

ASOCIAȚIA SLAVIȘTILOR DIN ROMÂNIA

ROMANOSLAVIC **R**

Serie noua, vol. LIII nr. 4


*editura universității din bucurești**

ROMANOSLAVICA

Vol. LII nr.4

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.

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

Departamentul de filologie rusă și slavă

ROMANOSLAVICA

Vol. LII nr.4



editura universității din bucurești®

2017

Articolele au fost recenzate în sistem peer-review.

COLEGIUL DE REDACȚIE:

Prof.dr. Constantin Geambașu, prof.dr. Octavia Nedelcu, lect.dr. Dușița Ristin
Prof.dr. Antoaneta Olteanu (redactor responsabil)
Drd. Gabriel Stan – secretar de redacție

COMITETUL DE REDACȚIE:

Conf.dr. Dagmar Anoca (Universitatea din București), Prof.dr. Madeea Axinciuc (Universitatea din București), conf.dr. Cristina Bogdan (Universitatea din București), prof.dr. Mariana Dan (Universitatea din Belgrad), lect.dr. Ioan Herbil (Universitatea „Babeș-Bolyai” din Cluj), lect.dr. Mihaela Herbil (Universitatea „Babeș-Bolyai” din Cluj), prof.dr. Kazimierz Jurczak (Universitatea Jagiellonă din Cracovia), prof.dr. Peter Kopecky (Universitatea din Bratislava), prof.dr. Leonte Ivanov (Universitatea „Al.I. Cuza” din Iași, lect.dr. Silvia Marin-Barutcieff (Universitatea din București), prof.dr. Avsenik Nabregoj (Universitatea din Ljubljana), prof.dr. Jana Palenikova (Universitatea din Bratislava), conf.dr. Virginia Popović (Universitatea din Novi Sad), prof.dr. Marina Puja-Badesku (Universitatea din Novi Sad), c.s.I Elena Siupiur (Institutul de Studii Sud-Est Europene), cercet. Malamir Spasov (Institutul de Literatură al Academiei Bulgare), conf.dr. Laura Spăriosu (Universitatea din Novi Sad), lect.dr. Bogdan Tănase (Universitatea din București), conf.dr. Diana Tetean (Universitatea „Babeș-Bolyai” din Cluj), conf.dr. Adriana Uliu (Universitatea din Craiova), conf.dr. Marina Vraciu (Universitatea „Al.I. Cuza” din Iași), conf.dr. hab. Andrzej Zawadzki (Universitatea Jagiellonă din Polonia).

Tehnoredactare: prof.dr. Antoaneta Olteanu
DTP: Laurențiu Mușoiu

© Asociația Slaviștilor din România (Romanian Association of Slavic Studies)
stangabrielandrei@yahoo.com

IMPORTANT:

Materialele nepublicate nu se înapoiază.

ISSN 2537 - 4214
ISSN-L 0557 - 272X

LITERATURĂ

Volumul conține materialele prezentate la conferința internațională
„Zilele culturilor slave la București”, 23-24 septembrie 2016

IDENTITATEA FEMININĂ ÎN PARADIGMA MODERNITĂȚII LUI IVAN FRANKO

Aliona BIVOLARU

В данной статье мы рассматриваем образы женских персонажей в прозе украинского писателя Иван Франко, которые выходят за рамки общепринятых типологий женских персонажей в украинской литературе. С помощью модернистских методов писатель реконструирует патриархальную модель женских образов, предлагая совершенно разную типологию гендерной идентификации.

Ключевые слова: женские типологии, феминизм, гендерная роль, модернизм

Militant consecvent pentru emanciparea femeii în societatea ucraineană, Ivan Franko publică la sfârșitul secolului al XIX-lea – începutul secolului al XX-lea numeroase articole pe tema condiției femeii în societate. În mod direct sau indirect, probleme ale feminismului sunt abordate în articole precum *Жіноча неволя в руських піснях народних* (Captivitatea feminină în cântecele populare), *Задачи і методи історії літератури* (Probleme și metode ale istoriei literare), *З останніх десятиліть XIX віку* (Din ultimele decenii ale secolului al XIX-lea), *Старе й нове в сучасній українській літературі* (Nou și vechi în literatura ucraineană actuală), în care autorul prezintă aspectele teoretice ale feminismului, caracteristicile tradiției feminine în literatură și distinge conceptul de scrieri „feminine” și scrieri „masculine”. În articolul *Жіноча неволя в руських піснях народних*, Ivan Franko se concentrează asupra aspectului social, exprimându-și indignarea cu privire la gradul ridicat de insecuritate socială a femeilor din Ucraina și subliniază dependența economică a femeilor care „muncesc pentru bărbații în mai rău ca slugile (...) și mai trebuie să suporte tot felul de capricii, nemulțumiri și toate defectele lor de caracter (...)”¹, accentuând astfel că cele mai multe dintre femei sunt dependente punct de vedere economic de bărbat.

Preocupări consonante pentru condiția femeii existau și la București, unde Ion Heliade Rădulescu, în paginile revistei literare „Curier de ambe sexe”, apărută între 1837-1847 la București, confirma înrobirea de secole a femeilor, subliniind inexistența unui parteneriat real între soți. El afirma că acest lucru se datorează în

¹ I. Franko, *Жіноча неволя в руських піснях народних*, în „Зібрання творів: у 50 т.”, Kiev, Naukova Dumka, 1986, vol. 26, p. 20.

mare parte limitării accesului la învățământ a reprezentantului sexului feminin: „Părintele ce își crește băieții și lasă în neîngrijire creșterea fetelor, stăpânitorul ce face școli pentru un sex și uită pe celălalt, mie mi se pare (...) un despărțitor de familie”¹. În același sens s-au exprimat și George Barițiu², care remarca cu indignare diferențele de educație între fete și băieți, la fel ca și George Scorțeanu, care a publicat articolul *Starea economică a femeii* în anul 1881³, în care cerea „răspândirea instrucțiunii integrale, care să dea femeii o profesiune, scoțând-o astfel din sclavia-i către bărbat”.

Astfel, în perioada respectivă se configurează o nouă tipologie feminină în literatură și orice caracteristici ar fi deținut anterior această imagine este incontestabil faptul că acest nou tip de femeie pretindea alte valori, diferite de valorile tradiționale. Mai exact, se schimbă relațiile dintre bărbați și femei și, prin urmare, percepția femeilor de către bărbați. Femeia depășește rolurile anterioare pe care le avea de ființă inferioară oprimată, de personaj secund și devine un personaj cu identitate proprie, un partener egal bărbatului cu un sentiment de identitate proprie și de libertatea propriei alegeri de multe ori iluzorie. În acest sens, putem aminti personaje precum: Reghina (*Regina*) din nuvela *Лель-Полель*, Reghina Tvardovska din nuvela *Перехресні стежки* (Căi încrucișate), Manea din nuvela *Сойчине крило* (Aripa gaiței) a lui Franko, dar și personaje feminine de referință din literatura română – Mara lui Slavici, Ofelia lui George Călinescu, Rașelca lui Mateiu Caragiale, doamna T a lui Camil Petrescu etc.

Scriitorii sfârșitului secolului al XIX-lea încearcă să clasifice lumea în opoziții binare, să considere unitățile structurii operei ca elemente ale unui singur sistem, combinate și asociate de raportul între contrast și identitate. Acest lucru demonstrează capacitatea de a opera simultan cu vectori antitetici prin înlocuirea rapidă a unor imagini asociative cu altele. Fenomenul respectiv se produce prin introducerea în context a unor structuri cu conținut emoțional intens care distrug legătura de cauzalitate așteptată, înlocuind motivul printr-un atribut sau printr-un proces. Potrivit lui M. Tkaciuk, Franko evoluează de la „dovezile” psihologice și naturaliste la sistemul complex al caracterizărilor prin prisma determinațiilor sociali ai anilor ‘80-’90 ai secolului al XIX-lea, de la topirea mecanismelor „dialecticii sufletului” la identificarea parabolilor și reflecții filosofice profunde asupra sensului vieții⁴.

Astfel, spre deosebire de predecesorii săi, Ivan Franko creează o imagine diferită a femeii, atribuindu-i mereu în operele sale dorința de a-și depăși condiția, de a prelua controlul asupra propriului său destin care până atunci aparținea bărbatului. Franko continuă tema emancipării femeii prin polemizarea chiar de pe paginile romanelor și nuvelilor sale cu oponenții săi tradiționaliști, cu societatea patriarhală ucraineană a secolului al XIX-lea. În fiecare personaj feminin Franko

¹ Ion Heliade-Rădulescu, „Curier de Ambe Sexe”, 1837, nr. 2, pp. 43-48.

² Paul Scorțeanu, *Starea economică a femeii*, în „Femeia Română”, anul IV, nr. 220, 1 ianuarie 1881

³ G. Barițiu, „Gazeta Transilvaniei”, an XVI, nr.15, 21 februarie 1853, în G. Barițiu, *Scrieri social-politice*, București, Editura Politică, 1962, pp.157-158.

⁴ M. Tkaciuk, *Концепт натуралізму і художні шукання в "Бориславських оповіданнях" Івана Франка*, Ternopil, 1997, p.20.

conturează prototipul femeii moderne și deconstruiește tipologia femeii protectoare (întruchipată de zeița Hestia), a femeii mamă a națiunii, a femeii păzitoare a căminului familial și chiar tipologia femeii-mamă.

Cu toate acestea, protagonistele create de Franko nu se deosebesc în mod deosebit de stereotipurile obișnuite ale literaturii europene din secolul al XIX-lea. Fiind cunoscută sub denumirea de „lupta dintre sexe”, transformată „metafizica sexelor” mișcarea de emancipare a femeilor din secolul al XIX-lea și a șanselor pentru eliberarea socială a femeii a susținut ideea că femeile au complotat împotriva speciei masculine, că doresc să le știrbească drepturile, într-un cuvânt, femeile constituie o adevărată amenințare pentru specia masculina. De aceea, în general femeia este prezentată ca o ființă vicleană și perfidă și în ciuda faptului că îi lipsesc forța și resursele, femeia cunoaște metode pentru conduce specia masculina la decădere. Astfel, în epocă s-au format stereotipuri sociale și artistice ale femeii, printre care stereotipul femeii fatale „*la femme fatale*”, cultivată în toată literatura europeană, care devine pentru bărbat un blestem și o nenorocire. Prin imaginea femeii fatale s-a încercat să deconstruieze mitul femeii-înger, model de puritate și exemplaritate etică, opunându-i varianta definită prin perversitate, frumusețe malefică și seducție fatală. Altfel, în literatura ucraineană se poate urmări cu ușurință dihotomia Eva – Lilith, propusă de către Ioana Pârvulescu¹ pentru cei doi poli de la autoarea pornește analiza personajelor feminine din literatura română.

În paginile nuvelilor sale Ivan Franko oferă femeii libertatea deciziei și, deși majoritatea femeilor din opera sa au un sfârșit tragic, de obicei alegând calea sinuciderii. Acest lucru nu demonstrează slăbiciunea caracterului feminin, dimpotrivă este o decizie calculată. Imaginea femeii emancipate atrage după sine aproape întotdeauna un destin tragic, datorită preconcepțiilor și limitărilor impuse de societatea tradițională. Important este spațiul în care își plasează Franko personajele: sexualitatea exteriorizată, prostituția și traficul de persoane fiind caracteristice spațiului citatin, iar trăsături precum fatalismul, demonismul/vampirismul, sexualitatea, ambiguitatea personajelor se constituie ca dominante ale imaginii personajelor feminine prezentate. Aceste stereotipuri sunt consonante cu cele întâlnite în literatura română la scriitori precum Mateiu Caragiale, Camil Petrescu, George Călinescu și, în același timp, sunt consonante cu teme din literatura europeană inspirate de Baudelaire, Nietzsche, Hamsun și d'Annunzio.

Astfel, în proza lui Ivan Franko apar elemente ale femeii fatale, fapt consemnat de exegeți, dintre care amintim pe Tatiana Muraneți² și Natalia Tîholoz³, care, în studiile lor despre Franko, au schițat dominantele tipologiei respective din proza frankoviană. Folosindu-se de mijloace moderne de construire a personajelor sale feminine, cum ar fi reflectarea poliedrică și behaviorismul, portretele feminine sunt integrate în firul epic prin percepția protagoniștilor masculini, dar și prin

¹ I. Pârvulescu, *Alfabetul doamnelor. De la Doamna B. la Doamna T.*, Editura Crater, București, 1999.

² T. Muraneți, *Портрет фатальної жінки у прозі Івана Франка*, „Вісник Львівського університету. Серія філологічна”, 2013. Випуск 58, pp. 82-97.

³ N. Tîholoz, *Образи-персоніфікації в міфопоетиці Івана Франка, Франкознавчі студії*, Dorogobici, Kolo, 2007, nr 4, pp. 354-369.

portretul oferit de vocea autorului. Bărbatul se simte neliniștit, chiar amenințat, căci rolul lui, atât acasă, cât și în afara ei, este supus unor schimbări negative. Aproape de fiecare dată autorul prezintă punctul de vedere al bărbaților care emit concepții axiologice asupra femeilor din viața lor, completează percepția individuală a bărbaților, descrie esența magnetismului exercitat femeie și în același timp trăirile erotico-amoroase ale personajelor masculine declanșate de femeie: Antos Angarovici din nuvela *Для домашнього огнища* (Pentru căminul familial), Homa-Masino din *Сойчине крило*. De multe ori subiectul este complicat de apariția unui triumf amoros care, de cele mai multe ori, are percepții diametral opuse asupra femeii angelice/demonice, folosindu-se același mijloc al reflectării poliedrice, de exemplu, frații Kalinovici din *Лель и Полель*, Evghen Rafalovici și Stalski din *Перехресні стежки*. De exemplu, Stalski emite judecăți generalizate despre femei, plecând de la experiența mariajului său cu Regina, le înzestreață cu caracteristici malefice, ascunse sub un surâs seducător și o privire dulce, condamnând așa-ziși emancipatori:

То так легко сказати: чоловік тиранить жінку, – то так гуманно, так модерно добиватися для жінки Бог зна яких широких прав!.. А коби-то ті пани еманципатори знали, яка безодня глупоти, фальшивості, тупої злості, зрадливості таїться в тім жіночім серці, таїться під тим солодким виразом жіночих очей, сичить до нас із чарівного усміху жіночих уст! Коби-то вони знали, кільки чоловік мусить від них і через них натерпітися, то би покинули свої гуманні фрази, а подумали би радше про способи поборювання жіноцтва, так, як думають про способи поборювання чуми¹.

În mod sigur Franko a expus prin vocea lui Stalski părerile misogine ale epocii. În schimb, îl contrapune pe personajul Rafalovici, care, deși indignat de cruzimea nemotivată a lui Stalski și încă îndrăgostit de idealul feminin din mintea sa, reprezentat de Regina, rămâne totuși un simplu observator pasiv al dramei existențiale a protagonistei.

Folosind cu multă dexteritate portretizarea, Franko descrie atent lumea interioară a eroinelor sale, iar prin schimbarea trăsăturilor feței, gesturi, mimică reconstruiește în permanență personajele sale feminine. De obicei prototipul feminin al lui Franko este reprezentat de o femeie îmbrăcată luxos, dar și simplu și elegant, educată, inteligentă, care poate seduce cu ușurință bărbatul nu numai prin aspectului său fermecător, dar și prin subtilitatea minții. Astfel, atracția irezistibilă pe care o posedă femeile lui Franko derivă nu din frumusețea ostentativă a femeii, ci din carisma ei, din puterea de seducție și stilul personal pe care îl posedă fiecare dintre acestea, dar mai ales în enigma pe care autorul o creează în jurul femeii chiar din primele pagini ale prozei sale: Regina din *Лелі і Полелі*, Anelea din *Для домашнього огнища*, Manea din *Сойчине крило*.

În special portretul Mariei – Manea din nuvela *Сойчине крило* amintește de Otilia lui George Călinescu. Scriitorii recurg la aceleași elemente pentru a introduce intriga care decurge din comportamentul acestor două fete: râsul, comportamentul

¹ *Idem*, p.30.

dezinvolt, trecerea instantanee de la atitudinea de copil răsfătat la afirmații de femeie matură cu experiență în materie de seducție.

O altă trăsătură specifică a femeii fatale frankoviene reprezentată de femeia-demon este pusă în valoare de prezentarea Anei Angarovici:

Адже ж та гарна невинна жінка, така повна любові і така йому мила, – се має бути чортиця, спільниця тої жінчини-сатани¹; «здавалось, що її постать перед його очима росте, розростається, перемінюється на привид якоїсь грізної фурії з лицем таким страшним, що один її позирк може вбити чоловіка².

Trăsături explicit demonice le deține și Manea din *Сойчине крило*:

А ти з далекого краю простягаєш свою демонську руку, підіймаєш свій воронячий голос і витягуєш ту урну з глибокого закутка душі, відчиняєш і перебираєш кісточку за кісточкою, одіваєш її м'ясом і шкірою, наливаєш кров'ю і соками і надихаєш своїм демонським духом», «Женцино, демоне!»³.

Се чорт, не жінчина. Понад усе на світі він любив її і водночас ненавидів, наче якась невідома сила заповонила його чуття, розум, усе його життя⁴.

Încă din prima clipă Manea se autocaracterizează ca făcând parte din cercul ființelor mistice, avertizându-l pe Homa de pericolele care îl pândesc în urma întâlnirii cu ea: „А я сміючись сказала, що се задля мене завелися тут готури, зваблені моїм сміхом і моїм свистом, і що я чарівниця, і прошу тебе берегтися мене”⁵.

Aceste personaje frankoviene amintesc surprinzător de mult cu portretul Rașelica Nachmansohn ale Mateiu Caragiale prin Rașelica Nachmansohn, care întruchipează de la bun început o *femme fatale* a literaturii române care-l duce la decădere și nimicire pe bărbat: „Era cum nu se poate mai bine. Rașelica și de minune potrivită; trezita asemănare a femeii cu floarea – o floare neagră de tropice, plină de otravă și de miere — o deștepta fără voie mireasma caldă ce se răspândea, amețitor de pătimașă, la fiecare din mișcările ei”⁶.

Sedus de frumusețea Rașelicăi, naratorul o admiră „conștientă de minunata ei frumusețe răsăriteană în deplină înflorire, albă și mată ca un chip de ceară în care ochii de catifea ardeau cu o flacăra rece între genele de mătase, ea rămânea nemișcată, nepăsătoare”⁷. Totuși în același timp această divinizare a Rașelicăi este asociată cu fascinația malefică pe care o exercită asupra povestitorului: „De aproape însă, fără ca frumusețea ei să-și piardă din strălucire, dânsa avea ceva respingător, în

¹ I. Franko, *Зібрання творів: у 50 т.*, Kiev, Naukova Dumka, 1986, vol. 19, p. 79.

² *Ibidem*, p.136

³ *Ibidem*, vol.22, p.62.

⁴ *Ibidem*, p.69.

⁵ *Ibidem*, p. 61.

⁶ M. Caragiale, *Craii de Curtea Veche*, în *Opere*, Editura Fundației Culturale Române, București, 1994, pp. 57-58.

⁷ *Ibidem*, p. 56

ea se simțea, mai mult decât în alte femei, Eva, străina, dușmana neîmpăcată și veșnică, împrăștietoare de ispită și de moarte”¹.

Prezentarea duală a Rașelicăi introduce un alt stereotip, acela al femeii vampir, prezente și în creația lui Franko, fiind clar relevată de prezentarea Reginei Tvardovska, pe care autorul o numește doamna în negru „чорна дама”. Culoarea neagră a hainelor Reginei combinate cu fața palidă și ochii scânteietori definesc imaginea femeii vampir:

Напротив нього йшла висока, струнка жіноча постать у скромній чорній сукні, в чорнім капелюшку з простеньким білим пером, з лицем, за слоненим чорним, досить густим вельоном”², «вся в чорному, бліда, мов із воску виіплена.

...її не заслонене лице супроти сього білого одягу виглядало пожовкле... під очима залягли синюваті тіні...³; „бліді губи”, „червоні повіки”, лице „оббрукане кров’ю, бліде, з несамовито блискучими очима”⁴.

Autorul își mistifică eroinele, imaginea femeii fatale este dezvăluită prin intermediul receptării masculine, în care femeia este calificată aproape exclusiv prin frumusețea sa exterioară. În acest model, caracterul feminin este aspectul predominant al erotismului ca indicator al modernismului, în care predomină nu calitățile interioare ale a personajului, ci caracteristicile exterioare ca produs al societății.

Interesul pentru procese psihice deviante, pentru subiectele cu implicare psihanalitică și halucinatorie regăsim în întreaga proză a lui Franko (zeița fericirii în nuvela *Boa constrictor*, Regina din *Лелі і Полелі*, Manea din *Сойчине крило*), precum și în creația lui Mateiu Caragiale, la fel ca și înzestrarea imaginii feminine cu trăsături ale femeii fatale atât de către Ivan Franko, cât și de George Călinescu, relevându-se ca elemente de modernitate în opera marelui scriitor ucrainean.

În acest sens, autorul, în demersul său de construire a personajelor feminine în opera sa, depășește limitele statutului general acceptat al femeilor în societate și oferă o nouă matrice a identificării de gen.

Potrivit cercetătoarei Tamara Hundorova, moștenirea literară a lui Ivan Franko a fost creată la întretăiere de epoci (epoca romantică și epoca pozitivismului, epoca pozitivismului și a modernismului) și în punctul de congruență a spațiilor geo-culturale (Lvovul care servea drept punte culturală între Europa de Vest și Europa de Est, de care aparținea Ucraina⁵).

Folosind metode moderniste de portretizare Ivan Franko deconstruiește modelul femeii din societatea ucraineană patriarhală, dependentă în totalitate de bărbați, făcând un prim pas important în direcția stilului modernist și neomodernist spre care se va îndrepta literatura ucraineană postfrankoviană.

¹ *Ibidem*, p. 58

² Franko, *op.cit.*, vol.20,p.189.

³ *Ibidem*, p.264.

⁴ *Ibidem*, p.432.

⁵ T. Hundorova, *Франко не Каменяр. Франко і Каменяр*, Kiev, Kritika, 2006, p. 18.

Bibliografie

- Barițiu G. „Gazeta Transilvaniei”, an XVI, nr.15, 21 februarie 1853, în *Scieri social-politice*, București, Editura Politică, 1962
- Caragiale, M., *Craii de Curtea Veche*, în *Opere*, Editura Fundației Culturale Române, București, 1994
- Ciupală Alin, *Despre femei și istoria lor în România*, <http://ebooks.unibuc.ro/istorie/ciupala/cuprins.htm>, accesat în 22 septembrie
- Demska-Buzuleak L., *Гендерна інтерпретація жіночих та чоловічих образів в українській літературі кінця XIX - початку XX ст. (новелістика, драматургія)*, „Слово і час”, Kiev, 2005, nr. 4, pp.10-17
- Franko, I., *Зібрання творів*, în 50 vol., Ed. Naukova Dumka, Kiev, 1986
- Heliade-Rădulescu Ion, „Curier de Ambe Sexe”, 1837, nr. 2, pp. 43-48
- Hosovska, M., *Феміністичні моделі прози Івана Франка: до проблеми наукового і художнього мислення*, Paradigma, 2009, ed. 4, pp 71-80
- Muraneti, Tetiana, *Портрет фатальної жінки у прозі Івана Франка*, în „Visnyk of the Lviv University, Series Philology”, Lvov, 2013, pp. 82-97
- Pârvulescu, Ioana, *Alfabetul doamnelor. De la Doamna B. la Doamna T.*, Editura Crater, București, 1999
- Poidina, M., *Образи жінок в українській драматургії останніх десятиліть XIX століття*, http://www.rusnauka.com/15_APSN_2011/Philologia/8_88102.doc.htm, accesat în 22 septembrie 2016
- Scorțeanu, Paul, *Starea economică a femeii*, în „Femeia Română”, anul IV, nr. 220, 1 ianuarie 1881
- Tîholoz, N. *Образи-персоніфікації в міфопоетиці Івана Франка*, în *Франкознавчі студії*, Kolo, Drohobîci, 2007, nr. 4, pp. 354-369
- Ткациук, М., *Концепт натуралізму і художні шукання в "Бориславських оповіданнях" Івана Франка*, Ternopil, 1997

MOTIV KUGE U SRPSKOJ PRIPOVEDNOJ PROZI

Lidija ČOLEVIĆ

The present paper aims at presenting the way in which the narration regarding the plague was built on the base of the works of a few representative Serbian authors from different times and how the narration changed depending on the author and the social and historical context. Our interpretation shows that in the analysed texts regarding the plague narration we can recognize the same ethnological essence which can be linked to mythical interpretations and ancient traditions.

Keywords: plague, literature, history, tradition, folclor

Tragajući za tekstovima sa motivom kuge u srpskoj književnosti, a zatim poređenjem identifikovanih predložaka pokušali smo da koliko je moguće obeležimo opšta mesta i sagledamo kako se motiv kuge razvijao u srpskoj književnosti kroz vekove. Pored autora koji su se u manjoj ili većoj meri osvrnuli na motiv kuge (Gavril Stefanović Venclović, Dositej Obradović, Ivo Andrić, Meša Selimović, Borislav Pekić, Radoslav Petković, Slobodan Džunić, Jovan Dučić i dr.) identifikovali smo i nekoliko osnovnih tematskih kategorija. U literarizaciji kuge, autori, s jedne strane, pribegavaju postupcima dokumentarističkih zapažanja vezanih doslovno za opis bolesti i poremećaj poretka, a s druge strane, folklorno-mitološke konotacije poslužile su im u ilustrovanju metaforičnog demonološkog naličja kuge. Ukrštanje realističnog, dokumentarno-istorijskog i hroničarskog načina pripovedanja sa folklorno-mitskim obrascem prenošenja priča i interpoliranja legendi i predanja, te izmešano narodno verovanje sa hrišćanskim učenjem, evidentno je kada je u pitanju narativ o kugi u srpskoj književnosti. Osvrt na tekstove sa motivom kuge priziva u širem smislu narativ o „epidemiji“ prisutan u mnogim domaćim i svetskim delima koji privržen poetičkim obrascima Mana, Kafke, Dostojevskog ili Krleže u svojoj višeznačnosti, metaforičnosti, simboličnosti i alegoričnosti biva pogodan za najrazličitija tumačenja. Možemo se prisetiti drame *Rinocerii/ Nosorog* (1959) rumunskog autora Eugen Ionescu-a, u kojoj zlo prikazano u liku nosoroga biva metafora realnog društvenog zla, odnosno stanja, a zastrašujući prizori se stavljaju uz predmet obrade kako bi ga što bolje istakli. Junaci García Márqueza u romanu *Cien años de soledad/ Sto godina samoće* (1967), oboleli su od kuge nesanice. Tu je autor iskoristio kugu nesanice kao vrstu literarnog trika zato što je ona suprotno od kuge spavanja. U romanu *Dracula, Prince of Many Faces: His Life and His Times/ U potrazi za Drakulom* (1989), autori Raymond T. McNally i

Radu Florescu Čaušeskuov režim predstavljaju kao vampirsku epidemiju gde se vampirizam približava ili izjednačava sa komunizmom. Delo *Uporište* (1990), autora Stephen King-a, govori o ostacima sveta koga je uništila neizlečiva pandemija virusa gripe. Portugalac José Saramago izlaže zanimljivu ideju o epidemiji slepila u romanu-alegoriji *Ensaio sobre a Cegueira/ Esej o slepilu* (1995). U okolnostima iznenadne epidemije slepila razgolićuju se ljudske reakcije, društvo se raspada, a pojedinci, u borbi za opstanak, otvoreno ispoljavaju „animalne“ crte svog karaktera. Iza ove prilično mračne slike ljudske prirode skriva se i Saramagova groteskna karikatura diktatorskih režima, kakav je sredinom prošlog veka zahvatio i Portugaliju. Sa motivom slepila, psihologije mase i fenomenom vođe na primerima epidemija, ideologija i zaslepljenosti svake vrste suočio se jedan od darovitih pisaca srpskog realizma, Radoje Domanović (1873-1908) u satirično-alegorijskoj pripovesti *Voda* (1902). Podsećamo da je iskustvo epidemije pegavog tifusa u Srbiji 1914/15. godine transformisano u oblik književnog i prezentovano u romanu *Vreme smrti* (3. deo), Dobrice Ćosića. Temu prvog svetskog rata obradio je Aleksandar Gatalica u savremenom romanu *Veliki rat* (2012). Kao hroničari svog vremena, Stanislav Krakov (1895-1968) u svom posthumno objavljenom autobiografskom romanu *Život čoveka na Balkanu* i Veljko Petrović u dvema pripovetkama, „Hanzi“ i „Poldi i Talog“ zabeležili su epidemiju pegavog tifusa. U novije vreme umetnički obrađen motiv epidemije nalazimo u Pekićevom romanu *Besnilo* (1983), kao i u romanu Svetislava Basare *Uspom i pad Parkinsonove bolesti* (2006). O komunističkim zločinima svedoči knjiga Antonija Đurića sa simboličnim nazivom *Crvena kuga* (2009). Ma koliko su ovi pisci po svom umetničkom izrazu, pogledu na svet, ili pripadnosti književnom pravcu nesrodni tipovi, upravo kroz narativ o epidemiji „besnila“, „kuge“, „rinocerizacije“, „slepila“, utičući na radnju, karakterišući likove ili oslikavajući život datog perioda, uspeali su da pruže najbolju sliku uticaja bolesti na život i kulturu i istovremeno ukažu na ideološku epidemiju i mehanizme kontaminiranog društva.

I kao što se XVIII vek naziva „vekom kuge“, tako se XIX vek naziva „vekom kolere“, pošto svaka ta epidemija nije bila izolovana, lokalna epidemija, već je bila sastavni deo neke od velikih pandemija koje su harale svetom kroz čitav XIX vek¹. Pojava kuge u okolini Beograda i Temišvara zabeležena je već u osamnaestom veku, 1700. godine². Zemun je tada bio ključna tačka u trgovinskoj komunikaciji Beča, Budimpešte sa Istanbulom. Vredna zapažanja o životu našeg naroda s kraja XVIII veka opisao je u svojoj monografiji *Kuga u Sremu godine 1795–1796*. (1898) poznati

¹ Prva epidemija kolere u Vojvodini zabeležena je 1836. godine, a posle nje su usledile epidemije: 1848-1849, 1855, 1866-1867 i 1873. godine. Jovan Maksimović, *Stari zapisi o zdravstvenohigijenskim prilikama u vojvođanskim selima*, u *Sveske Matice srpske, grada i prilozi za kulturu i društvenu istoriju*, Serija prirodnih nauka, sveska br. 16. Novi Sad, 2014, str. 143.

² Kuga je Srbiji stalno pretela od Turske. Kuga je u Beogradu harala i 1707. godine. Već 1708. kuga se pojavila u „turskom Sremu“ i u samoj Sremskoj Mitrovici, a sledeće godine pojavila se i u Sremskim Karlovcima, te u južnoj Bačkoj“. Izvori navode drugi nalet kuge 1738. koji je zahvatio Beograd, Arad, Temišvar i Petrovaradin. Slavko Gavrilović, *Srem od kraja XVII do sredine XVIII veka*, Novi Sad 1974, 239-240.

somborski lekar i narodni prosvetitelj, dr Radivoj Simonović, koji se, između ostalog, veoma ozbiljno bavio i etnologijom. O kugi u Vojvodini 1738. godine svedoči zapis da je „banatska kuga“ potrajala sve do 1741. godine¹. Motiv kuge srećemo i kod manje istraživanih autora, kakav je Maksim Evgenović (1795-1876), koji u svojoj autobiografiji *Životopis Maksima Evgenovića* (1877) piše o pojavi kuge u Beogradu 1814. godine. Po obrascu Giovanni Boccaccia i njegovog *Dekameron* crnogorski autor Stefan Mitrov Ljubiša (1822-1878) u svojoj nedovršenoj fragmentarnoj prozi *Pričanja Vuka Dojčevića*, daje naturalistički opis kuge u XI pričanju naslovljenom *Nešto nešta izjelo, pak od nešta nešto ostalo*². Kuga, po narodski, morija, čuma „protanji ljudstvo do iskopa“ u jednom selu u Kučima. Ostale su u selu srpske odive koje je kuga poštedela, a one naivne „uletele u tuđe jato“ Arbanasa koji su došli u selo i nastanili ga. „Pripitomivši zmiju u njedrima“, devojke se udaju za Arbanase. Arbanasi ne plaćaju dažbine crkvi i selu koje behu propisane po starom običaju. Poglavlje se završava slikovitom izjavom pripovedača: „Ako je trava pokošena ostalo je korijenje“, u kontekstu da ako je kuga, tj. „zla sreća“ proredila Srbe u ovom selu ne znači da Arbanasi ne podmiruju dug za koji su znali i pre nego što su se ovde nastanili i umnožili. Epizoda iz Andrićeve pripovetke *Most na Žepi* (1925) odraz je konkretne stvarnosti: „A neimar je dotle putovao i, kad bi, dva konaka do Carigrada, razbole se od kuge. U groznici, jedva se držeći na konju, stiže u grad. Odmah svrati u bolnicu italijanskih franjevaca. A sutradan u isto doba izdahnu na rukama jednog fratra“³. Postavljanje čardaka na Drini i sedmo poglavlje romana *Na Drini ćuprija* (1945) Ivo Andrić je vezao za motiv kuge i kolere u Sarajevu: „Za tih dvadeset i pet godina iz sredine XIX veka dva puta je u Sarajevu morila kuga i jednom kolera. U tim slučajevima kasaba se pridržavala saveta koje je prema tradiciji još Muhamed dao svojim vernicima za njihovo držanje u slučaju zaraze: „Dok bolest vlada u nekom mestu, ne idite tamo, jer se možete zaraziti, a ako ste u mestu gde bolest vlada, ne idite iz tog mesta jer možete zaraziti druge“⁴. Službena lica, policajci („zaptije“) preventivno piju rakiju i jedu beli luk da bi se zaštitili od kuge. „Napola pijani od

¹ Posle konačnog proterivanja Turaka iz jugozapadnog dela Srema, ta teritorija bila je predata austrijskoj Dvorskoj komori, ali je već 1737. izbio novi austro-turski rat i trajao sve do 1739. godine. Pored ratnih strahota, veliko područje Vojvodine zahvatila je epidemija tzv. „banatske“, odnosno „erdeljske“ kuge, koju je carska vojska prilikom svog povlačenja iz Erdelja preko Banata i Bačke, septembra meseca 1738. prenela u Srem, ali i u veći deo Ugarske. Bila je to najdugotrajnija i najrasprostranjenija kužna epidemija koja je ikada zahvatila krajeve preko Save i Dunava. Trajala je do maja 1741. godine. S. Gavrilović (12) je naveo zapis jednog savremenog letopisca o učinku te epidemije: „Pogodi nas pravedni gnev Božiji i posla preblagi Bog kugu, naprasnuju smrt i bolestan, na narod i državu Austrijsku. Pomreše ljudi i stoka. Od Zemuna do Petrovaradina nije se moglo proći Dunavom od trupija mertvi ljudej i skotov i od smrada“. Prema: Jovan Maksimović, *Stari zapisi o zdravstvenohigijenskim prilikama u vojvođanskim selima*, u *Sveske Matice srpske, grada i prilozu za kulturu i društvenu istoriju*, Serija prirodnih nauka, sveska br. 16. Novi Sad, 2014, str. 67.

