dóbrí</i>	<i>dóbre</i>	<i>dóbra</i>
G. <i>dobre</i>	<i>dobre</i>	<i>dobre</i>
D. <i>dobre</i>	<i>dobre</i>	<i>dobre</i>
Ac. <i>dóbrí</i>	<i>dóbré</i>	<i>dóbra</i>
V. <i>dóbrí!</i>	<i>dóbré!</i>	<i>dóbra !</i>
L. <i>dobré/dobrí</i>	<i>dobré/dobrí</i>	<i>dobré/dobrí</i>
I. <i>dobrí/dobrí</i>	<i>dobrémi/dobrími</i>	<i>dobrí/dobrími</i>

S *dobrími volóvi laš fríško da s'oreš*. Dar se folosește și forma:
S *dobrí volóvi laš fríško da s'oreš*.

Forma determinată a adjectivului *dóbar* este *dóbrí*. Însă, așa cum am menționat mai sus, doar la nominativ avem *dóbrí*. La celelalte cazuri formele sunt ca și cele nedeterminate. Desigur, se poate pune întrebarea de ce se menționează existența acestor resturi de diferențe determinat - nedeterminat. Atunci când în

fața adjectivului punem pronumele demonstrativ *oněj* acest adjectiv va avea mai des forma determinată: *oněj dóbri*. Sigur, acest lucru este mult mai simplu la genurile masculin și neutru, acolo unde există această diferență. Pentru feminin nu mai există.

În legătură cu flexiunea adjectivelor Emil Petrovici menționează că singularul masculin și neutru al adjectivelor carașovene prezintă o deosebire importantă în comparație cu flexiunea literară a adjectivelor. „Locativul în loc să aibă terminația *-om, -omu* asemănătoare cu cea a dativului - intrată în flexiunea adjectivelor determinate din flexiunea tare pronominală (conform loc. sg.m.n, plsl. *tomĭ*) – a păstrat o terminație mai veche, *-im*, de la flexiunea moale a adjectivelor determinate (conform plsl. *nověmĭ - tŭštĭmĭ*). În felul acesta locativul e identic cu instrumentalul (de altfel ca în paleoslavă la temele moi: inst. loc. *tŭštĭjmĭ, tŭštĭmĭ*). Genitivul poate avea, la fel ca în limba literară un *-a* final, *starog - staroga*“¹.

GRADELE DE COMPARAȚIE

Comparația adjectivelor prezintă deosebiri față de varianta literară și se formează cu ajutorul prefixului *po*: *pómlogo, povélik, pómlad, pór'd'av*. Deși accentul este pe prefix, de cele mai multe ori poate fi auzit și al doilea accent, adică pe adjectivul propriu zis: *póvelĭka, pókrátka*. Se folosesc și două forme ale vechiului comparativ sintetic: *mlad'eĭji* și *stareĭji*, ale căror forme arată după cum urmează:

Singular	Plural
m. <i>mlad'eji, stareji</i>	<i>mlad'eji, stareji</i>
f. <i>mlad'eja, stareja</i>	<i>mlad'eje, stareje</i>
n. <i>mlad'eje, stareje</i>	<i>mlad'eĭja, stareĭja</i>

Mój brát je mlad'eĭji.
Sęĭstra stareĭja učĭ dóbri.

O altă formă a comparativului sintetic este *víše*: *póviše* : *Tęĭl bi on pó više nóvci neĭgo otkúda*.

Superlativul se formează cu ajutorul prefixului *naj* și adjectiv: *nájlepa, nájrd'ava, nájtnka, nájmalá, nájslutna* etc.

¹ Vezi și Emil Petrovici, Emil Petrovici, *Graiul carașovenilor. Studiu de dialectologie slavă meridională*, Imprimeria națională, București, 1935, p. 168.

Superlativul absolut se formează cu ajutorul adverbului *jáko* (foarte) și adjectivului: *jáko ráno*, *jáko tьmno* sau cu ajutorul particulei *prí*.¹ *Biló je jáko tьmno sьnoťi*.

Datorită influenței limbii române comparația sintetică a adjectivelor a fost înlocuită cu cea analitică. Comparativul, la toate graiurile carașovene, deci și în graiul din Lupac se formează cu ajutorul particulei *pó* „mai”, la fel ca în macedoneană și bulgară: *pó velik* (mai mare), *pó dobar* (mai bun), *pó bógat* (mai bogat), *pó pámeťan*. În afară de aceste forme, graiul din Lupac ca și graiurile celorlalte localități păstrează anumite forme ale comparativului sintetic: *mlad'ęji brát* „fratele mai tânăr”, *staręja seťstra* „sora mai în vârstă”. Însă, în ultimii 10-15 ani în toate graiurile au pătruns din limba croată literară anumite forme ale comparativului sintetic: *lpeři, brži, bolji* ș.a. Formele de superlativ ale acestor adjective sunt de asemenea sintetice, formate cu ajutorul particulelor *naj* și *jako* plus forma pozitivă a adjectivului: *náj pámeťan*, *jáko zьl*, *pri lep* ș.a. Pentru superlativul absolut dar și pentru a sublinia și mai mult o anumită caracteristică sau însușire se folosește particula *prí* sau adverbul *strašno*: *pri pámeťan*, *strášno lepa* – prea deștept, strașnic de deștept ș.a.

Putem concluziona că aceste forme ale comparativului sintetic sunt o dovadă a faptului că în trecut aceste graiuri comparația adjectivelor a fost sintetică dar, datorită influenței limbii române a fost acceptat sistemul analitic.

¹ Vezi și Petrovici, *op.cit.*, p. 170.

RECENZII

Проблемы фразеологии. Русская лексикография: тенденции развития. том 2. Heron Press, Sofia, 2007, 566 с.

В рамках XI конгресса ассоциации преподавателей русского языка и литературы (МАПРЯЛ, *Мир русского слова и русское слово в мире*, Варна, 17-23 сентября, 2007 г.) в Болгарии вышел и 2 том, посвящённый весьма интересной теме фразеологии и тенденциям развития русской лексикографии. Можно согласиться сперва с тем, что тема не только обширна, но и со многими разветвлениями. В данном томе два раздела (в 1-м 70 сообщений, во 2-ом 35), как и в заглавии тома, некоторые статьи подписаны двумя авторами (с. 21, 129, 360 и др., имеются и данные об авторе) и ряд материалов содержит данные сопоставительного плана: русский и болгарский, русский, белорусский и немецкий языки... Здесь интересный материал затрагивает и иные проблемы (Вальтер Х. *Русская фразеологи, как консервант немецких фразеологизмов*, с. 62).

В материалах тома обсуждаются грамматический, когнитивно-коммуникативный, синтаксический аспекты фразеологизмов (даже – моделирование их, с. 72). Среди сообщений, например, имеются и такие заглавия как: *Процессуальные фразеологизмы, выражающие доминантные отношения лица к предмету* (Соколова А.А.), *Сопоставительный лексикографический анализ русско-болгарских и болгарско-русских словарей: тенденции в развитии отдельных лексикографических проблем* (Липовска А.Х.) или *Учебник для чтения с лингво-страноведческим словарём* (Тэрада Й.), за искренность освещения фактов этому автору мы выражаем поздравление. Не возможно перечислить все моменты содержания, помещённых в томе статей, это даёт нам возможность поместить в конце краткой рецензии *Проблемы фразеологии* (с.1) и *Русская лексикография: тенденции развития* (с. 353). Ниже мы поместим их перечень, это дополняет информацию о содержании тома. Том свидетельствует о качестве и количестве множества трудолюбивых руссистов мира в настоящее время, о той работе, которой они заняты у себя и, одновременно, чем они будут заниматься далее.

Тема, во многих случаях, ориентирует будущего читателя и о том, чем стоит заниматься и какие вопросы остаются ещё не вполне освещёнными. В сообщениях наличествуют Abstract, ключевые слова и Литература.

Заглавия в томе представляют интерес и по тому, что работа над фразеологией требует много времени и сил сперва в связи с выбором темы и со сбором материала (не всё равно *статья* и *словарь*) и кому предстоит об этом сообщить (какой аудитории всё это необходимо).

Настоящий том отличается весьма высоким научным уровнем трактовки проблем фразеологии и высоким техническим уровнем издания. Авторы и издательство заслуживают всячески поздравлений за их не лёгкий труд. Окончательную оценку сформулируют читатели.

Проблемы фразеологии (с.2)

- * *Фразеологическая семантика*
- * *Фразеология и когнитология*
- * *Фразеологическая прагматика*
- * *Фразеология и культура*
- * *Фразеография*
- * *Структурно-семантическое моделирование*
- * *Этимология фразеологизмов*
- * *Грамматические характеристики*
- * *Инновация во фразеологических фондах*
- * *Фразеология и паремиология*
- * *Крылатые выражения, афористика*
- * *Сопоставление фразеологических фондов русского и других языков*

Русская лексикография: тенденции развития (с. 353).

- * *Лексикографическое представление русского языка в словарях разных типов*
- * *Теория и практика лексикографического описания*
- * *История лексикографии*
- * *Терминоведение и терминография*
- * *Учебная лексикография*
- * *Словарь и международная коммуникация*
- * *Корпусы текстов и лексикография*
- * *Словарь и Интернет*
- * *Электронная лексикография*
- * *Проекты словарей нового поколения*
- * *Презентация электронных корпусов и словарей*

Maria Dumitrescu

Georgiana Lungu Badea, *Idei și metaidei traductive românești (secolele XVI-XXI)*, Timișoara, Editura Eurostampa, 2013, 228p.