² Stefan Mitrov Ljubiša, *Pričanja Vuka Dojčevića*, Beograd, Ed. Srpska književna zadruga, Državna štamparija Kraljevine Srbije, 1902, str. 75-85. accesibil online: http://hiperion.weebly.com/uploads/9/2/2/2/9222028/stefan_mitrov_ljubisa_pricanja_vuka_dojcevica.pdf

³ Ivo Andrić, *Most na Žepi*, u *Izabrana proza*, str. 62. Accesibil online: http://hiperion.weebly.com/uploads/9/2/2/2/9222028/ivo_andric_izabrana_proza_pipovetke_most_na_zepe.pdf

⁴ Ivo Andrić, *Na Drini ćuprija*, str. 98.

lečenja“ sprovode proceduru na samom ulasku u kasabu gde svako ko želi da uđe u varoš uverava da je zdrav i da nema nikakve veze sa kolerom koja je – „daleko joj lijepa kuća“ – tamo negde u Sarajevu. „Na kapiji se tada palila mala vatra od mirišljavog drveta koje je razvijalo obilan, beo dim. Zaptije bi prihvatale kleštima svako pojedino pismo i okadile ga na tom dimu. Tek tako raskužena pisma otpremana su dalje“¹. Indikativna je za ovaj odlomak rekonstrukcija motiva kuge na osnovu narodnog verovanja, što ukazuje na zaključak da u interpretaciji kuge Andrić nije išao jednosmernim putem. Unutrašnja priča se može shvatiti kao potvrda realnih zbivanja, ali i kao komična verzija kojom se potcrtava fantastični karakter predanja. Navešćemo i epizodu u kojoj Karađoz, književni lik *Proklete avlije* (1954) pominje kugu:

U njihovim kućama javila su se poslednjih dana dva slučajna oboljenja. Sumnja se da bi mogla biti kuga. Treba to samo objaviti i svi će oni, od najmlađeg do najstarijeg, biti zatvoreni u jermensku bolnicu za okužene. Tu ih se bar polovina može stvarno zaraziti i pomreti. Naći će se ljudi, spolja ili iz posluge, koji će im za to vreme upadati u napuštene kuće i radnje i pokrasti i ono što se vidi i ono što je skriveno. A zatim, nastupiće sve ono dalje što biva sa okuženim i njihovim kućama i imanjem².

Miloš Crnjanski u drugoj knjizi *Seoba* (1962) navodi dve epizode u kojima se osvrće na motiv kuge:

Zanimljivo je da ni transport, koji je iz Kanjiže Petar Bojanac doveo, a Rakišič, u Kijevu, preuzeo, nije dobro prošao. Ti ljudi su naseljeni brzo i zemlja im je bila dodeljena, već u februaru, na Donecu. Međutim, nekako se posle raščulo da je u Kanjiži vladala kuga. Vlasti su na to pohvatali sve te iseljenike, koje je Rakišič bio preuzeo, i poslali ih čak na gruzinsku granicu. Uzalud je, posle, Rakišič dokazivao da je kuge, možda, bilo u Novoj Kanjiži, a da su ti ljudi iz Stare Kanjiže, koja je lepo i uredno trgovište na Tisi, u Bačkoj, gde kuge nema³. (...) „U to vreme, svi putnici, koji su išli u Kijev, imali su da odsede, šest nedelja, u karantinu – ili u mestu Želegovka, ili u mestu Vasiljkov, ili nekom drugom rosijskom forpostu. Kako je Đurđe stigao, sa bratom, i bratučedom, bez karantina, niko nije znao. Strah od kuge – koja je, na jugu austrijskog carstva, na turskoj granici, bila česta – bio je zahvatio celu Evropu. Kako su Isakovići stigli, preko granice, tako brzo, nije se objasnilo. Đurđe je, kad su ga o tom, docnije, pitali, odmahivao rukom. A dodavao: majku on svakome, ko pomisli da on donosi kugu!⁴.

Šesta glava *Tvrđave* (1970), autora Meše Selimovića nosi naziv *Čudno ljeto* i govori o pošastima koje su pogodile Sarajevo i okolinu. Selimović navodi podatak da je porodica njegovog književnog junaka, Ahmeta Šaba stradala od kuge: „otac, majka, sestra i tetka, svi su pomrli od kuge. Ni grob im nisam znao; stotine su umirale u

¹ *Ibidem*, str. 98.

² Ivo Andrić, *Prokleta avlija*, str. 28. Accesibil online: http://hiperion.weebly.com/uploads/9/2/2/2/9222028/ivo_andric-prokleta_avlija.pdf

³ Miloš Crnjanski, knjiga druga *Seobe*, str. 436.

⁴ Miloš Crnjanski, *Seobe, II*, str. 468. Miloš Crnjanski ima pesmu koja nosi naziv *Kuga*. (videti zbirku pesama *Lirika Itake*).

jednom danu, i živi su žurili da ih zatrpaju gdje bilo“¹. Dominantnu pažnju privlači interpretativni kontekst kuge kao bolesti – epidemije iz biološkog i medicinskog aspekta i odlomci iz romana *Besnilo* (1983) autora Borislava Pekića koji ilustruju istorijske podatke² o bubonskoj i Justinijanovoj kugi, što intenzivira dokumentarnu uverljivost priče („...I Mojsijeve biblijske pošasti, i Crnu smrt, kugu od 1347, koja je do 1350, samo za tri godine eksperimentisanja bacilom *Pasteurella Pestis*, odnela trećinu Evropljana...“). Kraj romana *Besnilo* obeležen je cikličnom strukturom virusa kuge na koju je ukazao još Camus. Poražavajući trijumf kuge anticipira novi Pad:

Jer znam, kao i Camus, ono što vesela rulja nije znala, i što se u knjigama može naći — da bacil kuge nikada ne umire i nikad ne nestaje, da može desetinama godina da spava, u nameštaju i rublju, da strpljivo čeka po sobama, podrumima, sanducima, i maramicama i starim hartijama, i da će, može biti, i doći dan, kad će, na nesreću ljudi i njima na pouku, i kuga ponovo probuditi svoje pacove i poslati ih da uginu nekom srećnom gradu³.

Vredne rezultate kada je u pitanju književni motiv kuge ostavili su i autori susednih književnosti. Motiv kuge u hrvatskoj književnosti nalazimo u 13-om pevanju speva *Osman* (1621-1638) dubrovačkog autora Ivana Gundulića (1589-1638). Od velike kuge u Dubrovniku 1526. godine⁴ stradao je hrvatski pesnik Šiško Menčetić (oko 1457-1527). Haranje kuge u Dubrovniku podstaklo je hrvatskog renesansnog književnika, Mavra Vetranovića (1482-1576) da piše o apokaliptičnom stradanju izazvanom kugom, što je izneo u pesničkoj poslanici Petru Hektoroviću.

Nije to bila kuga, već gnev Božji

Nije to bila kuga, već gnev Božji — tipično je svojevremeno stereotipno viđenje uzroka kuge. Kuga (uzrokovana bakterijom lat. *Yersinia pestis*) označava pojmove „udarac“, ili „rana“, te stoga u ranom hrišćanstvu kugu povezuju sa neobičnim vazдушnim fenomenima kakvi su npr. misteriozne magle, vatrena lopta, krvavo crveni mesec, duga i sl. koji imaju za cilj da najave epidemiju kuge. Neobične najezde insekata, pojavljivanje zastrašujućih čovekolikih figura obučenih u crno, „demoni“, koji su često viđani na obodima grada ili sela i njihovo prisustvo je signaliziralo izbijanje smrtonosne epidemije. Na sličnim pretpostavkama počiva

¹ Meša Selimović, *Tvrđava*, Beograd, Ed. BIGZ, 1991, str. 17.

² Borislav Pekić ne propušta da pomene strašnu „Justinijanovu“, odnosno „Prokopijevu“ kugu iz VI veka, kao i kugu iz Perikleovog doba, o kojoj saznajemo iz pera istoričara Tukidida.

³ Borislav Pekić, *Besnilo*, Beograd, Ed. Laguna, 2015, str. 615.

⁴ Zna se da je kuga pogodila dalmatinske krajeve već 1347. godine i početkom 1348. godine i sa više pogubnih naleta održala se do 19-og stoleća. Kugu su verovatno doneli trgovci koji su došli da trguju u Dubrovnik i svakako je to bio destabilizirajući faktor privrednog razvoja dalmatinskih gradova. Gordana Ravančić, „Prilog proučavanju Crne smrti u dalmatinskom gradu (1348- 1353)“, u *Povijesni prilozi*, br. 26. 2004, str. 7-18. Accesibil online: http://www.academia.edu/1137939/Prilog_prou%C4%8Davanju_Crne_smrti_u_dalmatinskom_gradu_1348.-1353._raspon_izvorne_gra%C4%91e_i_stanje_istra_enosti_na_primjerima_Dubrovnika_Splita_i_Zadra

religijsko obeležje kuge kao „božanske kazne za ljudske prestupe“¹. Upravo u jednom od najstarijih južnoslovenskih istorijsko-literarnih spisa *Ljetopis Popa Dukljanina* iz 12-og stoleća u poglavlju XXXI zapažamo motiv božje ruke koja kažnjava zbog greha:

Sinovi Legeta pošto su izvršili bratoubistvo ili čovjekoubistvo, počеше vladati zemljom, a njihov otac je boravio u Kotorskom zalivu, u mjestu koje se zove Trajekt (prevlaka kod Tivta), đe je sebi sagradio tvrđavu i dvor. Ali svemogući Bog, koji voli svako dobro a ne voli svako zlo i grijehove, uskoro udari na oca, inače hromog tijelom i duhom, i na sinove mu, kugom i pomorom, na isti način kao što su sami bili udarili na braću i svoje nećake².

Da je kuga ušla u svet molitve dokaz su podaci da su sveštenici za vreme kuge preporučivali molitve svecima, zaštitnicima od kuge³. Petar I Petrović Njegoš (1748-1830) u *Poslanici Njegušima* (1827) napominje da je Sveti Nikola spasio vojsku od kuge. Iz 18-og stoleća možemo se prisetiti Mule Mustafe Bašeskija koji u okviru svoje sarajevske hronike – *Ljetopisa* (1746-1804), beleži ko je stradao od kuge u Sarajevu u periodu od 23. 07. 1762. do 11. 07. 1763: „Ova bolest je pustošila pune tri godine i u samom gradu Sarajevu pomorila oko 15 000 duša. Kronogram o prestanku haranja kuge je ovaj: „Bože, koji si riznica svih dobrota, sačuvaj nas svega čega se plašimo“⁴. Kod Dositeja u delu *Život i priklučenija* (1783/1784) epizodu o kugi u Carigradu narator pripoveda u šaljivom maniru:

A ima li Turčin pravo kad veli da ni od kuge ne valja bežati? Jok, vala! U tom ima vrlo krivo. Od boga ne mogući uteći, ne valja ni da bežimo; a od požara, velike vode, kuge i drugih mnogih zala, mogući se sačuvati i ne hoteći, vrlo ludo poslujemo. Iz svega

¹ Justinijanova kuga bila je jedna od najsmrtonosnijih u istoriji i verovalo se da je njena pojava-božja kazna. Videti: William Bramley, *The Plagues of Justinian*, in *Gods of Eden*, New York, Ed. AVON BOOKS, 1993, str. 144-150; Christine M. Boeckl, *Images of plague and pestilence: iconography and iconology*, Kirksville, Missouri, Truman State University Press, 2000, str. 1.

² *Ljetopis Popa Dukljanina*, accesibil online: <http://hiperion.weebly.com/> 105011410801078107710741085108610891090.html

³ Hrišćanstvo je donelo promenu u smislu da su se ljudi počeli moliti hrišćanskim svetiteljima za spas od kuge, a ne više paganskim bogovima. Sveti Sebastijan i Sv. Rok, bili su svetitelji i zaštitnici od kuge. Na slikama se Sv. Rok obično prikazuje kao putnik sa ogoljenom jednom nogom i ranom na butini, dok se pored njega nalazi pas. Prema legendi, pas mu je lizao kužnu ranu na nozi i tako ga izlečio od kuge. Zanimljiv je i podatak da je Sveti Vinko Fererski, veliki propovednik i iscelitelj, kanonizovan 1455., često prikazivan u kontekstu zaštite od bolesti ili iznenadne smrti, a poručivanje njemu posvećenih oltara i slika obično se vezuje za epidemije kuge. Tako je, prema predanju, drvena figura ovog svetitelja sačuvala Dubrovnik od kuge. Takođe, kroz prizmu religioznog mističizma posmatramo i vizije Blažene Ozane iz Kotora (Crna Gora) i čuda koja je činila hrabreći građane Kotora za vreme epidemije kuge. Njenim natprirodnim delovanjem, kuga, koja je 1526. godine pustošila Dubrovnik, nije prodrla do Kotora. Videti: Saša Brajović, „Blažena Ozana kotorska. Konture identiteta“, u *Lingua montenegrina časopis za jezikoslovnju, književnu i kulturnu pitanja*, God. VI, sv. 2, br. 12, Podgorica, Ed. Institut za crnogorski jezik i književnost, 2013, str. 228.

⁴ Mula Mustafa (Ševki) Bašeskija, *Ljetopis (1746-1804)*, prevod s turskog Mehmed Mujezinović, Sarajevo, Ed. Sarajevo-Publishing, 1997, str. 55.

Romanoslavica vol. LII nr.4

ovoga sljeduje da možemo ljude milovati i ljubiti pohuzdavajući i osudavajući njihove krivoputice, zašto inače nije moguće ispraviti se¹.

Ako me gdi kuga zakvači i ščepa, što će mi onda pijastre pomoći? Ona nimalo za šalu ne zna, niti će mariti što ja još nisam Pariz ni London vidio. (...) samo nek nisam onde gdi je kuga, jer s njom za glavu ne bih se rad prijateljiti ni pačati².

Iz raznovrsne rukopisne građe koju je za sobom ostavio jeromonah i propovednik Gavril Stefanović Venclović (1680-1749?) izdvojili smo odlomak iz besede *Statir (Crni bivo u srcu)* koji se bavi kugom i verno ilustruje tezu da su ključevi od smrti i života u božjim rukama jer samo on može da sačuva od kuge. Da bi rasvetlio pojam kuge Venclović pribegava slobodnom asocijativnom nabranjanju sinonima i fraza („čuma“, „povetrije“, „gnev povetreni“) i kombinuje ih sa naglašenim baroknim obeležjima i mestima u kojima opominje starozavetnim besedama iz Otkrovenja Jovanovog. Odlomak koji navodimo usmerava na slikovitost i uticaj baroknih elemenata na Venclovićevu poetiku. Snažan prodor narodnog jezika u književno stvaranje, paralele, citati i reminiscencije iz Biblije, retoričnost i raskošno poređenje Hrista sa dragim kamenom koji štiti od kuge, utemeljeno je na biblijskoj i folklornoj tradiciji³:

Jest Hristos taj vrlo skupi kamen što no se u Jevandelju zove statir svjetovideni kamen a ovako naprosto zove se karbunkulum, da rečem na srbski jezik goruč ugljen zašto no on u mraku i noću kako vatra sja se i vidno svetli. Tako i Hristos nama na zemlji svetli s naukom jevandelskim i sa svojim prikladnim životovanjem ko tome dokle je na zemlji ujedno s ljudma boravio svetlio je u crnome idoloslužnju poganim narodom, svetlio je i u neveri židovskoj, također i svim grešnikom na proznanje im svoje videti se u čemu s[u], da izgaze iz toga čola smradljiva. Zarad toga veli to jevangelist Joan za Hrista: „Svet v tme svetiti se: svet u mraku svetli i pomrčina ne može ga zasloniti.“ Karbunkulum brani ljude od kuge koji ga kod sebe imaju i nose ga. I Hristos od čume i svake haveti noćne ljude čuva koji ga udilj spominjući mole i pomoć od njega pitaju. (...) Poslušaj ga Bog i odvrnu s vilajeta mu preku smrt što no u pismu zove se povetrije, a mi velimo kuga i čuma. Hele s ovoga posla napre je ta preka smrt povetrije postalo. Reče Bog k onome angelu pobivaču: „Zaustavi se već dosta ti je zasad to, odvrni odatle ruku tvoju i ne gubi sviju ljudi.“ Tako to od onoga dobi prigađa se i biva i dosad po svetu ta smrt. I na koju stranu napusti joj Bog vladu neka ti ljudi s postom, s mobom, pokajanjem, s deobom siromaši prisvajaju se Hristu u čijoj no ruci su ključ od smrti i života. On će odvrnuti od njih taj gnev povetreni, kugu, zabraniće joj da onim vremenom više ne mori te ljude po njinu vilajetu⁴.

¹ Dositej Obradović, *Život i priključenja*, u Predislovijske, „Antologija srpske književnosti“, 2009, str. 7. accesibil online: https://skolskabibliotekassnb.files.wordpress.com/2015/01/dositej-obradoviczivot_i_prikljucenija.pdf

² *Idem*, str. 98-99.

³ Od davnina je poznato da su se za lečenje od kuge koristile amajlije i drago kamenje.

⁴ Gavril Stefanović Venclović, *Crni bivo u srcu*, accesibil online: <http://hiperion.weebly.com/1050111410801078107710741085108610891090.html>

Iste su orijentacije, u pogledu literarizovanja i aktualizovanja religijskog predznaka kuge kao „udarca od boga“ primetne i u dvadesetom stoleću. Odlomak koji sledi iz romana Iva Andrića, *Travnička hronika* (1945) tretira ovu tematiku kroz dijaloške momente između dvojice predstavnika kultura u sudaru, vezira Ibrahim-paše čija su deca stradala od kuge i francuskog konzula Davila. Kuga je nastupila „kao božja kazna“ zbog grehova (pijanstva, nevaljalstva i nerada) koji su usledili nakon smrti sultana Selima:

Kuga koja poslednjih nedelja mori po Carigradu uvukla se i u vezirovu kuću na Bosforu. Za kratko vreme umrlo je petnaestoro čeljadi, ponajviše posluge, ali se među njima nalaze i najstarija vezirova ćerka i sin od dvanaest godina“. (...) „Eto, i kuga je došla na Stambol i to na predele gde se ne pamti da je dolazila – govorio je vezir teškim hladnim glasom kao da govori ustima od kamena – eto, ni kuga nije mogla izostati. Morala je doći, zbog naših grehova. Mora da sam i ja grešan dok je i u moju kuću ušla“. (...) Od greha, od greha sve to dolazi. Narod je u prestonici izgubio i razum i obraz“. (...) „Dok je on bio živ i na vlasti, greh se u prestonici progonio, suzbijalo se pijanstvo, nevaljalstvo i nerad. Ali sada...“¹.

„Sultan Selim bi to suzbijao“, čvrsto je uveren Ibrahim paša. Ponavaljajući maksimu „Bog je jedan!“ pred francuskim konzulom Davilom, on time pojačava govor osećanja ove misli, ne držeći se kao zvaničnik nego kao čovek i vernik. Tvrdeći da kuga dolazi od greha, vezir ne prihvata Davilove i Davnine utehe i obrazloženja poput izjave da su „i svetački nevine ličnosti i kuće stradale slučajnim prenošenjem klica ove opake bolesti“. U romanu *Besnilo*, međutim, primetan je Pekićev ironijski otklon prema religioznim ideologemama da je kuga u božjim rukama, kao i prema zagovornicima božanske medicine da se sa izazivačima svih bolesti, tj. zlim duhovima, može boriti jedino verom i molitvom. Dublji uvid u tekst razotkriva piščevo interesovanje za tematski kompleks religioznog kroz upotrebu motiva kakvi su: kazna, porok, greh, vrlina, kadionica, demon, spas, čudotvorna ikona ili Bogorodica, te je uočljivo iskazivanje stvarnosti pomoću starozavetnih, hrišćanskih i apokaliptičkih semantičkih kodova. A osim toga, narodno verovanje da se kuga boji pasa² poslužilo je autoru za prelazak sa biblijskog na folklorno-mitološku ravan. Folklorno-religiozna motivacija kada je u pitanju narativ o kugi svakako je bila podsticajna za Pekića što ilustruje sledeća epizoda iz romana:

I kazna je došla jedne noći kad se porok od greha odmarao, a vrlina već odavno trulila u memoriji ljudi. Svuda unaokolo, dokle je oko prorezima uskih ulica dopiralo, gorele su lomače. U vazduhu se osećao gorak miris spaljene smreke, jasena i

¹ Ivo Andrić, *Travnička hronika*, Beograd, Ed. Prosveta, 1991, str. 360-362.

² Po narodnom verovanju kugu najviše uništavaju psi, a sem toga u borbi protiv nje preporučivalo se i uredno pranje sudova i povlačenje magijskog kruga (tj. brazde) oko sela. Verovalo se da simbolički napravljen krug štiti od zla. Još jedno od praznoverja bilo je da dim i pepeo mogu očistiti od kuge. „U našem narodu praznuju se i čumini ili kugini praznici, kao što su praznik Sv. Atanasija i praznik Sv. Antonija, koga, po verovanju, slavi sama čuma. Na praznik Čumin dan obično je ovom demonu polagana zoomorfna žrtva u vidu ovna. Sreten Petrović, *Sistem srpske mitologije, knjiga I*, Niš, Ed. Prosveta, 2000, str. 122.

ružmarina. Ono malo ljudi koji su se na ulici mogli sresti nosili su preko lica nakazne voštane maske da njima uplaše demone kuge, a u ruci kadionice, iz kojih su se, čisteći vazduh, isparavale istočnjačke trave, aloa, ambra i mošus. Uprkos tome grad je smrdeo kao da se raspadao. Otvorene taljige, natovarene golim leševima, iz kojih se cedio krvav gnoj, škripale su u tišini, koju je remetio samo fijuk bičeva. Kraj kola su, sporo poput robova u dolapu, išli ljudi pod crnim kapuljačama, udarali o drvena klepala i pozivali žive da iz zabarikadiranih kuća, sa slepim očima voštanih prozora izbace svoje mrtve. Protiv kuge koja je ubijala dahom nije bilo zaštite. Maske i kadionice nisu imale dejstva. Bekstvo u usamljenost nije donosilo spas. Molitve su ostajale bez odziva. Dobročinstva, kojih su se ljudi opet setili, nisu pomagala. Čudotvorna ikona Majke Božje, doneta iz obližnjeg manastira, odbila je da uđe u smrtno bolesni grad. Konj na kome je u litiji svečano nošena, najednom se našao pred bezdanom iz koga je izbijala nesnosna jara, opasujući grad vatrenim štitom. Ništa ga nije moglo naterati da paklenu jamu preskoči i Bogorodicu u grad unese. Kad se konj povukao, bezdana je nestalo. Kuga je ostala". (...) „Posle se pojavio veliki crni pas¹.

Demonološko lice kuge

Današnji folklor potvrđuje vezu demonskih bića, veštice i kuge, te u *Slovenskoj mitologiji* stoje brojni primeri² po kojima je uz vešticu i kuga jedna od moćnih nečastivih sila kod Srba. „Čuma ili Kuga je baba bez noktiju, u crnoj odeći, koja ubija pogledom. Sa sobom nosi epidemiju i pomor kao kaznu za ljudske grehe; to je pravi demon bolesti i pomora. (...) Sredstvo za odbijanje Kuge je provlačenje kroz košulju koju je izatkalo i sašilo, za jednu noć, devet golih baba. Za vreme epidemije kuge u Jagodini, 1837. godine, knez Miloš Obrenović naredio je da mu se u tajnosti načini takva košulja, kroz koju se provukao najpre on, a zatim naredio da to učine i svi članovi njegove porodice i oficiri“. (...) Smatra se da onoga ko je nosio „čuminu košulju“ čuma usvaja, i od tada će ona bdeti nad njim i čuvati ga od svih opasnosti“³. Veza sa folklornom tradicijom i transponovanje motiva kuge i veštice overena je u poeziji Jovana Dučića⁴, ali i u Pekićevoj pripovesti, „Otisak srca na zidu (1643)“. Pekićev junak, Džon Bleksmit, rađa se u ponoć u vreme nečistih sila, na Zadušnice, taman kada kuga odnosni brojne ljudske žrtve. Njegovom rođenju prethodi jedno od poslednjih spaljivanja veštica u gradu, čije srce iskače iz nje i

¹ Borislav Pekić, *Besnilo*, Beograd, Ed. Laguna, 2015, str. 276.

² Po jednoj češkoj bajci neki prosjak zadržao se jednom u slovenskom selu za vreme kuge; ušao je u jednu kuću i ugledao mačku koja je mjaučući trčala iz ugla u ugao. Zagledavši se pažljivo u mačkine oči, primeti u njima neku sličnost sa očima poznate mu žene. On izvadi nož i odseče šapu stvorenu koje iznenada začuta. Zaraza odmah prestade; ali prosjak, susrevši kasnije ženu paroha iz toga mesta, prepozna u njoj tajanstvenu mačku, ugleda čak da ima zavijenu ruku; nedostajao joj je upravo odsečen prst.

³ Nenad Gajić, *Slovenska mitologija*, Beograd, Ed. Laguna, 2011, str. 107.

⁴ Jovan Dučić potvrđuje vezu motiva kuge u veštice u trećoj strofi pesme *Suša*:

„Sve žega mori kao čuma
Dolina puna nemog straha;
U polju nasred belog drumu
Veštica diže stub od praha“.

udara o zid Bleksmitove kuće, ostavljajući trag za sobom kao kakvo znamenje. U srpskoj religiji i folkloru personificirani su Kuga i Kolera, pa tako i Smrt, koje sa sobom nose knjigu u kojoj je zapisano ko će umreti. Kuga uglavnom nađe osobu koja je, da bi sačuvala svoj život, mora odneti na leđima do kuće onoga koga će ona usmrtiti. Čovek kugu nosi „bez ikakve muke jer nije teška nimalo“. Kao ilustracija navedenog poslužiće povjestica *Kugina kuća*, hrvatskog autora Augusta Šenoa (1838-1881) u kojoj kuga, personifikovana u liku žene dolazi u selo, nailazi na ženu Jelu koju primorava da odnese Kugu na leđima:

Ja sam, Jelo – kuma kuga. Ili gini il' me nosi!“ „Vražji rode, ma i tko si, Ni za carsku svijetlu sreću u selo te ponijet neću!“ Zdvojno Jela vrati kugi. (...) Od kuge je cijelo Izginulo selo. (...) „Kleta kugo, kukavice! Uzmi mene, varalice! Sve ću, slatka kugo, dati, Al' mi dijete - dijete vrati!“ Za ogradom stoji kuga, Vjetar vije plašt joj bijeli, U pol grožnje, u pol ruga Strašna kuga majci veli: „Šta me kuneš, ženo luda? Kuću sam ti poštedita; Zar je kuga kriva bila Da van kuće sin vrluda? Tam' kod strine ga zatekoh, Pade on i pade strina; Jelo, ti već nemaš sina! Što ti rekoh, ne porekoh.“ Na to smjesta Kuga nesta¹.

Zapisi o kugi su znatno brojniji nego o koleri iako se smatra da su njih dve sestre. „Kolera se opisuje kao baba tankih nogu, buljavih očiju i sa izuzetno velikim grudima, koje tokom svog pohoda prebacuje preko ramena. I ona, poput Kuge, nagoni ljude da je prenose na mesto koje odredi, ali ih pritom i ubija: čovek često umre od umora pri ovom nošenju ili nakon njega (Kolera, očito, za razliku od Kuge ima težinu)“². Kako se narativ o kugi izražava kroz model usmene priče o nečastivoj sili sa onog sveta, u fantastičnom okviru, najvernije pokazuju sledeća dela: zbirka pripovedaka *Novi Jerusalim* (1989)³, Borislava Pekića, *Izveštaj o kugi* (1989) autora Radoslava Petkovića, kao i roman Slobodana Džunića *Vetrovi Stare planine* (1998). Junaci u pomenutim delima vezani su za prošlost, folklorno-mitološko nasleđe gde kult predaka ima veoma važnu ulogu. Narativ o kugi konstruisao se kao viša objedinjujuća instanca dve simultane perspektive, odnosno dva diskursa: jednog fantastičnog i drugog realističnog. Gotovo redovno kada na scenu stupaju

¹ Povjestica *Kugina kuća* nastala je prema sledećoj narodnoj legendi: „Pre mnogo godina poharala kuga malo selo Vrbnik na ostrvu Krku. Mlada žena Jela o ponoći se vraćala kući i žurila svome sinu Radi. Odjednom, na križanju zastade ona sva preplašena. Ispred križa klečala čudna žena zmijske kose i planinskih očiju kao krvav mjesec. Kuga je ta žena bila. Zaustavila Kuga Jelu te joj rekla da je u selo ponese. Jela nije prihvatila, ali Kuga je i dalje molila, a Jela odbijala. Odjednom, dosjeti se Kuga te reče: „Nosi me, Jelo, u selo me nosi, sve ću kuće zarazit, ali tvoju ću preskočiti!“ Odnese Jela na leđima svojim Kugu u selo. Čim je Jela s Kugom došla na početak sela, ostavila ju je i potrčala kući svome sinu Radi. Zove Jela po kući, zove i plače: „Rade, Rade, moj Rade, gdje si, gdje se skrivaš?“ Rade se ne javlja jer je on otišao svojoj strini u susjedstvo. Kad je Jela vidjela da joj nema sina u kući, izletje van te Kugu zove: „Kleta Kugo kukavice! Uzmi mene, varalice! Sve ću, slatka Kugo, dati, al' mi dijete-dijete vrati!“ Videti: August Šenoa, *Povjestice*, str. 9-11. accesibil online: http://os-vezica-ri.skole.hr/upload/os-vezica-ri/multistatic/21/senoa_povjestice.pdf

² Nenad Gajić, *Slovenska mitologija*, Beograd, Ed. Laguna, 2011, str. 200-201.

³ Pekićeva zbirka od pet pripovedaka *Novi Jerusalim* (1989): „Megalos Mastoras i njegovo delo (1347)“, „Otišak srca na zidu (1643)“, „Čovek koji je jeo smrt (1793)“, „Svirač iz zlatnih vremena (1987)“, „Luče Novog Jerusalima 2999“ u podnaslovu je okarakterisana kao gotska hronika.

natprirodna bića, konkretno, demonološko biće kuge, prelazi se na simultanu perspektivu pripovedanja putem koje se uspostavlja ironijski odnos prema uzaludnom pokušaju čoveka da savlada prirodu i više sile. Zbirke pripovedaka *Novi Jerusalem* i *Izveštaj o kugi* povezane su preko motiva kuge i bave se i temama rata i stradanja. Oba pisca zanima demonski karakter umetnosti. Vremenski interval koji objedinjuju pripovetke zbirke *Novi Jerusalem* obuhvata više od dva milenijuma. Pekić ističe da je reč o vremenskom periodu (1300-1400) koji se naziva „crnim stolećem“. To je doba ratova, ekonomskih kriza, kuge („Crne smrti“) i gladi:

Između vatre i kuge, *limosa*, po narodski *panukle*, postojala je apokaliptična krvna veza, čiji su koreni u Jovanovom Otkrovenju. U porodici ljudskih napasti, Rat je donosio Vatra, koja je svet bacala u kaos. Iz njega se rađala Glad, pa Kuga. Najzad je dolazila Smrt da ih ujedini. Ali, kao i u svakoj porodici, i ovde u dejstvu behu neobjašnjive protivnosti koje zajednička krv nije mirila. Iako im je cilj isti, a razlika jedino u tome što Kuga napada ljude, a Vatra i ljude i mrtve stvari, mrzeli su se među sobom. Od te omraze čovek nije smeo mnogo očekivati, ali je to bilo sve što se, pored nade u boga, moglo preduzeti¹.