Cartea *Idei și metaidei traductive românești (secolele XVI-XXI)* este un act de recuperare a fenomenului traductiv-traductologic românesc și o pledoarie pentru existența unei prototeorii a traducerii românești, ca fundament pentru cercetările traductologice actuale. În recuperarea contextului prototraductologic și prototraductiv românesc, d-na prof. univ. dr. Georgiana Lungu Badea

adoaptă un demers pluridirecționat și plurivalent, ce presupune acuitate intelectuală, concentrare și perspicacitate traductologică, pe lângă un quantum important de cunoștințe din varii domenii – de istorie literară, de lingvistică, de cultură traductologică europeană ș.a. Intenția autoarei de a reconstitui și de a particulariza spațiul prototraductologic românesc reprezintă o adevărată provocare științifică. În urmărirea acestui scop, se acționează ordonat și documentat, prin reperarea, selectarea și examinarea reflecțiilor și opiniilor lingvistice, literare și traductive din epoca de început a scrisului românesc, care se corelează, în același timp, cu concepțiile aparținătoare contextului european.



Trebuie subliniat, încă de la început, că autoarea refuză ideea de încadrare rigidă, de schematizare a problemelor semnalate, preferând armonizarea concepțiilor despre actul traductiv și caracteristicile lui din perioada precizată, considerându-se, pe bună dreptate, că această viziune este mult mai productivă pentru conturarea climatului prototraductologic românesc, mult mai important decât încropirea unui „rețetar traductiv” sau stabilirea unor „canoane traductive”.

Cercetarea evoluției traducerii în spațiul românesc, inițiată de Georgiana Lungu Badea, acționează stimulat și în direcția tranșării unor probleme ce țin de evoluția limbii române sau a culturii, mai ales că studiile românești ce apelează la perspectiva traductologică în înțelegerea prefacerilor limbii și ale culturii române din secolele amintite nu sunt numeroase.

Cartea are șase capitole de dimensiuni variate, precedate de un cuvânt-înainte și de o introducere, care sunt completate în final de un index al numelor traducătorilor din secolul al XIX-lea și de o serie de anexe (pp. 153-210), ce cuprind prefețele unor cărți vechi, esențiale în surprinderea fenomenului pretraductiv românesc.

În primul capitol, în care se discută despre începuturile traductive românești, se efectuează un periplu istorico-reconstituitiv, periodizat, prin prezentarea traducerilor românești, începând cu secolul al XV-lea. Se pornește de la constatarea că „traducerile sunt, alături de scrierile originale, elementele fondatoare ale culturii române scrise”, de vreme ce „periodizarea istoriei traducerii românești se înscrie în granițele istoriei limbii române literare” (p. 23). De aceea, există o perioadă importantă de timp în care există o suprapunere explicabilă a celor două istorii. În consecință, traducerea, după părerea cercetătoarei, devine *sic et nunc* un „element modelator, declanșator al conștiinței națiunilor” (p. 23).

Capitolul al doilea pune în prim-plan portretul unor traducători, îndeosebi concepțiile acestora cu privire la actul traductiv, la circumstanțele producerii acestuia, scoțându-se în evidență primele (cvasi-)programe de traducere din spațiul românesc. În această parte a lucrării, se surprinde și

se discută activitatea traductivă din Moldova, Transilvania, Muntenia, prin reprezentanții lor Leon Gheuca, Paisie Velicikovski, Ion Heliade Rădulescu, Mihail Kogălniceanu, George Barițiu, Titu Maiorescu ș.a, subliniindu-se rolul acesteia – instructiv, educativ, moralizator, mai cu seamă în contextul aparte al vremurilor de „emancipare socială și culturală a nației românești” (p. 47). Prin urmare, de regulă, în predosloviile atașate traducerilor din secolele al XVII-lea – al XVIII-lea se pun în discuție aspectele precizate, alături de nevoia de a crea o limbă literară unică pentru românii din toate provinciile istorice, de a demonstra originea latină a limbii române etc.

Cu argumente întemeiate, se susține că în concepția oamenilor de cultură din secolul al XIX-lea (C. Negruzzi, Gr. Alexandrescu, Titu Maiorescu ș.a.) traducerea formează gustul pentru literatură, ceea ce contribuie la cultivarea operelor originale. Așadar, se afirmă că, în mod prevalențial, contactul cu literatura universală și cu marile curente literare ale epocii s-a realizat prin programele de traduceri instituite în fiecare provincie, ai căror reprezentanți au fost preocupați de lărgirea orizontului cultural românesc și de educarea gustului și a comportamentului maselor populare. Noutatea constă în faptul că ni se supune atenției un discurs al non-traducătorilor (p. 60) și unul al traducătorilor (p. 68), care sunt analizate sub raportul consecințelor asupra limbii române din acea vreme, dar și al concepțiilor (pre)traductive după care se produce (sau ar trebui să se producă) traducerea, cu care se justifică demersul traductiv și prin care se arată rolul și impactul traducerii în societatea vizată. Concluzia generală este că discursul tuturor vizează „standardizarea” și îmbogățirea limbii române pe fondul traducerilor, valorificarea literaturilor străine, precum și emanciparea culturală și națională ca urmare a traducerilor-stimul.

Reevocându-se articolul-program al lui Mihail Kogălniceanu din „Dacia Literară, se reiterează faptul că în acest cadru se militează pentru dezvoltarea societății românești, prin educație și cultură, pentru mișcare culturală și eliberare națională. Sub conceptul de „traducționita lui M. Kogălniceanu”, creat de autoare, se discută aversiunea lui Kogălniceanu față de traduceri, recunoscându-se vizionarismul acestuia cu privire, de pildă, la scriitorii și literatura culturilor mici sau minore, în sensul că acestea vor întâmpina diverse dificultăți pentru a se face cunoscute.

În capitolul *Traducere și dicționare. Rolul dicționarelor în desăvârșirea limbii și a traducerii*, sunt vizate dicționarele, glosarele secolului al XIX-lea, considerate produse ale contactului dintre limbi și culturi, indispensabile actului traductiv, care, de cele mai multe ori, au însoțit traducerile vremii. Totodată, alături de lucrările lexicografice, sunt prezentate și cele gramaticale, esențiale în acest moment în care se pun bazele limbii române ca limbă literară. Într-adevăr, o bună parte din aceste lucrări se creează cu scopul învățării limbilor străine, dar și în scop traductiv, avându-se ca țintă îndeosebi limba franceză.

În următorul capitol, *Traducerea slobodă. Simeon Marcovici, schiță portretistică*, se continuă investigația asupra manifestărilor traductive din secolul al XIX-lea prin prezentarea activității lui Simeon Marcovici. Sub impulsul transformărilor din acea perioadă, Simeon Marcovici, adept al liberalismului în traducere, contribuie la îmbogățirea fondului traductiv, țintind, prin demersurile sale, atât acordarea culturii române la „actualitatea literară europeană”, cât și „înnobilarea stilului și a artei scrisului” prin punerea în circulație a unor termeni ca: „metafora, alegoria, «antitezul», «ipotezul», «iperbola», gradația, interogația, personificația, comparația, descripția, imprecizia etc.” (p. 100). „Conștientizarea alternării strategiilor de traducere în funcție de text, context și finalitatea textului tradus”, „autoevaluarea traducerii”, traducerea ca act moralizator-educativ (p. 101) compun „crezul traductiv” al lui Simeon Marcovici, conducând spre reflecții traductive.

În ultimul capitol *Perspective traductologice românești contemporane*, având convingerea exprimată în concluzii că „teoretizarea în traductologie, ca și în lingvistică, poate fi riscantă”, „presupunând o atenție mereu trează pentru particularități, fără extrapolări” (p. 129), cercetătoarea prezintă orientările din studiile traductologice moderne din spațiul românesc prin decelarea a cinci axe de cercetare: 1. traducerea lingvistică contrastivă și didactica traducerii (p. 110); 2. teoria traducerii, reflecții teoretice asupra fenomenului traducerii și statutului traducătorului și traductologiei, critica

traducerii (p. 111); 3. traducerea din perspectivă diacronică și sincronică (p. 113); 4. teoria traducerii și influența teoriei literaturii (p. 120); 5. orientările actuale (p. 125).

Subliniind rezultatele acestei cercetări, îndeosebi, rolul ei în ordonarea eficace a pistelor de cercetare, precum și concretețea ideilor, care conduc spre consolidarea metalimbajului acestui domeniu, reținem că demersul traductiv este înfățișat în studiul de față ca:

- modalitate de investigare a evoluției limbii române;
- stimul literar, socio-cultural și educativ;
- catalizator cultural;
- loc privilegiat de întâlnire a două culturi și a două limbi;
- liant esențial între literatură-cultură-istorie-societate;
- stimul al conștiinței naționale ș.a.m.d.

Prin problematica studiată, cartea *Ideii și metaideii traductive românești (secolului XVI-XXI)*, scrisă cu acuritate și probitate științifică, este o contribuție importantă la domeniul traductologiei românești și nu numai, fiind recomandată tuturor celor interesați, îndeosebi specialiștilor traductologi, lingviștilor, studenților de la specializarea traductologie ș.a.

Daniela Gheltofan

Simbolurile naționale ale Republicii Moldova. Chișinău, 2010. 632p cu 900 ilustrații, hărți, grafice

În cadrul celei de-a XX-a ediții a Salonului Internațional de Carte de la Chișinău, care s-a desfășurat între 31 august – 3 septembrie 2011, premiul CARTEA ANULUI 2010 a fost decernat, volumului *Simbolurile naționale ale Republicii Moldova*, Chișinău, 2010. 632p cu 900 ilustrații, hărți, grafice.

Editat Academia de Științe a Moldovei și de Institutul Public „Enciclopedia Moldovei”, având girul Comisiei Naționale de Heraldică de pe lângă Președintele Republicii Moldova, impunătorul volum a fost lansat în ziua de 27 aprilie 2010, cu ocazia Zilei drapelului de Stat al Republicii Moldova, simbol pentru care, „până la 27 aprilie 1990 s-a plătit cu viața” (dr. hab Mariana Șlapac).

Coordonatorul și redactorul științific al volumului este dr. Silviu Andrieș-Tabac, președintele Societății de Heraldică și Genealogie „Paul Gore” din Republica Moldova.

Volumul, la care au colaborat 13 specialiști, cuprinde o cantitate absolut impresionantă de informații științifice depistate în 40 de arhive de stat și private, materialul prezentat fiind 70% inedit. De aici și numeroasele caracterizări precum „lucrare de pionierat”, „vademecum în procesul de educare națională și spirituală”, prima enciclopedie a simbolurilor naționale în spațiul românesc a unui stat”, „proiect de succes pentru știința academică”, „studiu monografic”, „lucrare de anvergură științifică”, „instrument de educație civică” etc.

Lucrarea este o carte -eveniment care nu s-a realizat la comandă politică, „ideea aparținând mediului academic”, a ținut să precizeze, în cadrul unui interviu, coordonatorul volumului dr. Silviu Andrieș-Tabac.

Monografia se deschide cu o prezentare făcută de acad. Gheorghe Duca, președintele

Academiei de Științe a Moldovei, și cu o serie de note introductive și explicative, urmate de 11 capitole. Capitolele I-IV sunt dedicate stemei de stat, drapelului de stat, imnului de stat și simbolurilor naționale derivate și complementare. Capitolele V-IX sunt consacrate distincțiilor de stat ale Republicii Moldova, monedei naționale, simbolurilor forțelor armate, ale vămii și ale Academiei de Științe a Moldovei, în timp ce în capitolele X și XI sunt prezentate informații despre armorialul/heraldica/ teritorială din Republica Moldova și despre Comisia Națională de Heraldică. Un tabel cronologic, o bibliografie selectivă și Tabula gratulatoria încheie volumul.

Din punctul de vedere al slaviștilor interesant este capitolul III, consacrat imnologiei – știința despre imnuri, în care se prezintă evoluția istorică și muzicală a imnurilor naționale începând din vechime până în epoca modernă și contemporană. După un istoric detaliat al apariției imnului, considerat ca fiind un „cântec solemn compus pentru pramărirea unei divinități, a unei idei, a unui eveniment, a unui erou real sau imaginar...”, se face precizarea că imnul a fost cunoscut, inițial, în poezia sacră a multor popoare și își are originea în rugăciune.

Primele fragmente de „cântări îndreptate către Dumnezeu” datează din secolele al III-lea – al IV-lea, cântările practicate în ritul bizantin purtând denumirea de generică de „imnuri”. La sfârșitul secolului al XIV-lea au apărut imnurile bisericesti polifonice care, treptat, au început să se interpreteze și în cadrul unor ceremonii oficiale. Cel mai vechi imn religios polonez a fost scris între secolele al XI-lea și al XIII-lea și se consideră că a fost dedicat în memoria Sfântului Stanislav. Cunoscut ca *Bogurodzica – Bogurodzica, dziewica, Bogiem slawiena Maryja* (Născătoare de Dumnezeu, Fecioară, Bucură-te), a fost cântat de către cavalerii polonezi înainte de bătălia de la Grünwald din 15 iulie 1410 (în care Ordinul Teuton a fost învins de coaliția polono-lituaniană). Același imn a fost cântat și înainte de bătălia de la Varna contra turcilor, în 10 noiembrie 1444. *Bogurodzica* a constituit și cadrul muzical ocazionat de încoronarea primilor regi jagelloni și se mai cântă și azi în bisericile poloneze, în cadrul slujbelor religioase, alături de psalmii polonezi.

Funcția de imn au avut-o și coralele, care sunt cântece liturgice compuse pe mai multe voci. Un exemplu în acest sens a fost coralul rus *Gospodi – tverdînia naša*. (Domnul este întărirea mea) sau marșurile husite *Povstan, povstan, velike mesto Prazske* (Ridică-te, ridică-te mărețe oraș Praga) și *Kdoz jsou Bozi bojovníci* (Voi, care sunteți războinicii lui Dumnezeu). Trecerea de la imnurile religioase la cele laice s-a făcut în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea și în prima jumătate a secolului al XIX-lea, adică în epoca genezei națiunilor contemporane.

Prima vesiune a imnului rus *Boje, Ţaria hrani* (Doamne ocrotește-l pe Ţar) a fost creat în 1815 și are la bază o melodie apropiată de o rugăciune, în timp ce imnul rus *Grom pobedî razdavaisia* (Să răsunetunetul victoriei), compus de Gavriil Derjavin în 1791 pe muzica lui Osip Kozlovski are la bază un marș militar.

Multe imnuri naționale au fost legate de mișcările pentru independență și de acțiunile de protest social, revoluționar, precum *Mazurek Dabrowskiego* (Mazurca lui Dabrowski), cunoscută și cu denumirea de *Jeszcze Polska nie zginela*, scris în 1797 de Jozef Wzibicki.

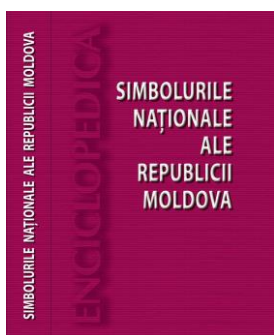
Sentimentul dragostei pentru natură, pentru patrie a determinat scrierea unor imnuri mai „lirice”, cum este *Kde domov muj* (Unde este casa mea), compus în 1831 de Frantisek Skroup pe versuri de Josef Kajetan Tyl.

Melodiile de largă circulație, precum cântecul popular croat *Vjutro rano se ja stvstanem malo pred zorom* a stat la baza imnului *Kaiserlie* compus de Josef Haydn și interpretat prima oară la 12 februarie 1797, cu ocazia zilei de naștere a împăratului Franz II.

Tot de Croația se legă și versurile imnului austriac „*Bundeslieds*”, aprobat la 25 februarie 1947, compuse de Paula von Preradovici, nepoata poetului național croat Petar von Preradovici.

Unele imnuri nu au cuvinte. Astfel de exemple sunt cel al Bosniei și Herțegovinei, *Drzavna himna Bosne i Hercegovine* (Imnul de stat al Bosniei și Herțegovinei), aprobat la 25 iunie 1999, imnul *Europa* al nou proclamatului stat al Republicii Kosovo, adoptat la 11 iunie 2008, sau imnul de stat al Rusiei în anii 1990-2000, *Patrioticeskaia pesnia* (Cântec patriotic) compus de Mihail Glinka.

Se poate concluziona că toate imnurile au un caracter mobilizator și solemn (ca text și melodie). Ele sunt capabile să exprime mândrie patriotică, sentimente, năzuințe care să unească o națiune și să o facă să conștientizeze cele mai importante momente pe care le-a trăit sau le trăiește. Excepționalul volumul recenzat exprimă ideea de Patrie și se constituie ca o „bază de dialog intercultural european și mondial”, lucru pe care am încercat și noi să-l evidențiem prin comentarea nașterii imnurilor naționale în câteva din țările lumii slave.



Viorica Prodan

Academia Română. Academia Slovacă de Științe, *Evenimentele de la 23 august 1944 din România și Insurecția Națională Slovacă din 29 august 1944. Consecințele lor asupra eliberării României și Slovaciei și a sfârșitului Celui de-al Doilea Război Mondial. Lucrările celei de-a IX-a Reuniuni a Comisiei Mixte de Istorie Româno-Slovace (Alba Iulia, 19-23 septembrie 2011), Banská Bystrica-Alba Iulia, 2012. Ediția I, p. 162 +144. ISBN 078-80-89514-08-3.*

În anul 1995 a fost constituită Comisia Mixtă de Istorie Româno-Slovacă, funcționând în baza acordurilor de colaborare dintre Academia Română și Academia Slovacă de Științe.

În componența părții române a participanților intră istorici români- cadre didactice din mai multe centre universitare, precum și reprezentanții minorității slovace din România, funcția de președinte revenindu-i prof.dr. Nicolae Edroiu, membru corespondent al Academiei Române. Similar, partea slovacă este formată din rândurile istoricilor slovaci din Slovacia- cadre universitare, tineri doctoranzi, muzeografi, cercetători de la Institutul de Istorie al Academiei Slovace de Științe din Bratislava. Președinția părții slovace la început a fost asigurată de prof. Milan Krajčovič, iar odată cu pensionarea acestuia în anul 2009 a fost numit prof.dr. Stanislav Mičev, directorul Muzeului Insurecției Naționale Slovace din Banská Bystrica.

În mod periodic Comisia se reunește în cadrul unor dezbateri, sesiuni de comunicări, întrunirile având loc alternativ în cele două țări, la început anual, pentru ca apoi să aibă loc la un interval de doi ani, chiar trei ani. În 2011 i-a revenit rândul României să găzduiască reuniunea,

dezbaterile continuând la Banská Bystrica. Rezultatul acestor întâlniri au fost fructificate în volumul de față, bilingv (alcătuit din două compartimente cu conținut identic, dar în versiuni lingvistice diferite, română, resp. slovacă), cuprinzând 14 comunicări, fiecare urmată de rezumat în limba engleză: Stanislav Mičev, Ján Stanislav, *Insurecția Națională Slovacă – una dintre componentele rezistenței antifasciste europene*; Constantin Hlihor, *Consecințele geopolitice și geostrategice ale Actului de la 23 august 1944 asupra evoluțiilor regionale și globale postrăzboi*; Vasile Pușcaș, *Impactul evenimentelor de la 23 august 1944 din România în aria central europeană*; Marcela Sălăgean, *Reacția aliaților occidentali și sovietici la evenimentele de la 23 august 1944 din România*; Mihai Alexandrescu, *Convențiile de armistițiu în relațiile internaționale: România, Bulgaria și Ungaria*; Marian Uhrin, *O încercare de comparație a armatelor României și a Slovaciei în vara anului 1944*; Jozef Bystrický, *Evoluția pe frontul din România anului 1944 în relație cu Slovacia*; Marek Syrný, *Aspecte politice ale Insurecției Naționale Slovac*; Miroslav Kmeť, *Slovacii din România de-a lungul istoriei și la sfârșitul celui de-al doilea război mondial*; Pavel Huszárík, *Evenimentele de după 23 august 1944 referitoare la slovacii din România în documentele arhivelor școlare și bisericești*; Nicoleta Alexandrina Huszárík, *Impactul schimbărilor din anii 1944-1945 asupra învățământului slovac și român din Nădlac*; Gheorghe Vanko, *Influența celui de-al doilea război mondial asupra vieții comunităților slovacilor evanghelici din România*, Nicolae Edroiu, Veronica Turcuș, *Cercetările istorice din România în anii 2008-2010. Orientări și rezultate*, Eva Mârza, *Slovacistica în România (2008-2010). Bibliografie selectivă*.