Paraboličan odlomak iz Pekićeve priče *Megalos Mastoras i njegovo delo 1347* otvara pitanje humanizma i čitavom tekstu daje biblijsku intonaciju ukazujući na jedno od univerzalnog poimanja kuge koja predstavlja zastupnika smrti i antisveta, demonsko otelovljenje jedne od razornih sila koje razdiru čoveka i jedan od tipova sveprisutnog zla. Indikativan je Pekićev izbor ljudskih napasti (rat, vatra, glad, kuga) koje na granici trenja najavljuju Apokalipsu, Strašni sud, što bi prema *Novom zavetu* vodilo ka drugom dolasku Hrista i spuštanju Novog Jerusalima u kome će samo pravedni ostati da žive. Raznolikost u Pekićevom pristupu temi kuge kao i njen složen i ponekad protivrečan interpretativni potencijal dostiže vrhunac u simbiozi folklorne fantastike i predanja koji je u navedenoj pripovetki prikazao temu kuge kroz motiv đavoljeg putnika kojeg glavni lik pripovetke, umetnik Kir Angelos, odmah registruje „kao dušu sa onoga sveta“. Fantastičnom Pekićevom diskursu doprinosi i oneobičavanje hronotopa prirode, slika prirodnih katastrofa, gde oblaci umesto kiša sipaju skakavce, zemljotresi potresaju planine, od kojih se jedna rastvorila i pretvorila u jezero „od suza izdišućih zmajeva“. Efekat fantastičnog prostora posebno dolazi do izražaja pri opisu „zemlje koja je progovorila na jeziku koji niko nije razumeo“. U Indiji se prvo čula muzika, motiv usko vezan za pojavu đavola. Sa neba su padale žabe, pacovi, skakavci, zmijske, gušteri i škorpije. Usledila je grmljavina: „užareno kamenje, jašući na munjama“ počelo je da pada na zemlju. Zatim je nebeska vatra uništila ono što je ostalo od ljudi i zveri. U kući Marsa sreli su se Saturn i Jupiter, što je osiguralo dolazak smrti, a susret Marsa i Jupitera najavio je kugu. Đavo *Novog Jerusalima* je oličen u putniku, u pojavi koja „šeta“, u kugi koja se širi od Carigrada ka Mesini. U istoj pripovetki Pekić se pozabavio i etimologijom naziva „Crna smrt“, koju je trebalo nazvati „Plavom smrti“, kao što su to činili Francuzi (Mort Bleu), jer su tela umrlih plavela. Poreklo crne boje u nazivu

¹ Borislav Pekić, *Megalos Mastoras i njegovo delo 1347*, u *Novi Jerusalem*, str. 24-25.

verovatno potiče od bukvalnog prevoda *altra mors*, gde reč *altra*, pored „crna“ znači i strašna, užasna. Već na prvim stranicama romana *Vetrovi Stare planine* autor je izneo dokumentarno-istorijske i folklorne elemente o selu Cvetniču, pričajući o legendama o kugi i o tome kako su nastali Čumino selo, Čumina česma, brdo Čumište, Čumin potok, Čumin kladenac, Čumin kamik, da bi potom izneo predanja o vučjem plemenu i o vukovima koji su pretvoreni u ovce, predanja o Bogu, o pticama ili o paklu. Izmešano narodno verovanje sa hrišćanskim učenjem dolazi do izražaja u magijskorealističnom svetu Slobodana Džunića kojem je narativ o kugi poslužio za dezintegraciju realističke slike sveta. Kuga se pojavljuje u različitim vidovima: kao strašna žena, ženetina odevena u belu svadbenu haljinu koja napada sve redom, ali i kao lepotica u belom. Ona živi u svojoj, čuminoj zemlji, ima svoje muške i ženske potomke Čume i Čumiće, a među ljude zalazi kada se raširi zlo. Slobodno ulazi u sela, jede pogače i pite, kose češlja i umiva se na česmi, a poseduje i druga fantastična svojstva: „u troskoku može da preskoči brdo ili da preleti potok“. Pripovedanje u romanu *Vetrovi Stare planine* odvija se po modelu pričanja priča koje imaju bajkoviti i mitsko-legendarni karakter. Junakinja romana, Maruša, preobražava se u kugu i tako „začumena“ ispašta svoj greh zbog čedomorstva. Roman počinje 838. godine kada je svet u Torlaku dobro pamtio čumu, a poneki i onu iz 815. godine. Maruša je čuvajući ovce u planini zaspala i u snu ju je obljubio crnoruni i sviloruni karakačanski ovan sa izuvijanim rebrastim rogovima. Devojka je na svet donela crno i kudravo, kao astragansko, ovne sa plamenim očima „ko u vlčeta“ i iz straha od bruke, kazne i prokletstva nagazila ga na vrat i sahranila ispod Goleme bukve „u koju je, u neko od mnogo davnijih vremena, Božji uhoda, u noćno zimsko doba, bio pobegao od vukova i iz nje prisluškiavao kako se, skupljeni u čopor, ispred nje, dogovaraju na koju stranu te noći da krenu i u čijem toru ovce da pokolju“¹.

U folklornom fondu, među poslovicama i kletvama, formulama uključenim u narodnu poeziju i prozne forme, veliki broj izraza koncentrisan je oko kuge („rešiti se kuge“; „kuga ih udavila“, „gori je od kuge“ i sl.). Kuga u izrekama, kletvama i zakletvama najčešće ima negativnu konotaciju. Primere kuge kao kategorije povezane sa etičko-religijskim kompleksom značenja, kojima autor aludira na negativnu ljudsku osobinu ili pojavu nalazimo u delima Petra II Petrovića Njegoša (1813-1851), najpre u *Gorskom vijencu* (1847): „Od Đorđa se Stambol trese, krvožedni otac kuge“ (...); Kugo ljudska, da te Bog ubije! Ali ti je malo po svijeta, te si svojom zlošću otrovala, no si otrov adske svoje duše i na ovaj kamen izbljuvala?“², a potom markiramo još jedno mesto u istorijskoj poemi *Lažni car Šćepan Mali* (1851) koje ilustruje ovu pojavu:

Kleta zavist duševna je kuga, bez krvi se trudno ona gasi; (...) Zli su Turci, pašo, bez lijeka. Kuku tome od koga ste jači; njemu dana ne sviće bijela, no ste gori od kuge

¹ Slobodan Džunić, *Vetrovi stare planine*, Niš, Ed. Prosveta, 2004, str. 6-7.

² Petar II Petrović Njegoš, *Gorski vijenac*, Beograd, Ed. Prosveta, Izdavačko Preduzeće Srbije, 1957, str. 8-14.

svakoje. (...) Kraj imade kuga i zlo svako; a da kraja ne biše imali, cijeli bi svijet pomorili (...) Prosta kuga da nas sve ponese, no vremena prva da se vratite!¹.

Đura Jakšić u četvrtom delu drame *Jelisaveta, kneginja crnogorska* kaže: „Ta da se kuga s grozom ljubila, Grozniji porod ne bi iznikô! Neg' ovo troje...“ (...) „Kao da lice nosim kugino, Il' pogled smrti, il' u njem' smrt;“; Jovan Dučić, međutim, u delu *Blago cara Radovana* (1931) koristi motiv kuge u kontekstu mudrih izreka na račun prijateljstva: „Prava kuga za prijateljstvo to su novac i slava“². „Najveći tvorac čovekove nesreće je sam čovek. Ni kuge nisu toliko pomorile ljudstvo, koliko njegove sopstvene predrasude i njegova urođena potreba da čini zlo i da ruši“³. U baladi *Đurđevi stupovi*, Laza Kostić peva: „Ti li si nesrećo, ti li si kugo? Al' čekaj samo, nećeš mi dugo!“. Primer motiva kuge u epskim narodnim pesmama pruža pesma *Banović Strahinja*: „A kad dođoh grdnoj postojbini, tamo su me jadi zabušili: u dvorove, postojbinu moju, u dvorove kuga udarila, pomorila i muško i žensko, na odžaku niko ne ostao, no ti moji dvori propanuli...“⁴. U baladi *Hasanaginica* Hasanaga je, možda, ljut zbog Hasanaginičine nesprenosti da učini odvažno delo. Stoga čini „što ni kuga ne čini“⁵, bez imalo razmišljanja donosi ishitrene odluke, kako bi umirio svoju sujetu i proteruje Hasanagicu s dvora.

Zaključak

U celini sagledano treba konstatovati da je kuga tema kojoj se često vraćamo u različitim formama. Evidentno je da se medicinski i istorijski profil kuge nalaze u produktivnoj vezi što otvara bezbroj mogućnosti literarne obrade. Oslanjajući se na usmenu književnost i folklor, zapažen je jasan stav prema ovom iskonskom motivu ljudskog pripovedanja. Motiv kuge ujedno predstavlja odličan vezivni elemenat, objedinjujući simbol srpske literature sa evropskom i svetskom. Narativ o kugi u srpskoj književnosti nalazi se na ušću „književnosti i medicine“ i može se sagledati kroz dve dominantne realizacije: istorijsko-dokumentarnu i folklorno-religioznu.

Folklorno-mitološke interpretacije u vezi sa motivom kuge i aktivirana svedočanstava iz dela predanja i folkloru, forsiraju iracionalnu logiku i prevlast misterioznog u pojedinim delima srpske književnosti. Tema narodnog verovanja u demonološko biće kuge koje je nalik čoveku tokom stoleća ugrađivana je u pisanu literaturu, ponekad sasvim neprimetno, a ponekad izrazito i s namerom, naročito u fantastičnom okviru. Uvođenjem demonološkog bića kuge, narativu o kugi pripisuje

¹ Petar II Petrović Njegoš, *Lažni car Šćepan Mali*, accesibil online: <http://hiperion.weebly.com/1050111410801078107710741085108610891090.html>

² Jovan Dučić, *Blago cara Radovana*, str. 138. accesibil online: http://hiperion.weebly.com/uploads/9/2/2/2/9222028/jovan_duicblago_cara_radovana.pdf

³ *Idem*, str. 38.

⁴ Vojislav Đurić, *Antologija narodnih junačkih pesama*, Beograd, Ed. Srpska književna zadruga, 1998, str. 235-255.

⁵ *Idem*, str. 632.

se kvalitet mitološko-fantastičnog diskursa. Tragovi folklornog podteksta u žanru fantastične književnosti kao oblik tradicionalne kulture i tip čitanja koji prevladava pruža motivu kuge u srpskoj literaturi dodatnu vrednost. Naša analiza je pokazala da se u analiziranim tekstovima u narativu o kugi prepoznaje identično etnološko jezgro i da ih preko folkloru i veze sa mitskim interpretacijama dovodimo u vezu sa najstarijim slojevima tradicije. Dominantan tip folklorno-religiozne motivacije razotkriva otvorenost prema tropološkom čitanju narativa o kugi u srpskoj pripovednoj prozi dvadesetog veka. Kroz dominantnu simbiozu folklorne fantastike i predanja motiv kuge u srpskoj književnosti ukazuje na medicinski, politički, socijalni i etički fenomen, potvrđujući tekstualnu i metaforičnu konstrukciju kuge i njen simboličan kontinuitet.

Izvori

- Andrić, Ivo, *Na Drini ćuprija*, Beograd, Ed. Srpska književna zadruga, 1961
Andrić, Ivo, *Travnička hronika*, u *Sabrana dela Iva Andrića*, Beograd, Ed. Prosveta, 1991
Andrić, Ivo, *Most na Žepi*, u *Izabrana proza*, accesibil online:
http://hiperion.weebly.com/uploads/9/2/2/2/9222028/ivo_andric_izabrana_proza_pipovetke_most_na_epi.pdf
Andrić, Ivo, *Prokleta avlija*, accesibil online: http://hiperion.weebly.com/uploads/9/2/2/2/9222028/ivo_andric_prokleta_avlija.pdf
Bašeskija, Mula Mustafa (Ševki), *Ljetopis (1746-1804)*, prevod s turskog Mehmed Mujezinović, Sarajevo, Ed. Sarajevo-Publishing, 1997
Crnjanski, Miloš, *knjiga druga Seobe*, u *Antologija srpske književnosti*, accesibil online:
<http://hiperion.weebly.com/1050111410801078107710741085108610891090.html>
Dučić, Jovan, *Blago cara Radovana*, accesibil online: http://hiperion.weebly.com/uploads/9/2/2/2/9222028/jovan_duicblago_cara_radovana.pdf
Dučić, Jovan, *Suša*, accesibil online: <http://hiperion.weebly.com/1050111410801078107710741085108610891090.html>
sajt konsultovan 13.11.2016
Džunić, Slobodan, *Vetrovi Stare planine*, Niš, Ed. Prosveta, 2004
Đurić, Vojislav, *Antologija narodnih junačkih pesama*, Beograd, Ed. Srpska književna zadruga, 1998
Jakšić, Đura, *Jelisaveta, kneginja crnogorska*, accesibil online: <https://www.scribd.com/doc/276957830/Jelisaveta-kneginja-crnogorska-Djura-Jaksic-pdf> sajt konsultovan: 23. 10. 2016
Ljetopis Popa Dukljanina, accesibil online: <http://hiperion.weebly.com/1050111410801078107710741085108610891090.html>
Ljubiša, Stefan Mitrov, *Pričanja Vuka Dojčevića*, Beograd, Ed. Srpska književna zadruga, Državna štamparija Kraljevine Srbije, 1902, str. 75-85.
http://hiperion.weebly.com/uploads/9/2/2/2/9222028/stefan_mitrov_ljubisa_pricanja_vuka_dojevica.pdf
Njegoš, Petar II Petrović, *Gorski vijenac*, Beograd, Ed. Prosveta, Izdavačko Preduzeće Srbije, 1957
Njegoš, Petar II Petrović, *Lažni car Šćepan Mali*, accesibil online:
<http://hiperion.weebly.com/1050111410801078107710741085108610891090.html>
sajt konsultovan 15.11.2016

Romanoslavica vol. LII nr.4

- Obradović, Dositej, *Život i priključenja*, u „Antologija srpske književnosti“, Beograd, 2009
accesibil online: <http://hiperion.weebly.com/1050111410801078107710741085108610891090.html>
- Pekić, Borislav, *Novi Jerusalem*, Novi Sad, Ed. Solaris, 2001
- Pekić, Borislav, *Besnilo*, Beograd, Ed. Laguna, 2015
- Petković, Radoslav, *Izveštaj o kugi*, Beograd, Ed. Nolit, 1989
- Selimović, Meša, *Tvrđava*, Beograd, Ed. BIGZ, 1991
- Šenoa, August, *Povjestice*, accesibil online: http://os-vezica-ri.skole.hr/upload/os-vezica-ri/multistatic/21/senoa_povjestice.pdf
- Venclović Stefanović, Gavril, *Crni bivo u srcu*, accesibil online: <http://hiperion.weebly.com/1050111410801078107710741085108610891090.html>

Literatura

- Boeckl, M. Christine, *Images of plague and pestilence: iconography and iconology*, Kirksville, Missouri, Truman State University Press, 2000
- Brajović, Saša, „Blažena Ozana kotorska. Konture identiteta“, u *Lingua montenegrina časopis za jezikoslovna, književna i kulturna pitanja*, god. VI, sv. 2, br. 12, Podgorica, Ed. Institut za crnogorski jezik i književnost, 2013, str. 221-238.
- Bramley, William, *The Gods of Eden*, New York, Ed. Avon Books, 1993
accesibil online: <http://whale.to/c/Gods of Eden Bramley.pdf>
- Čajkanović, Veselin, *Stara srpska religija i mitologija*, Beograd, Ed. Prosveta, 1994
- Đorđević, Tihomir, *Nekolike bolesti i narodni pojmovi o njima*, Beograd, Ed. Naučno delo, 1965
- Gajić, Nenad, *Slovenska mitologija*, Beograd, Ed. Laguna, 2011
- Gavrilović, Slavko, *Srem od kraja XVII do sredine XVIII veka*, Novi Sad, 1974
- Maksimović, Jovan, „Stari zapisi o zdravstvenohigijenskim prilikama u vojvodanskim selima“, u *Sveske Matice srpske, građa i prilozi za kulturu i društvenu istoriju*, Serija prirodnih nauka, sveska br. 16. Novi Sad, 2014, accesibil online: <http://www.maticasrpska.org.rs/stariSajt/casopisi/sveske%2055.pdf>
- Pašić, Milutin, *Književno stvaralaštvo do 1918. godine*, accesibil online: <http://www.graduzice.org/userfiles/files/knjizevnostvaralastvodo1918.pdf>
- Petrović, Sreten, *Sistem srpske mitologije, knjiga I*, Niš, Ed. Prosveta, 2000
- „Noviji istoriografski prilozi o Petru I Petroviću Njegošu“, u *Zbornik radova*, Cetinje, Ed. Fondacija „Sveti Petar Cetinjski“, 2009, accesibil online: <https://www.scribd.com/doc/287687029/Noviji-istoriografski-prilozi-o-Petru-I-Petroviću-Njegošu-zbornik-radova>, sajt konsultovan: 01.10.2016
- SMER – *Slovenska mitologija* – enciklopedijski rečnik, urednici Svetlana M. Tolstoj i Ljubinko Radenković, Beograd, Ed. Zepter Book World, 2001, ediție online: <https://www.scribd.com/document/13218091/Slovenska-Mitologija-Enciklopedijski-Recnik>, sajt konsultovan: 12. 10.2016.
- Sveske Matice srpske, građa i prilozi za kulturu i društvenu istoriju*, Serija prirodnih nauka, sveska br. 16. Novi Sad, 2014, accesibil online: <http://www.matica-srpska.org.rs/stariSajt/casopisi/sveske%2055.pdf>, sajt konsultovan 5.10.2016

EXERCII DE INTERTEXTUALITATE ÎN OPERA LUI DANIIL HARMS

Camelia DINU

Daniil Harms – una din cele mai interesante personalitati ale literaturii ruse din prima jumătate de secol. Stilul literar al Harms este bazat pe grupul ОБЭРИУ. Harms a avut o abordare a existenței, acțiunilor, faptelor unei persoane sau a unui grup de persoane, înțelegând că existența este absurdă, acțiunile sunt absurde. O caracteristică a creației sale este combinarea diferitelor categorii estetice chiar în cadrul unui singur text. În articol este analizat câmpul intertextual al creațiilor Harms, scopul fiind de a investiga proprietățile specifice și caracteristicile intertextualității în creația Harms.

Cuvinte cheie: literatură rusă, avangardă, intertextualitate, reminiscență, aluzie, parodie.

Odată cu mișcările de avangardă, numeroase creații majore ale literaturii ruse au devenit obiect al parodiei, ca urmare a vocației ludice, teatralizante și demistificatoare specifice fenomenului avangardist. Relația intertextuală cu literatura anterioară a fost pentru unii avangardiști doar o modalitate de epatare, iar pentru alții o modalitate profundă de exprimare a viziunii despre literatură, ca text gigantic și universal.

Studiul nostru urmărește să identifice și să sintetizeze formele și rolul intertextualității în opera avangardistului rus Daniil Harms, dată fiind insistența cu care scriitorul apelează la acest procedeu care îl apropie de modelele postmoderniste.

Ca observație generală, opera lui Harms este un dialog aproape neîncetat cu literatura anterioară, nu numai rusă. Harms utilizează selectiv elemente de compoziție din texte celebre (caracteristici de gen și specie, segmente ale acțiunii, personaje, viziuni narative, toposuri, modalități de expunere) și le resemantizează conform principiilor artei avangardiste la care s-a raliat: refuzul reprezentărilor consacrate despre artă și crearea unor modele culturale noi, bazate pe ruperea de tradiție; epatarea reflectată în manifestarea adesea agresivă a poziției și a concepției artistice; interesul pentru imaginea „pe dos” a lumii; șocul produs receptorului prin distrugerea tabuurilor estetice; tendința de anulare a granițelor dintre genuri și specii; construcția „la vedere” a textului; autorul prezentat în ipostaza de „artizan” și „constructor”, cu atitudine autocritică; viziunea ludică, ironică, grotescă și absurdă asupra realității, reflectată adesea de ipostaza histrionică a artistului.

Studiile despre intertextualitatea harmsiană nu sunt puține. În prezenta lucrare am pornit de la două dintre ele¹, care au meritul de a identifica numeroase reminiscențe exploatare de Harms, dar inconvenientul de a nu le analiza în detaliu și, mai ales, de a nu le explica funcția, ceea ce studiul nostru își propune.

Cât privește conceptul de intertextualitate, în principiu l-am considerat ca atare, dar în sensul restrâns, utilizat de Gérard Genette, și mai puțin în cel general, definit de Julia Kristeva sau Roland Barthes. Am aplicat conceptul pornind de la accepția lui Gérard Genette, care subsumează fenomenele intertextuale apelativului general de *transtextualitate*, prin care înțelege „o relație de coprezență între două sau mai multe texte, adică prezența efectivă a unui text în altul”². De asemenea, am legat conceptul de *intertextualitate* de cel de *palimpsest literar* și *bricolaj*, tot în descendența teoriilor lui Genette, și am pornit de la ipoteza că unele compoziții harmsiene pot fi socotite palimpseste literare și că avangardistul rus resemantizează, prin bricolaj literar, texte clasice din literatura rusă. Am avut în vedere și opinia lui Iuri Lotman care, vorbind despre limitele textului, observă inevitabilul legăturii oricărui text cu altele, inevitabilul dialog între texte nu doar din aceeași epocă și din același domeniu artistic, ci și între texte situate la distanță unele de altele ca timp, gen literar sau după alte criterii:

Textul nu există de la sine, în mod inevitabil el este inclus într-un context (real din punct de vedere istoric sau convențional). Acea realitate istorică și culturală pe care noi o numim „operă de artă” nu se limitează la text. Receptarea textului, desprins din fundalul lui extra-textual, este imposibilă. Chiar și în situațiile când nu există pentru noi un astfel de fundal (de exemplu, receptarea unui monument complet străin dintr-o cultură necunoscută), proiectăm de fapt textul, la modul anistoric, pe fundalul reprezentărilor noastre moderne, în relație cu care textul devine operă³.

Luând în considerare toate aceste observații, am identificat în opera lui Harms două paliere ale intertextualității: i) o intertextualitate directă, vizibilă, ca trimitere nemijlocită la un anumit autor, sub forma citatelor mai mult sau mai puțin modificate; ii) o intertextualitate indirectă, camuflată, sub forma aluziilor, referințelor și sugestiilor intertextuale, realizată prin prelucrarea subtilă a respectivelor elemente. Prin acest din urmă procedeu intertextual rafinat, Harms rescrie texte clasice din literatura rusă. Este, din punctul nostru de vedere, cel mai spectaculos tip de intertextualitate, mai ales dacă o ilustrăm, cum ne-am propus, cu exemple din dialogul harmsian cu A.S. Pușkin, N.V. Gogol și F.M. Dostoievski. Desigur că, dezvoltând diverse teorii ale intertextualității, se pot identifica și alte direcții în opera lui Harms: intertextualitate implicită/ intertextualitate explicită (Jean Louis Dufays), intertextualitate orizontală/ intertextualitate verticală (Julia Kristeva),

¹ A.I. Smirnova, E.E. Sablina, „«Говорю, чтобы мыслить» (Интертекстуальность в творчестве Д. Хармса)”, *Vestnik Volgogradskogo gosudarstvennogo universiteta*, seria 8/ nr. 8/ 2009, pp. 153-156 și A. Rîmar, „«Уже сказанное» в текстах Даниила Хармса и Александра Введенского”, *Vestnik samarskoj gumanitarnoj akademii, Serija „Filosofija. Filologija”*, 1/ 2007, pp. 182-193.

² Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 8.

³ I.M. Lotman, *Структура художественного текста*, Moscova, Iskusstvo, 1970, p. 184.

intertextualitate generală/ intertextualitate restrânsă; intertextualitate externă/ intertextualitate internă (Jean Ricardou) etc.

După cum arată A.I Smirnova și E.E. Sablina, în compozițiile lui Harms „există atât referiri explicite la creația unui autor sau a altuia, precum și citate «ascunse»”¹. Ca să putem asimila dimensiunile atât de generoase ale intertextualității din opera lui Harms, trebuie să precizăm că scriitorul era familiarizat cu creații celebre din literatura rusă și universală, după cum reiese dintr-o listă a autorilor citați de el, listă care apare în jurnal: literatura rusă este reprezentată de 32 de nume, incluzându-i pe Pușkin, Gogol, Dostoievski, L.N. Tolstoi și contemporanii lui Harms – D. Burliuk, V. Hlebnikov, F. Sologub, A. Belii, iar literatura străină de 43 de nume, incluzându-i pe Shakespeare, Dante, Cervantes, Knut Hamsun, Conan Doyle. Tot în jurnal apare o listă cu cărți de psihologie, ezoterism, alchimie și teorie literară, precum și o listă cu poeme știute pe de rost (în număr de 29). În acest context, este evidentă preocuparea eruditului Harms de a utiliza din abundență reminiscentele literare.

Cât privește primul palier, al intertextualității directe, am selectat câteva cazuri simptomatice și am constatat că, la acest nivel, intertextualitatea harmsiană are două mize fundamentale: parodia și paștișă.

Un prim exemplu este prezența elementelor de limbaj transrațional (zaum). Acest cod extremist (probabil cea mai semnificativă și mai originală contribuție rusă la experimentele avangardei internaționale) a fost inventat de futuriștii ruși și a reprezentat, în concepția creatorilor, o modalitate de a reda legătura dintre anumite procese psihice și esența conștiinței poetice. Au existat mai multe concepții asupra zaumului, dintre care cele mai importante sunt direcția lui Aleksei Krucionîh și cea a lui Velimir Hlebnikov². Deși limbajul transrațional are origini arhaice (blestemele populare, descântecurile, glosolaliile, stările extatice de natură religioasă și ezoterică din ritualurile diferitelor popoare), totuși el nu a însemnat pentru futuriștii ruși o stare psihică de tulburare, ci transfigurarea ei artistică. Ca să înțelegem mai bine interesul lui Harms pentru zaum, trebuie precizat că a debutat ca poet, dar a renunțat treptat la versuri. O vreme a fost membru al grupării „Ordinul zaumicilor”, inițiate de poetul avagardist Aleksandr Tufanov (1925). Dezacordurile ideatice dintre Tufanov și camarazii săi mai tineri (în speță Harms și A. Vvedenski) s-au accentuat cu timpul, ceea ce i-a determinat pe cei din urmă să se delimiteze de practica limbajului transrațional până la a-l contesta. Harms nu a încetat totuși să folosească elemente de zaum în textele sale, tocmai cu scopul de a parodia acest tip de limbaj poetic (pot fi menționate în acest sens compoziții precum *Grai, Sek, Kika și Koka* în care apar numeroase inserții de zaum ce sporesc caracterul absurd).

O situație deosebit de relevantă pentru utilizarea ironică a zaumului este vizibilă în poemul harmsian *Circul Șardam* unde, printre alte elemente de zaum, sunt introduse versuri din poemul fonetic al lui Krucionîh, *Dîr bul șcil* (1913), construit din „cuvinte necunoscute” (după cum afirma creatorul său):

¹ Smirnova, Sablina, *op. cit.*, p. 154.

² Despre limbajul transrațional în detaliu am scris în studiul *Avangarda literară rusă. Configurații și metamorfoze*, EUB, 2011.

dîr bul şcil
ubeşciur
skum
vî so bu
r l ez.

În concepția lui Krucionîh, limbajul transrațional era un limbaj convențional, fundamentat pe sugestia elementară a sunetelor. Harms ironizează acest tip de zaum promovat de Krucionîh, mai precis spontaneitatea și aleatoriul recomandate de futuristul rus pentru a crea cuvinte noi (procedee destul de apropiate, de altfel, de substanța limbajului dadaist). Folosind descrierea lui M. Iampolski, se poate spune că, prin introducerea elementelor de zaum, Harms ajunge la un fel de „vid semantic”¹:

Scamatorul (îngrijorat că nu înțelege nimic).
Bla bla bla bla bla
siau siau
Cru cru cru
Tiau tiau tiau
Prim prim prim
Dîr dîr dîr
bul bul bul (subl. n., C.D.)
Directorul. Perfect adevărat, este apa! Apă.
Scamatorul (nu înțelege nimic).
Tiam tiam tiam
Gom tom gom
Ciuc ciuc ciuc
Bul bul bul (subl. n., C.D.)
(Pleacă înotând).

În decembrie 1927, Harms scrie în 20 de zile piesa *Elisabeta Bam*, special pentru prima reprezentație publică a grupării OBERIU (Uniunea Artei Reale), al cărui inițiator și animator a fost. Este o creație care fixează multe dintre criteriile artistice ale lui Harms, cu deosebire cele ce țin de absurd. Piesa este construită pe principiul încălcării relației cauză-efect: de pildă, eroina este arestată (efectul) pentru o crimă (cauza) pe care nu a comis-o, iar victima crimei, Piotr Nikolaevici, trăiește și vine el însuși s-o aresteze pe Elisabeta. Sunt notabile două trimiteri intertextuale directe. Una este la titlul unei piese a dramaturgului A.N. Ostrovski (1823-1886), iar a doua este o parafrază ludică a celebrului dicton al lui Descartes, „Cogito ergo sum”. Prima lucrare majoră a lui Ostrovski a fost piesa *Falimentul* (1849), intitulată ulterior *O mână spală pe alta*². Deși subintitulată comedie în patru acte, piesa este o tragedie despre aspectele sociale imorale ale vieții din Rusia de la

¹ M.B. Iampolski, *Беспмятство как исток (Читая Хармса)*, Moscova, Novoe literaturnoe obozrenie, 1998.

² Titlul a fost tradus în română destul de inexpressiv *Rămâne în familie*, probabil sub efectul temei familiei care este centrală în text și pentru a accentua ideea că „în familie totul se aranjează”.

jumătatea secolului al XIX-lea care pot fi identificate, la scară mică, în familia unor comercianți. Legea acestei categorii este escrocheria, transmisă ca un cod din generație în generație. Subiectul este construit în jurul unei teme predilecte în literatura momentului, conflictul dintre „părinții” și „copii”, prezentat intenționat vulgar. În textul lui Harms, chiar personajul eponim folosește această ripostă-reminiscență, în momentul când apar Mămica și Tăticul care par a nu o recunoaște și adoptă poziția torționarilor. Replica intertextuală a eroinei sugerează un univers exterior crud și lipsit de spiritualitate. Afirmția personajului Ivan Ivanovici „Vorbesc ca să exist” este o autojustificare a acuzatorului ale cărui intenții sunt manifestate prin cuvânt, care are puterea de a condamna și de a absolvi. Ivan Ivanovici însoțește victima inexistentei crime, pe Piotr Ivanovici, și este autorizat să impute crima, chiar dacă aceasta nu s-a produs. Prin replica lui Ivan Ivanovici, Harms propune ca certitudine a ființei umane nu conștiința de sine, asociată posibilității de a cugeta și de a pune sub semnul îndoielii totul (în spiritul lui Descartes), ci limbajul, comunicarea, cuvântul atotputernic. Acesta este, pe de altă parte, și unul dintre principiile de bază ale grupării OBERIU.

Comedia orașului Petersburg (1927) este o fantasmagorie dramatică, în descendența precursorilor notabili care au exploatat mitul literar al Petersburgului (Pușkin, Gogol, Dostoievski) și are actanți inserați anacronic (Petru I, Nicolae al II-lea, comsomolismul Vertunov), cu roluri interșanjabile. Este încălcată regula unității de acțiune: personajele întrerup periodic trama prin intervenții monologice sau prin interpretări de cântece, fără legătură cu intriga dramatică. O trăsătură însemnată este intertextualitatea, generată nu de puține ori de confuzia deliberată dintre personajul literar și personalitatea istorică. Numele, limbajul și acțiunile personajelor sunt extrase din marele fundal al literaturii ruse. Parada citatelor începe cu reproducerea aproape literală a prologului din *Călărețul de aramă*, de Pușkin, și continuă cu citate modificate din Pușkin, A.A. Blok, A.P. Cehov, Dostoievski, A.S. Griboedov, M.I. Lermontov, A.N. Radișcev, și chiar *Cântec despre oastea lui Igor*. Astfel, personajele pierd legătura genetică cu textul original sau cu personalitățile reale și devin un element tehnic al literaturii absurdului. Pornind de la sugestiile lui A. Kobrinski¹, am identificat mai multe situații de intertextualitate: Pavel Afanasievici Famusov (ce amintește un personaj-cheie din comedia lui Griboedov, *Prea multă minte strică*, tipul moșierului retrograd), cneazul Meșcerski (aluzie la nepotul lui Karamzin, Vladimir Meșcerski, prozator și redactor al renumitului ziar „Grajdanin”, unde a fost redactor o vreme și Dostoievski), Kirill Davîdovici Obernibesov (o aluzie la *Demonii*, de Dostoevski – *Becî* în rusă este titlul celebrului roman dostoievskian). De altfel, imaginea cneazului Meșcerski, care trăiește în Elveția și vine de acolo cu aeroplanul este o trimitere ironică la prințul Mișkin din *Idiotul*, de Dostoievski. O alternativă de interpretare este aici parodia la adresa altui personaj al lui Griboedov, Ceațki, din *Prea multă minte strică*, tipul „omului de prisos” cu o minte superioară, susținător al iluminismului, dezgustat de stilul de viață al nobilimii conservatoare (ca o paranteză, se pare că Griboedov l-a avut ca

¹ A. Kobrinski, *Даниил Хармс*, Moscova, Molodaja gvardija, 2008.

prototip real pentru acest personaj pe filosoful rus occidentalist Piotr Ceaadaev). Unul dintre ofițerii din actul II amintește de Pirogov, eroul nuvelei lui Gogol, *Bulevardul Nevski*. Apar și aluzii ironice la simbolistul Aleksandr Blok, prin inserarea unor replici din poemele acestuia. Astfel, printr-o reciclare absurd-comică a literaturii „înalte”, Harms denunță reprezentările artistice a numeroși autori clasici și compromite un mit important al literaturii ruse, mitul Petersburgului. Cu aceste ultime referințe, care nu apar sub forma citatelor explicite, dar pe care nu le-am putut ignora, am trecut deja la al doilea palier, al intertextualității indirecte. În linii generale, acest nivel are următoarele caracteristici, în concepția lui A. Rîmar:

Convențional, poate fi descris ca atmosferă de citare, creată de textul respectiv, în genul lui déjà-vu. Vorbim nu atât despre citarea unor surse concrete, ci despre faptul că autorul a creat în mod deliberat impresia că anumite construcții reproduc niște șabloane¹.