Cele două compartimente ale volumului, cuprinzând versiunea română, resp. slovacă, sunt introduse de textele președinților, în partea română a prof.dr. Nicolae Edroiu, *Lucrările celei de-a IX-a Reuniuni a Comisiei Mixte de Istorie Româno-Slovac (Alba Iulia, 19-23 septembrie 2011)*, pentru partea slovacă a prof.dr. Stanislav Mičev, *Na úvod* (Introducere), din care aflăm motivele ce au dus la alegerea temei pentru această reuniune, și anume strădaniile Muzeului Insurecției Naționale Slovac din Banská Bystrica de a aborda în manieră comparată istoria celui de-al doilea război mondial, cu scopul de a ancora Insurecția Națională Slovacă – expresia hotărâtă a refuzului poporului slovac de colaborare cu forțele naziste, într-un context mai larg, european, al rezistenței antifasciste. Mișcarea antifascistă slovacă a fost influențată, fără îndoială, de evenimentele din afara Slovaciei. Astfel, chiar dacă pregătirile pentru Insurecție s-au făcut în două variante, situația politică pe plan internațional a determinat alegerea variantei mai puțin bune, întrucât armata germană a început ocuparea teritoriului slovac, de bună seamă și în urma evenimentului de la 23 august 1944 din România. Președintele părții române a subliniat atribuțiile comisiei, modalitatea de lucru, activitățile colaterale, informarea reciprocă și difuzarea rezultatelor studiilor istorice semnificative. Din aprecierile făcute de cei doi copreședinți, precum și din cuprinsul volumului rezultă utilitatea existenței acestei Comisii, întrucât atât contribuțiile istoricilor români cât și ale celor slovaci prezintă un real interes, aduc puncte de vedere care permit lămurirea conexiunilor dintre evenimentele istorice de la sfârșitul verii anului 1944 în cele două țări. Perspective utile aduc și reprezentanții minorității slovace din România, care prezintă locul, rolul, participarea acestei minorități la mersul istoriei.

Volumul a fost alcătuit de: Nicolae Edroiu, Eva Mârza, Marek Syrný. Recenzenți: prof.PhDr.Karol Fremal, CSc., Dr. Susana Andea. Traducerea atât din limba slovacă în română, cât și invers, a fost asigurată de mai mulți traducători, majoritatea fiind chiar cercetători participanți la reuniune (Nicoleta A. Huszárík, Pavel Huszárík, Kristina Kmeťová, Eva Mârza, Juraj Vanko). Partea grafică este semnată de Ivan Kocák, lecturarea părții slovace de Miroslav Kmeť. Tiparul a fost executat în Slovacia, editorul fiind Muzeul Insurecției Naționale Slovac din Banská Bystrica, evident, sub egida celor două instituții academice implicate.

Dagmar Maria Anoca

Mața Țaran Andreici, *Introducere în teoria și practica traducerii, aplicată la studiul comparativ al limbilor sârbă și română (Curs special)*, Timișoara, Ed. de Vest, 2014, 89 p.

Parcurgând integral textul volumului în discuție, am remarcat că acesta este bine articulat în părțile lui constitutive, fiind o contribuție notabilă la aprofundarea modalităților de traducere-interpretare a textului literar și a celui tehnico-științific. În privința echivalărilor expresiilor aforistice, în speță, a frazeologismelor, proverbelor și zicătorilor, autoarea se dovedește a fi un cercetător dotat cu un dezvoltat simț analitic și cu o bună orientare traductologică modernă, făcând referiri pertinente la domeniul româno-sârb. Exemplele ilustrative din română și sârbă, care într-o viitoare ediție ar putea fi amplificate, sunt inspirat selectate, ele relevând marea diversitate de procedee și metode prin care se pot realiza traducerile în/din aceste limbi: translatarea directă și indirectă (oblică) – perifraza, transpoziția, modulația, traducerea antonimică, adaptarea, compensația ș.a.

Fără a ne referi punctual la fiecare secțiune și subsecțiune în parte, apreciem, în general, stilul îngrijit de redactare, ilustrarea adecvată a tezelor teoretice avansate și finalitatea lucrării, care este are la bază o amplă *bibliografie*, adusă la zi. Remarcăm, totodată, metoda de investigație, precum și abilitățile de *interpretare* traductologică ale autoarei și, nu în ultimul rând, *utilitatea* cursului pentru studenții filologi, ca și pentru toți cei ce sunt interesați în însușirea deprinderilor traductologice.

Remarcabil este că autoarea a înțeles esența conceptului de traducere, ca *activitate-proces* și ca *rezultat* al acestei activități, faptul că în procesul de echivalare a textului-sursă în textul-țintă, în general, traducătorul trebuie să îndeplinească anumite exigențe operaționale, să fie un bun cunoscător al ambelor limbi și, ca atare, trebuie să *înțeleagă bine* originalul atât în „litera”, cât și în „spiritul” lui, ca urmare a unei profunde ancorări în realitățile desemnate în original, inclusiv în cultura și tradițiile poporului la care se referă acesta. Pe de altă parte, Mața Țaran își centrează demersul său pe ideea traducerii „*adecvate*”, subliniind necesitatea stabilirii unor corespondențe directe ori indirecte, a unor punți corespunzătoare între original și traducere, ilustrând, totodată, modalitățile de realizare a aceluiași *efect pragmatic* asupra receptorilor traducerii, ca și cel pe care îl are textul original asupra cititorilor lui.

O contribuție originală a autoarei o reprezintă capitolele referitoare la echivalarea expresiilor idiomatice, a structurilor frazeologice stabile și a proverbelor, în care se propun câteva soluții interesante pentru transpunerea acestor construcții dintr-o limbă în alta. Aceste structuri aforistice sunt deosebit de importante pentru traductologie, fiindcă ele poartă pecetea reperelor culturale, istorice, folclorice, tradiționale, a mentalităților specifice fiecărui popor, în măsură, toate laolaltă, să dea seama de modul în care aceste popoare își reprezintă, adesea într-o manieră unică, tabloul extralingvistic al lumii. De aceea, adesea în traducerea lor, apar dificultăți semnificative, asupra cărora autoarea atrage atenția în mai multe locuri, propunând procedurile traductologice de rigoare.

În sfârșit, un alt aspect aprofundat în lucrare se referă la traducerea numelor proprii în limba sârbă, un domeniu în care divergențele interlingvistice sunt mai numeroase decât convergențele. Soluțiile propuse în acest sens ni se par corect formulate și convingătoare.

Prin întreaga sa structură și prin conținutul ei dens în informații cartea infirmă „intraductibilitatea” unor termeni din original, afirmând posibilitatea echivalării lor interlingvistice de către traducătorul – intermediar între original și traducere –, capabil să reconstituie / să restituie semnificația și spiritul originalului prin apelarea la o strategie corespunzătoare de translatare.

I-am recomanda autoarei ca, la elaborarea unei viitoare ediții a lucrării de față, să insiste mai

mult asupra deosebirilor dintre diversele *tipuri de echivalențe* ce se pot stabili între original și traducere – *constante, analogice și adecvate* –, dat fiind faptul că acestea au o pondere diferită în procesul de echivalare a textelor de o anumite factură stilistică și, ca atare, presupun abordări metodologice diferențiate.

Richard Sârbu

Maria Matios, *Solodka Darusia* (Darusia cea dulce), Lvov, Ed. Piramida, 2004, 176 p.

Numită de critica ucraineană „drăcușorul care a ieșit din tabacheră”, „marea doamnă a literaturii ucrainene” sau „cea mai prolifică scriitoare din Ucraina”¹, Maria Matios (n.1959) este născută în Bucovina Ucrainei, în regiunea Cernăuți. Își descoperă talentul la vârsta de 15 ani, când publică primele poezii. Este autoarea următoarelor volume de versuri: *Z travy i lystja* (1982), *Vohon' žyvyci* (1986), *Sad neterpinnia* (1994), *Desjat' dek moroznoji vody* (1995), *Žinočeï arkan* (2001), *Žinočeï arkan u sadu neterpinnja* (2007). Ca prozator, debutează în anul 1992 în revista „Kyjiv” cu nuvela *Iuriana i Dovhopol*, după care urmează o activitate literară intensă, scriitoarea publicând în jur de cincisprezece romane, printre care cele mai importante sunt: *Nacija* (2001), *Solodka Darusia* (2004), *Mister i misis U v krajini ukriv* (2006), *Majže nikoly ne navpaky* (2007), *Moskalycja: Mama Marycja – družyna Hrystofora Kolumba* (2008), *Vyrvani storinky z avtobiohrafiji* (2010), *Armaghedon uže vidbuvsja* (2011), *Čerevyčky Božoji Materi* (2013) etc. Pentru romanul *Solodka Darusia* Maria Matios a câștigat în anul 2004 concursul Cartea anului, iar în anul 2005 i-a fost decernat Premiul național „Taras Șevcenko” pentru același roman. De asemenea, scriitoarea a obținut numeroase alte premii, după cum urmează: 2007 – Grand prix și primul loc la concursul „Koronacija slova 2007” pentru romanul *Majže nikoly ne navpaky*, 2007 – câștigătoarea concursului Cartea anului pentru romanul *Majže nikoly ne navpaky*, 2008 – câștigătoarea concursului Cartea anului 2008 pentru romanul *Moskalycja: Mama Marycja- družyna Hrystofora Kolumba* (2008), 2009 – premiu național-diplomă de gradul I la categoria bestseller pentru romanul *Moskalycja: Mama Marycja – družyna Hrystofora Kolumba* la a cincea ediție a Târgului Internațional de carte din Kiev, 2013 – medalia „Prietenia și colaborarea ucraineano-japoneză” (ceremonia de decernare a avut loc la 22 martie 2013)².

Textele Mariei Matios, consonante cu aproape toată proza din literatura ucraineană, care înfățișează în primul rând conceptele și conflictele din secolele al XIX-lea – al XX-lea, absorb, acumulează, asimilează în diferite moduri, dar cu perseverență, valorile atât de mari, precum „omul” și „socialul”, reprezentându-le într-o combinație destul de obișnuită, unde „socialul” trebuie înțeles înainte de toate ca fiind nuanțele (etice, psihologice, din viața de zi cu zi, etnografice) mediului înconjurător, de regulă, proxim.

Prin romanul *Solodka Darusia* Maria Matios a reactualizat cea mai tradițională calitate a literaturii ucrainene, interesul față de coloritul etnografic al regiunilor. În cultura ucraineană influențele teritoriale sunt atât de puternice și expresive, încât, în primul rând, aceasta nu poate fi imaginată fără ele, iar în al doilea rând, ele reprezintă și mereu au reprezentat un izvor nesecat de motive pentru noi și noi creații artistice. În acest sens, Maria Matios este un reprezentant exemplar al „regiunilor literare ucrainene”, deoarece, printre ceea ce a creat ea în proză mai profund și mai pătrunzător, se disting descrierile etnografice ale regiunilor, reprezentate de romanele *Solodka Darusia*, *Nacija*, *Čerevyčky Božoji Materi*.

¹ http://bukvoid.com.ua/info/writers/Matios_Mariya.html

² <http://www.golos.com.ua/Article.aspx?id=284408>

Într-un mod absolut tradițional scriitoarea utilizează fișierele și cadrele din memoria populară, în care este stocată o mulțime infinită de drame și destine ale oamenilor. Despre faptul că drama omului și soarta acestuia sunt parcă magnetizate, mereu se atrag, se intercalează se vorbește cu măiestrie în romanul *Solodka Darusia*. Scriitoarea nu numai că descoperă, eliberează și netezește fișierele memoriei populare, dar le și restaurează coloritul și concentrația morală a conștiinței poporului.

Scriitoarea este foarte interesată de studiul și redarea conștiinței populare, de viața oamenilor sub diferite regimuri politice și de existența lor limitofă. Deși acest interes, în esența lui, este o descoperire a tradiției literare, artistice, deoarece schimbările, în mod special cele frecvente, sunt o expresie a extremelor, iar arta era mereu preocupată de strări, perioade, realități extreme. Forma prozaică favorită a Mariei Matios este povestirea, manifestată fie ca gen separat (*Nacija, Čerevyčky Božoji Materi*), fie ca parte componentă a unui ansamblu artistic (*Solodka Darusia*).

Solodka Darusia este alcătuită din trei părți: *Darusia* (cu subtitlul *Drama de zi cu zi*), „Ivan Cvečiok” (*Drama anterioară*) și *Myhailovy čudo* (Drama principală; se traduce prin „Minunea lui Mihai”). În acest roman, Maria Matios apelează la metoda narativă larg utilizată, cronologia inversă. Realitatea artistică scriitoarea o plasează în trecut, descriind contextul în care Darusia s-a îmbolnăvit, care a reprezentat cel mai dramatic moment din viața personajului. Prima parte a cărții, *Darusia*, este cel mai bine realizată artistic. Descrierea mediului înconjurător prin ochii unei femei pe care toți o consideră nebună este realizată într-un mod pătrunzător și cu multă emoție. Scriitoarea a redat foarte delicat feminitatea și expresivitatea feminină a Darusiei, care suferă cu neajutorare de dureri fizice și suferințe interioare (spirituale), subliniind că, protagonistă ei nu este nebună, ci trăiește într-o lume a ei, o lume diferită, în care, fără îndoială, se găsește într-un procent mai mare expresia omeniei. Scenele în care Darusia cea dulce merge la mormântul tatălui ei, prin subtilitatea lor artistică, profunzimea senzorială, fac parte dintre cele mai puternice, cele mai marcante din noua proză ucraineană. *Darusia* este începutul unei povești care a apărut ca o consecință a unei alte întâmplări.

Partea a doua, *Ivan Tsveciok*, este un fel de zonă de stocare a memoriei, în care sunt descrise motivele și situația care a dus-o pe Darusia la durere și suferință. De asemenea, aceasta este partea în care stilul narativ al Mariei Matios se prezintă cu toată plenitudinea: descrierea vieții populare, prezentarea tipologiei personajelor din popor, reconstituirea unei limbi vii, a unui grai autentic cu dialectisme pline de culoare. Deși, la prima vedere, personajul principal al acestei părți este Ivan Tsveciok - un maestru al drâmbei, descrierea lui atât de detaliată nu este decât o altă modalitate de a povesti despre Darusia, iar relația ce s-a înfiripat între aceștia doi este un moment-cheie atât pentru viitorul lui Ivan, cât și pentru Darusia. Însă, după cum remarcă și scriitoarea, totul a fost stricat de societatea nemiloasă și rea. În *Solodka Darusia* socialul, societatea au un rol destructiv și extrem de influent.

Partea finală a cărții, *Myhailovy čudo*, prin caracteristicile sale arhitectonice, dezvăluie un alt procedeu artistic, adesea practicat de scriitori din literatura universală: povestirea, de ce personajul (*Darusia*) este (a ajuns) așa cum îl avem descris. Cu alte cuvinte, la sfârșit se actualizează ceea ce a fost spus anterior. Cele mai expresive fragmente ale acestei părți sunt pline de intonații, accente, imagini folclorice, prin intermediul cărora este descoperită „drama principală”. Dragostea adevărată dintre Mihai și Matronka este zugrăvită atât de tandru și curat, încât puritatea relației lor luminează primele scene ale „Minunii lui Mihai”. Toată relația lor se dă peste cap odată cu dispariția misterioasă a Matronkăi, în spatele căreia, se pare, a stat MGB (Ministerul Apărării Naționale a URSS-ului în anii 1946-1953).

Romanul a fost tradus în limba polonă de Anna Korzeniowska-Bihun și publicat în anul 2010 la Varșovia. Traducerea în limba rusă a fost făcută de O. Mariniceva și S. Solojenkin și a apărut în anul

2007 la editura „Bratonej”. Există și o traducere în limba română a operei, dar numai în Ucraina, pentru românii din Bucovina.

Maria Hoșciuc

Maria Matios, *Čerevyčky Božoji Materi (Pantofiorii Maicii Domnului)*, Lvov, Ed. Piramida, 2013, 208 p.

Atât în romanele sale precedente (*Nacija* (2001, Națiunea), *Solodka Darusia* (2004, Darusia cea dulce), *Majže nikoly ne navpaky* (2007, Aproape niciodată nu e invers), cât și în povestirea *Čerevyčky Božoji Materi*, Maria Matios a depus un efort destul de serios pentru a înțelege istoria și tragedia Bucovinei natale și Ucrainei în general, dar este o înțelegere profund artistică, fără a abuza de pura documentalistică sau a introduce, într-un mod excesiv, imagianța autorului, care ar distorsiona imaginea și reprezentarea adevăratei vieți.

Scritura cunoaște foarte bine contextul istoric în care au loc evenimentele, se simte cât se poate de natural în mijlocul tradițiilor, legendelor, rugăciunilor, descântețelor, incantațiilor bucovinene, stăpânește la perfecție limba și chiar graiul propriilor personaje, percepe viața oamenilor din interior și singură trăiește printre ei în acele vremuri, nu ca un narator detașat, din exterior, ci ca o vecină de peste drum a protagoniștilor.

Personajul principal al povestirii, Ivanka Borsuk, este un om al lui Dumnezeu, o făptură blândă, gingașă, dar bolnavă. Ea trăiește în lumea propriei imaginații și a închipuirilor și crezurilor bunicilor, părinților, mătușilor ei care știu foarte clar: aici e binele, acolo e răul. Din nefericire, viața îi va arăta că frumosul și impunătorul „Comisarul roșu”, de care Ivanka aproape că se îndrăgostise, poate fi un călău crud. Nu mai puțin nemiloși se dovesc a fi și consătenii fetei, care se lingușesc și îi servesc pe reprezentanții fiecărui nou regim instalat în sat, oricare ar fi el.

Povestirea are unele reminiscențe din romanul *Solodka Darusia*, cum ar fi, de exemplu, scena în care soldatul german îi oferă insistent Ivankăi o bomboană, la fel cum Darusia, copil fiind, și-a trădat părinții (fără să-și de-a seaman de acest lucru) pentru o acadea.

Începutul acestei povestiri, ce descrie tragedia unui sat bucovinean din perioada iunie-iulie 1941, la fel ca începutul romanului *Majže nikoly ne navpaky*, este unul lent, descriptiv, epic. Prima parte a povestirii este alcătuită practic din amintirile Ivankăi despre viața ei, care a trecut în deplină armonie cu oamenii, pădurea, munții și cerul (la care, se pare, te puteai urca pe o scară). Din momentul apariției „Comisarilor roșii” narațiunea se accelerează, evenimentele se înșirează unul peste altul, iar primul eveniment cu o puternică încărcătură emoțională îl reprezintă deportarea, noaptea, a vecinilor Ivankăi, a celor care „erau dușmani ai poporului” dar și a celor care îi slujeau cu mult zel pe ocupanți (mătușa protagonistei).