După cum arată același cercetător, „la acest nivel, intertextualitatea este serios conectată cu parodia. Este vorba nu despre parodierea unor texte concrete, ci despre parodierea principiului însuși de construire a textului”².

Un loc aparte îl ocupă dialogul harmsian cu Pușkin³ și cu Gogol. Avangardistul rus îl menționează deseori pe Pușkin, în diverse ipostaze: ca personaj fictional și obiect al parodiei (care este aparentă, după cum vom demonstra în continuare) și ca erou al unei biografii pușkiniene pe care Harms o scria pentru revista „Ariciul”, cu ocazia celebrării a o sută de ani de la moartea poetului. Există trei miniaturi harmsiene care pun în discuție subiectul „Pușkin”: *Pușkin și Gogol*, *Anecdote din viața lui Pușkin și Despre Pușkin*.

Subiectul miniaturii *Pușkin și Gogol* îl reprezintă trecerea personajelor prin scenă, sub forma unui șir de căderi. Pușkin și Gogol se ciocnesc, se prăbușesc, înjură, într-o atmosferă de improvizație și burlesc. În miniatură nu sunt ridiculizați cei doi mari scriitori puși în opoziție, ci mitul istorico-literar care susține că literatura rusă începe cu Pușkin și Gogol (încă din 1843, criticul V. Belinski observa că, în literatura rusă, are loc o polemică permanentă între tradiția pușkiniană și cea gogoliană⁴). În conștiința maselor, Pușkin și Gogol au fost puși întotdeauna alături în istoria literaturii ruse, cu atât mai mult cu cât este cunoscută prețuirea lor reciprocă. Grotescul harmsian demonstrează sterilitatea și trivialitatea reprezentărilor cititorului mediocru despre cei doi mari clasici ruși. Harms vorbește pe un ton

¹ Rîmar, *op. cit.*, p. 183.

² *Ibidem*, p. 184.

³ Un studiu excelent, care analizează în profunzime relația intertextuală cu opera lui Pușkin aparține cercetătoarei N.A. Maslenkova, *А. Пушкин глазами Даниила Хармса*, „Vestnik Samarskogo Gosudarstvennogo Universiteta, Serija „Literaturovedenie”, 3/ 1993, <http://www.d-harms.ru/library/pushkin-glazami-daniila-harmsa.html>, 15.09.2016

⁴ V.G. Belinski, *Сочинения Александра Пушкина (статья первая)*, în *Собрание сочинений в трех томах* (red. F.M. Golovencenko), vol. III: *Статьи и рецензии 1843-1848*, Moscova, OGIZ-GIHL, 1948, http://az.lib.ru/b/belinskij_w_g/text_0120.shtml, 28.10.2016

glumeț despre scriitori ale căror nume sunt asociate de poporul rus cu stilul distins, livresc, iar această discrepanță stârnește râsul.

În anii '30, puterea sovietică era foarte preocupată să stabilească în mod oficial o ierarhie a valorilor care ar fi contribuit în mod esențial la consolidarea statalității și ar fi fost o dovadă a patriotismului sovietic. Pușkin a fost proclamat patriot și revoluționar, tocmai pentru că regimul avea nevoie să se bazeze pe anumite mituri culturale care să-i justifice existența prin rădăcini istorice profunde. În 1936, ziarele și revistele sovietice erau pline de publicații despre Pușkin, căci se apropia centenarul morții poetului. Saturat de agitația generală a momentului, în decembrie 1936 Harms scrie *Anecdote din viața lui Pușkin*, o replică parodică la volumul scriitorului sovietic Vikenti Veresaev, *Pușkin în viață* (1927), și la festivitățile dedicate poetului din 1937, ce au determinat o adevărată psihoză colectivă. La un nivel facil, *Anecdotele...* sunt o ironie la adresa speciei umoristice respective (de altfel, Pușkin însuși are un ciclu de *Tablete*). Remarcăm și dislocarea ortografică din titlu, ce apare în manuscrise – *anegdote* în loc de *anecdote* –, un fenomen fecvent la Harms, care semnalizează contaminarea sau pastașa speciei. De altfel, „când abordează o anumită specie, Harms introduce ceea ce el însuși numește «o mică eroare», adică mici abateri de la canon, care determină transformări semantice și estetice serioase”¹. Deși personaj central, nu Pușkin din cele șapte scurte anecdote ale lui Harms este ironizat de fapt, ci imaginea lui din conștiința publică. În miniatura lui Harms, Pușkin, căruia i se construiește o biografie fictivă denigratoare, interacționează cu poetul preromantic Jukovski, cu țărani „împuțiți”, cu cei patru fii ai săi, ceea ce sugerează de fapt realitatea contemporană lui Harms, în care Pușkin este receptat de publicul vulgar (de altfel, în text domină atmosfera generală de bârfă). Minimalul fir narativ al miniaturilor este alcătuit din situații absurde și grotești, nemotivate psihologic, în care Pușkin este succesiv recunoscut ca scriitor valoros, apoi calomniat. Revenind, avangardistul a ridiculizat venerația derizorie din conștiința maselor, precum și modul primitiv și superficial în care a fost cultivat de către putere mitul oficial despre Pușkin. După cum arată A. Flaker, „Harms a scris în anii '30, împotriva monumetalismului și mitologizării lui Pușkin, ironizând în același timp atitudinea limitată, îngustă față de literatură și față de artă”².

Un al treilea text pe aceeași temă este *Despre Pușkin*, în care metatextualitatea este intens exploatată. Se porrește de la postulatul că Pușkin este un mare poet, după care se deconstruiește imaginea acestuia prin diferite raportări (la Napoleon, Bismarck, Alexandru I, al II-lea și al III-lea), dintre care cea mai insistentă este, evident, la Gogol. Narratorul subiectiv, în ipostaza de autor abstract, se declară învins de ipotezele sale referitoare la calitatea de „mari” scriitori a lui Pușkin și Gogol și încheie abrupt: „De aceea, mai bine nu scriu despre nimeni”.

¹ A.A. Kobrinski, „«Без грамматической ошибки...»? Орфографический «сдвиг» в текстах Даниила Хармса”, „Novoe literaturnoe obozrenie”, 5(33)/ 1998, p. 197.

² A. Flaker, *O rasказax Daniila Harmsa*, „Ceskoslovenska rusistika”, XIV, 2/ 1969, p. 80.

Textul devine autosuficient și se anulează printr-un procedeu metatextual des întâlnit la Harms.

Toate cele trei miniaturi menționate sunt importante pentru a-i înțelege pe Pușkin și Gogol ca „texte” al culturii ruse din secolul XX. În jurnalul lui Harms apare o notă, din 20 octombrie 1933, cu titlul *Despre genii*: „Dacă i-am omite pe antici, pe care nu-i pot judeca, atunci adevăratele genii sunt numai cinci, și două dintre ele din literatura rusă. Iată acești cinci scriitori-genii: Dante, Shakespeare, Goethe, Pușkin și Gogol”¹. Este evident că Harms recunoștea valoarea lui Pușkin și a lui Gogol în literatura rusă și universală. Într-unul dintre carnețelele lui Harms apare și următoarea notă, din 14 noiembrie 1937: „Iată-i pe scriitorii mei preferați: Gogol, Prutkov, Meyrinck, Hamsun, Edward Lear, Lewis Carroll”². Nu întâmplător Gogol este menționat pe primul loc: prin fantasmagoriile sale, prin realismul fantastic, a deschis drumul absurdului în literatura rusă. Poetica lui Harms amintește în mod specific câteva trăsături ale prozei gogolienă. De exemplu, prin analogie cu Gogol, în opera lui Harms un rol considerabil îl joacă masca literară ca generator stilistic. De asemenea, influența gogoliană reiese din situația epicului cu acțiune și personaje lipsite de motivație și din relativizarea subiectului. O tehnică specific gogoliană este următoarea: un element care inițial pare fundamental în text este discreditat treptat, dovedindu-se în cele din urmă convențional, artificial. O altă metodă comună celor doi scriitori este înșelarea așteptărilor cititorului. De pildă, în povestirea gogoliană despre Ivan Fiodorovici Șponka și mătușica acestuia, din ciclul *Serile în cătunul de lângă Dikanka*, cititorul este anunțat că va afla intențiile mătușii în capitolul următor, capitol care nu există! Harms folosește des asemenea procedee metatextuale, face promisiuni cititorului, dar îi înșală sistematic așteptările. Acesta este implicat în stabilirea condițiilor povestirii, se fixează coordonatele spațio-temporale ale viitoareii întâmplări, dar, în cele din urmă, relatarea nu începe. Acest al doilea plan metatextual încheie narațiunea, fără a se reveni la planul inițial. Cel mai adesea, naratorul anunță că nu poate continua textul, fiindcă i-a dispărut cerneala sau că ar vrea să scrie, dar nu știe despre ce și cum (menționăm miniaturile cu final abrupt *Pictorul și ceasul*: „Eh, aș mai scrie, dar nu știu unde mi-a dispărut cerneala!” și *Cavalerii*: „Totuși, aici autorul își încheie povestirea, fiindcă nu-și poate găsi călimara”). Prin aceste jonglerii cu „marea” literatură, Harms avasează ludicul ca principiu (deloc inocent) de creație.

Relațiile dintre opera lui Dostoievski și a lui Harms sunt poate cele mai spectaculoase, dar nu neapărat cele mai vizibile. În multe compoziții, Harms face aluzii la motivul supraomului, al omului din subterană, la „crima împotriva întregii umanități”, iar afinitățile celor doi se pot observa și din perspectiva concepțiilor existențialismului. Aducem în discuție nuvela *Bătrâna*, cel mai lung text al lui Harms, construit prin tehnica bricolajului literar, ca strategie a intertextualității. Nu întâmplător *Bătrâna* este un palimpsest raskolnikovian – „situația raskolnikoviană” a constituit o temă populară în literatura rusă de la sfârșitul secolului al XIX-lea. Cum

¹ D. Harms, *Горло бредит бритвою. Случаи. Рассказы. Дневниковые записи*, coord. A.A. Kobrinski, A. Ustinov, prefață de A.A. Kobrinski, Moscova, Glagol, 1991, p. 118.

² D. Harms, *Дневниковые записи*, http://lib.ru/HARMS/xarms_diaries.txt, 09.01.2017

nuvela lui Harms reprezintă un text-replică la *Crimă și pedeapsă* (și la *Dama de pică*, de Pușkin, dar aceasta este altă discuție), în care transferă în registru comic-grotesc fundamentele filosofice și psihologice ale celebrului roman dostoievskian, merită punctate câteva referințe. Câmpul intertextual din nuvela avangardistului rus se construiește în principal în jurul imaginii bătrânei. Agresiunea și violența, la prima vedere complet gratuite, la care câte un personaj masculin supune o bătrână (la Harms bătrânele sunt lovite peste gură cu pumnul, cu bastonul, călcate în picioare și îndesate sub canapele etc.), n-ar fi existat și dobândit deplina semnificație fără fundalul literar celebru în care se desfășoară crima lui Raskolnikov din romanul dostoievskian și fără imaginea cămătăresei Aliona Ivanovna. Protagonistul din *Bătrâna* găsește în camera sa cadavrul unei bătrâne. Este pus într-o situație raskolnikoviană, dar nu ca proces (nu a ucis bătrâna), ci ca rezultat. La Harms nu există crima! Avem de-a face cu o istorie despre consecințele crimei, dar în absența acesteia. Eroul harmsian se poartă ca un criminal și face acest lucru conștient, aproape că își asumă o crimă necomisă¹. Cu 12 ani înainte, Harms scrisese ceva asemănător – piesa *Elizaveta Bam*, pe care am menționat-o deja, în care eroina este acuzată de o crimă pe care nu a comis-o. Titlul inițial al piesei a fost *Un caz de crimă*, iar ulterior a primit titlul personajului eponim. Personajelele fără motivație psihologică, comportamentală sau evenimentială țin de estetica grotescului modernist: universul devine străin, distant, ceea ce determină tragismul ființei umane. De altfel, multe dintre personajele lui Harms (*Elizaveta Bam* și, mai ales, protagonistul din *Bătrâna*) par victime inocente ale acestui univers, dominat de o entitate superioară negativă, terorizantă. Straniul harmsian generează (atât în nuvela *Bătrâna*, cât și în general) viziuni dezastruoase și spaime invincibile, iar universul harmsian îmbină în mod paradoxal viziunea comică și cea atroce. În acest stil, Harms „rescrie” texte canonice și le resemantizează prin utilizarea selectivă a unor elemente de compoziție și prin reconsacrarea și revalidarea lor. În *Bătrâna*, romanul *Crimă și pedeapsă* este redus la dimensiunile unei nuvele, demers deloc neobișnuit în estetica avangardei, unde speciile ample tind către periferie, iar cele scurte se deplasează spre centru și unde se poate vorbi despre tendința de anulare a granițelor dintre genuri și specii. Harms face din romanul dostoievskian o halucinație speculară diformă și o dublură sumbră a originalului, mai ales dacă luăm în calcul și unele păreri ale exegeților care văd în bătrâna care-l terorizează pe protagonist imaginea Rusiei sovietice. Tocmai de aceea, trebuie precizate și aceste nuanțe, care conferă specificul ironiei harmsiene, nu doar la adresa textului dostoievskian, ci și la adresa realității sovietice. De exemplu, tema pedepsei în absența crimei a căpătat un sens special în atmosfera socială tensionată a anilor '30 din Rusia. Intertextualitatea funcționează în acest caz ca marcă pentru evenimentele sumbre din istoria unui popor. Un alt rol al intertextualității este, după părerea noastră, dezbaterea pe care Harms o lansează discret, în *Bătrâna*, despre incredibilele provocări cu care se confruntă un autor în căutarea subiectului original. Căci protagonistul este el însuși scriitor, măcinat de lipsa de inspirație, dar și

¹ Dezvoltarea acestei ipoteze de lucru poate fi urmărită în studiul nostru *Reminiscente dostoievskiene și strategii intertextuale în proza lui Daniil Harms*, în volumul *Omagiu profesorului Constantin Geambașu la 65 de ani*, Editura Universității din București, 2013, pp. 97-110, în care am demonstrat pas cu pas, pe text, dialogul lui Harms cu Dostoievski.

terrorizat de tot felul de reminiscențe literare (crima, bătrâna) care îi ocupă abuziv universul. Ar vrea să se concentreze asupra povestirii pe care își dorește s-o scrie, „despre un făcător de minuni care trăiește în zilele noastre și nu face minuni”. Acest autor abstract vrednic de compasiune se luptă cu sine și încearcă să creeze, dar este confuz și surescitat, gândurile i se împrăstie, timpul trece și nu scrie decât propoziția „Făcătorul de minuni era înalt de statură”. Devine dezgustat și inhibat de un prototip agresiv al literaturii clasice de care încearcă să se elibereze. În acest punct intertextualitatea se împletește magistral la Harms cu metaliteratura. Mai mult, după cum arată A.N. Silantiev, în astfel de situații, „deconstrucția, absurdul, metatextul și intertextualitatea au constituit un teren propice pentru afirmarea postmodernismului rus”¹. Prin exemplele de intertextualitate pe care le-am analizat (și precizăm din nou că numărul lor este mult mai mare, ceea ce nu generează totuși sentimentul de supralicitare intertextuală), tindem să credem că specificul benefic al intertextualității avangardiste este că permite să se întrevadă un model clasic pe care îl scoate din stereotipie și îl actualizează. În mod specific, Harms parodiază și deconstruiește în manieră ironică și parodică, dar intertextualitatea devine la el un element de continuitate literară și un factor declanșator al lecturii multiple a textului. Astfel, avangardistul rus se apropie de metodele postmodernismului care tinde nu să repudieze, ci să recupereze literatura anterioară².

Lotman considera că orice text este „generator de noi sensuri și condensator de memorie culturală”³. Ținând cont de această definiție indirectă a intertextualității, putem afirma că la Harms utilizarea intertextualității ține de un context social istoric și literar-artistic ce nu poate fi ignorat și reprezintă o modalitate de conexiune a unor texte din epoci istorice și culturale diferite, în depozitul universal al memoriei culturale.

Bibliografie

Belinski, V.G., *Сочинения Александра Пушкина (статья первая)*, în *Собрание сочинений в трех томах* (red. F.M. Golovencenko), vol. III: *Статьи и рецензии 1843-1848*, Moscova, OGIZ-GIHL, 1948, http://az.lib.ru/b/belinskij_w_g/text_0120.shtml, 28.10.2016

Flaker, A., *О рассказах Даниила Хармса*, „Ceskoslovenska rusistika”, XIV, 2/ 1969, pp. 78-88

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

Harms, D., *Горло бредит бритвою. Случаи. Рассказы. Дневниковые записи*, coord. A.A. Kobrinski, A. Ustinov, prefață de A.A. Kobrinski, Moscova, Glagol, 1991

¹ A.N. Silantiev, *Жесты и смыслы ОБЭРИУ как предварение постмодернистских концепций*, în vol. *Русский постмодернизм: предварительные итоги. Межвузовский сборник статей*, 1, Stavropol, 1998, p. 90.

² Pentru a prospecta rolul intertextualității cu literatura clasică rusă în două texte dramatice contemporane, recomandăm studiul lui A. Breiner, *Механизм мнтертекста. Николай Коляда и Владимир Сорокин; Классические тексты на современной сцене*, în vol. *От «Игроков» до «Dostoevsky-trip»: Интертекстуальность в русской драматургии XIX-XX веков*, Moscova, Izdatel'stvo Moskovskogo universiteta, 2006, pp. 192-208.

³ I.M. Lotman, *Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история*, Moscova, 1996, p. 21.

Romanoslavica vol. LII nr.4

- Harms, D., *Дневниковые записи*, http://lib.ru/HARMS/xarms_diaries.txt, 09.01.2017
- Iampolski, M., *Беспмятство как исток (Читая Хармса)*, Moscova, Novoe literaturnoe obozrenie, 1998
- Kobrinski, A., „*«Без грамматической ошибки...»?. Орфографический «сдвиг» в текстах Даниила Хармса*”, „Novoe literaturnoe obozrenie”, 5(33)/ 1998, pp. 186-204
- Kobrinski, A., *Даниил Хармс*, Moscova, Molodaja gvardija, 2008
- Lotman, I.M., *Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история*, Moscova, Языки русской культуры, 1996
- Lotman, I.M., *Структура художественного текста*, Moscova, Iskusstvo, 1970
- Maslenkova, N.A., *А. Пушкин глазами Даниила Хармса*, „Vestnik Samarskogo Gosudarstvennogo Universiteta, Serija „Literaturovedenie”, 3/1993, <http://www.d-harms.ru/library/pushkin-glazami-daniila-harmsa.html>, 15.09.2016
- Rîmar, A., „*Уже сказанное*» в текстах Даниила Хармса и Александра Введенского», „Vestnik samarskoj humanitarnej akademii, Serija „Filosofija. Filologija”, 1/ 2007, pp. 182-193
- Silantiev, A.N., *Жесты и смыслы ОБЭРИУ как предварение постмодернистских концепций*, în vol. *Русский постмодернизм: предварительные итоги. Межвузовский сборник статей*, 1, Stavropol, 1998
- Smirnova, A.I., Sablina, E.E., «*Говорю, чтобы мыслить*» (Интертекстуальность в творчестве Д. Хармса), „Vestnik Volgogradskogo gosudarstvennogo universiteta”, seria 8, nr. 8/2009, pp. 153-156

CONTEXT ȘI SUBTEXT ÎN ROMANUL *OŚCI* AL SCRITORULUI POLONEZ IGNACY KARPOWICZ

Cristina GODUN

The essay discusses the continuous oscillation between context and subtext in Ignacy Karpowicz's critically appraised novel *ości*, mirrored by Karpowicz's plethora of stereotypical, yet vivid, charming, mostly dark and always complicated characters. The novel offers a very interesting picture of present-day Polish society, focusing on the young generation mentality, customs, outlooks as well as its way of life. It is a generation that doesn't have to worry about material wellbeing, therefore focuses on the spiritual quest and the meaning of life. In this quest that they are on, they most of the time go astray – that is estrange from the traditional Polish values of Catholicism, family, national identity, and ethos. The clash between old and new brings about in Karpowicz's novel a new social order that overshadows tradition.

The novel is extremely interesting to analyze from a linguistic perspective, offering many layers that wait to be uncovered and decoded, beginning with the title and ending with the character's dialogues or monologues.

Key-words: mentality, tradition vs nonconformism, intertextuality, context, subtext, multi-layered language

Ignacy Karpowicz este în prezent unul dintre cei mai apreciați și mai talentați scriitori polonezi ai tinerei generații. Născut în anul 1976, are deja în palmares șapte romane, toate, fără excepție, bucurându-se de succes în rândul criticilor și cititorilor. Încă de la romanul de debut – *Niehalo*, 2006 – până la ultimul – *Sońka*, 2015, – Ignacy Karpowicz este nelipsit din finalele celor mai prestigioase premii literare și culturale poloneze: Pașaportul Politica (finalist în 2006 cu *Niehalo*, câștigător al premiului în 2010 cu romanul *Balladyny i romanse*) și Premiul Literar Nike (finalist în 2009 cu *Gesty*, în 2011 cu *Ballady i romanse*, în 2014 cu *ości* și în 2015 cu *Sońka*). Romanul *ości* a primit premiul de popularitate NIKE 2014 în urma votului cititorilor. Pe lângă creațiile de anvergură, Ignacy Karpowicz scrie foiletoane și traduce intens din limba engleză, spaniolă și amharică, limba oficială a Etiopiei.

Cel mai potrivit mod de a intra în atmosfera romanului discutat și de a ne forma o impresie despre permanenta oscilare între context și subtext în opera lui Ignacy Karpowicz este următorul fragment care pare să stea sub semnul realismului magic:

A fost odată ca niciodată, așa de candid suna începutul, după șapte iluzii religioase și nenumărate fluvii sociologice, dincolo de codri fără amvoane și cu amvoane fără

păstori și vânători – adică undeva cândva în Varșovia dinaintea primei linii de metrou finalizate – Maria avea un soț, un fiu mic și o viață fericită. Soțul era cam ciudat. Nu știa să spună în cuvinte în ce consta ciudățenia lui. Câștiga bani, mergea la serviciu, venea serile acasă, îi plăceau bigosul și colțunașii, își săruta copilul și îl arunca în aer râzând, se culca și se mișca deasupra Mariei după ce stingeau lumina, iar mai înainte de nuntă – a fost adus în rând cu lumea: adică botezat, împărțit și supus scrutăturii vigilente a tainelor și virtuților creștine. Era, ce-i drept, un om ciudat, dar era de asemenea vietnamez, și Maria se refugia bucuros sub umbrela stereotipului numit: diferențe culturale. El e ciudat, pentru că nu este polonez, are ochii altfel tăiați, părul prea negru, pielea numai pe întuneric pare la fel ca a ei, iar numele soacrei nu-l poate pronunța fără un pachetel de primăvară în gură, și cu toate acestea el este soțul ei.¹

În romanul *ości* este foarte interesat de urmărit felul cum evoluează societatea poloneză la nivel de obiceiuri și mentalitate. Clădită pe valorile catolicismului, familiei, naționalismului, pentru a enumera doar câteva din virtuțile de seamă ale unui bun polonez, societatea poloneză nu este deloc, prin natura sa, tolerantă, permisivă, emancipată. Alteritatea nu este bine văzută și, uneori, trezește chiar reacții violente. Karpowicz surprinde foarte nimerit confruntarea dintre vechi și nou, izbutind să arate cum ia naștere o nouă ordine socială, cum modelul tradițional, conservativ-creștin al familiei poloneze se preschimbă sub imperiul libertății de opinie într-o uniune mai laxă, cum încep să fie acceptate persoanele de orientare homosexuală sau transsexuală care până nu demult stăteau că un os (*ości* din titlul romanului) în gât. Protagonistii lui Karpowicz sunt tineri de 30-40 de ani, sfâșiați între maturitate/ responsabilitate și nostalgia după adolescența tuturor posibilităților, gay în relații nu tocmai monogamice, soți care încearcă să redefină adulterul, invitându-și acasă, la masă, amanții și amantele (deși nimeni nu este atât de liberal încât să spună franc lucrurilor pe nume...), bisexuali care se împrietenesc cu soțiile amanților lor și împart paternitatea asupra copilului, feministe în relații cu bărbați mult mai tineri. Prin urmare, observăm la prima vedere că e un roman pe care scriitorul îl construiește în mod conștient în jurul unor clișee la modă: personajul bisexual ateu, homofob și rasist, un alt personaj bisexual și travestit, personajul feminist cu vederi progresiste și trecut opoziționist, personajul simbol soție/ mamă tradițională, catolică, dar cu o mare doză de toleranță născută de teama de a pierde zona de confort acuală, personaje homosexuale cu popriile drame și zbucium interior, personaje bigote, fiul punkist cu vederi liberale, dar care totuși participă an de an cu bunica sa habotnică la pelerinaje la Częstochowa. În roman, societatea (oare numai cea poloneză?) e construită din tabuuri asemenea unui puzzle care formează un tablou poate nu tocmai pe gustul multor oameni, dar care însă face parte din realitatea socială actuală, guvernată de ochiul vigilant al fratelui mai mare – *corectitudinea politică*. Destrămarea modelului familial tradițional nu numai în forma sa clasică – divorț sau adulter –, ci și în cea așa-zis modernă – cuplurile homosexuale – a devenit o realitate care nu mai

¹ Toate citatele din roman provin din Ignacy Karpowicz, *ości*, Cracovia, Wydawnictwo Literackie, 2013, p. 194.

surprinde pe nimeni. Cel mult pe copii, dacă există. Putem afirma că la nivel macrostructural, Karpowicz a făcut din societatea poloneză un personaj colectiv extraordinar de omogen. Să etichetăm însă romanul ca fiind strict sociologizant ar fi incorect, întrucât Karpowicz urmărește schimbările care survin în societatea poloneză sub aspect relațional, social-cultural, și spiritual din perspectivă psihologică și sociolingvistică. *ości* este un roman despre o lume în permanentă schimbare, despre natura complicată a relațiilor interumane sub semnul compromisului, a legăturilor de familie adeseori toxice, un roman plin de (pre)judice etnice, sociale, rasiale și sexuale, supuse reinterpretării și revalorizării. Un roman modern, unde cultura pop se întâlnește și conviețuiește armonios cu rafinamentul și bunul-gust, întocmai cum consonant conviețuiesc și protagoniștii romanului. Eroii lui Karpowicz sunt interesanți, originali, dezechilibrați, imperfecti, am putea spune chiar „defecți”. Foarte bine construiți și portretizați de scriitor, sunt veridici și complicați; fiecare în sine este un univers întreg de emoții care se revarsă în paginile romanului într-un tumult de cuvinte pe care Karpowicz le manipulează cu măiestria unui magician.

Romanul are foarte multe personaje și toate la fel de importante pentru structura și configurația romanului. Fiecare personaj este ca o piesă a unui puzzle care, în final, formează o imagine de ansamblu. Fiecare este un univers în sine, iar Karpowicz își dovedește talentul de narator și portretist, dublat de un fin simț de observație a naturii umane, în felul cum a știut să-și construiască eroi nemaipomenit de complecși, surprinși în situații de viață încâlcite. Cine e Norbert în doar câteva cuvinte? Bancher, spân, bisexual, rasist, inteligent, introvertit, „ușor” misogin. Norbert este oficial într-o relație cu feminista Ninel, neoficial este și cu Max (pe numele adevărat Kuan), un om de afaceri vietnamez însurat cu Maria, o poloneză tipică, blondă, catolică, gospodină impecabilă. Kuan și Maria au împreună un fiu, pe nume Patryk, în creșterea și educarea căruia se implică în egală măsură și Norbert. Maria, soția lui Kuan, îl acceptă pe Norbert, pe care a ajuns să îl prețuiească și să îl ocrotească. Nu vede în Norbert un rival și nici nu consideră că soțul o înșală, întrucât relația extraconjugală nu este cu o femeie¹, ci cu o persoană pe care a reușit să o atragă în propriul ei univers familial, asimilând-o. Dar pentru că nimic nu e atât de simplu precum pare, aflăm că Max devine în fiecare sâmbătă fermecătoarea Kim Lee, un travestit care îi încântă cu reprezentațiile sale muzicale pe clienții unui club din Varșovia. Norbert este o natură complicată și paradoxală. Este un homosexual homofob și rasist, care consideră că „reprezentanții raselor nealbe sunt imitații ale oamenilor, o versiune mai ieftină a omului alb, executată din materiale de calitate mai proastă. De aceea, era limpede că relația sa cu un vietnamez era ceva înjositor. Îl iubea pe Max cel mai tare în momentul când Max înceta să mai fie Max și devenea Kim Lee. În plus, nu iubea homosexualii, îi disprețuia, erau toți deopotrivă niște degenerați și perversi, niște revoluționari și stângiști, pfui!” Însă, evident,

¹ „[...] Uneori o tenta să le sugereze mamei și surorii ei că probabil Kuan o trădează. Dar nu o făcea, întrucât știa că el nu o înșală. Adică nu o înșală până la capăt. O înșală, dar nu așa cum te aștepti să înșele un bărbat. Nu în felul în care prevede învățătura creștină”. Prin urmare „[...] nu intenționa să își iscodească prea scrupulos căsnicia și nici să țină socoteala păcatelor lui Kuan”, p. 195.

convingerile nutrite în forul interior nu-l împiedică pe Norbert să fie într-o relație durabilă cu un vietnamez travestit care „începe întotdeauna orice propoziție cu adverbul *de-a dreptul*”¹.

Krzyś, iubirea vieții lui Norbert, intelectual, autor al unei monografii despre scriitorii polonezi homosexuali, de cinci ani într-o relație sincopată cu Andrzej, redactor la o editură medicală, pedant, obsedat de ordine în toate sferele vieții, de la viața intimă și personală până la cea socială. Din când în când, Andrzej „își inventariază propria fericire”. Contextul este oferit de relația Krzyś – Andrzej – un exemplu proverbial al extremelor care se atrag, întrucât în aparență totul îi desparte. Însă în subtext, la nivel emoțional și subtil, descifrăm mult mai multe despre cele două personaje prin faptul că relația lor stă sub semnul ludicului, al jocului: „Amândoi jucau în același timp mai multe jocuri. Primul joc se numea «A intervenit ceva pe neașteptate». Al doilea joc se numea «Nimic nu s-a întâmplat.» Al treilea joc era «Am nemaipomenit de mult de lucru», iar al patrulea – «Poate ne vedem mâine». Din când în când jucau și un al cincilea joc: «Mi-e foarte dor de tine»”. În cazul celor doi, limba joacă un rol esențial – cu cât spun mai puțin, cu atât înțeleg mai mult. Teama de a spune lucrurilor pe nume este atât o consecință a temii de eșec, cât și o formă de autoapărare. Ei se ascund în spatele cuvintelor, pe care le codifică, investindu-le cu semnificații numai de ei știute. Cu cât comunică mai puțin verbal, cu atât comunicarea extralingvistică este mai profundă, întrucât amândoi sunt maeștri în a decipta codurile folosite de celălalt. În interacțiunea dintre Krzyś și Andrzej de multe ori cuvintele sunt doar paravanul unui subtext înțeles numai de ei. O simplă notă lăsată pe frigider: „Nu mă aștepta cu cina.” Nu e o comunicare evidentă, ci una care abundă în aluzii sexuale.