S-ar părea că, odată cu această tragedie, care a cutremurat-o pe Ivanka, se termină totul, dar nu e așa. Evenimentele nefericite din satul fetei continuă, iar de data aceasta suferă everei, omorâți de germanii și românii veniți să le ocupe locul celor care au fugit cu *hruzoviki* (camioanele).

Cunoașterea excelentă a tradițiilor și credințelor huțulilor, a psihologiei umane și faptelor istorice a ajutat-o, și de data aceasta, pe Maria Matios să reproducă cu măiestrie drama omului din secolul al XX-lea, de pe teritoriul numit de istoricul american, Timothy Snyder, „Pământurile însângerate” (cf. cartea *Bloodlands: Europe Between Hitler and Stalin*).

Maria Hoșciuc

PERSONALIA

Teodora Alexandru-Dobrițoiu la 80 de ani

Anul acesta fosta noastră profesoară de limba cehă și colegă de catedră, doamna conf. dr. Teodora Alexandru-Dobrițoiu, sărbătorește 80 de ani de viață și peste 40 de ani de carieră didactică universitară.

Născută în București, la 28 iulie 1934, Teodora Alexandru nu a avut parte de o copilărie despre care să se poată spune că a fost o vreme a bucuriei și necunoașterii necazurilor, căci viața a încercat-o greu încă de la vârsta de 10 ani când, în urma bombardamentului din 4 aprilie 1944, și-a pierdut tatăl și i-a fost distrusă și casa în care locuia împreună cu familia. A știut însă să învingă necazurile vieții, a terminat un liceu de renume la vremea respectivă, „Aurel Vlaicu” și apoi Universitatea din București (1954-1959), după care și-a început cariera de cadru didactic universitar la Catedra de limbi slave, secția de limba și literatura cehă unde a rămas până la pensionare și câțiva ani după aceea. În două perioade (1976-1978 și 1990-1993) a fost solicitată să predea limba română studenților de la secția de limba română a Universității Caroline din Praga, unde s-a achitat excelent de sarcinile didactice, publicând în același timp mai multe studii în revistele de specialitate din Cehia. La Universitatea din București a predat cursul de limba cehă contemporană, cursuri practice de limba cehă și autoarea rândurilor de față mărturisește cu toată sinceritatea că de la doamna Alexandru (Dobrițica, cum îi spuneam noi cu multă afecțiune!) și-a însușit bazele gramaticii limbii cehe, căci nici o altă profesoară nu reușea să redea cu mai multă claritate și mai sistematic acest material lingvistic atât de dificil.

Activitatea didactică a doamnei Alexandru a fost secondată de elaborarea primelor manuale de limba cehă din România, ceea ce a avut un impact considerabil asupra ridicării calității procesului de predare. Astfel, a fost autoarea primului *Ghid de conversație român-ceh* publicat în România (Ed. Științifică, 1966) și coordonatoarea primului *Manual de limba cehă pentru studenții secției de cehă* (CMUB, 1972); a colaborat, de asemenea, în calitate de coautoare la *Antologia de texte literare cehe* (CMUB, 1972) și la elaborarea *Dicționarului poliglot de termeni lingvistici* (TUB, 1978, pentru partea de cehă). În 1975 a pus la dispoziția studenților primul curs universitar sistematizat de limbă cehă contemporană: *Současný český jazyk. Tvarosloví (Limba cehă contemporană. Morfologia)*. Este, de asemenea, autoarea primelor dicționare bilingve ceho-române apărute în România: *Dicționar ceh-român*, Ed. Științifică, București, 1978 – care a ajuns în 2008 la ed. a III-a, și este cel după care studiază astăzi studenții secției –, apoi *Mic dicționar român-ceh*, și *Mic dicționar ceh-român*, Ed. Sport-Turism, București, 1982, 1983.

Preocupările științifice ale doamnei Teodora Alexandru s-au îndreptat în special spre domeniul lingvistic și cel al relațiilor lingvistice româno-ceho-slovace, iar aici a cercetat două teme principale: pe de o parte, specificul graiurilor cehe vorbite în Banatul românesc (localitățile Sf. Elena, Gârnic, Ravenska, Bigăr, Șumițe), pe de altă parte, relațiile lingvistice româno-ceho-slovace. Din această a doua temă s-a inspirat și pentru elaborarea tezei de doctorat, susținută în 1977, când a obținut și titlul de doctor în filologie, și având titlul *Elemente românești în lexiconul graiurilor slovace și cehe din nord-estul Moraviei*. Continuând cercetarea și aducând-o la zi, autoarea și-a publicat recent lucrarea: *Elemente lexicale românești în graiurile slovace și cehe din Moravia* (EUB, 2013). Cercetările autoarei s-au bazat de fiecare dată pe înregistrări pe teren, ceea ce s-a concretizat în obținerea unui material lingvistic deosebit de valoros prin autenticitatea sa. Dispunând de o temeinică pregătire de specialitate,

dobândită printre altele și prin contactele directe avute la Universitatea din Praga cu cei mai de seamă reprezentanți ai lingvisticii cehe, precum Vl. Šmilauer, Bohuslav Havránek, Alois Jedlička, Jaromír Bělič ș.a., doamna profesoară Alexandru a elaborat numeroase studii și articole în revistele de specialitate românești și străine, cele mai multe referindu-se la cele două mari teme care au preocupat-o de-a lungul timpului.

Astfel, cehilor din Banatul românesc și dialectului vorbit de ei le-au fost consacrate lucrări precum *Istoricul așezării cehilor în Banat* (Rsl, XII, 1965; *Banatismy v nařečích českých osad Sv. Helena, Gernik, Biger, Šumice a Clopodie*, „Slavie”, XXXVI, 1967 etc. Preocuparea pentru relațiile lingvistice reciproce, dar, mai ales pentru influența exercitată de limba română asupra limbilor slave, mai puțin studiată decât situația inversă, s-a concretizat în mai multe studii, precum: *L'influence roumaine sur le lexique des langues slaves*, Rsl, XVI, 1968; *Toponime românești pe teritoriul Moraviei și al Slovaciei*, AUB, Limbi slave, 1973; *Nazvanie rastenii rumunskogo proishojdenia u slavean severnih Karpat*, CMUB 1973; *Lexikální prvky rumunského původu ve slovníku spisovného jazyka českého*, „Naše řeč”, 1974; *Semantica și întrebuintarea locuțională a unor cuvinte românești în graiurile slovace și cehe din Moravia*, SCL, 1976; *Contribuții la studiul influenței românești în onomastica cehilor din Moravia și a slovacilor*, SCL, 1980 etc.

O direcție deloc lipsită de importanță din preocupările sărbătoritei este cercetarea istoricului boemisticii din România, care s-a reflectat în contribuții precum: *O rumunské bohemistice*, „Naše řeč”, 1968; *35 let bohemistiky na katedře slovanských jazyků Bukureštské univerzity*, în vol. *Čeština jako jazyk cizí*, Praga, 1990; *Boemistica la Universitatea din București la cei 50 de ani de existență*, Rsl, XXXVI, 2000; *Scurt istoric al secției de limba și literatura cehă* în vol. *Scurt istoric al Catedrei de limbi slave*, București, 2008.

Întrucât a predat multă vreme și limba română studenților străini, doamna Alexandru a manifestat interes pentru aspectele metodologiei procesului de predare-învățare, mai ales în cazul unor chestiuni specifice, cum este aspectul verbal pentru vorbitorii nativi de limba română: *K některým otázkám výuky češtiny v rumunském prostředí. Vyjadřování slovesného vidu*, în vol. *Sborník příspěvků přednesených zahraničními bohemisty na mezinárodním sympoziu v Praze 20. - 26. srpna 1990 (650 let Univerzity Karlovy 1348–1998)*.

Deși nu a reprezentat direcția principală a preocupărilor doamnei profesoare Alexandru, nici traducerile din literatura cehă, în special pentru copii, nu au lipsit din activitatea ei: A. Sekora, *Peripețiile furnicuței Ferda*, Ed. Tineretului, 1967; J. Pavlovič, *Hai cu noi în Africa*, Ed. Ion Creangă, 1985; Klára Jarunková, *Fratele lupului singuratic*, Ed. Ion Creangă, 1989; Josef Čapek, *Povestiri despre un cățeluș și o pisicuță*, Universal Dalsi, 2002. La acestea se mai adaugă și alte câteva, precum Č. Amort, Al. Jedlička, *Transmite A-54*, Ed. Politică, 1969 sau J. Kokoška, *Amiralul Canaris*, Ed. Militară, 1970 etc.

La trecerea în mileniul al treilea, Teodora Alexandru a fost omagiată de comunitatea cehilor și slovacilor din România prin articolul publicat în revista acesteia și intitulat *40 let věnovaných českému jazyku a české kultuře na Bukureštské univerzitě*, „Naše snahy”, 2000.

La împlinirea celor opt decenii de viață, conștiințioasa și harnica noastră colegă și profesoară, se prezintă cu un bilanț remarcabil și demn de întreaga noastră admirația pe care i-o transmitem din toată inima, căci a fost cea mai bună profesoară a noastră de limba cehă.

Să ne trăiești întru mulți și fericiți ani, draga noastră Dobrița!

Anca Irina Ionescu

IN MEMORIAM

In memoriam lector universitar dr. Silvia Niță-Armaș

În ziua de miercuri 15 octombrie 2014 s-a stins din viață la București lector dr. Silvia Armaș, născută Niță.

Doamna profesoară s-a născut într-o familie de țărani, ca primul copil, pe data de 1 iulie 1931 în comuna Plenița, județul Dolj. După absolvirea școlii primare din localitatea natală, s-a înscris la Liceul „Regina Elisabeta” din Craiova. Între anii 1950-1954 a urmat studii de slavistică la București, unde, după un scurt stagiul de studii în Slovacia a fost angajată ca asistent, ulterior pe post de lector. În cadrul catedrei de filologie slavă, secția limba și literatura slovacă și-a desfășurat activitatea până în anul 1987 când a fost pensionată din cauza reducerii de activitate.