Pentru personajul Maja (prietena lui Krzyś și Andrzej), pe care Karpowicz o numește „o soție psihologic indisciplinată” cu tendințe depresive, contextul îl constituie pe de o parte concedierea de la locul de muncă – o consecință a blogului satirico-literar pe care îl scrie, unde colegii de serviciu și conducerea sunt stilizați după eroii lui Tolkin din *Stăpânul inelelor* – pe de altă parte, destrămarea căsniciei cu Szymon, cu care este împreună din liceu. Subtextul este mult mai generos, Maja fiind o maestră a jocului cu limbajul, cuvintele sunt întotdeauna încărcate de semnificații suplimentare, expresiile frazeologice sunt întoarse pe dos, destrămate și însăilate la loc. Maja este cea care deschide romanul, despre ea aflăm din primele rânduri: „Maja: vârsta 36 ani; greutatea: 52 kg; înălțimea: 160 cm; ochii verzi-căprui; orientarea sexuală: hetero cu înclinații spre dramă și experiment; orientarea emoțională: depresivă; naționalitatea: pe cale de dispariție; relația față de victimele Holocaustului: empatică”. În cazul Majei, comunicarea verbală este o formă de terapie, o modalitate de a înzestra banalul cu magie. Își imaginează cum se va desfășura interviul pentru un potențial loc de muncă, iar atuurile pe care intenționează să le reliefeze în timpul întâlnirii, chiar dacă aparent îmbracă forma tipică a unui discurs formal de autoprezentare, deviază cu foarte mare naturalețe spre zona inadapării sociale. Iată câteva exemple în care comunicare verbală chiar

¹ Karpowicz, *op.cit.*, p. 315.

dacă este cursivă, corectă din punct de vedere gramatical, respectând sintaxa și topica subiectului, receptarea este perturbată de elementele extralingvistice, nonverbale, precum și de încărcătura emoțională a mesajului:

- Sunt tolerantă. N-aveți de unde să știți că dihorul meu este gay. Deocamdată se ascunde în dulap, dar într-o bună zi o să iasă.
- Oh, cu soțul meu am o relație minunată. Evităm discuțiile și de aceea încă mai cred că mă iubeste.
- Simțul umorului este punctul meu forte. Mama mea este o creștină ferventă. Acum câțiva ani i-am lipit cu superglue crucea bătută în perete în camera ei. Cred că nici până în ziua de azi nu s-a prins că acum cuiul e inutil.
- Mă înțeleg de minune cu copiii, mai puțin cu fiul meu, dar el deja nu mai e copil, pentru că luna trecut am găsit în buzunarul pantalonilor lui prevervative. Nefolosite, bineînțeles.¹

Este un fapt aproape evident că în romanul postmodern actual limba este un personaj în sine, iar în cazul lui Karpowicz, aceasta este o realitate caracteristică pentru toate operele sale. La nivel de limbaj, romanul e stratificat stilistic, e un construct complex alcătuit dintr-un permanent joc cu aluziile literare și convențiile², cu limba, cu sensurile cuvintelor și al aforismelor sau expresiilor frazeologice, dovedind că scriitorul e un fin cunoscător al limbii polone. La Karpowicz, limba este neîndoiește instrumentul și totodată organul simțului care îl ajută să cunoască și să experimenteze viața. Trăim într-o epocă în care ierarhia valorilor „tradiționale” este supusă unei metamorfoze continue. Limba generațiilor trecute nu mai este limba generațiilor actuale, pentru a o decipta avem nevoie de alte sisteme de semne lingvistice. Fraza lui Karpowicz se încolățește, este sinuoasă, cuvintele sunt fluide, fiind de multe ori răsturnate și recreate, metamorfozate, redefinite, făcând din trama romanescă o creație dinamică. O realitate la care nu mai pot fi aplicate etichete anacronice. Un roman care propune o viziune plină de umor și ironie asupra vieții. O disecție a intelectualilor contemporani din orice parte a lumii ar fi, nu numai din Polonia, o privire pătrunzătoare care dezvăluie sub voalul subțire al normalității personaje cu vieți complicate, în permanentă căutare a identității de sine. Personaje adeseori depășite de viață, deprimare, fataliste: „De ce se întâmplă ceva?, se întreabă unul din personajele romanului. Pentru că se poate. (...) Marea majoritate a evenimentelor se întâmplă fără niciun scop, fără nicio finalitate; marea majoritate a lucrurilor se întâmplă pentru că s-a găsit timpul și locul pentru ele. Orice altă justificare și orice alt răspuns nu e nimic mai mult decât dorința de a spune o poveste sau dorința de a dobândi puterea”.

Într-un roman în care limba este un personaj în sine, fermecător, dinamic, fascinant, jucăuș, nuanțat, polivalent și polisemantic, titlul nu putea fi altfel decât provocator. *ości*, scris cu literă mică, înseamnă „os de pește”, „șepi (*la spicele de grâu*)”, „gimpe, spin” – și aceasta ar putea fi una dintre interpretările romanului, întrucât personajele sunt ca un os în gâtul polonezului cu solide principii moral-creștine. O altă semnificație însă derivă din calitatea lui *-ośc* de sufix derivațional cu ajutorul

¹ Karpowicz, *op.cit.*, p. 123.

² Romanul abundă în foarte multe citate din operele altor scriitori, care fie deschid capitolele ca un motto, fie sunt inserate ca un caption de ziar în textul narațiunii.

căroră putem forma în limba polonă substantive abstracte de la adjective calitative. Acest formant, care în prezent este mai degrabă inactiv, a dat în limba polonă substantive precum *normaln-ość* (normalitate), *mił-ość* (iubire), *wiern-ość* (fidelitate), *rzeczywist-ość* (realitate), *młod-ość* (tinerețe), *mądr-ość* (înțelepciune), *moraln-ość* (moralitate), *kompromisow-ość* (disponibilitatea de a face compromisuri), pe care le regăsim și în subtextul romanului. Începând de la titlu și până la ultima sa pagină, romanul este neîndoielnic o mare provocare pentru orice traducător care s-ar încumeta să-l tălmăcească în altă limbă, întrucât se cuvin surprinse nu numai sensurile ascunse ale stratului lexical, dar și găsite echivalente pentru expresiile frazeologice pe care autorul le deconstruiește pentru nevoile operei, deformându-le sau încrucișându-le.

Neîndoielnic, romanul *ości* este nu numai o lectură foarte incitantă, dar totodată o fereastră spre o cultură diferită de a noastră și spre o societate care, am descoperi citind romanul, ne este foarte apropiată spiritual. Iar Ignacy Karpowicz dovedește cu acest roman că este un scriitor nu doar talentat, dar mai ales cu o remarcabilă imaginație creatoare, o mare sensibilitate artistică și un stil narativ expresiv și matur.

Bibliografie

- Bugajski, Leszek, *Ości Karpowicza, czyli książka roku*, „Newsweek”, 08.01.2014, <http://www.newsweek.pl/kultura/osci-ignacego-karpowicza-ksiazka-roku-na-newsweek-pl,artykuly,277783,1.html>
- Czapliński, Przemysław, *Resztki nowoczesności*, Cracovia, Wydawnictwo Literackie, 2011
- Karpowicz, Ignacy, *ości*, Cracovia, Wydawnictwo Literackie, 2013
- Robert, Maciej, *Romanse bez granic*, „Polityka”, 25 iunie 2013, <http://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/ksiazki/1546635,1,recenzja-ksiazki-ignacy-karpowicz-osci.read>
- Staszczyszyn, Bartosz, *Ignacy Karpowicz, ości*, <http://culture.pl/pl/dzielo/ignacy-karpowicz-osci>

DUŠAN MITANA ÎN UNIVERSUL LITERAR SLOVAC

Raluca MIHAI

Dušan Mitana is an important writer in slovak literature after 1990, who made his first steps towards literature in the early 70's. His short stories appeared first in the young writers' magazine *Mladá tvorba*. At the end of the 1960's and 1970's together with Pavel Vilikovský and others, he represented a new wave in Slovak prose. His stories, novellas and novels are characterised by the contrast and absurd juncture of a simple story or experience with elements of excitement, hyperbole, secrecy and dreams.

Keyword: Slovak literature, absurdity, game, irony, new perspective

Dušan Mitana este un scriitor de referință din sfera literară slovacă de după anii '90, care a făcut primii pași spre literatură la începutul anilor '70, venind dintr-un domeniu artistic în care a cochetat cu dramaturgia cinematografică, scenaristica, filmul și televiziunea, fiind influențat de două curente importante ale secolului al XX-lea, și anume postmodernismul și realismul magic. Într-un interviu, Mitana declara că *Un veac de singurătate*, al lui Marquez a fost primit cu mult extaz și bucurie, deschizându-i apetitul pentru amestecarea elementelor reale cu cele ireale, a raționalului cu iraționalul, considerat adesea de criticii literari a fi realism magic. Prin această metodă ne este permis să ne gândim la viață, la mituri.¹

Primul contact cu literatura de specialitate l-a avut în jurul vârstei de șaisprezece ani, în timpul vacanțelor de vară, atunci când a fost nevoit să consulte mai multe reviste literare care l-au acaparat și l-au atras în mirajul scrierii astfel că, primele sale scrieri, care au fost considerate mai mult niște experimente literare, au fost publicate în revista *Mladá tvorba*, unde a lucrat ca editor independent timp de doi ani și, mai târziu, în reviste de specialitate („Romboid” sau „Revue svetovej literatúry”). Aceste publicații s-au putut concretiza, întrucât, după 1980, controlul literar nu a mai avut aceeași intensitate, iar afluxul noilor idei, atât sociale, cât și economice au produs modificări în toate sferile culturale, permițându-se publicarea unor eseuri/ scrieri literare cu elemente noi, postmoderne, în cadrul acestor reviste.

La începutul carierei sale, acesta se dovedește a fi un povestitor destul de talentat și inovativ, transpunând pe hârtie cel mai adesea situații absurde, oculte,

¹ <http://www.sme.sk/c/2146445/co-pre-vas-znamena-spisovatel-gabriel-garcia-marquez-anketa.html>, accesat la data de 18 iunie 2016, ora 21 :25.

grotești, creând povești destul de convingătoare cu răsturnări de situație și concluzii adesea neașteptate. Atât scrierile, cât și viața sa sunt învăluite în multe legende și zvonuri adesea fanteziste, întrucât niciodată nu se știe ce este adevărat și ce este ficțiune din tot ceea ce-l înconjoară pe acesta, fiind adesea asemuit cu o legendă literară vie.

Mitana este un născocitor, un scriitor imprezvizibil care, de cele mai multe ori, refuză să respecte convențiile literare și sociale devenite doctrine. Astfel că, scrierile sale sunt adesea nonconformiste, cu un limbaj propriu metaforic, neașteptat, evitând practicarea unui stil comun, realizat de majoritatea scriitorilor din perioada comunistă sau a unui limbaj de lemn:

Ei sunt regizorii, iar eu actorul. Fiindcă sunt născocit, sunt doar aparent real. Dat fiind faptul că pentru ei există doar în mințile lor, li se pare că sunt stăpânii mei absoluți. Dacă m-aș ivi dinaintea lor și ar constata că într-adevăr există, dacă aș înceta să joc și să mai respect indicațiile lor regizorale, m-aș desprinde din puterea lor, i-aș depăși, m-aș amesteca în viețile lor și le-aș problematiza total propria lor existență.¹

Nuwelele sale sunt captivante, punând în valoare talentul artistic al scriitorului de a îmbina poveștile de zi cu zi cu poveștile neraționale, poveștile cu elemente erotice, metafizice sau religioase, creând elemente de tensiune, dar și o atmosferă stranie care are în spate, de cele mai multe ori, un complot criminal. Pentru publicul din perioada de dinainte și după 1990, aceste experiențe aveau menirea de a crea interes și datorită faptului că scriitorul oferea posibilitatea de a interacționa cu cititorul în intermediul scrierii, dar și prin elementele de conținut, și anume: utilizarea frecventă a hiperbolelor, a viselor sau a secretelor, secrete care nu sunt dezvăluite nici în final.

Mitana vede viața ca pe o serie de coincidențe și situații mistice. Personajele pe care adesea le creează sunt persoane care caută sensul și valoarea vieții, fiind adesea nemulțumite și intrând în conflict cu mediul înconjurător. Protagonistii textelor sale pendulează între ceea ce este evident, rațional, sensibil și dimensiunea irațională și transcendentă a ființei umane, astfel că omul obișnuit, în paginile lui Mitana, nu este o figură care preia culoarea ideologică a mediului, ci factor perturbator în oglindă cu protagoniștii cuminți ai regimului, încadrându-se astfel în categoria scriitorilor care nu au fost pe placul regimului și al valorilor comuniste, tocmai prin abordarea și temele pe care le propunea societății literare.

Eroul prozei sale este tânărul neadaptat care, prin comportamentul său, intră în conflict cu realitatea societății. Predilecția acestuia pentru imaginea tânărului neadaptat provine din faptul că tinerii simt, de obicei, nevoia de a se revolta, pentru că realitatea în care ei trăiesc nu pare a fi ideală, fie că discutăm despre guvern, biserică sau mass-media. Chiar dacă nu au o vastă experiență de viață, aceștia au o intuiție și reflexe naturale, ceea ce le permite să perturbe statu quo-ul. Prin urmare, această imagine a tânărului potrivit a fost dintotdeauna

¹ Dušan Mitana, *O după-amiază caniculară*, traducere din limba slovacă de Corneliu Barborică, Pitești, Paralela 45, 2007, p.

atrăgătoare pentru mulți scriitori, care au avut ca scop crearea unei atmosfere și condiții care să le permită să își îndrepte într-un sens pozitiv pornirile, literatura empatizând cu aceștia și creând un spațiu de refulare a tuturor pornirilor. O persoană care este mulțumită cu ea însăși și cu lumea în care trăiește, poate fi atât un bun cetățean și erou al ziarelor de perete, cât și un erou literar, chiar dacă probabil nu va reuși.

Mitana este scriitorul care tot timpul reinventează și introduce noi elemente în scrierile sale pentru a nu crea banalitate, monotonie, propunând cel mai adesea teme inspirate din lumea citadină, reală cu probleme reale pe care adesea le considerăm nerezolvabile.

Înclinația spre proza a lui Mitana a făcut posibil debutul său literar în anul 1970, cu nuvela intitulată *Psie dni* (Zile câinești), în care acesta tematizează sensul existenței umane și dimensiunile sale absurde. Acesta a continuat sub semnul întrebării principiile din spatele modului realist care au apărut în proza slovacă de la începutul anilor '60. Comparând metoda lui Mitana de subminare a tehnicilor realiste cu cele găsite în scurta ficțiune realistă a lui Johanides și a lui Jaroš, scriitorul Tomáš Horváth nota la un moment dat că, în timp, acești doi scriitori de pe urmă demască instantaneu efectul realității ficțiunii ca iluzoriu, Mitana expune acea iluzie treptat și ambiguu.

Astfel că proza sa se sprijină pe escaladarea situațiilor de zi cu zi, finalizându-se cu ipostaze absurde și folosindu-se de elemente de abatere de la cursul firesc al narațiunii. Această escaladare necesită, în primul rând, ca textul să atingă efectul realității, al monotoniei lumesti, ca apoi să se recodifice.

Nuvela *Patagónia* se numără și ea printre primele scrieri ale lui Mitana, publicată în anul 1972, având un nume simbolic, care are o dublă accepțiune și anume că, prin Patagonia, autorul înțelege paradoxul existenței umane, existență la nivelul vieții, a individului, care este marcată adesea de o profundă stare de neputință și de anxietate, dar și curajul și vigoarea prin experimentarea de a fi singur și a trăi o viață profundă. Astfel, acesta redă existența tinerilor care se găsesc în pragul maturității, oferind posibilitatea cititorului de a se identifica cu personajul central al povestirii, un tânăr pe nume Ivan Mraz, care se împotrivesc convenției sociale și își caută propriul său spațiu de existență.

Tema centrală a nuvelei este iubirea, una dintre cele mai importante valori în viață, care ne poate oferi de-a lungul acesteia un sentiment de singurătate dacă nu este împărtășită sau împlinită. Acest tip de text face parte din categoria textelor ușor anti-rebele social, cu un comportament ușor deranjant. Nuvela lui Mitana este organizată pe o anumită ierarhie, punând în prim-plan problemele vieții cotidiene, în timp ce planul de complot se află pe o zonă de fundal.

Patagonia se potrivește cu motivul omului care stă în intersecția cu propria fericire, privind drumul fericirii, însă neștiind dacă să pășească cu mare viteză către această direcție sau să se întoarcă. Nuvela lui Mitana este transnațională și atemporală, dar și o reflecție asupra perioadei istorice în care a fost scrisă și a fost

publicată această carte, asemenea unui manuscris al ușurinței de a trăi.

Aparenta banalitatea a povestirilor din colecția *Nočne Správy* (Povești de noapte), publicată în anul 1976 prezintă misteriosul și iraționalul, limescul și ridicolul. În această nuvelă avem de-a face cu multe elemente ludice, cu jocul intrigant socio-psihologic, care prezintă o poveste de dragoste finalizată cu o crimă și cu o pedeapsă, cu mărturii și vinovății, toate în contextul unui regim totalitar. Acțiunea este plină de reacții misterioase și necontrolabile. Personajele sunt alcoolici, scriitori nebuni și editori care-și neglijează obligațiile. Omul își pierde identitatea din cauza incapacității de a o păstra, ceea ce generează o frică absolută. Aparent o nuvelă realistă, aceasta relevă absurdul și irealul.

Căderea comunismului i-a permis acestuia să compună un roman special, intitulat *Hľadanie strateného autora* (În căutarea autorului pierdut), publicat în anul 1991, considerat o demonstrație a canonului literar postmodern, marcând o nouă etapă a scrierilor sale, în care el se distanțează de descrierile lui Horváth în ceea ce privește structura clasică epică¹ a primelor sale scrieri timpurii în favoarea colajului de texte. Preocuparea centrală a acestuia în roman este înțelegerea nevoii umane de a se crea. Cartea este compusă din reflecții, eseuri, studii, diagnostice medicale, trimite către anumite sintagme, fiind considerată un exemplu al literaturii postmoderne, cu toate atributele pe care acest tip de literatură le prevede.

Postmodernismului reprezintă o nouă elită care face legătura între literatura de specialitate, literatura în masă și cultură. Literatura postmodernă reunește cele mai diferite motive și atitudini, în care naratorul nu este doar intelectual și elitist, dar și romantic, sentimental și popular.

O altă colecție de povestiri scurte *Slovenský poker* (Pocherul slovac), publicată în anul 1993, a arătat că poveștile sunt punctele forte ale autorului. Poveștile sunt interesante, dinamice, îmbogățind umorul sceptic. Acestea prefigurează afirmarea redundanței scriitoricești în prea multa ficțiune de la începutul anilor 1990.

Romanul *Návrat Krista* (Întoarcerea lui Hristos) urmează stilistic romanul *În căutarea autorului pierdut* și include prelegeri, broșuri evanghelice, instanțe de judecată. Autorul abordează teologia speculativă și exegeza biblică.

Dušan Mitana nu este doar un scriitor de proză. El s-a prezentat și ca poet. Este autorul a două colecții de poezie, *Krutohory* (1992) și *Maranatha* (1996), dar care nu au avut un succes la fel de răsunător ca scrierile în proză. Cu toate acestea, scriitorul consideră, în poemul *Krutohory*, că un poet trebuie să se identifice întotdeauna cu creația sa literară, iar viața sa ar trebui să fie plină de acțiune. Trebuie să fie, trebuie să acționeze, trebuie să cuprindă poezia. Poezia nu pot fi agreată conștient și inconștient. Cea de a doua dintre colecțiile menționate mai sus, *Maranatha*, se confruntă cu diverse viziuni religioase ale lumii printre care: existența, valorile morale clasice, viața și moartea.

Scriitorii și criticii literari care i-au analizat scrierile lui Mitana si-au expus părerea cu privire la ceea ce acesta a oferit publicului cititor, amintind printre

¹ Tomáš Horváth, *Dušan Mitana*, Váhy, Kalligram, 2000, p. 146.

aceștia pe Marta Součková, scriitor și redactor slovac, care afirma: „Nu știu de ce, dar Dušan Mitana pentru mine a fost întotdeauna un scriitor serios, grav, deși el a dorit a fi perceput ca un umorist. El face haz de necaz fie de el însuși, fie de lume, sau de alte zeitățienerate, creând întotdeauna bună dispoziție cititorului”.¹

Această seriozitate și gravitate pe care o creează cititorului provin din temele pe care le abordează și modul de narare care este destul de direct, fără elemente voalate, însă reușește să îmbrace aceste elemente cu umorul, cu ludicul, astfel încât tensiunea creată să nu genereze o stare de disconfort cititorului.

Ivan Sulik consideră că strădaniile lui Mitana sunt pentru a ușura motivele psihologice ale acțiunilor umane, care lucrează cu tensiunea, misterul, fiind un judecător destul de critic al caracterului uman, făcând față cu succes sarcinilor, imaginii degradante a societății, egoismului celor din jur, acționând ca un critic social care oscilează cu îndrăzneală pe linia care delimitează grotescul de tragic, absurdul de hiperbolic etc.²

Problemele care le prezintă și situațiile pe care le creionează par extrem de reale, cu toate că nuvelele sunt pură ficțiune, însă scriitorul disimulează extrem de bine, totul fiind real, remarcă pe care Alexander Halvoník³ o surprinde, considerând că Mitana este scriitorul la care ideile și imaginația sunt mai reale decât realitatea în sine cu lucrurile și oamenii săi, cu situații în care personajele au trecut de la certitudine la incertitudine.

Pentru scriitor viața este un paradox frumos, în care simte și vede viața și lumea ca pe „discordia sufletului și a trupului, inima și mintea ca pe un amestec de tristețe și umor, realitate și irealitate, sens și nonsens, tragedie și farsă”.⁴

Jocul literar, ironia, parodia, experimentul, cotidianul, criza existențială alcătuiesc așa-numitul postmodernism slovac, care a rămas mai mult la stadiul de tendință și de influență. Scriitorii propun o nouă perspectivă asupra realității cotidiene, cu un nou tip de existență, în care epoca postmodernă vrea să fie și este o epocă în care pluralismul se confundă cu ecletismul și cu relativismul cultural.

În concluzie, Dušan Mitana oferă o nouă formă alternativă de construcție în literatura slovacă de după 1990, concentrându-se inclusiv pe absurd ca aventură existențială. Predilecția acestuia pentru proza scurtă i-a oferit posibilitatea de a experimenta un nou tip de literatură în universul literar slovac, în care avem de-a face cu un autor implicat, care își expune propriile păreri, cu situații ambigue, neclare în ceea ce privește identitatea naratorului, un amalgam al vocilor, al succesiunii temporale, în care planurile narrative nu mai sunt delimitate cu precizie.

¹ <http://www.litcentrum.sk/de/slovenski-spisovatelia/dusan-mitana>, accesat la data de 20 mai 2016, ora 22 :15.

² *Ibidem*.

³ <http://www.litcentrum.sk/de/slovenski-spisovatelia/dusan-mitana>, accesat la data de 27 august 2016, ora 21:30.

⁴ <http://www.literarnyklub.sk/texty/ivot-je-krasny-paradox/rozhovory>, accesat la data de 18 august 2016, ora 20:00.

Bibliografie:

Horváth, Tomáš, *Dušan Mitana*, Váhy, Kalligram, 2000
Mitana, Dušan, *O după-amiază caniculară*, traducere din limba slovacă de Corneliu Barborică, Pitești, Paralelea 45, 2007

Referințe electronice:

<http://www.litcentrum.sk/de/slovenski-spisovatelia/dusan-mitana>, accesat la data de 20 mai 2016, ora 22:15.

<http://www.sme.sk/c/2146445/co-pre-vas-znamena-spisovatel-gabriel-garcia-marquez-anketa.html>, accesat la data de 18 iunie 2016, ora 21:25.

<http://www.literarnyklub.sk/texty/ivot-je-krasny-paradox/rozhovory>, accesat la data de 18 august 2016, ora 20:00.

<http://www.litcentrum.sk/de/slovenski-spisovatelia/dusan-mitana>, accesat la data de 27 august 2016, ora 21:30.

POSTMODERNISMUL SÂRB DUPĂ PAVIĆ sau EXISTĂ POSTMODERNISM DUPĂ PAVIĆ ?

Octavia NEDELCU

Dans le paradigme postmoderne la littérature serbe a fourni des exemples significatifs de relations créatives pour des formes et des modèles qui existent dans la littérature universelle. La prose postmoderne serbe formée comme un phénomène compacte et valeureux du point de vue artistique repose sur les deux filons traditionnels littéraires, l'un autochtone et l'autre universel. Après la mort de Milorad Pavić, l'écrivain le plus représentatif postmoderniste serbe, inégalé et de plus difficile à surmonter à cause de sa notoriété, les postmodernistes serbes pratiquent une écriture de la différence des discours expérimentaux pour rendre de la véridicité au paysage de la fiction, ce qui démontre que le postmodernisme n'est pas encore mort et qu'il a encore des ressources dans le spécifique national. L'ouvrage analyse la contribution artistique apportée par des auteurs tels que Radoslav Petković, Sava Damjanov et Svetislav Basara.

Mots-clés: postmodernisme serbe, le documentarisme, le nouveau roman, la prose expérimentale, le réalisme magique

În cadrul paradigmei postmoderniste în literatura sârbă există multe studii semnate de critici literari consacrați autohtoni, precum Predrag Palavestra, Aleksandar Jerkov, Sava Damjanov, Mihajlo Pantić, Jovan Delić, Ivan Negrišorac ș.a., începând din anii optzeci ai secolului trecut până în prezent, dar și străini: Ala Tatarenko, Pavel Rudjakov ori Slobodanka Vladiv-Glover, pentru a nu-i aminti decât pe cei mai reprezentativi. Cu toate acestea, opera literară a postmoderniștilor sârbi rămâne încă insuficient de cercetată atât în plan teoretic, cât și în cel interpretativ, critica literară sârbă „îngropând” poate prea devreme, ori conștientizând poate prea târziu relevanța existenței acesteia¹.

Primul critic literar sârb care analizează fenomenul postmodernismului în spațiul literar iugoslav este Predrag Palavestra care, în 1983, menționa o idee interesantă: „(...) postmodernismul din țările socialiste nu este același cu cel din democrațiile occidentale, la fel cum postmodernismul din țările socialismului realist nu este identic cu postmodernismul regimului de nealinie socialist iugoslav”.² Argumentele sale se bazează pe un context istoric bine configurat și anume că

¹ De abia în 1992 sub îngrijirea lui Aleksandar Jerkov apare prima antologie a prozei postmoderne sârbe, *Antologija srpske proze postmodernog doba*.

² Predrag Palavestra, *Kritička književnost: Alternativa postmodernizma*, Ed. Vuk Karadžić, Belgrad, 1983, p. 346.

postmodernismul din spațiul ex-iugoslav nu a luat naștere într-un context apocaliptic, ori catastrofic, scriitorii posmoderniști sârbi fiind în opoziție nu atât față de regimul societății, cât față de dominantă discursului literar. Pe de altă parte, transpare și opinia lui Palavestra, îmbrățișată și de alți teoreticieni, conform căreia postmodernismul sârb ar avea un caracter național, dat de specificul cultural și nu unul „anațional”. Evident că nu toți teoreticienii sârbi au împărtășit această opinie. Îl menționăm în acest sens pe criticul literar și eseistul Sava Damjanov¹ care subliniază ideea ciclicității orientărilor literare, a faptului că postmodernismul este un termen, acceptat îndeobște în teoriile literare europene și americane, care periodizează mai degrabă literatura sfârșitului de veac al XX-lea, fără a exclude în această perioadă de timp și prezența altor orientări literare și că acest caracter, în mare măsură dispersiv al poeziei postmoderne, nu reprezintă o noutate în istoricul curentelor literare. Damjanov consideră că nici alte orientări literare nu au avut un caracter local, respectiv național și că postmodernismul ca fenomen literar cultural trebuie considerat unul universal, având în vedere faptul că Galaxia Guttenberg a fost demult înlocuită de Galaxia Gates în care universul a devenit, prin intermediul internetului, un mare sat global.²

Analiza versiunii naționale a postmodernismului sârb oferă prilejul, înainte de toate, de a acorda atenție unei poetici cheie a postmodernismului în general – cea a chestiunii formei –, un aspect extrem de interesant pentru teoria literară care înlocuiește problematica genului literar. În veșnica dilemă dintre Formă și Conținut, postmoderniștii optează în favoarea formei, folosind modalități multiple în semantizarea acesteia. Devalorizarea în timp a Conținutului a generat posibilitatea jocului cu Forma, nu în ultimul rând cu forma ideologică. Realitățile ideologiei socialiste titoiste se transformă astfel în simulacre, simbolurile devin cuvinte cu statut predilect de articulare a nerostitului. Pe de altă parte socialismul *pro forma* coexistă încă cu noile strategii, se păstrează încă ritualuri vechi și indicii externe, inovațiile pentru tinerii scriitori reprezentând o cale firească de depășire a inerției trecutului.

Fie că vorbim de un postmodernism sârbesc de „generație”, reprezentat de Danilo Kiš, Borislav Pekić, Bora Ćosić ori Milorad Pavić din anii optzeci ai secolului trecut, agreat, înțeles ori neacceptat de critica literară tradiționalistă, astăzi, teoreticienii sunt unanim de acord că postmodernismul este/a fost una dintre căile legitime, alături de altele care au marcat literatura și cultura secolului al XX-lea, inclusiv cea sârbă.

Pentru literatura sârbă, Milorad Pavić (1929-2009) este cel mai reprezentativ scriitor postmodernist, un creator care a inaugurat un nou gen literar, încercând să învețe sensul cuvintelor rătăcite ale unei limbi pierdute din vremuri demult apuse, care a anulat legile timpului și ale spațiului prin prisma fantasticului, mitului, legendei și al istoriei creându-și propriul univers literar, propria viziune ce

¹ Sava Damjanov, *Šta to beše srpska postmoderna?*, Belgrad, 2012.

² Același Sava Damjanov readuce în actualitate cvasiargumentele teoreticienilor literari ai vremii care au criticat vehement clasicismul ca fiind un curent neoriginal și plagiator, ori avangarda interbelică catalogată ca un experiment și o amenințare antiartistică adusă chiar sistemului Culturii, *op. cit.*, p. 200.

se constituie în adevărate palimpseste, un scriitor care aparține aceleiași familii spirituale din care fac parte Borges, Calvino, Eco, ori Cortazar și alți deschizători de drumuri literare în opera cărora sunt aplicate teoriile formaliste ale intertextualității, de tip metatextual și postmodernist. O performanță puțin obișnuită pentru această zonă a Europei, în care eternul se amestecă și se contrabalansează cu derizoriul, în care tragicul are neașteptate compensații comice iar ironia, proprie unei detașări bazate pe neputința adaptării la performanța occidentală, se cuplează cu autoironia, cu tendința specific balcanică de autodesconsiderare, de autominimizare. Milorad Pavić reușește însă să depășească tot ceea ce pare a ține de condiția zonei, să surprindă esențele matricei ei mental-afective într-o serie de construcții literare insolite, de o profundă originalitate, care îl așază în rândul cei mai mari creatori ai sfârșitului de secol al XX-lea și început de secol al XXI-lea.

Fără a avea intenția să analizăm exhaustiv contribuția majoră a operei lui Milorad Pavić în panteonul postmodernismului european, cel mai tradus scriitor sârb în limba română, se cuvine să enumerăm câteva dintre trăsăturile care l-au propulsat ca fiind pe drept cuvânt un adevărat maestru al strategiilor narrative postmoderniste, exploatând cu precădere forma. Deși debutează în 1967 cu un volum de poezii, intitulat nu întâmplător *Palimpseste*, continuând ulterior cu un volum de povestiri, *Cortina de fier* (1973), bine primite de critica literară a vremii, nimic nu anunța ascensiunea fulminantă și succesul exploziv al romanelor sale inedite.

Formele literare de tip orizontal, roman-lexicon (*Dicționarul khazarilor*), vertical, roman-careu de cuvinte încrucișate (*Peisaj pictat în ceai*), roman reversibil, de tip clepsidră (*Partea lăuntrică a vântului*), ludic, gen roman-tarot (*Ultima iubire de la Tarigrad*), ghid astrologic de ghicit, roman-zodiac (*Mantia de stele*), ori de opera apertă (*Unicat. Carte cu o sută de finaluri*), menționând doar romanele traduse în română, oglindesc imaginația nepuizabilă a autorului de a găsi maniere magistrale în simbioza dintre trivialitate și spiritualitate, adevăr și mistificare, travestiuri literare și parodii, conștient și inconștient, în experimentarea hipertextului.

„De peste două mii de ani scriitorii nascocesc mereu alte și alte moduri de a scrie, în vreme ce noi citim în același mod. Eu am încercat să schimb modul de a citi”, spunea cândva Milorad Pavić.¹ Descoperirea unei alte modalități de a citi este ceea ce invocă Pavić în poetica sa. Cititorul este amplasat în centrul atenției. Acesta nu este un simplu consumator pasiv și nici un contemplator. El este cel care citește opera, dar și cel care compune narațiunea, cel care preia o parte dintre atribuțiile scriitorului, fiind unul dintre coautori, dar și personaj literar cu un rol activ în raport cu celelalte personaje. Oricât ar părea de radicală această idee, ea nu e, în totalitate, nouă.

Cei mai mulți scriitori au evidențiat, cel puțin de la epoca simbolismului încoace, rolul cititorului în calitate de colaborator, de cel care „rescrie” opera conferindu-i, prin emoțiile, asocierile, intuiția și imaginația acestuia o semnificație

¹ Apud *Cuvântul traducătorului* în romanul *Unicat*, ed. Pandora, București, 2015, p. 5.

aparte. Este binecunoscut rolul publicului în teatrul interactiv. În secolul al XX-lea, noua critică și mai ales teoria germană a receptării și-a adus din plin contribuția în acest domeniu. Ne referim la Mark Krein¹ și la discipolii săi care au lansat ideea tridimensionalității operei literare: dimensiunea textului, a scriitorului și a cititorului. Scriitorii au fost nevoiți dintotdeauna să creeze și să schimbe gustul estetic al publicului, având la dispoziție doar opera literară. Umberto Eco, reputat teoretician italian, profesor și romancier, este universal cunoscut pentru opere de critică și semiotică, în special pentru: *Opera aperta* (1962) în care cititorul, lectorul este unul dintre protagoniștii, iar arta lecturii este una dintre problemele teoretice majore ale cărții. Idealul celor doi scriitori, Eco și Pavić, este un cititor care să uite de sine atunci când citește, să fie înrobite de text, în ciuda libertății maxime pe care o are.

Spre deosebire de occidentali, care au privit cu admirație inovațiile formale pe scheletul cărora Milorad Pavić își construiește romanele prin experimente hipertextuale, cititorii români au receptat textele prozatorului sârb cu un soi de prudență, succesul și dorința reiterării acestora atrăgând după sine o anumită scădere, o diluare a structurii narrative, care a fost treptat înlocuită de o anumită doză de manierism și spectacol al formei. Pavić abordează teme și motive mari pe care le reciclează periodic, fiecare roman nou regăsindu-se într-un fel sau altul în cele deja existente, împletind trecutul și tradiția cu prezentul, creionând în acest fel un viitor pluridimensional. În acest sens scriitorul poate surprinde și plăcea peste măsură. Dar, citite succesiv, romanele sale încep să „se oxideze”, exact ca anumite bijuterii ținute laolaltă în aceeași cutie. Pavić este un excelent constructor înzestrat cu o imaginație debordantă pe care o canalizează însă într-o singură direcție. Neajunsul unei asemenea „supradoze” este chiar senzația de suprasaturație, ușor obositoare. Pavić își concentrează tot mai mult atenția asupra formei cu pretenție de inedit, învecinată, inevitabil, cu barocul melancolic al miraculosului. Gustul public ține mai puțin la estetica intențională a acestor romane (forma) și tot mai mult la savoarea produsului narativ (conținut). De aceea, opiniile cititorilor și criticilor pot fluctua în decurs de câteva cărți, ajungându-se de la un Pavić exotic pe care îl adori la un Pavić searbăd pe care nu-l înțelegi. Așa se și explică poate, ecoul palid (cu excepțiile care întăresc regula) pe care l-au avut romanele lui Pavić în critica literară românească cu nedrept de puține recenzii și ecouri față de valoarea acestui mare scriitor². Pe de altă parte grație inventivității inimaginabile, erudiției și umorului savuros, Pavić reușește să confere narațiunii sale o aură de fantastic, stilul său fiind dominat de influențe slavo-bizantine și de baroc medieval.

Moartea lui Pavić în 2009, la vârsta de 80 de ani, părea că va seca fluxul creator al generației mai tinere de postmoderniști sârbi care se confruntau pe de o parte cu un discurs canonic postmodernist deja construit, iar pe de altă parte cu

¹ Mark Grigorievich Krein (1907-1989), matematician evreu din Rusia sovietică, o figură marcantă a analizei operaționale.

² De menționat că Milorad Pavić nu figurează în niciunul din dicționarele de scriitori străini apărute după anul 2000.

renumele unui „viețuitor într-ale cuvântului”, al unui scriitor de mare respirație și de anvergură universală, greu de atins și aproape imposibil de depășit.

Începutul secolului al XXI-lea este marcat de o schimbare a paradigmei culturale dominante. Această nouă fază în arta epocii postmoderne este numită de teoreticianul literar american de origine rusă Mihail Epstein drept neosentimentalism și care atrage atenția că a trecut epoca citării și că a venit timpul întoarcerii spre categorii estetice care vizează sinceritatea, adevărul, patetismul, originalitatea și chiar utopia.¹ Toate aceste trăsături stilistico-poetice indică un abandon radical al conceptului postmodernist privind funcția și valoarea artei în slujba reprezentării mimetice. Dat fiind faptul că este vorba despre o literatură care se formează în epoca postpostmodernismului, aceasta este marcată de progresul tehnico-științific, de mijloacele de comunicare virtuale și de concepții postumaniste. La începutul secolului al XXI-lea se încheie etapa coexistării și a influențelor reciproce a hipertextelor și a literaturii hipertextuale, înlocuită fiind cu o diversificare a literaturii prin rețelele electronice în spațiul virtual. Chiar și Pavić a fost un împătimit al cărții electronice, fără să apuce însă să-și vadă visul cu ochii. Această schimbare de paradigmă a dus la schimbări în poetica structurilor narative a scriitorilor sârbi postmoderniști. Din pleiada de scriitori sârbi care s-ar încadra în epoca postpostmodernistă, respectiv post Pavić ne-am oprit asupra a trei creatori contemporani, diferiți și în același timp uniți de o poetică a diferenței.

Primul scriitor la care ne-am oprit este **Radoslav Petković**, a cărui creație se află la granița dintre modernism și postmodernism, folosindu-se de procedeele mișcării literare, Noul roman francez, numit și roman experimental. În ciuda faptului că datarea evenimentelor nu lipsește, fiind chiar foarte precisă, Noul Roman Francez, este cel mai adesea o scriere ce „sună” atemporal, ruptă de realitatea timpului său, personajele fiind mai degrabă o „stare psihică”, o „privire”. În cazul acestei mișcări literare originare din Franța nu mai avem de-a face cu ficțiunea verosimilă, ci doar posibilă, dar în care crezi. Pentru Petković orice eveniment real oricât ar fi de minor și de neînsemnat capătă valențe majore. În centrul narațiunilor sale se află documentul, veridic ori apocrif, fără a se dezice cu totul de subiect și intrigă. Deseori autorul își extinde narațiunea ca în literatura populară inserând genuri discursive. Într-unul dintre cele mai cunoscute romane ale sale *Senke na zidu/ Umbre pe perete*² se înlănțuie filmul cu literatura. În acest roman filmul este tema centrală dar și punctul de plecare al scriiturii românești. Destinul personajului principal, Ivan Vetrušić este orientat spre istoria filmului de la începuturile sale până a apariția music-hall-ului. În acest caz istoria filmului este un substitut al istoriei lumii în perioada în care se demolează legile imuabile ale veacului anterior și totul se relativizează. Servindu-se de tehnicile narative ale romanului de aventuri și de cel picaresc, Radoslav Petković simulează în acest roman a raportul față de istorie. Romanul *Umbre pe perete* este scris în câteva „role”. Naratorul neutru (ochiul camerei de filmat) aspiră să reconstruiască viața în mod cronologic ca un mozaic,

¹ A se vedea Mihail Epstein, *Postmodernizam*, Belgrad, 1998.

² Radoslav Petković, *Сенке на зиду*, Rad, Belgrad, 1985.

întâmplările unui personaj irelevant care este fascinat de iluzia pe care o oferă filmul. Odată cu apariția celei de-a șaptea arte începe evadarea în masă în lumea iluzorie. Haosul din lumea reală nu se află în prim plan, consecințele războiului, a comploturilor anarhiștilor, puciurile organizate, organizațiile esoterice, procesele juridice, toate acestea trec pe lângă personaj pentru care viața din film este mai reală decât cea din realitate și în același timp dovada că acea lume există. Natura artelor vizuale constă în procesul de montaj. Compoziția romanescă, realizată sub forma unor segmente mozaicate din viața personajului principal, se poate identifica cu montajul din film. Dominând descrierea vizuală, filmul devine un nucleu metaforic în care pot fi identificate caracteristicile unei epoci istorice apuse, dar cu nimic mai puțin veridice în plan ficțional. Finalul romanului este unul logic, ultima rolă s-a derulat, iluzia a luat sfârșit iar personajul central dispare treptat pe fundalul alb al ecranului. Romanul lui Petković este o ilustrare perfectă a complexității formei românești actuale caracterizate prin deschiderea față de toate modalitățile de exprimare atât din punct de vedere experienței existențiale cât și artistice. Astfel romanul despre film a devenit un roman-film.

Cel de-al doilea exemplu interesant în crearea unui nou metatext în tentativa de a experimenta hibridizarea radicală a genurilor îl constituie creația lui **Sava Damjanov**¹. Toate cărțile sale au la bază un principiu unic de *ars combinatoria*, o variabilă de tipul *a spune cam același lucru*. Autorul folosește fapte recognoscibile (nume, date, opere) combinându-le în așa fel încât obține un text nemimetic. Acest text nou obținut relativizează fenomentele, privându-le de relația cu referentul istoric. Primul său roman, *Istraživanje savršenstva* (1983)/ Cercetarea perfecțiunii, numit de autor ca „proză”, compus din fragmente, este urmat ulterior de alte volume de texte, fără a le defini genul literar, atribuindu-le în acest fel un caracter polivalent. Metatextul prozatorului este rezultatul experimentelor inovatoare în căutarea de forme noi care să corespundă strategiilor sale radical-ironice. Cercetătoarea din Ucraina, Ala Tatarenko² consideră că Sava Damjanov experimentează din punct de vedere al limbajului soluțiile propuse de suprarealiști și neoavangardiști, creând o lume alternativă din elemente veridice, iar trăsătura care-i definește poetica este anularea linearității narațiunii prin introducerea unor asocieri inedite, a unor detalii alogice, fragmentând continuitatea aparentă a narațiunii. Privată de orice legătură cu realitatea, narațiunea capătă astfel note grotești și fantasmagorice. Discursul său narativ abundă în abrevieri și în cuvinte obscene, pornografice, parodiind realii socialiste, private de conținut, dar cu semnificații polivalente. Procedul colajului, specific postmoderniștilor, este din plin folosit de autor care este în permanență prezent în text textual în calitate de autor immanent ori unul dintre personaje multificate, dar și vizual ca o figură dintr-un fotomontaj ironic. Această multiplicare a imaginii auctoriale este realizată în interacțiunea dintre genuri, folosind cu

¹ Sava Damjanov (n. 1956) este profesor la Facultatea de Filosofie din Novi Sad. Redactor al unor cunoscute reviste literare, acesta a publicat un număr reprezentativ de cărți, antologii, eseuri, creștomaii, critici literare.

² Apud Ala Tatarenko, *Poetika forme u prozi srpskog postmodernizma*, Belgrad, 2013.

predilecție interviul, ca formă a autobiografismului. „Moartea autorului” nu înseamnă pentru Damjanov dispariția autorului, ci schimbarea poziției acestuia. Una dintre cărțile mai recente, *Istorija kao apokrif*/ Istoria ca apocrif, o culegere de texte în proză, versuri și ilustrații, un remix chiar, este considerată „megasonet”, construit într-o manieră recunoscutibilă ludică, un întreg compus din combinații inedite de fragmente. În creația postpostmodernă a acestui scriitor se remarcă caracterul intențional metatextual bazat pe un model hibridizat original pe principiul *ars combinatoria*.

Svetislav Basara (n. 1953), romancier, povestitor, eseist, jurnalist, laureat al multor premii naționale, tradus în câteva limbi, este în literatura sârbă un spirit polemic parodic și oximoronic care contestă totul, pe toată lumea inclusiv pe sine. În tot acest efort de rebel etern, de nihilist și sceptic care nu acceptă niciun compromis, Basara contestă istoria literară și spirituală, limbile în care citește și chiar limba în care scrie. Acesta afirmă că romanul este o culegere de ineptii și fapte plâsmuite, că istoria este o acumulare de evenimente inventate și că însăși viața este absurdă și născocită. Cu afirmațiile sale apodictice autorul provoacă și șochează cititorii, atrăgând atenția asupra sa. Dacă marile narațiuni s-au destrămat, dacă motivele naționale, istorice și artistice nu mai sunt funcționale, e limpede de ce pentru un scriitor postmodernist câmpul autobiografic este un loc privilegiat de refugiu.

Descărnarea limbii de toate semnificațiile inutile până la nimicnicie, parodiarea limbajului care duce la propriul neant sunt caracteristicile poetice lui Basara. Percepția că totul a fost spus în limbajul mitului, că în istorie totul este relativ și că nu există învingători și învinși, ci doar perdanți stârnește interesul cititorilor. Basara consideră că o literatură valoroasă este cea care cercetează imposibilul, limitele existențiale și nu cea a cărei autori cred că pot descrie ori creiona binele și răul, acestea pot fi doar săvârșite.

Primul roman al lui Basara *Kinesko pismo*/ Alfabetul chinezesc a generat o adevărată revoluție în literatura sârbă în momentul apariției acestuia (1983). Până la apariția acestui roman personajele erau preocupate îndeobște de marile idei de libertate, iubire, marile probleme sociale, familiale, existențiale în general. Personajul lui Basara vorbește despre nimicnicia sa fiind conștient că este o creație literară, un produs al limbii literare care nu există în afara acesteia. Naratorul lui Basara nu crede în existența sa proprie, este speriat de capcanele și labirintul limbii pe care este obligat să o folosească în scrierea acestui roman pentru a exista. Cuvintele, mulțimea de propoziții posibile și imposibile care se contrazic, destrămarea cuvintelor în silabe, apoi în litere îl determină pe narator că există temporar doar într-o realitate lingvistică. Când acesta devine conștient că frazele nu sunt scrise de el, ci de autor și că acestea îl definesc, atunci ne aflăm în zona jocului lingvistic. Deconstrucția textului literar este vizibilă atunci când se analizează structura narativă a paragrafului. De pildă, un paragraf al naratorului romanului poate fi constituit doar dintr-un singur cuvânt, o singură propoziție ori o singură scenă care nu are nicio legătură cu cele anterioare ori ulterioare, anulând cauzalitatea. Atunci

când naratorul spune: „În locuința noastră a fost perfectul compus: sora mea împreună cu soțul ei mongoloid au dormit într-un miros urât de sudoare, iar apoi brusc a survenit perfectul simplu: cu toată puterea lovii cu piciorul în pat și ei se trezire”¹ este limpede că toate canoanele discursului tradițional au fost demolate.

Cel mai cunoscut și premiat roman al său este însă *Fama o biciclistima* /Faima bicicliștilor, considerat de unii critici cel mai bun roman sârbesc al sfârșitului de veac. Autorul recurge la strategia narativă a oniricului și a tehnicii păpușii rusești, matrioșka, folosind cele mai diverse tipuri de documente veridice, citând și atribuind fals date unor personaje reale ori imagine care se află în același spațiu temporal. Toate personajele sale de natură schizoidă sunt mistificatori geniali, incluzând autorul însuși ori preluate din istorie, dar maștri ai oniricului, capabili să interacționeze între ei indiferent de distanța spațială și temporală. Deconstrucția narațiunii, a limbajului discursiv este axa principală pe care își construiește textul Basara. Dacă ar trebui în rândul scriitorilor ostmoderniști să căutăm acel autor care a reușit cel mai mult să demoleze planul linearității, lui Basara i-ar reveni un loc de cinste, el balansând între biografismul și documentarismului lui Kiš și onirismul și deconstructivismului lui Pavić. David Albahari, un alt scriitor important care trăiește în Canada spunea: „proza sârbă după apariția romanului *Faima bicicliștilor* nu a mai fost la fel, după cum nici Basara nu a mai fost același scriitor, la fel cum nici eu nu am rămas același cititor.”

Chiar dacă Pavić e greu de egalat și mai dificil de depășit în notorietate, postmoderniștii sârbi scriu o proză a diferenței într-o literatură în care putem găsi adepți ai procedurii documentarismului, al construirii unui text cu ajutorului documentului veridic ori apocrif (proza borgesiană), adepți a unui discurs nou (proza experimentală), medierea simbolică a realității (proza sud-americană a realismului magic), narațiunea dezumanizată (noul roman francez). În tot acest amalgam de discursuri postmoderniștii sârbi au găsit modalitatea de a se diferenția prin veridicitatea peisajului ficțional paradoxal, parodic și ironic, făcând în acest fel conexiunea dintre lumea care nu mai crede în mituri și arta care aspiră la legitimitate.

Nu mai există operă literară pe care s-o putem considera originală în totalitate: originalitatea este unică și irepetabilă. De aceea peisajul postmodernist este intertextual, oglinda prezentului reflectă imaginea trecutului, la fel ca și cea a viitorului. Lumea nu poate fi percepută doar prin intermediul formelor narative, cărțile vorbesc întotdeauna despre alte cărți, fiecare relatează o poveste relată de altcineva într-un timp îndepărtat. Pentru că dispunem de o limbă neadecvată și săracă pentru a exprima toată esența și bogăția universului formelor și al vieții, creatorii postmoderni au convingerea că nu putem ajunge mai departe de referențialitate. Afirmația conform căreia măiestria narațiunii constă în a spune cât mai multe lucruri în cât mai puține cuvinte, a fost inversată de postmoderniști care susțin că arta narațiunii constă în nerostire, în punctele de suspensie și în ceea ce se intuiește, ceea ce încearcă să demonstreze și postmoderniștii sârbi.

¹ Svetislav Basara, *Kinesko pismo*, Narodna knjiga Alfa, Belgrad, 1977, p. 59.

Bibliografie:

- Barthes, Roland, *Plăcerea textului*, traducere de Marian Papahagi, Editura Echinox, Cluj, 1994
- Baudrillard, Jean, *Simulacre și simulare*, traducere de Sebastian Big, Ideea Design & Print, Cluj, 2008
- Călinescu, Matei, *Cinci fețe ale modernității: modernism, avangardă, decadentă, kitsch, postmodernism*, traducere de Tatiana Pătrulescu și Radu Țurcanu, Editura Univers, București, 1995
- Compagnon, Antoine, *Cele cinci paradoxuri ale modernității*, traducere de Rodica Bakonsky, Editura Echinox, Cluj, 1998
- Corbu, Daniel, *Postmodernismul pe înțelesul tuturor*, Ediția a II-a, Editura Princeps Edit, Iași, 2004
- Damjanov, Sava, *Šta to beše srpska postmoderna?*, Službeni glasnik, Belgrad, 2012
- Delić, Jovan, *Hazarska prisma: tumačenje proye Milorada Pavića*, Prosveta, Belgrad, 1991
- Gordić, Vladislava, *Korespondencija: tokovi i likovi posmoderne proze*, SKC, Novi Sad, 2000
- Hutcheon, Linda, *Poetica postmodernismului*, traducere de Dan Popescu, Editura Univers, București, 2002
- Jerkov, Aleksandar, *Nova tektualnost: ogledi o srpskoj prozi postmodernog doba*, Prosveta, Belgrad, 1992
- Kordić, Radoman, *Postmodernistčko pripovedanje*, Prosveta, Belgrad, 1998
- Lyotard, Jean-Francois, *Condiția postmodernă: raport asupra cunoașterii*, traducere și prefață de Ciprian Mihali, Editura Babel, București, 1993
- Petrescu, Liviu, *Poetica postmodernismului*, Ediția a II-a, Editura Paralela 45, Pitești, 1998
- Oraić Tolić, Dubravka, *Muška moderna i ženska postmoderna: rodjenje virtualne kulture*, Naklada Ljevak, Zagreb, 2005
- Vladiv-Glover, Slobodanka, *Postmodernizam od Kiša do danas*, Prosveta, Belgrad, 2003
- Vučković, Radovan, *Moderni roman dvadesetog veka*, Službeni glasnik, Belgrad, 2013

POSTMODERNISMUL BULGAR. SUPREMAȚIA POEZIEI

Livia NISTOR

This article is a brief summary of the Bulgarian postmodernism, a literary phenomenon that has played an important role in the '90s in Bulgaria. Postmodernism was performed in its authentic form in poetry, by several interesting projects and actions initiated by the generations of the '80s and '90s: canon deconstruction, language transformation, fresh perspective on Bulgarian poetry and literature in general.

Key words: postmodernism, the canon of Bulgarian literature, deconstruction, mystification, literary paternity, '80s and '90s generation.

Până la sfârșitul anilor '80, în literatura bulgară, la fel ca și în celelalte literaturi est-europene totalitare, a existat o singură tendință dominantă – cea a realismului socialist. Timp de mai multe decenii, poezia și proza nu și-au mai putut îndeplini funcția lor estetică principală, ci au trebuit să-și asume în primul rând un rol social. Libertatea obținută după 1989 a însemnat pentru literatura bulgară un nou început, ce a adus cu sine o serie de schimbări fundamentale la toate nivelele sale socioculturale și lingvistice. După '89, tinerii scriitori bulgari încep să experimenteze liber diferite limbaje și forme narative. Acum se vorbește în mod oficial despre postmodernism, fenomen care își va pune amprenta asupra noilor generații literare și căruia îi vor fi dedicate numeroase pagini de teorie și critică în deceniile următoare, cuprinzând ulterior și celelalte sfere ale culturii bulgare.

Ceea ce a făcut posibilă trecerea la postmodernism a fost sentimentul că literatura bulgară practică până atunci nu mai putea exprima adevăruri esențiale și că era nevoie de reformarea întregului sistem literar. Criticul Plamen Doinov consideră că apariția postmodernismului în literatura bulgară s-a făcut în mod spontan, în interiorul sistemului totalitar comunist, ca un act de deconstrucție a acestuia. El plasează începutul procesului genetic la sfârșitul anilor '50 și începutul anilor '60 ai secolului trecut – perioada de „dezgheț” a literaturii și culturii bulgare și a celorlalte literaturi din fostul bloc estic, fiind reprezentat cel mai bine de poezia lui Konstantin Pavlov, Nikolai Kăncev și Binio Ivanov. În creațiile lor, spune Plamen Doinov, sunt vizibile primele încercări de depășire a „complexului esopic”, prin

experimente lingvistice și jocuri parodice cu clișeele limbajului ideologic, prezența grotescului și pastișei, dialogul cu tradiția literară.¹

Termenul de postmodernism apare mai întâi în universități, motiv pentru care este numit ulterior de către teoreticienii săi „postmodern academic”.² În perioada anilor 1985-1992, în rândul tinerilor profesori, studenți și poeți filologi sunt la modă teoriile structuraliste și post-structuraliste ale gânditorilor francezi din anii '60-70 (J. Derrida, M. Foucault, J.-F. Lyotard etc), dar și studiile lui Ihab Hassan sau John Barth. Reprezentanții acestei grupări intelectuale sunt Aleksander Kiosev, Ivailo Dicev, Vladislav Todorov și Ivan Krăstev, care, prin intermediul cercului „Sintez” și a altor câtorva cenacluri și publicații literare neoavangardiste, pun bazele postmodernismului în Bulgaria. Interesul acestor scriitori se îndreaptă înspre noile teme și concepte literare, precum *pluralitatea și alteritatea identității, simularea și neautenticitatea, erotismul, transformarea istoriei, intertextualitatea, problematizarea granițelor creației literare*.

Tăsăturile postmodernismului au fost formulate de mai mulți cercetători bulgari, printre care Plamen Antov, Milena Kirova, Plamen Doinov sau Boiko Pencev, pe care i-am citat mai sus, dar și de Vladimir Trendafilov, Rozalia Likova sau Miglena Nikolcina, cu toții susținători ai noului curent și nume importante în literatura bulgară contemporană. Pentru Boiko Pencev, una dintre figurile de prim-plan ale anilor '90, postmodernismul este „o psihoterapie la scară largă care ne poate împăca în cele din urmă cu trecutul”³. În opinia criticului, trăsăturile principale ale postmodernismului sunt literaritatea și artificialitatea. Textul postmodern, spune Boiko Pencev, „pune în lumină ceea ce alte tipuri de literaritate ascund de obicei”, în timp ce scriitorul postmodernist „este mai degrabă un bibliotecar, compilator și parodist decât creatorul care creează din nimic”.⁴ Toți criticii menționați încearcă să formuleze în articolele și studiile lor tendințele și caracteristicile anilor '90. Potrivit acestora, evenimentele majore ale deceniului sunt eliberarea limbajului, împletirea genurilor și practicilor lingvistice, apariția unor scriitori și publicații noi, impunerea scriiturii feminine, inexistența criticii și a pieței literare, estomparea graniței dintre literatura înaltă și literatura de masă odată cu apariția romanului bulgar de consum. Milena Kirova definește deceniul în sine ca pe un eveniment: „Imaginea retrospectivă a anilor '90 pare imposibilă. Nu se poate găsi un *mare* eveniment dar, în același timp, întreaga perioadă dobândește statutul unui eveniment. Tocmai pluralismul experienței literare, educarea în posibilitatea diversității discursive consider a fi nucleul a ceea ce numesc evenimentul anilor '90.”⁵

Nu romanul, ci poezia este genul dominant al postmodernismul bulgar, trăsătură care o distinge de celelalte literaturi est-europene (să ne amintim de

1 Plamen Doinov, *Bulgarskata poezia v kraia na XX vek*, partea I, Prosveta, Sofia, 2007, p. 48.

2 *Idem*, partea a II-a, p. 147.

3 Boiko Pencev, *Postmodernizăm i bezkonecinia bulgarski modernizăm*, în „Literaturen Vestnik”, nr. 22, 1992, p. 4.

4 *Ibidem*.

5 Milena Kirova, *Kritika na preloma. Novi iavlenia i posoki v bulgarskata literatura ot kraia na XX vek*, UI „Kliment Ohridski”, Sofia, 2002, p. 21.

romanele lui Milan Kundera sau Milorad Pavić), dar și de postmodernismul occidental. Romanul bulgar are o istorie relativ nouă și, prin tradiție, este un gen destul de conservator. Acesta ar fi și răspunsul la întrebarea de ce postmodernismul bulgar nu se realizează mai întâi în proză, cum s-a întâmplat în celelalte literaturi. Drept urmare, poezia a reflectat toate schimbările care s-au produs în anii '90 ai secolului trecut în cultura și societatea bulgară. Tehnicile și procedeele cel mai des folosite de lirica bulgară postmodernă sunt parodia și autoparodia, mistificarea, structura fragmentară, dialogul intertextual cu clasicii, utilizarea clișeelelor din limbajul politic și cotidian. În schimb, proza anilor '80-'90 se află încă sub dictatul realității, elementele esteticii postmoderne în acest gen fiind percepute sporadic, la autori precum Viktor Paskov, Zlatomir Zlatanov sau Alek Popov. Abia spre sfârșitul deceniului apar câteva romane semnificative, precum *Passion ili smărta na Alissa* de Emilia Dvorianova sau *Estestven roman* de Gheorghi Gospodinov, tradus și în limba română¹, care dau motive criticii să afirme că în sfârșit postmodernismul se manifestă pe deplin și în beletristică.

Potrivit practicienilor și teoreticienilor Plamen Antov și Plamen Doinov, prima generație postmodernistă în poezia bulgară este reprezentată de acei poeți care au început să publice încă din anii '80: Ani Ilkov, Miglena Nikolcina, Vladimir Levcev, Kiril Mergeanski, Zlatomir Zlatanov etc. Poezia lor are puternice accente avangardiste și se caracterizează printr-un angajament politic activ, brutalizarea limbajului, revoltă și impulsuri deconstructive îndreptate împotriva structurii totalitare represive. În opinia celor doi teoreticieni, prima generație postmodernistă parodiază și discreditează limbajul ideologic totalitar și, în esență, deconstruiește marea narațiune comunistă. Acesta este primul „proiect retro-utopic” înfăptuit de postmodernismul bulgar, reprezentat cel mai bine de Ani Ilkov, a cărui poezie per ansamblu se distinge de poetica comună a generației sale, nu doar prin atacarea și ridiculizarea comunismului, ci și prin reciclarea mitologiei naționale.

Concomitent cu interesul pentru realitățile politice și literare actuale, tinerii poeți din primul val postmodern sunt atrași de trecut și își propun să restaureze valorile și tradițiile moderniste din anii '20-'40, întrerupte de instaurarea comunismului în Bulgaria. După cum afirmă criticul Plamen Antov, „tânăra poezie bulgară de la începutul anilor '90 s-a constituit în întregime sub semnul retro-utopicului, cu privirea îndreptată nostalgic în urmă. Viitorul poate veni numai din trecut, prin actualizarea limbajelor sale literare.”² Am putea defini această legătură atipică a postmodernismului bulgar cu trecutul drept una dintre trăsăturile sale locale, autohtone, prin care se deosebește de postmodernismul altor literaturi. De altfel, aceste întoarceri aproape obsesive la epoci, autorități și evenimente anterioare sunt specifice literaturii bulgare în general, și le vom întâlni în diferite etape din istoria sa, însă niciodată afirmate așa deschis ca acum. În același „proiect retro-utopic” de la începutul anilor '90, Plamen Doinov plasează și reînființarea unor vechi publicații, grupuri și cercuri emblematice din perioada modernismului bulgar

1 Gheorghi Gospodinov, *Un roman natural*, traducere de Cătălina Puiu, Cartier, Chișinău, 2011.

2 Antov, *op. cit.* p. 47.

(anii '20-'40 ai secolului trecut): „Hiperion”, „Streleț 2”, „Nov Zlatorog”, „Vezni”, a căror existență foarte scurtă simbolizează, în opinia criticului, continuitatea dezvoltării literaturii bulgare, întreruptă în mod forțat de regimul totalitarist. Toate aceste procese de demontare a paradigmei totalitare și a limbajului său ideologic s-au realizat de la sfârșitul anilor '80 până la începutul anilor '90 ai secolului trecut și au constituit prima etapă a postmodernismului liric bulgar.

Cea de-a doua generație postmodernă, delimitată în jurul anilor 1992-1998, a deschis orizonturile literaturii bulgare, pentru ca aceasta să devină universală, și s-a ocupat de deconstrucția canonului și a mitologiei naționale, începută de generația anterioară (potrivit lui Plamen Antov, volumul *Izvorăt na groznohubavite*, publicat de Ilkov în 1994, este cartea care mută centrul de interes al postmodernismului bulgar de pe tema politicului pe cea a mitologiei naționale, prin relațiile intertextuale și dialogul purtat cu Vazov, Botev și Zahari Stoianov). Interesul poeziei postmoderne pentru miturile naționale și limbajul din perioada Renașterii bulgare care le-a creat este văzut atât ca un act poststructuralist de deconstrucție a meta-narațiunii modernității bulgare, cât și ca o întoarcere nostalgică la identitățile colective „confortabile”, după cum le-a numit Plamen Antov. În timp ce comunismul și ridiculizarea lui nu mai constituie un subiect de actualitate, preocupările centrale ale tinerilor „nouăzeciști” devin jocul și falsificarea identității prin mistificare, rescrierea trecutului cu ironie și dramatism. Prin poezia ludică și livrescă practică acum, străpunsă de un puternic sentiment nostalgic, postmodernismul bulgar dobândește nuanțe noi, realizându-se în varianta sa autohtonă.

Nucleul noii generații poetice este alcătuit de cei patru „copii teribili”¹ de la „Literaturen Vestnik” – Boiko Pencev, Gheorghe Gospodinov, Plamen Doinov și Iordan Eftimov, grație cărora postmodernismul bulgar se realizează ca un fenomen literar înalt. Această generație de tineri debutanți se bucură de libertate și mijloace diferite de promovare, fiind produsul direct al schimbărilor de după '89. Pe scurt, putem spune că este o generație norocoasă, legată de prietenie, alcătuită din tineri cultivați, pasionați de teoria franceză elitistă și, în special, de tezele lui Michel Foucault. Ei pot scrie diferit decât au făcut-o generațiile anterioare, se pot juca și pot experimenta. De altfel, volumele de debut ale celor patru tineri poeți, apărute între 1992 și 1993, sunt considerate de critici primele cărți de poezie postmodernă din literatura bulgară.² Experimentele literare, crearea de limbaje poetice noi, revizuirea trecutului, tendințele metaliterare, tehnicile mistificatoare, spiritul ludic și ironic, întoarcerea la realitatea imediată – acestea sunt inovațiile importante care s-au produs în literatura bulgară odată cu intrarea în scenă a celei de-a doua generații postmoderniste. Tinerii poeți recurg la forme arhaice ale limbii bulgare, scriu în limbajele predecesorilor din diferite perioade, în special cea a Renașterii, ce amintește nostalgic de țara de demult, și le pun în corelație cu un lexic nou, preluat din zonele cotidianului și mass-mediei. Poezia postmodernă construiește astfel contexte noi, în care co-există texte din diferite perioade, autori și școli. Nu

1 Denumirea aparține criticilor Miglena Nikolcina și Mihail Nedelcev, în articolele *Tezi enfants terribles* și *Ces ujasni deța*, în „Literaturen Forum”, nr. 38, 1-7.XI.1995 p. 1.

2 Este vorba despre volumele *Stihosbirka* (1992) de B. Pencev, *Lapidarium* (1992) de G. Gospodinov, *Post festum* (1992) de P. Doinov și *Metafizika na metafizikite* (1993) de I. Eftimov.

întâmplător, majoritatea poeziilor scrise acum sunt aproape de neînțeles, greu traductibile sau chiar intraductibile, nu atât din cauza vocabularului utilizat, cât mai ales din cauza contextelor noi pe care acesta le creează. Dacă apelăm la schema lui Ihab Hassan, vom vedea că intraductibilul aparține postmodernismului, în timp ce traductibilul este o trăsătură a modernismului.