Predării limbii slovace la Universitatea din București și-a dedicat toată viața, dar a urmărit cultura slovacă și după ieșirea la pensie. De la bun început s-a specializat pe domeniul limbii, al lingvisticii, dar a ținut și ore de curs practic, respectiv practica limbii. De asemenea, s-a dedicat activității științifice și de cercetare, îndrumării tinerilor, a desfășurat activitate publicistică în domeniul slavisticii și slovacisticii. Mulți dintre studenții doamnei profesoare au ajuns doctori în filologie, traducători, inspectori școlari, profesori, cadre didactice, scriitori, lucrători în cadrul diplomației.

Titlul de doctor în filologie l-a obținut în 1970 după susținerea cu succes a tezei de doctorat *Graiul slovac din Nădlac, Semlac, jud. Arad, Butin, Vucova, Șemlacul Mare, jud. Timiș*, sub conducerea lingvistului român Al. Graur. O parte însemnată a lucrării a apărut ulterior sub forma monografiei *Slovenské nářečie v rumunskom Banáte* (Graiul slovac din Banatul românesc, Nădlac, VKVSIK, 1996). O selecție din textele culese în teren (*Ukážky ľudového rozprávania*), sursă pentru decelarea și exemplificarea fenomenelor lingvistice tratate în teză, respectiv monografia menționată, a apărut în antologia *Variațiuni* („Variácie”, nr. 6/ 1984, p. 135-139). Silvia Armaș a fost unul dintre puținii slovacști din România care s-a ocupat cu studiul graiurilor slovace și a făcut cercetare în teren.

Lărgind aria preocupărilor sale din domeniul cercetării lingvistice, în lucrările sale referitoare la *doplnok* – elementul predicativ suplimentar în limba și lingvistica slovacă, aplicând o perspectivă comparatist-confruntativă cu situația din limba și lingvistica română a intervenit în discuția, de la vremea aceea, privind definirea acestei părți de propoziție în mediile lingvistice românești (*Le „doplnok” et son corespondent en roumaine*, în „Romanoslavica”, 1, 1958). Astfel, lucrările sale sunt cuprinse în bibliografia capitolului referitor la categoria gramaticală amintită, din cadrul gramaticii limbii române editate de Academia Română, atât în anul 1966, cât și în 2005.

În plan lingvistic, a fost preocupată, de asemenea, de raporturile lingvistice slovaco-române, româno-slovace, cum sunt printre altele fenomenul bilingvismului (*Influența bilingvismului în evoluția graiului slovac din Banat*, în volumul „Conferința națională de bilingvism, 16-17 iunie 1997”), sau cel cunoscut sub denumirea de „colonizarea valahă” (*În jurul problemei cuvintelor de origine românească în limba slovacă*, în „Studii și cercetări lingvistice”, XVII, 1966, nr. 5).

Alături de alți lingviști români a contribuit la elaborarea dicționarului bilingv ceh-român, apărut sub egida Academiei Române (*Dicționar ceh-român*. București, Editura Academiei, 1966). În afară de lexicografie, a avut preocupări în domeniul bibliografic, elaborând lista lucrărilor profesorului Pandele Olteanu.

Pe lângă articole și studii științifice apărute în publicațiile de specialitate din țară și străinătate, a elaborat cursuri necesare procesului de predare mai ales în perioada de început

a dezvoltării secției (înființată în 1949, pe baza reformării lectoratului existent din 1945), cursuri apărute la Tipografia Universității din București, din domeniul lingvisticii, având caracter sincron și diacronic: fonetică, morfologie și sintaxă ale limbii slovacă literare (*Súčasný slovenský jazyk. Hláskoslovie a morfológia*, 1971; *Sintaxa propoziției în limba slovacă*, 1978), curs de dialectologie și istorie a limbii (*Istoria limbii slovacă – dialectologie*, 1978).

În calitate de coautor a contribuit la elaborarea unor cursuri și manuale de limbă slovacă pentru practica limbii. A participat alături de colegii din secție la întocmirea altor auxiliare destinate predării limbii și literaturii slovacă la nivel universitar, cum sunt antologiile de texte din literatura perioadei vechi menite să ilustreze dezvoltarea limbii slovacă (*Antologie de texte. Istoria limbii slovacă*. TUB 1974) ș.a.

De-a lungul anilor a colaborat extern cu Editura Didactică și Pedagogică, a contribuit la întocmirea și publicarea manualelor școlare destinate școlilor cu limba de predare slovacă din România (clasele elementare și gimnaziale), manuale în care îi revenea partea de gramatică (peste 20 de titluri).

Activitatea didactico-metodică presupunea conducerea lucrărilor de diplomă, în speță a celor de limbă, stimulând studenții în vederea încheierii lucrării și a susținerii ei cu rezultate deosebite. Un alt domeniu îl constituie conducerea practicii pedagogice a studenților, în cadrul căreia se desfășura practica continuă de mai multe săptămâni la liceul din Nădlac.

Doamna profesoară făcea parte din grupul de profesori care susțineau prelegeri în cadrul cursurilor de perfecționare, resp. reciclare a învățătorilor și profesorilor din școlile minoritare, a asigurat conducerea științifică a lucrărilor didactico-metodice în vederea obținerii gradului didactic I, elaborate de cadrele din ciclurile preuniversitare.

A cultivat publicistica pe paginile publicațiilor de limbă slovacă din România contribuind la propagarea valorilor culturale slovacă. Nu a evitat sfera literaturii, astfel a scris recenzii, referate, articole de critică literară privind lucrările și publicațiile autorilor slovaci, o vreme făcând parte din colegiul de redacție al antologiei *Variácie*, apărută în Editura Kriterion din București.

Asemenea celorlalte cadre didactice din generația fondatoare a slovacisticii din București, a fost membră de onoare a instituției culturale a minorității slovacă din țara noastră, a Societății Culturale și Științifice „Ivan Krasko” din Nădlac.

Pentru activitatea sa i s-au conferit mai multe distincții, printre care se numără Premiul Ministerului Învățământului din România, Diploma de Merit pentru „buna colaborare și sprijinul deosebit în elaborarea proiectelor Uniunii Slovacilor și Cehilor din România pe parcursul anilor,” Medalia Uniunii Slovacilor și Cehilor din România, precum și Medalia Ministerului Învățământului Republicii Slovacă.

S-a stins din viață pe data de 15 octombrie. A fost înhumată, pentru somnul de veci, în ziua de 18 octombrie 2014 la cimitirul Sf.Vineri din București. Odihnească-se în pace.

Dagmar Maria Anoca

**Voislava Stoianovici
(1934-1989)**

S-au scurs 25 de ani¹ de la trecerea în neființă a regretatei profesoare, Voislava Stoianovici, lector dr. la Catedra de limbi și literaturi slave, care și-a dedicat întreaga viață pe altarul activității de dascăl și de cercetare științifică.

Apreciat cadru didactic al secției de filologie sârbocroată cu o ținută academică ireproșabilă, traducător de excepție din literatura sârbocroată și română, aducând mari servicii în plan cultural celor două culturi, fin critic și istoric literar, în special al literaturii de expresie sârbă din țara noastră, profesoara Voislava Stoianovici a fost o personalitate cunoscută în țară și în străinătate.

Născută la 18 aprilie 1934 în comuna Belobreșca, județul Caraș-Severin, Voislava Stoianovici a urmat cursurile Liceului pedagogic sârb din Timișoara, (1948-1953). După un stagiu de dascăl în satul natal și de ziaristică la săptămânalul «Pravda», a urmat studiile Facultății de Filologie din București, secția de limba și literatura sârbocroată, absolvită cu rezultate de excepție în 1962. Din 1962 își începe activitatea didactică universitară ca preparator, asistent, apoi lector la Catedra de limbi slave al aceleiași facultăți. Excelentă cunoscătoare a literaturii sârbe și croate, își susține în 1972 teza de doctorat *Romanul iugoslav contemporan*, sub coordonarea științifică a prof. Constantin Chițimia care, din nefericire, nu a fost publicată².

Născută la 18 aprilie 1934 la Belobreșca, județul Caraș-Severin, Voislava Stoianovici a urmat cursurile Liceului pedagogic sârb din Timișoara, (1948-1953). După un stagiu de profesorat în satul natal și de ziaristică la săptămânalul „Pravda”, a frecventat secția de limba și literatura sârbocroată a Facultății de filologie din București, absolvită cu rezultate de excepție în 1962. În același an își începe activitatea didactică universitară inițial ca preparator, ulterior ca asistent și apoi ca lector la Catedra de limbi slave al aceleiași facultăți. Excelentă cunoscătoare a literaturii sârbe și croate, își susține în 1972 teza de doctorat *Romanul iugoslav contemporan*, care, din nefericire, nu a fost publicată.

A fost titulara cursului de literatură, epoca romantismului, în acest sens publicând cursul: *Istoriya jugoslovenske književnosti. Epoha srpskog romantizma/ Istoria literaturilor iugoslave. Epoca romantismului sârb*, București, 1973, precum și monografia dedicată lui Vuk Stefanović Karadžić: *Лук у делу у контакту са румунском културом*, Ed. Kriterion, 1987. Înalta competență științifică și didactică, pasiunea neobosită a vocației de dascăl, generozitatea spirituală s-au reflectat mereu în prelegerile sale de literatură de o înaltă ținută universitară, de care ne-am bucurat generații de studenți. A elaborat manuale școlare în colaborare cu profesorii Mirco Jivcovi și Milivoj Georgijević. Este, de asemenea, coautoare la *Dicționarul poliglot de termeni lingvistici*, T.U.B, 1978.

Vocația de dascăl s-a împletit în mod fericit cu cea de cercetător. Este autoarea a peste 50 de articole și studii cu tematică din literaturile iugoslave, a relațiilor literare româno-sârbe, a literaturilor slave contrastive, multe dintre acestea prezentate la diverse manifestări științifice la nivel național și internațional.