Activitatea celor patru s-a desfășurat în jurul săptămânalului de literatură și cultură „Literaturen Vestnik”, în paginile cărui au fost publicate numeroase texte poetice și critice, recenzii, anchete, interviuri, traduceri și dezbateri despre postmodernism, feminism și literatura feminină, despre noile teorii literare etc. „Literaturen Vestnik” este singurul periodic literar apărut după 1989 care a supraviețuit până în prezent și în paginile cărui au debutat cei mai importanți scriitori bulgari din ultimii douăzeci de ani. Sub influența directă a profesorilor optzeciști, cei patru preiau conducerea săptămânalului democratic „Literaturen Vestnik”, înființat de generația lui Ilkov încă de la începutul lui 1991 ca o alternativă la presa literară de stat, și îl transformă în cea mai importantă publicație a postmodernismului bulgar. Întruchipând figura poetului-teoretician, asemeni unor Ezra Pound sau T.S. Eliot, tinerii poeți desfășoară în paginile revistei o intensă activitate literară și critică, prin care își exprimă viziunea diferită asupra literaturii. Noua orientare este vizibilă încă din primul număr al revistei, apărut în februarie 1991, în care ambițioșii săi redactori declarau următoarele:

Sperăm ca „Literaturen Vestnik” să creeze în jurul său o comunitate de scriitori cu gândire democratică și dispunere radicală, străină de prejudecăți și compromisuri, o comunitate cu stil și limbaj proprii, cu receptori estetici și culturali proprii. Un ziar flexibil, laconic și expresiv, care caută în mod conștient exprimarea curajoasă cu cuvintele, accentele ironic-critice, provocarea estetică față de așteptările cititorului, spargerea canoanelor de gen, utilizarea largă a grotescului și absurdului, parodia și mistificarea, atitudinea ludică față de cultură, principiile gândirii artistice și avangardiste.¹

Unul dintre cele mai importante proiecte comune realizate de cei patru de-a lungul primului deceniu postcomunist este, în opinia criticilor, proiectul de revizuire și recuperare a trecutului istoric și literar, cunoscut și sub numele de *cel de-al doilea proiect retro-utopic al postmodernismului bulgar*. (Primii care au avut ideea de a restaura și a continua valorile trecutului sunt poeții din generația '80, după cum am văzut deja.) Influențați de teoria deconstructivistă franceză, cei patru încep să-și aleagă predecesorii din zonele marginale și neoficiale ale literaturii bulgare de până atunci, și sunt interesați de acele texte „minore”, „secundare”, rămase în afara Canonului. „În urma noastră este o mare de texte neîngropate, o mare de glasuri pe

1 *Literaturen Vestnik dnes*, în „Literaturen Vestnik”, nr. 1, 11.02.1991, p. 1. (Надяваме се „Литературен вестник” да създаде около себе си една чужда на предрасъдъци и компромисни общност от демократично мислещи и радикално настроени писатели, общност със свой стил и език, със свои естетически и културни рецептори. Един гъвкав, лаконичен експресивен вестник, съзнателно търсещ смелото експериментирание със словото, критично-ироничните акценти, естетическата провокация спрямо читателското очакване, разбиването на жанровите канони, широкото използване на гротеската и абсурда, пародията и мистификацията, игровото отношение към културата, принципите на авангардното художествено мислене.) (traducerea îmi aparține LN)

care nimeni nu le-a auzit. E timpul să ne întoarcem cu fața spre ele”¹, spunea Boiko Pencev în articolul din anul 1992, considerat un manifest al postmodernismului bulgar.

Tinerii poeți intră în contact cu trecutul, rescriu texte anterioare, canonice sau periferice, și prelucrează diferitele lor sensuri, problematizează și demitizează figuri și evenimente importante din istoria bulgară. Plamen Doinov și Plamen Antov numesc acest proiect retro-utopic secund drept *retro-utopie lingvistică*, deoarece obiectivul său este recuperarea tuturor limbajelor și tradițiilor anterioare. Mitologia națională este înțeleasă ca un produs lingvistic al tradiției literare, prin urmare marea narațiune pe care generația '90 o distruge și re-povestește este Canonul însuși. Renașterea națională (1762-1880) va capta cel mai mult interesul postmodernilor, deoarece aceasta este perioada în care s-au format cele mai stabile mituri ale memoriei colective.

Grupul celor patru de la „Literaturen Vestnik” revizuieste critic tradiția și Canonul, și aduce în discuție problema paternității literare prin două antologii postmoderne – *Bulgarska hristomatia. Izbrani obrazți ot vsicikite rodove sâcinenia* (1995) și *Bulgarska antologia. Ot Gherova nasam* (1998). Înseși titlurile antologiilor nu sunt alese întâmplător, ci, de fapt, parodiază celebrele crestomații de la începutul secolului trecut, întocmite de clasicii Ivan Vazov și Konstantin Velicikov în 1884 (*Bulgarska hristomatia*), respectiv simboțiștii Teodor Traianov și Dimităr Podvârzaciov în 1910 (*Bulgarska antologia. Nașata poezia ot Vazova nasam*). Cele două antologii au ca model cartea lui Pencio Slaveikov din 1910, intitulată *Na Ostrova na blajenite*. Asemeni lui Pencio Slaveikov cu un secol în urmă, autorii celor două antologii postmoderne recurg la procedeul mistificării pentru a intra în dialog și rescrie numele mari ale literaturii bulgare: de la clasici (Hristo Botev, Ivan Vazov și Gheorghii S. Rakovski etc.), în prima antologie, până la contemporanii lor (Aleksandăr Gherov, Konstantin Pavlov, Ani Ilkov etc.), în cealaltă antologie.

Plamen Antov recurge la psihanaliza freudiană pentru a explica rolul antologiei din 1998 (*Bulgarska antologia. Ot Gherova nasam*) și vorbește în cartea sa despre importanța figurilor simbolice ale Bunicului, Tatălui și Fiilor în constituirea postmodernismului bulgar. Acesta vede „conflictul” între generații asemeni conflictului oedipian dintre tați și fii pentru dobândirea puterii de legitimare. Criticul este de părere că tinerii postmoderni, prin scrierea antologiei, îșiucid mai întâi simbolic „tații” moderni și realist-socialiști aflați în viață (poeții anilor '40-'80), adică îi înscriu în Canon, pentru ca existența generației lor să fie posibilă. Spre deosebire de „bunicii” din *Bulgarska hristomatia*, „tații” din *Bulgarska antologia. Ot Gherova nasam* sunt periculoși prin simplul fapt că sunt vii, ei sunt concomitent tradiție și realitate vie, prin urmare numai uciderea lor simbolică prin rescriere retroactivă face posibilă existența noii generații a anilor '90, conchide Antov într-un articol separat ce dezvoltă același subiect.² După cum știm, antologiile nasc Canonul, astfel că, prin antologia creată, noua generație postmodernistă canonizează generațiile anterioare de scriitori și, în același timp, se auto-legitimează. Plamen Antov amintește că acest mod de a se auto-constitui al tinerei generații poetice a anilor '90 nu este nou, ci, de fapt, el reproduce conceptual modelul antologiei mistificatoare *Na*

1 Boiko Pencev, *Postmodernizăm i bezkonecinia bulgarski modernizăm*, p. 4.

2 Plamen Antov, *Inițiaționiat model «Misăł» i negovite upotrebi edin vek po-kâsno*, în „LiterNet”, nr. 10 (119), 25.10.2009, p. 5. litenet.bg/publish11/p_antov/iniciacionniat.html

Ostrova na blajenite de la începutul secolului trecut, în care Pencio Slaveikov contesta existența tradiției literare și își parodia („ucidea”) contemporanii, începând cu „tatăl” Ivan Vazov, exponentul poeziei realiste învechite, și deci principalul său dușman. Celebra luptă dintre bătrâni (tați) și tineri (fii) sau problema *generaționistă* este unul dintre subiectele centrale ale literaturii bulgare. Ea reprezintă, de fapt, clasică confruntare dintre tradiție și inovație care însoțește literatura bulgară de-a lungul istoriei ei.

Prin crearea de autori și opere fictive, tânăra generație pune sub semnul întrebării rolul scriitorului și paternitatea literară. Aceste practici sunt importante și pentru modernism, și pentru postmodernism, ambele interesate de statutul subiectului care scrie. Jocurile mistificatoare apar frecvent în literatura postmodernă și sunt legate de tema dispariției autorului, formulată de poststructuraliști. Pornind de la noua identitate a subiectului și autorului, critica bulgară remarcă afirmarea unei poezii autoreflexive și intertextuale, axată pe problemele individului, pe jocul cu multiple identități, precum și pe experimentele de limbaj. Într-adevăr, rescrierea numeroaselor limbaje, texte, stiluri, personaje și scriitori canonici bulgari din diferite perioade are ca efect destabilizarea instituției auctoriale. „Căutarea propriei identități”, „dislocarea interioară a eului”, sau „subiectivitatea ezitantă”¹ sunt, în opinia Rozaliei Likova, principalele caracteristici ale poeziei din această perioadă. Pe de altă parte, un fenomen important care se manifestă cu precădere în a doua jumătate a anilor '90 și care se opune tendinței postmoderniste de depersonalizare a eului liric, este *reabilitarea paradigmei autobiografice* sau aspirația spre autenticitate, originalitate. Poezia lui Gheorghi Gospodinov, Iordan Eftimov, Kristin Dimitrova, Virginia Zaharieva etc. include numeroase note autobiografice, comentarii ale experiențelor trăite și diferite alte forme de autenticitate (confesiunea, amintirea, jurnalul etc.), fapt ce demonstrează dorința postmodernilor de redescoperire a eului personal, cu toate plusurile și minusurile lui, în contradicție cu eul impersonal de dinainte de '89. Atrasă de postulatul autenticității, lirica postmodernă bulgară se deschide spre teritorii considerate până atunci interzise, cum ar fi existența de zi cu zi, tema sexualității, tema copilăriei, viața și argoul de stradă, problemele societății bulgare contemporane etc. După cum știm, întâlnirea dintre literatura înaltă și cotidian, abolirea ierarhiei de valori este o atitudine tipic postmodernă.

Privind retrospectiv, criticii sunt de acord că cele mai importante realizări ale postmodernismului liric bulgar sunt impunerea unui nou limbaj, deconstruirea canonului și a ierarhiilor culturale și, nu în ultimul rând, crearea unei noi perspective asupra poeziei și literaturii în general. Cu toate acestea, în anii '90 au existat destule păreri „conservatoare” care vorbeau despre postmodernism ca despre o simplă modă trecătoare. Desigur, acuzațiile au venit mai ales din partea scriitorilor moderni, mai vârstnici, uniți în jurul publicației „Bulgarski pisatel”, organul Uniunii Scriitorilor Bulgari. Poezia postmodernă este considerată de aceștia o poezie prea puțin bulgărească, iar acțiunile de recuperare a tradițiilor sunt văzute ca o lipsă de respect față de valorile naționale și față de literatura clasică. Postmodernismul, scrie Plamen Doinov în cartea sa, este învinuit de lipsa moralității

1 Rozalia Likova, *Literaturni tãrsenia prez 90-te godini. Problemi na postmodernizma*, Akademichno izdatelstvo „Prof. Marin Drinov”, Sofia, 2001, p. 237.

și a originalității. Trecând în revistă o parte din numeroasele reproșuri îndreptate împotriva noii poetici și a practicanților ei, Doinov conchide că „postmoderniștii sunt interesați numai de joacă, ajung la absurdități, batjocoresc și chiar profanează tradiția, prin urmare nu fac o poezie sinceră, onestă față de ei înșiși și față de idealul de autenticitate.”¹ După cum știm, acest conflict este prezent în toate literaturile balcanice, inclusiv cea română, atunci când se încearcă schimbarea canonului estetic și sincronizarea cu cultura țărilor din Europa Occidentală. În pofida acestor atacuri, postmodernismul liric bulgar se dovedește a fi un fenomen complex, care există și în prezent (poetii care au debutat în anul 2000 precum Ivan Hristov se autodefinesc drept postmoderniști, continuatori ai tradițiilor începute de Ani Ilkov și grupul celor patru de la „Literaturen Vestnik”).

În concluzie, putem spune că postmodernismul în literatura bulgară este legat de numele generațiilor '80 și '90. În aceste ultime două decenii ale secolului trecut are loc schimbarea de paradigmă, care se produce mai întâi în poezie, nu în roman, un gen aproape complet ignorat. Poezia din această perioadă este una foarte ironică și își propune să spună lucrurile pe un limbaj diferit (cel al străzii, al mass-media etc.). Acum debutează autori importanți și se publică multe cărți bune. Putem spune că toate cărțile scrise acum sunt, de fapt, o singură carte, datorită intertextualității și spiritului colectiv de recuperare. De asemenea, anii '90 reprezintă vremea mistificațiilor și a antologiilor. Postmodernismul bulgar nu se încheie cu generația '90, ci continuă și după anul 2000, când se manifestă cu precădere în proză, însă își pierde caracterul elitist pe care l-a avut în lirică. Romanul înregistrează acum revenirea mult așteptată și începe să capete nuanțele postmodernismului mediatic occidental.

Referințe bibliografice:

- Antov, Plamen, *Inițiationiat model «Misāl» i negovite upotrebi edin vek po-kāsno*, în „LiterNet”, nr. 10 (119), 25.10.2009, liternet.bg/publish11/p_antov/iniciacionniat.html
- Antov, Plamen, *Poeziata na 1990-te: bulgarsko i postmoderno. Bulgarskiat postmodernizam. Kontekst. Genesis. Specifika*, Tom 3, Janet 45, Plovdiv, 2010
- Doinov, Plamen, *Bulgarskata poezia v kraia na XX vek*, I-II, Prosveta, Sofia, 2007
- Kirova, Milena, *Kritika na preloma. Novi iavlenia i posoki v bulgarskata literatura ot kraia na XX vek*, UI „Kliment Ohridski”, Sofia, 2002
- Likova, Rozalia, *Literaturni tāršenja prez 90-te godini. Problemi na postmodernizma*, Akademichno izdatelstvo „Prof. Marin Drinov”, Sofia, 2001
- Pencev, Boiko, *Bulgarskata literatura prez 90-te*, în „Literaturen Vestnik”, nr. 14, 14-20.4.1999
- Pencev, Boiko, *Nii vsiciki sme deța na mladja Slaveikov*, în „Kultura”, nr. 17, 25.04.1997
- Pencev, Boiko, *Postmodernizam i bezkonecinia bulgarski modernizam*, în „Literaturen Vestnik”, nr. 22, 1992

1 Doinov, *op. cit.*, partea a doua, p. 139.

SENTIMENTUL MATERNITĂȚII EȘUATE ÎN ROMANUL *MAMELE* DE TEODORA DIMOVA

Cătălina PUIU

The novel *Mothers* written by Teodora Dimova talks about the hardships of the Bulgarian teenagers in a world without values. The lack of love from the part of the parents leads to violence and failed attempts of surviving in a post totalitarian society.

Key-words: Teodora Dimova, Mothers, post totalitarian society, teenager violence

Construite cu migală de compozitor și măiestrie psihologică, scurtele proze ce la final formează puzzle-ul romanului *Mamele* al Teodorei Dimova invită la game emoționale profunde. De la adolescenți revoltați la eroine candidе și însingurate, protagoniștii animați de scriitoarea bulgară sunt memorabili. O lume întregă palpită în fiecare secvență de viață prezentată. Deoarece ambiția autoarei este să miște acel mecanism al unei societăți disperate, fără modele de urmat. Tocmai de aceea ea va dilua complexitățile prin structuri provocatoare, dublate de suspans și pierdute în subtilități onirice. Un artist al psihologicului adolescentin, o prozatoare a amărăciunii organice, Teodora Dimova are ceva din melancolia romanticului ce mai crede în valori parentale adevărate: adevăr, iubire necondiționată, sprijin, empatie... Adolescenții protagoniști detectează imaginarul voluptos al oricărei situații existențiale și nu pot disprețui până la capăt lumea, oricâtă indiferență ar primi înapoi. Ele amână situațiile apocaliptice, anulează imaginar dramele de familie, mizând pe dragostea unei străine. De aceea, la final, sfârșitul vine copleșitor doar pentru cititor, căci sensul lui și-a pierdut demult consistența între fisurile unei realități înșelătoare.

Toate cărțile Teodorei Dimova pot fi citite ca parabole ale eșecului și singurătății. Talentul ei de a alterna dislocări de planuri cu pasaje de filozofie a vieții conferă specificitate prozei. În mod firesc, se simt în scriitură antecedentele dramaturgice. Nu poți citi corect un roman semnat de Dimova dacă nu ai în minte structura unei piese de teatru. Simfonia romanescă se realizează abia la finalul cărții, când poți înțelege, cu ochii minții și pune cap la cap în imaginar, secvențele narative aparent disparate.

În literatura bulgară, primul deceniu al secolului al XXI-lea se dovedește a fi unul destinat romanului. Cu ochiul liber se vede o tendință spre epicizarea formelor scurte. Desfășurarea prozastică pe spații largi se face cu succes, dacă ar fi să amintim

titluri precum *Fizica tristeții* a lui Gheorghi Gospodinov, *Înălțare* a lui Milen Ruskov, *Mamele* sau *Adriana* ale Teodorei Dimova, *Distrugere* a lui Vladimir Zarev.

Teodora Dimova este una dintre cele mai cunoscute și apreciate scriitoare bulgare contemporane. Fiica romancierului Dimităr Dimov, este autoare a cinci romane – *Emine* (20010), *Mamele* (2005), *Adriana* (2007), *Marma*, *Mariam* (2010), *Trenul către Emaus* (2013). Toate romane premiate și prețuite de critica bulgară. Înainte de a-și încerca talentul în proză, Teodora Dimova scrie piese de teatru, amintim aici *Paltonul*, *Fără piele*, *Amanți*, după ce specializează dramaturgie la Royal Court Theatre. Este prezentă și la festivalul românesc de teatru de la Sibiu. Romanul *Mamele* este tradus în zece limbi, după ce câștigă în anul 2004 concursul pentru cel mai bun roman bulgar, iar în 2006 Marele premiu pt literatura est-europeană al juriului de la Viena.

Cartea descrie povestea a șapte adolescenți de 14 ani care își vor omorî diriginta și are la bază o întâmplare reală: la Plovdiv două fete de 14 ani și-au ucis colega de clasă. Într-o societate în care tinerii fură,ucid, se droghează romanul încearcă să tragă un semnal de alarmă. Ce anume îi determină la asemenea gesturi coplesitoare? Orice întâmplare cu efecte negative petrecută în copilărie ne lasă răni profunde, răni care devin parte din existența noastră și care ies la lumină de fiecare dată când scormonim trecutul. Lipsa iubirii mamei este una dintre rănilor profunde ce naște teama de abandon. Pe filonul acesta își construiește Dimova romanul. Eroii adolescenți suferă traume pricinuite de mamele lor, care se răzbună pe ei în acest fel pentru lipsa iubirii, pe care au resimțit-o la rândul lor în copilărie. Conștient sau nu, ei se transformă, treptat-treptat în ucigași cu sânge rece. Diriginta Iavora va fi ucisă cu pietre în finalul romanului.

În mod simbolic, aruncatul cu pietre în Iavora reprezintă incriminarea publică a vinovatului, la fel ca în antichitate. Lapidarea sau omorârea cu pietre este o metodă barbară din vechime, folosită și azi în unele țări islamice, apăsătoare mai ales femeilor. Iavora greșește doar pentru că nu-și duce la capăt rolul de MAMĂ universală. Ea își abandonează protecția, așa cum au făcut-o și mamele reale. Unii critici au numit fenomenul „maternitate perversă” (Evelina Lambrea, în articolul *Перверзното майчинство в романа Майките*).

Sentimentul pe care îl are cititorul parcurgând cele 187 de pagini ale romanului este coplesitor. La un moment dat, deși textul abundă în personaje, preponderent feminine, realizează că principalul actant este o IDEE – a nematernității, a lipsei acestui sentiment cu care se naște oricare femeie. Prin fapte, Dana, Lia, Kerana, Andreea îl invocă, caută, îl doresc, îl cerșesc. E nevoie ca cineva săl întrupeze. Iavora, diriginta, devine proiecția acestui sentiment, imaginea a ceea ce le lipsește, a ceea ce-și doresc cu feroare. Iar la final, înțelegând că nu-l pot avea, îl omoară. Iavora nu le este doar dirigintă, ea este pentru grupul de adolescenți consolare, mângâiere, mama care nu există în viețile lor. Imaginea ei apare doar la final: „Locuia cu chirie, avea prieten, tocmai ce terminase universitatea, era îmbrăcată mai tot timpul în blugi, îi plăceau cireșele, câteodată își prindea părul într-

o coadă de cal, abia atunci i se descoperea fața întregă.”¹ Copiii o visează mereu, iar spațiul oniric devine universul dorinței lor:

Visați ceva anume, ceva ce Iavora vă spunea?

Da.

Ce anume?

Există atât de multă iubire.

Există atât de multă iubire.

Există atât de multă iubire peste tot, în fiecare om. Există și un surplus de iubire.

Câteodată apare și un surplus de lumină. Surplus de îndrăgostire. Si surplus de exaltare.²

Glasul adolescenților devine un fel de conștiință a vinovăției și răzbunării. Mama, în lipsă, va fi asimilată cu diriginta Iavora, iar când aceasta își anunță plecarea, gestul este privit ca un al doilea abandon, „niciun om nu-i părăsește pe cei pe care-i iubește”, le spunea Iavora, gest pe care protagoniștii nu îl pot retrăi și îl sancționează cu pedeapsa capitală.

Andreea, unul dintre personaje, se simte umilită de indiferența mamei: „...De ce, Doamne, de ce ai dat altor copii mame, iar mie această cârpă, acest gunoi, năpădită de o boală incurabilă a sufletului...” Andreea trebuie să aibă grijă de mama ei, care o atacă și o jignește mereu, provocându-i o traumă psihică profundă: „Nu, nu mă faci să mă bucur, Andreea, chiar deloc, știi, cu cât mai mult crești, cu atât mai mult regret că te-am născut, regret că m-am măritat cu Pavel, regret că sunt în viață... Trebuie să-ți mărturisesc, draga mea, cum îmi închipui câteodată, în taină, că v-a călcat tramvaiul, cum eu plâng la înmormântarea voastră și port niște ochelari negri, de soare, dar adânc, în sufletul meu, mă bucur, pentru că, acum pot liniștită să mă sinucid.” Ea îi consideră pe soțul și pe fata ei doar niște piedici în viața ei, din cauza lor nu-și poate pune capăt zilelor, nu simte nimic pentru ei. Unii critici numesc acest fenomen „maternitate perversă”³. Andreea preia toate fricile mamei ei, toate regretele și remușcărilor și le resimte ca pe-o povară: „Mamă, toate mă dor. Toate. Port o imensă greutate. Cred și eu, la fel ca tine, că nu voi putea să trăiesc așa.”⁴

Lia, fiica lui Iordan și a Keranei, își dorește mult să devină o dansatoare celebră. Pentru asta trebuie să plece la specializare la Paris. Cum nu sunt bani, Lia suferă în tăcere: „...Mamă, tată, ajutați-mă, trimiteți-mă acolo, nu mă lăsați aici, mi-e greu să trăiesc aici, mi-e greu să trăiesc fără să dansez...” În momentul în care tatăl ei, scriitor celebru, refuză din orgolui un premiu literar în valoare de 2000 de euro, Lia se simte abandonată în dorința ei. Realizează că părinții ei sunt nepăsători la nevoile ei, la viitorul ei, se simte neimportantă pentru ambițiile lor. Iavora devine atunci omul care o ascultă și o înțelege, omul care dă sens vieții ei. Prin gestul ucigaș, Lia se răzbună pe mama ei.

Nikola este abandonat la creșă de cea care i-a dat viață. Cariera de fotomodel este mai importantă pentru ea. Dar drama lui este accentuată, întreținută de afirmațiile mamei lui în fața lumii: „Nikola s-a născut datorită unui avort nereușit,

¹ Teodora Dimova, *Майките*, Sofia, Ciela, 2006, p.107.

² *Ibidem*, p.106.

³ V. Evelina Lambreva, *Перверзното майчинство*, litenet.bg/publish17.ev_lambreva/t_dimova.htm.

⁴ Dimova, *op.cit.*, p.19.

pur și simplu Nikola a avut noroc..."¹ Modul în care mama lui se poartă cu el este rezultatul relației pe care ea, la rândul ei, o are cu părinții. Nu au acceptat-o după ce au aflat că la 17 ani este însărcinată. Rușinea și furia că există datorită unei greșeli a mamei îl fac pe Nikola să comită actul ucigaș.

Kalina trăiește un coșmar acasă. Trebuie să aibă grijă de o mamă diabetică, cu osteoporoză și astm bronșic. Mai târziu se îmbolnăvește și bunica. Învinuită că venirea ei pe lumea a îmbolnăvit-o pe mamă, Kalina simte permanent o vină perversă: „Marș de-aici! Marș de-aici! Din cauza ta s-au întâmplat toate astea! Ca să te nasc pe tine! Mi-ai distrus viața!"², îi repetă mama.

Cu o mamă plecată în străinătate ca să câștige bani și să întrețină familia, cu un tată alcoolic și violent, Dana își pierde reperele emoționale. Iavora va fi singura care îi consolează singurătatea, iar uciderea ei va fi prilej de răzbunare asupra traumei pricinuite de lipsa iubirii de mamă.

Deian și Boiana sunt doi gemeni, despărțiți de mama lor când acesta pleacă în Canada și ia doar pe unul din ei. Acuzele pe care le primesc: „Nu vezi că abia mă descurc în viața asta. Abia reușesc să am grijă de tine, și tu vrei să vă iau pe amândoi cu mine..."³ intensifică instabilitatea emoțională a copiilor. Pietrele aruncate în Iavora sunt modul în care Deian se poate răzbuna pe mama lui.

Alexandru, coleg și el cu ceilalți adolescenți și în aceeași generație lipsită de dragostea maternă, suferă enorm când află că mama lui nu e mama adevărată, că cea adevărată nu l-a dorit niciodată. Mama adoptivă, Marina, îi reproșează că din cauză lui nu-și poate trăi viața, nu poate călători sau avea serviciu. „Tu mi-ai adus copilul ăsta aici – îi spune soțului – și mi l-ai trântit să-l cresc și m-ai îngropat. M-ai prins ca într-o menghină. Să am grijă de un copil străin. De un băiat al alteia!"⁴ Alexandru înțelege că este o povară pentru mama lui adoptivă. Refugiul acestor copii va fi Iavora, care devine, în lipsa figurii materne, mama ideală. Singurele momente în care personajele romanului sunt fericite sunt momentele petrecute cu Iavora, în care uită de cruda realitate. Ei o venerează.

Experți în strivirea inocenței și teroriști emoționali, părinții personajelor garantează conflictul dramatic al romanului. Negarea, lipsa de atenție, de emoții sau chiar lipsa fizică, indiferența, reproșuri, acuze vor fi bulgărele de zăpadă care la final conduce spre deznodământul tragic.

Nevalorizările în spațiul familiei se multiplică în alte spații dominate de sentimentul excluderii sociale. Adolescenții le percep ca fiind naturale, firești și jonglează cu naturalețe printre rebuturi... Prea târziu se trezește în ei adevărul revoltei lucide.

Vă iubiți mama, nu?

Nu știu dacă asta e iubire, Andreea. Atunci când nu ai nicio dorință să faci ceva pentru copilul tău. Când singurul lucru important pentru tine pe lumea asta e nefericirea ta.

Dar pe tata l-ai iubit?

Nu, bineînțeles că nu.

¹ *Ibidem*, p.15.

² *Ibidem*, p.25

³ *Ibidem*, p.37

⁴ *Ibidem*, p.49.

Atunci de ce te-ai măritat cu el?
Toată lumea se căsătorește. Și eu trebuia să fac la fel.
Și nu ai fost niciodată fericită cu el?
Și după o lungă pauză de gândire: nu, cred că nu, cred că am fost fericită doar acolo,
în tufişuri, când adunam gărgărițe.¹

Cititorul remarcă, de bună seamă, că prozatoarea gândește capitolele ca pe un schelet modernist. Secvențele narrative poartă numele adolescenților – Andreea, Lia, Dana, Aleksandr, Nikola, Deian, iar titlul dictează sensurile de adâncime. Dispunerea capitolelor nu este aleatorie, pentru că se urmărește construirea semnificației titlului: mamele și sentimentul maternității neîmplinite.

Descoperim o sincronicitate a sintaxei textului cu ideile prozastice. Șochează lexicul și sintaxa, care reflectă imaginea universului descris. Pe alocuri, într-o singură frază există mai multe puncte de vedere introduse fără liniuța de dialog sau ghilimele, altă dată frânturi de gânduri, emoții ce sar de la un an la altul, din trecut în prezent. (Cineva numărăse o frază cu peste 160 rânduri!). Cititorul trebuie să fie vigilent descoperitor al palierelelor temporale sau spațiale:

Se uita la ea cum coboară pe scări – cu mișcări lente, cu hainele-i albe de la second hand, nu accepta hainele pe care Pavel i le cumpăra, pentru că Pavel nu-mi dă bani să-mi cumpăr singură haine, vine cu mine prin magazine, cu hainele-i albe second hand, pe care nu catadicsise să și le spele, și din ele se purta mirosul acela specific al sărăciei, mizeriei, înstrăinării, al lipsurilor, al superiorității acelor care dăruiesc hainele, al superiorității bogătaşilor din Europa, mirosul lor frumos, țesăturile de calitate, vanitatea miresemelor lor...²

Personaje dezorientate, chinuite, neubite, incoerente pentru că nu au valori stabile în viață, modele de urmat, iar sintaxa textului respiră neritmicitate, pe alocuri „istericitate” haotică, necizelată, cu spații libere și puncte de suspensie ce lasă loc gândurilor și cuvintelor nerostite. Așa este și structura personajelor, așa este și lumea pe care o populează.³

Fraze labirintice, curgătoare, uneori eliptice. Cuvintele, de sine-stătătoare, puternice, exprimă adevăruri general-valabile. Jocul exotității numelor în roman – Lia, Kerana, Nicola, Hristina (în alte romane apar Marma, Miriam, Emine, Emaus) construiesc un limbaj al voluptății sonore, limbaj născut la începutul secolului al XXI-lea⁴.

Teodora Dimova nu renunță la contradictoriul actualității și continuă lupta pe hârtie cu o lume străină, pierdută în sentimente din ce în ce mai cumplite. „Romanul este scris nu pentru a fi citit, ci pentru a fi suferit”, afirma Edvin Sugarev în revista „Literaturen Vestnik”. Din loc în loc, ceea ce citești par doar niște impresii personale ce pot fi deopotrivă confirmate sau înfirmate de realitatea traversată. Depinde din ce unghi privești faptele. O crimă colectivă, o dirigintă omorâtă cu

¹ *Ibidem*, p.18.

² *Ibidem*, p.7.

³ Ivan Stankov, *Другата реалност в романите на Теодора Димова*, în *Фигури на откъдността в българската литература на XX век*, Veliko Târnovo, Faber, 2011, p.183.

⁴ Milena Kirova *Критика на прелома*, Sofia, 2002, p.154.

pietre de elevii ei sau un diagnostic dureros al unei societăți bulversate. Un analist de finețea Teodorei Dimova va transforma romanul într-o radiografie lucidă și va desconspira cât mai multe fațete ale agresivității domestice din Bulgaria.

Mamele este o cartea despre sufletul copilăresc lipsit de iubire maternă, o cartea despre imposibilitatea sentimentelor omenești – între părinți și copii, între profesori și elevi. Născut într-o lume imperfectă, copilul este condamnat să sufere în propria viață ca într-o închisoare. Dragostea, părinții, copilăria sunt toate sub semnul unei răni profunde: rana de abandon.

Vă iubiți mama, nu?
Nu.
De ce ?
N-am iubit-o niciodată.
De ce?
Nu știu.
Dar pe tata?
Da. Pe el l-am iubit întotdeauna.
Trebuie să încercați să ne ghidați spre ceea ce vă face să nu o iubiți pe mama dvs.
Pur și simplu nu iubești un om și gata.¹

Roman sinestezic despre absența iubirii materne, *Mamele* reprezintă o lume aflată mereu la răscruce: de la banalități specifice vârstei adolescenței la inocențe eșuate, de la încercări neizbutite de a supraviețui într-o societate posttotalitară la caricatura dezumanizării.

Modul în care Teodora Dimova descrie dramele adolescenților este unic, copleșitor, un strigăt de alarmă în această lume în care violența infantilă este din ce în ce mai acută.

Bibliografie:

- Dimova, Teodora, *Майките*, Ciela, Sofia, 2005
Ivanova, Diana, *Майките* от Теодора Димова, <http://liternet.bg/publish4/divanova/majkite.htm>, consultat la , 1.07.2015
Kirova, Milena, *Критика на прелома*, Sofia, Ed. „Sv. Kliment Ohridski”, 2002
Lambreva, Evelina, *Перверзното майчинство в романа "Майките"*, liternet.bg/publish17/ev_lambreva/t_dimova.htm, consultat la 2.07.2015
Stankov, Ivan, *Фигури на отвъдността в българската литература на XX век*, Faber, Veliko-Tîrnovo, 2011

¹ Dimova, *op.cit.*, p.105.

MITUL GENIULUI CREATOR LA EMINESCU ȘI LA NEOROMANTICII RUȘI

Virgil ȘOPTEREANU

The author follows the trajectory of the creative genius in European literature. He starts by focusing on Romanticism, by exemplifying with the work of Eminescu, and then on the Russian Neo-Romanticism, underlining the name of D. Merejkovski, one of the main representatives of the Russian Neo-Romanticism-Symbolism, in whose work myth acquires a mysterious demiurgic force, like a “disclosure of divinity”, endowed with a spiritual dimension impossible to attain.

On the other hand, one may notice that the aesthetic-philosophical discourse of Eminescu, the last European romantic and that of the Russian Neo-Romantic D. Merejkovski, regarding the concept of creative genius, was influenced by Goethe’s perception of the artist, as well as by the doctrines promoted by the great German philosophers A. Schopenhauer and Fr. Nietzsche.

At the same time, the mutations that occurred in the European aesthetic sensibility and consciousness as a result of a displacement of the center of gravity in art from a sense of harmony, serenity and balance to some opposing trends such as discord and chaos, irrational and unconscious, also influenced the myth on which the present paper is focused. The symbiosis between aesthetics and ethics, between earthly and divine in the Romantic period was replaced by the ambivalence of the notion of genius, which was placed on an aestheticized position and characterized by a sense of carelessness, capable to lead to some “terrible thoughts” on the “other self”, which is the antichristical “half” of the genius.

The author goes further and shows that in the second half of the 20th century the myth in question received a stoke from the new trend that emerged in European literature under the name of Postmodernism. It did not resemble the scientific evolutionism in the 19th century which focused on the “radical humanization” of the genius, displaying it as a “homo maxime homo”. Thus, the myth of the creative genius was identified with the “ideological fairy tales” (J.-F. Lyotard) that were clearly rejected by the new literary trend.