¹ În 2009, sub egida ed. Uniunii Sârbilor din România a apărut un volum biobibliografic comemorativ de studii și articole, îngrijit de Stevan Bugarski în memoria regretatei profesoare: *Војислава Стојановић, Додир и прожимања/Voislava Stoianovici, Contacte și interferențe*.

² O trecere în revistă a problematicei romanului iugoslav în context contemporan a fost publicată cu acest titlu în 1970, în volumul *Probleme de literatură comparată și sociologie literară*, coordonat de Al. Dima, Ed. R.S.R., București

A promovat intens literaturile iugoslave în spațiul cultural românesc. Povestirile lui Ivo Andrić, romanele lui Mihailo Lalić și Borisav Pekić, nuvelele lui Ranko Marinković, excelentul roman al lui Meša Selimović, *Dervişul și moartea* (reeditat) și atâtea alte creații de mai mică întindere, risipite prin reviste și almanahuri s-au înfățișat cititorului român prin strădania Voislavei Stoianovici. A fost, de asemenea, un interpret de înaltă marcă în limba sârbă în frumoase tălmăciri din opera lui Mihai Sadoveanu, Mircea Eliade ori Dumitru Radu Popescu. Traducerile sale din opere de referință ale literaturii sârbe și române poartă amprenta de netăgăduit a talentului și înaltului său profesionalism, contribuind substanțial la o mai bună receptare a literaturilor sârbă, croată și slovenă în România.

Un loc important în activitatea sa l-a reprezentat interesul pentru literatura de expresie sârbă din România, pentru ierarhizarea și valorizarea acesteia, concretizată în cea mai substanțială antologie, *Trajanje/Trăinicie*, Valjevo, 1986, ce conține și un studiu amplu, de referință, despre evoluția culturii și literaturii sârbe postbelice din țara noastră. Această primă antologie publicată în Iugoslavia cu judecățile de valoare extrem de fine și pertinente despre opere reprezentative din literatura sârbă din România a reprezentat o adevărată revelație pentru literatura sârbă din Iugoslavia, cu ecouri extrem de pozitive în critica de specialitate.

S-a stins din viață la 16 iunie 1989 la București...

Prin demnitatea și abnegația cu care s-a dedicat profesiei, prin entuziasmul și dragostea mentorului față de discipoli, dublate de spiritul de colegialitate și verticalitate, prin felul în care a știut să aprindă flacăra vie a dorinței de cunoaștere, profesoara Voislava Stoianovici, a rămas un model luminos, greu de egalat, o lecție de viață pentru generații de studenți, colegi și toți cei care îi păstrează în continuare o amintire vie.

În numele tuturor studenților și colegilor, un pios omagiu celei care a fost și a rămas,
VOISLAVA STOIANOVICI,

Octavia Nedelcu

Despre autori

Anoca, Dagmar Maria – conf.dr. la Departamentul de filologie rusă și slavă al Facultății de Limbi și Literaturi Străine a Universității din București, domenii de interes: cultură și literatură slovacă, limbă slovacă (anocadm@gmail.com)

Čolević, Lidija – drd., lector de limbă și literatură sârbă, Departamentul de filologie rusă și slavă, Facultatea de Limbi și Literaturi Străine, Universitatea din București; domenii de interes: metodică predării limbii sârbe pentru străini, literatură sârbă (lidijacolevic@yahoo.com).

Dumitrescu, Maria – conf.dr. pensionar de la Departamentul de filologie rusă și slavă al Facultății de Limbi și Literaturi Străine de la Universitatea din București, domenii de interes: lexicologie rusă (enoveanu@gmail.com)

Gheltofan, Daniela – asist. drd. la Catedra de limbi slave a Facultății de Litere, Istorie și Teologie de la Universitatea de Vest din Timișoara; domenii de interes: lexicologie, lingvistică confruntativă, semantică cognitivă (danielagheltofan@yahoo.com)

Hlihor, Ecaterina – lect.dr. la Universitatea Națională de Apărare „Carol I”, din București, Departamentul de limbă română, domenii de interes: lingvistică română, metodică predării limbii române ca limbă străină; lingvistică și geopolitică; katihlihor@yahoo.com

Hoșciuc, Maria – doctor în filologie, absolventă a Facultății de Limbi și Literaturi Străine de la Universitatea din București; domenii de interes: literatură rusă și ucraineană (mszemeniuk@yahoo.com)

Ilie, Marina – doctor la Departamentul de filologie rusă și slavă al Facultății de Limbi și Literaturi Străine de la Universitatea din București, domenii de interes: literatură comparată (marinkamd@yahoo.com)

Ionescu, Anca Irina – prof.dr. pensionar la Departamentul de filologie rusă și slavă al Facultății de Limbi și Literaturi Străine a Universității din București, specialist în cultură și civilizație cehă, istoria literaturii cehe, lexicografie (irinatrada@idilis.ro)

Lațchici, Maria – asist.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 lingvistică croată

Lehr, Urszula – cercetător dr. la Institutul de Etnologie și Arheologie al Academiei Polone de Științe din Cracovia, Polonia (ulehr@gazeta.pl)

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 sârbă, literaturi iugoslave (cnedelcu2004@yahoo.com)

Pătrașcu, Gabriela – masterand la Departamentul de filologie rusă și slavă al Facultății de Limbi și Literaturi Străine a Universității din București, domenii de interes: cultură și civilizație rusă (pastrascugabrielaa@gmail.com)

Prodan, Viorica – doctor în filologie, documentarist la B.C.U., actualmente pensionar,

(prodan14@yahoo.com).

Sârbu, Richard – prof.dr. pensionar la Catedra de slavistică a Facultății de Litere de la Universitatea de Vest din Timișoara; domenii de interes: lingvistică rusă, lingvistică comparată

Stan, Gabriel Andrei – masterand la Departamentul de Filologie rusă și slavă de la Facultatea de Limbi și Literaturi Străine a Universității din București; domeniu de interes: literatura rusă (stangabrielandrei@yahoo.com)

Traistă, Mihai – doctorand la Departamentul de Filologie rusă și slavă de la Facultatea de Limbi și Literaturi Străine a Universității din București; domeniu de interes: literatură și cultură ucraineană (trona2007@gmail.com)

Vioreanu, Carmen – lect.dr. la Departamentul de Limbi și Literaturi Germane de la Facultatea Limbi și Literaturi Străine a Universității din București; domeniu de interes: literatură și cultură suedeză, daneză, islandeză (cvioreanu@yahoo.se)

Cuprins

Literatură

Lidija Čolević, <i>Literarni koncept Srednje Evrope u okviru magijskog realizma</i>	7
Maria Hoşciuc, <i>Identitatea naţională și resentimentul</i>	13
Marina Ilie, <i>Poezia cu caracter constatator și profetic (câteva atitudini lirice brodskiene)</i>	23
Mihaela Moraru, „ <i>Livada de vişini</i> ” în transpunere românească (de la „ <i>Ianul de grâu</i> ” al lui Pintilie la „ <i>borcanele</i> ” lui Alexa)	39
Gabriel Andrei Stan, <i>Estetica destrămării în lirica filosofică a poetului rus Gheorghi Ivanov</i>	51
Carmen Vioreanu, <i>Astrid Saalbach și jocul visului</i>	59

Mentalități

Ecaterina Hlihor, <i>Politici lingvistice și securitate identitară în Republica Moldova</i>	73
Urszula Lehr, <i>Soul in the Folk Imagination. Concepts – metamorphosis – relations</i> ...	87
Gabriela Pătraşcu, <i>Perpetuarea stereotipului rusului în noile forme de exprimare media: jocurile video</i>	101

Lingvistică

Maria Laţchici, <i>Adjectivul în graiul caraşovenilor din Lupac</i>	141
---	-----

Recenzii

- Maria Dumitrescu, *Проблемы фразеологии. Русская лексикография: тенденции развития. том 2*. Heron Press, Sofia, 2007, 566 p. 149
- Daniela Gheltofan, *Georgiana Lungu Badea, Idei și metaidei traductive românești (secolele XVI-XXI)*, Timișoara, Editura Eurostampa, 2013, 228p. 150
- Viorica Prodan, *Simbolurile naționale ale Republicii Moldova. Chișinău, 2010. 632 p. cu 900 ilustrații, hărți, grafice* 153
- Dagmar Maria Anoca, *Academia Română. Academia Slovacă de Științe, Evenimentele de la 23 august 1944 din România și Insurecția Națională Slovacă din 29 august 1944. Consecințele lor asupra eliberării României și Slovaciei și a sfârșitului Celui de-al Doilea Război Mondial. Lucrările celei de-a IX-a Reuniuni a Comisiei Mixte de Istorie Româno-Slovace (Alba Iulia, 19-23 septembrie 2011), Banská Bystrica-Alba Iulia, 2012. Ediția I, p. 162 +144. ISBN 078-80-89514-08-3*..... 155
- Richard Sârbu, *Mața Țaran Andreici, Introducere în teoria și practica traducerii, aplicată la studiul comparativ al limbilor sârbă și română (Curs special)*, Timișoara, Ed. de Vest, 2014, 89 p 157
- Maria Hoșciuc, *Maria Matios, Solodka Darusia (Darusia cea dulce), Lvov, Ed. Piramida, 2004, 176 p.* 158
- Maria Hoșciuc, *Maria Matios, Čerevyčky Božoji Materi (Pantofiorii Maicii Domnului)*, Lvov, Ed. Piramida, 2013, 208 p. 160

Personalia

- Anca Irina Ionescu, *Teodora Alexandru-Dobrițoiu la 80 de ani* 163

In memoriam

- Dagmar Maria Anoca, *In memoriam lector universitar dr. Silvia Niță-Armaș* 167
- Octavia Nedelcu, *Voislava Stoianovici (1934-1989)* 169

- Despre autori** 171