Keywords: genius, demiurgical, romantic, neo-romantic, ambivalent

Ceea ce ne-a atras atenția, justificând trasarea unor paralele tipologice între cele două literaturi, a fost, mai întâi, manifestarea unui interes acut față de mitul Scriitorului (cu majusculă), iar apoi, sesizarea de asemănări în tratarea temei, datorate unui underground filosofic al textelor în cauză. Căci discursul esteticofilosofic al lui Eminescu, cât și cel al neoromanticilor ruși n-ar putea fi plasate în afara înrâuririi doctrinelor marilor filosofi germani, A. Schopenhauer și Fr. Nietzsche.

Într-adevăr, doctrina lui Schopenhauer privind voința metafizică universală, lumea fenomenală ca reprezentare, tezele despre frumos ca scop în sine și ca obiect al contemplării estetice, și, nu în ultimul rând, ideile despre geniu, postulatele lui Nietzsche, toate aceste concepte filosofico-estetice și-au găsit ecou într-o serie de poezii din creația lui Eminescu, ca și în capodopera sa, poemul *Luceafărul*. Ele au intrat ca element structurant și în poetica neoromanticilor-simboliști ruși de la răscrucea veacurilor al XIX-lea și al XX-lea, așa cum am încercat deja să demonstrăm în unele din studiile publicate¹.

În studiul de față ne-am propus să facem o analiză contrastivă despre mitul geniului creator în poemul *Luceafărul* (1883) de Eminescu, ultimul mare poet romantic, și în *Romanul lui Leonardo da Vinci sau învierea zeilor* (1900) de cunoscutul scriitor neoromantic, D. Merejkovski. Iar la capătul acestei examinări, vom arăta că mitul în discuție va suferi mutații profunde în literatura europeană din a doua jumătate a secolului al XX-lea.

Văzut cu ochii unui simplu muritor, geniul reprezintă, cum scria Mircea Eliade, o taină ce „nu poate fi înțeleasă de mintea omenească”². Eroina poemului lui Eminescu recunoaște că deși *Luceafărul* vorbește „pe înțeles” ea nu „pricepe” sensul cuvintelor lui:

- Nu caut vorbe pe ales,
Nici știu cum aș începe
Deși vorbești pe înțeles,
Eu nu te pot pricepe;³

Această idee este accentuată în *Luceafărul* și pentru simplul motiv că geniu este întruchipat aici printr-o ființă demiurgică, aparținând sferei absolute și eternului, care contemplă cosmosul ca unul din „stâlpii universului” și care privește „nemișcat”, cum observa Tudor Vianu, „din înălțimea cerului inalterabil” la „succesiunea neisprăvită și fără noimă” a „focarelor de viață”⁴.

Dar și simbolistii-neoromantici, ignorând perioada intermediară a „evoluționismului scientist” al secolului al XIX-lea, când în teoriile lui Kant, Hegel,

¹ Vezi: *Filosofsko-esteticeskie strukturî A. Schopenhauera v tvorcestve Eminescu i russkih neoromantikov*, Romanoslavica, XXXIII, 2003, pp. 115-128 (republicat într-un volum de autor: *Studii de literatură rusă și comparată, II*, București, Ed. Universității din București, 2008, pp. 295-314); *Eminescu and the Russian Neo-Romantics (The Myth of creation and the creative genius)*, „Universalialia”, Biannual Review of Ethnolinguistics, an IV, nr. 6-7, iunie-decembrie, 2005, pp. 65-70 (Universitatea Română de Științe și Arte „Gheorghe Cristea”, București (republicat, în română, într-un volum de autor: *Studii de literatură rusă și comparată, I*, București, Ed. Universității din București, 2006, pp. 273-278); *Eminescu și neoromanticii ruși*, în vol. autorului: *Mituri literare moderne și postmoderne*, București, Ed. Paideia, 2008, pp. 119-126.

² Mircea Eliade, *Drumul spre centru*, antologie alcătuită de Gabriel Liiceanu și Andrei Pleșu, București, Ed. Univers, 1991, p. 357.

³ Citatele de versuri din Eminescu se dau după ediția: M. Eminescu, *Poezii*, vol. I-II, București, Biblioteca pentru toți, Ed. Minerva, 1977.

⁴ Tudor Vianu, *Mihai Eminescu*, în vol. Șerban Cioculescu, Vladimir Streinu, Tudor Vianu, *Istoria literaturii române*, I, [București], „Casa Școalelor”, 1944, p. 280.

Fichte s-a încercat înlăturarea „părții întunecate” a demonicului și atribuirea geniului a atributelor lui *homo maxime homo*, îl prezintă pe geniu ca purtător al unei forțe tainice demiurgice.

Totodată, excepționalitatea și singurătatea, sub semnul cărora stă rațiunea existențială a geniului, duce la ceea ce un cercetător român numește „univers fără comunicare”¹. „Slăvirea singurătății”, considera O. Densusianu, este cheia poemului eminescian în care *Lucefărul* apare de la bun început însoțit de motivul singurătății, pe măsura condiției sale demiurgice:

Dar un lucefăr, răsărit
Din liniștea uitării,
Dă orizont nemărginit
Singurătății mării;

Motivul singurătății geniului capătă noi accente prin înrâurirea filosofiei pesimiste a lui Schopenhauer, care vedea în melancolia și singurătatea geniului, în sentimentul tragismului existenței sale o anumită fatalitate. În același timp, din filosofia „dură” a lui Nietzsche trec în caracterizarea geniului epitetele rece, senin, ferm și liniștit, proprii unui „suflet puternic”. „Răceala veșniciei”, cu originile în „fiul stihiiilor”, e subliniată la Eminescu chiar de la început prin identificarea ei cu acest „fiu al stihiiilor”. De remarcat, cu acest prilej, faptul că la Eminescu atestăm precepte ce ne trimit la religia creștină, conform cărora veșnicia este o mare în care se revarsă Râul timpului pământean, fiind, prin urmare, un simbol al morții:

Iar umbra feței străvezii
E albă ca de ceară –
Un mort frumos cu ochii vii
Ce scânteie-n afară.

Un astru trist și singuratic, legat de veșnicie și simbolizând soarta geniului, rămâne, după Schopenhauer și Nietzsche, întotdeauna rece. „Geniul, remarcă în legătură cu această problemă, George Călinescu, este «nemuritor și rece», immortalitatea fiind concepută ca o renunțare la viața caldă sangvină”².

Dar și ideile marelui artist al Renașterii Leonardo da Vinci, cu statutul său de geniu în romanul lui Merejkovski, despre „plictisul nemărginit” al vieții, iluzorie și trecătoare, zădărnicia dorinței omului și singurătatea fatală a geniului își au izvoarele, într-o bună măsură, în filosofia lui Schopenhauer și Nietzsche. Leonardo da Vinci este un „veșnic surghiunit”, „hoinar fără adăpost pe drumul istoriei”, ce va fi înconjurat, cu timpul, de „un gol și o tăcere din ce în ce mai mare”³.

¹ Aurel Petrescu, *Eminescu – metamorfozele creației*, București, Ed. Albatros, 1985, p. 173.

² G. Călinescu, *Mihai Eminescu. Studii și articole*, Iași, Ed. Junimea, 1978, p. 198.

³ D.S. Merejkovski, *Hristos i antihrist. Triloghia*. Vol. 1: *Smert' bogov. Iulian Ostupnik*; vol. 2-3: *Voskresșie boghi. Leonardo da Vinci*; vol. 4: *Antihrist. Piotr i Aleksei*, Moscova, „Kniga”, 1989-1990; vol. 3, p. 291, 276.

În același timp, aglomerarea în roman a motivelor de tristețe, plictisului și morții reflecta „tentația de estetizare a suferinței”, care, „hipnotic influențând epoca în întregimea ei”, a intrat ca parte obligatorie în viziunea neoromanticilor-simboliști.

O serie de trăsături legate de geniu, precum calmul, răceala, impasibilitatea, au intrat în caracterizarea exterioară a eroului lui Merejkovski. E vorba nu numai de o „curiozitate calmă, însuflețită” sau de „zâmbetul înțelepciunii de șarpe”, reluat adeseori în roman, ci și de o tot atât de frecventă menționare a ochilor săi: „albaștri-deschis”, „reci”, „senini”, „liniștiți” și „înstrăinați aidoma stelelor”.

Totodată, dincolo de elementele comune menționate mai sus, între geniul romantic și geniul neoromantic există mari deosebiri, determinate de schimbarea epocilor. Nu este vorba doar de faptul că la Eminescu geniul, prin natura sa, aparține demiurgicului, iar la Merejkovski este un om muritor. Deși nici acest aspect nu poate fi neglijat.

Personajul lui Eminescu se întoarce, la urma urmelor, în lumea sa, acolo unde se și cade să se afle, ca unul din „stâlpii universului”:

În locul lui venit din cer
Hyperion se-ntoarse
Și, ca și-n ziua cea de ieri
Lumina și-o revarsă.

El rămâne acolo „departe de oameni, ca un luceafăr de seară singuratic”, martor al incompatibilității demiurgicului cu pământescul, supranaturalului cu omenescul. În calitatea sa de „principiu cosmic”, Hyperion reprezintă ceea ce la M. Eliade se numește „realitate-totalitate” sau „realitate unică”¹. Haosul din care s-a născut e descris în miturile cosmogonice ca o „unitate compactă”, ca o stare nediferențiată, ce s-a descompus apoi în contrarii pământene, sub semnul cărora se va scurge viața omului. Dimpotrivă, geniul lui Merejkovski este o ființă muritoare, care, în dorința ei de a dobândi „marea libertate” față de lumea exterioară, se îndreaptă spre veșnicie și absolut.

În concepția sa despre geniu, scriitorul neoromantic subliniază legătura acestuia cu misterul metafizic: geniul apare ca o excepție din „experiența mistică generală”, având „înfățișarea de om”, el „nu este într-un tot om”. Asemenea vechii zeități hinduse, dotată cu o funcție ambivalentă, și în geniul conceput de un scriitor simbolist-neoromantic asistăm la un amestec al binelui cu răul, luminii cu umbra, deoarece el aparține și unuia și celuilalt, deci ambilor termeni antinomi.

Însă drama geniului pământean constă tocmai în apartenența sa la demiurgic, deoarece el se vedește a fi stăpânit de o „speranță fantastică” pentru găsirea unei „ieșiri în alt cer”, adică a unei ieșiri spre acea „realitate unică” în care „ceea ce a fost Doi va fi Unu”, altfel spus, are loc „împăcarea”, „concilierea” „contrariilor”, proprii existenței pământene. Iar drama aceasta e cu atât mai profundă, cu cât gândul lui, al geniului-om, privind neputința în fața existenței sale

¹ Mircea Eliade, *Mefistofel și androginul*, traducere de Alexandra Cuniță, București, Humanitas, 1995, p. 101.

individuale și efemere, devine tot mai clar. Eroul lui Merejkovski conștientizează faptul că focul, divin prin originea sa, ce îi alimentează creația, se va stinge, fiindcă viața omului este finită.

Într-un asemenea context capătă o rezonanță aparte și momentul în care geniul lui Merejkovski își îndreaptă privirea, cu tristețe, prin „sticla ferestrei prăfuite”, spre „luceafărul de seară, singuratic, pe cerul dezolant de limpede”¹, „spre această făclie a celui mai frumos dintre îngerii întunericului – Lucifer, Purtătorul Luminii”².

Semnificativ este aici însuși faptul că, la Eminescu, Luceafărul este un „duh pozitiv” al creației, care participă „împreună cu toată lumea” la construcția universului, în timp ce la neoromanticul rus, Merejkovski, peste paradigma romantică a geniului se așterne umbra „îngerului nopții”, ceea ce anunța la sfârșitul veacului al XIX-lea mutarea centrului de greutate de pe simțul armoniei senine a artei precedente pe simțul disonanței și haosului, irațional și inconștient. Apreciind în mod deosebit creația lui Pușkin și a lui Tolstoi, simboliztii-neoromantici ruși se simțeau totuși mult mai apropiați de „astrul de noapte” al poeziei ruse, Lermontov, și de „dionisiacul” și „extaticul” Dostoievski, recunoscut drept „părintele lor spiritual”.

Începând cu Hölderlin, geniul este considerat intermediarul lui Dumnezeu, pe care doar în momentele de creație îl vizitează harul divin. „Arhanghel de aur, cu tine ce-aduci?” întreba personajul lui A. Macedonski din poezia *Noaptea de decembrie*, în momentul când deasupra lui cobora inspirația:

Și flacăra spune: „Aduc inspirarea”
Și-n alba odaie aleargă vibrarea.

În artistul-creator, alături de ipostaza divină, nu mai puțin activ se manifestă natura sa omenească, nedesăvârșită, ce va fi depășită „în procesul creației pentru triumful definitiv al spiritului creator, la cel mai înalt nivel”. Un exemplu în acest sens l-ar putea servi „bătrânul dascăl” din *Scrisoarea I*, în care slăbiciunea omenească este depășită prin măreția intelectului, în măsură să pătrundă în esența însăși a Universului. Pe umerii unor oameni, ca acest, la prima vedere, „neînsemnat” „dascăl”, se ține „lumea” și „vecia”. De remarcat că romancierul N. Breban, vorbind despre marele nostru poet, îl situează, într-un fel, în „ipostaza” „bătrânului dascăl, cu-a lui haină roasă-n coate”:

Precum Atlas în vechime sprijinea cerul pe umăr
Așa el sprijină lumea și vecia într-un număr.

Am mai adăuga aici că e posibil ca alegerea statutului de „gânditor” al geniului să se fi petrecut sub înrâurirea ideii schopenhauriene privind importanța intelectului ca formă superioară de cunoaștere și creație.

¹ Merejkovski, *op.cit.* vol. 2, p. 321.

² *Idem*, pp.216-217.

Altceva observăm în romanul lui Merejkovski, în eseurile sale, ca și în eseurile lui V. Rozanov și A. Belii, figuri exponențiale ale simbolismului rus. Accentul cade nu pe sinteză, ci pe dualismul a ceea ce este de aici și a ceea ce vine de dincolo: omenescul din geniu nu mai constituie o solidaritate aparte cu principiul superior, cosmic, ci reprezintă una din cele „două jumătăți”, opuse una celeilalte. „Ceea ce nu este de aici” se vedește a fi, în același timp, „neomenesc”, straniu și „îngrozitor”, existent în geniu fără voia lui. Fiindcă, dacă geniul este „aliat al Demiurgului”, capabil să creeze un „nou spațiu” sau o „nouă umanitate”, înseamnă că este rival al lui Dumnezeu, de unde reflexele de pe chipul său, ce ne amintesc de cel care, demult, potrivit tradiției creștine, se străduiește „să-l imite pe Creator, adică de antihrist. Astfel, și la Merejkovski geniul se înfățișează ca un Ianus cu două fețe, pe una din ele iluminând puternic „semnul de slujitor al lui Antihrist”.

Acesta este capătul traiectoriei parcurse în literatura europeană de către mitul creației, în care forța creatoare a geniului a fost pusă de Goethe în legătură cu demonul. Potrivit lui Goethe, artistul, învingând în sine omenescul, atinge dumnezeiescul sau, cum a ținut să se exprime autorul lui *Faust*, demonismul¹. Scriitorul german a înțeles demonul ca o stihie liberă, creatoare și luminoasă – *das Dämonische*. Scriitorul i-a inclus în rândul ființelor „demonice”, adică al celor care, iradiind o energie enormă, exercită asupra oamenilor „o influență colosală”, și pe deținătorii de energie distrugătoare, denumind-o drept „negare mefistofelică”.

Concepția goetheană, înțeleasă ca o „energie pozitivă”, ce stă la baza creației, își găsește expresie și în opera lui Eminescu².

Semnele exterioare ale „seducției demonice” (D. Merejkovski) sunt diferite în lirica poetului nostru, trimițându-ne la demonismul romanticilor – la Byron, Milton, Lermontov.

Semnificativă în această privință este capodopera de tinerețe a lui Eminescu, poezia *Venere și Madonă* (1870), în care iubita îi apare poetului ca un „demon”, ca o „bacantă”, „stearpă, fără suflet, fără foc”, înșelător luând o înfățișare de „înger”. Dar, antiteza aspră se disimulează aici în dragoste, deoarece, cum spune poetul, „de-ai fi chiar demon, tu ești sântă prin iubire”. Și în poezia *Înger și demon* (1873), în final, Dumnezeu trimite un înger pentru a-l împăca, prin iubire, pe demon, pe poetul dezamăgit, care, bolnav, așteaptă „pe un pat sărac” moartea.

Părea că în poemul *Luceafărul*, unde personajul se întruchipase la început într-un „înger”, „un tânăr voievod/ Cu păr de aur moale”, iar mai apoi - în „demon”, cu „ochii mari și grei”, se va contura un geniu „cu două fețe”. Dar și aici avem de-a face cu nu fel de „împăcare” a contrariilor, înfăptuită prin manifestarea aceleiași atitudini a „fetei îndrăgostite” față de cele două ipostaze: în ambele cazuri, simțind o incompatibilitate între „viața caldă sangvină” și „răceala veșniciei” încremenite, eroina refuză să meargă pe calea „deschisă” de Hyperion. Privirea lui iriază o energie greu de suportat de un simplu muritor. Eroina poemului recunoaște că ochii lui „mari și grei” o „dor”, „privirea” lui o „arde”:

¹ Vezi K.E. Gilbert, H. Kuhn, *op. cit.*, p. 311.

² Petrescu, *op. cit.*, p. 187, 196.

Mă dor de crudul tău amor
A pieptului meu coarde,
Și ochii mari și grei mă dor,
Privirea ta mă arde.

Avem impresia că ideea referitoare la „privirea” geniului, greu de suportat de către cei din jurul lui, ca și atracția pe care o exercită asupra lor au devenit un loc comun în literatura despre artistul-creator. Așa se întâmplă și la Merejkovski, eroul lui emite „raze” de „radium obscur”, care acționează nefast asupra celor mai dragi oameni ai săi, ducându-i, în cele din urmă, la pieire.

Revenind la ideea creatorului „cu două chipuri”, ce a acumulat în sine sa trăsături venite de „dincolo”, precum straniul, „groaznicul” și „monstruosul”, trebuie să remarcăm că accentuarea ideii respective a fost determinată de producerea unor procese profunde în literatura rusă, legate de bifurcarea căilor pe care le-au cunoscut frumosul și binele, esteticul și eticul, aceasta din urmă generând discuții furtunoase în Rusia, axate pe raportul dintre etic și estetic, pe convergența/ neconvergența artei și moralei, natura răului și relația lui cu problema libertății de opțiune.

Într-o asemenea atmosferă de primat al esteticului au căpătat o mare forță atractivă pentru neoromanticii ruși ideile estetice ale lui Schopenhauer privind contemplarea pură a ideilor veșnice, receptate de către filosoful german din estetica antică.

Eminescu a scris într-o epocă de glorie a literaturii române, când mentorul spiritual al „Junimii”, Titu Maiorescu, ridicând problema raportului dintre etic și estetic o soluționează în favoarea autonomiei principiului estetic. Se impune aici și precizarea că, promovând esteticul, marele nostru critic se sprijinea pe opera clasicilor literaturii române – Caragiale, Creangă, Slavici, Eminescu.

Interesantă, în planul materializării artistice a ideilor schopenhaueriene, ceea ce eminescologii români au remarcat nu o dată, este acea parte a poemului *Luceafărul*, în care este prezentată cosmogonia lui Eminescu. Acest tablou al creării lumii poate fi interpretat ca o pânză executată de pe poziția unei contemplări impasibile, corespunzătoare contemplării pure a ideilor veșnice ale lui Schopenhauer. Senzația de „contemplare impasibilă” a cosmosului e susținută de absența unor note apreciative, de lexeme cu o încărcătură emoțional-apreciativă, ceea ce a dus la acea „impersonalizare”, despre care vorbea D. Caracostea¹.

Prezintă în această ordine de idei un interes aparte și finalul *Luceafărului*, când eroul poemului, purificându-se de contrariile sentimentelor omenești, de pasiuni, suferințe, nostalgii se întoarce în lumea sa de astru veșnic, departe de oameni, „nemuritor și rece”. Totuși, nu se poate susține că geniul lui Eminescu apare aici în rolul schopenhauerian de „spectator” „senin”, „impasibil și pasiv”, deoarece în modul lui de adresare ființei muritoare se strecoară sintagme cu caracter apreciativ. Astfel, existența pământeană este văzută ca un „cerc strâmt”, iar celei ce l-a vrăjit

¹ D. Caracostea, *Creativitatea eminesciană*, București, 1943, pp. 221-222.

cândva îi adresează cuvinte cu un vădit sens depreciativ: „chip de lut”.

Toate acestea trădează opoziția, tipică pentru un geniu romantic față de „viața materială și practică”, opoziție necesară pentru a-i potența propria dramă. Opoziția poetului romantic nu a însemnat o libertate cvasi-absolută, o ieșire dincolo de „bine și rău”, despre ceea ce ne convinge poezia *Glossă*, cu chemarea ei:

Să-nțelegi din a lor artă
Ce e rău și ce e bine.

Asemenea lui Goethe, și poetul nostru-nepereche ar fi putut să spună: „Dator e omul să fie al veacului copil”.

Despre „atitudinea estetică față de viață”, în spiritul pasivității contemplative, se poate vorbi doar cu aplicare la neoromanticii ruși, după care artistul nu trebuie să părăsească poziția de „contemplator calm”, deoarece afundarea în „pasiunile mulțimii, încărcate de răul veșnic”, poate deveni pentru el fatală¹. Doar adâncirea în creația ce deservește frumusețea înțeleasă „ca scop în sine” procură geniului din romanul lui Merejkovski „bucuria eliberării” de „formele exterioare ale căminului”. Artistul rămâne numai artist, cugetând la frumusețea formelor, în afară de care pentru el „nu există nimic important pe lume”. O asemenea purificare a artei de „contrariile” pământene, ce se învecinează cu neomenia, l-a făcut pe unul dintre ucenicii lui Leonardo să se gândească la „jumătatea” antihristică a învățătorului său.

Este extrem de expresiv în această privință episodul în care se vorbește despre moartea contesei Beatrice. Alături de soțul copleșit de durere și de cei din jur, zguduiți de moartea contesei, Leonardo constituie un contrast straniu, păstrându-și calmul desăvârșit. În asemenea momente, citim în roman, curiozitatea artistului îl stăpâna pe de-a-ntregul. „Urmărea cu ochii săi pătrunzători și iscoditori” fața soțului „desfigurat de durere” cu un singur gând, acela de a schița cât mai veridic chipul schimonosit de suferință al feței umane: „Urmărea ca pe o rară și neobișnuită experiență, ca un nou fenomen al naturii de-o negrăită frumusețe, momentul când se așternea pe chipurile omenesci sau se iveau în mișcările trupului expresia de adâncă suferință. Nici o cută, nici un tremur de mușchi nu scăpa privirilor sale reci și atotvăzătoare”². E vorba de una dintre expresivele ilustrări ale acțiunii „forței demonice a artei” asupra căreia atrăgea atenția Tolstoi, de acel „demonism fatal al mișcărilor estetice”, când prin puterea artei însuși răul poate să apară ca frumos. În sfârșit, aici găsim și confirmarea ideii lui Dostoievski despre faptul că diavolul pune stăpânire pe om în momentul trezirii în el a „extazului estetic”.

Rămâne să precizăm că dacă la asemenea talentați maestri ai cuvântului, cum sunt D. Merejkovski, F. Sologub, Z. Hippius, alături de adevăr observăm și o anumită unilateralitate, referitor la Eminescu s-ar putea spune că, fiind un „homo

¹ Merejkovski, *op. cit.*, vol. 2, p. 194.

² D.S. Merejkovski, *Romanul lui Leonardo da Vinci sau învierea zeilor*, 1-2, traducere de Ecaterina Antonescu, prefață de Ion Ianoși, București, Ed. Cartea Românească, 1973, p. 263. Vezi și Ed. Biblioteca Bucureștilor, 2001.

unicus”, jucând în literatura română un rol asemănător cu rolul lui Pușkin în Rusia sau al lui Goethe în Germania, poetul român, „absorbind în sine totul” (Goethe), a reflectat în creația sa cursul plinar al vieții.

Cele spuse pot fi atribuite și *Luceafărului*, unde, paralel cu „veșnicia rece” a mitului schopenhauerian, găsim și un tablou de „viață caldă sangvină”, ce decurge din parametrii săi spațio-temporali.

Timpul, cum scria undeva Lev Șestov, a venit în lume înșelând vigilența veșniciei și a adus cu sine moartea, dar odată cu aceasta – și mișcare, devenire. Și dacă geniul lui Merejkovski visează la depășirea limitelor temporale pentru a ieși spre veșnicie, către așa-zisa „margine încremenită a timpului” (Platon), dorința geniului lui Eminescu de a deveni un simplu muritor a însemnat o încercare, fie ea și zadarnică, de a se smulge din lanțurile veșniciei statice, pentru a intra într-un timp și spațiu în continuă mișcare și transformare – reprezintă prototipul universului poetului nostru, bogat și variat, creat cu participarea tuturor organelor de simț.

Deosebit de grăitor în cazul de față este faptul că momentul culminant al iubirii a doi tineri îndrăgostiți apare în poem ca un fel de vis într-o noapte de vară, descris cu recurgere la figurile stilistice preferate de poet în lirica sa de dragoste:

Și împle cu-ale ei scânteii
Cărările din crânguri.
Sub șirul lung de mândri tei
Ședeau doi tineri singuri;
...
Miroase florile-argintii
Și cad, o dulce ploaie,
Pe creștetetele-a doi copii
Cu plete lungi, bălaie.

Iar acum, aruncând o privire, fie ea cât de sumară, asupra mitului creator din perspectiva timpurilor noastre, nu vom putea să nu sesizăm mutațiile profunde suferite de acesta în literatura europeană.

Observăm că în timp ce ideile lui Goethe și Schopenhauer au rămas în trecut fără putința de revenire, judecățile lui Nietzsche au intrat, în schimb, impetuos în noua literatură, numită postmodernism, care a declarat o ruptură radicală și ireversibilă cu moștenirea culturală precedentă, negând legitimitatea „marilor povești” (*grands récits*) sau a „basmelor ideologice” (J.-F. Lyotard) din proiectul modern ce a stat la temelia societății occidentale. Însă pe stindardul acestei culturi a rămas înscrisă cu litere mari maxima nietzscheană referitoare la „moartea lui Dumnezeu”, urmată după cum se știe, de postulatele privind „moartea autorului” (R. Barthes) și „moartea omului” (M. Foucault).

Într-un asemenea climat, când se vorbește despre „schimbarea unghiului de percepție” „pe frontul Armageddonului” (Ileana Mălăncioiu), mitul de care ne ocupăm în studiul de față se înfățișează, ca să spunem așa, ca un corp străin în

cultura zilelor noastre.

Căci locul ideii după care omul este „sinteza finitului și infinitului” (N. Berdiaev), iar „insatisfacția” „în fața infinitului” și „aspirația către infinit” sunt „manifestări ale divinului în om”, mărturie a existenței lui Dumnezeu, este preluat de teoriile privind eul omului lipsit de transcendență, de căutări pe verticală, drept care pentru individul occidental contemporan este caracteristică „extinderea de sine” pe orizontală (Jean-Claude Kaufmann).

Grăitor este, în acest sens, ceea ce spune Tatiana Tolstaia despre personajul său din povestirea *Cercul*, având în vedere ființa umană din etapa istorică actuală. Omului, „sufocat de caracterul tridimensional al existenței”, se spune aici, nu i se va deschide niciodată „un drum nou, cu perspective care să-i taie răsuflarea”, nici „o tainică potecuță care să-l ducă în transcendență”. Nu-i apărea „vreo creatură”, „care să-i ofere servicii supranaturale, nimic, cerurile nu se deschideau, nimeni nu glăsuia din cer...”¹.

Ce e drept, dintr-o asemenea perspectivă, imaginea lui D. Merejkovski despre Scriitor, atunci când el compară pe Lermontov cu un „meteor aruncat către noi din spații necunoscute nouă”, ar părea absurdă omului contemporan, care respinge orice „potecuță” care să-l ducă „în transcendență”. Or, în jocul destructiv al postmoderniștilor cu codurile culturale, decanonizarea mitului despre geniul creator ocupă un loc prioritar.

Pornind de la ideea potrivit căreia cultura clasică și-a dovedit neputința în epoca zguduirii ordinii umane și cosmice, se respinge din start noțiunea referitoare la rolul înălțător al literaturii în viața omului, neînsemnând altceva decât „o totală neînțelegere a jocului aflat la temelia oricărei arte” (Ludmila Ulițkaia). Iar odată cu aceasta este deconspirat „mincinosul de serviciu” cu „glasul sirenei”, cum îi spune scriitorului L. Ulițkaia, „palavragiu ... cu talent înăscut” după expresia lui V. Pelevin.

„Darul divin” este înlocuit acum cu subconștientul, în care se află și rădăcinile procesului de creație, înrudit „cu visul, halucinațiile și coșmarul”.

Există și situații când unii autori contemporani strecoară, din timp în timp, în concepțiile lor despre scriitor ideea despre „triumful cuvântului” asupra autorului, care, chipurile, nu este responsabil față de propria sa producție, scrisă într-o stare afectivă, ce-l detașează pe autor de text.

O fi această atitudine un fel de întoarcere involuntară către mitul clasic al geniului creator?

Oricum, în cele din urmă se ajunge la concluzia că activitatea unui scriitor nu este altceva decât o altă meserie oarecare a omului pe acest pământ.

Or, cele spuse mai sus reprezintă un adevărat sfârșit al mitului despre geniul creator în literatura europeană, asupra căruia am insistat în studiul de față.

¹ *Cercul. O povestire de Tatiana Tolstaia*, traducere de Margareta Șipoș, „România literară”, nr. 20, 19 mai 2006, pp. 26-27.

ELEMENTE DE RECONTEXTUALIZARE SPAȚIO-TEMPORALĂ ÎN PIESA ȘI SPECTACOLUL *CRIMĂ ȘI PEDEAPSĂ* DE MATTIAS ANDERSSON

Carmen VIOREANU

The present paper aims to identify and analyze the elements of spatiotemporal re-contextualization in the play *Crime and punishment (Brott och straff)* by Mattias Andersson, which premiered in 2007 at Backa Teater Gothenburg. The performance was a part of the big project "Crime and punishment" wherewith Backa Teater inaugurated on 20th October 2007 its new headquarters in Norra Älvstranden, a harbor area of Gothenburg. The research work for this dramatization was performed during a study visit in Moscow and in Gothenburg, with reference groups consisting of young people with various backgrounds. After a thorough study of the play and the performance we remark to categories of elements of spatiotemporal re-contextualization: settings and props with contemporary global character which place the action today anywhere in the world – such as mobile phones, digital cameras, TV set, drugs – and specific elements inspired by the documentation visit in Moscow – the most important of them is a costume element: the cheap windbreaker jacket which the many and poor (including Raskolnikov) wear. Mattias Andersson uses in this performance, once again, the Brechtian concept of the estrangement effect.

Keywords: Mattias Andersson, Backa Teater Gothenburg, Crime and Punishment, playwriting, performance arts

Mattias Andersson

Regizor, autor dramatic și director artistic al celui mai avangardist teatru din Suedia, Backa Teater¹, Mattias Andersson² este una dintre figurile marcante ale teatrului suedez contemporan, atât pe plan local, cât și pe plan internațional. Tematica principală în dramaturgia sa o reprezintă cei defavorizați, cei slabi, diferențele de clasă din societatea suedeză, disperarea și oameni disperați în stare de orice.

¹ Înființat în 1978 la inițiativa regizoarei Eva Bergman, Backa Teater – o parte din Teatrul Municipal din Göteborg – este una dintre cele trei scene mari pentru copii și tineret din Suedia, alături de Unga Klara Stockholm (o parte din Teatrul Municipal Stockholm) și ung scen öst Linköping (parte din Teatrul Regional Östgötateatern). În perioada 1979-1989 a funcționat fără un sediu fix. Din 1989 și până în 2006, teatrul a avut un sediu stabil într-un vechi spațiu industrial numit Bulten. Din primăvara anului 2006 până în toamna lui 2007, Backa și-a desfășurat activitatea în Sala Studio a Teatrului Municipal din Göteborg.

² Mattias Andersson s-a născut pe 13 septembrie 1969 în orașul Göteborg. Între 1990 și 1993 a studiat actoria la Universitatea de Teatru și Operă (Teater- och Operahögskolan) din Göteborg.

Începuturile timide de autor dramatic au loc în adolescență, la Cercul de scriere dramatică al liceului Schiller din Göteborg. Este inspirat în această alegere de serialul de televiziune despre viața lui Strindberg, *Strindberg. Ett liv*, cu un scenariu scris de P.O. Enquist. Pe lângă fascinația pentru Strindberg, Mattias Andersson descoperă că scrisul este o modalitate de a-ți exprima cele mai intime gânduri fără a fi întrerupt sau judecat de celălalt.¹ Debutul ca regizor și autor dramatic are loc câțiva ani mai târziu, în 1993, la terminarea studiilor de actorie de la Universitatea de Teatru și Operă din Göteborg, când montează piesa proprie *Och utanför ligger havet / Și acolo e marea*.

După o scurtă carieră de actor (1993-1997), Mattias Andersson alege să se concentreze exclusiv pe activitatea de autor dramatic și regizor, pe care am putea-o împărți în două etape: perioada 1998-2006, când scrie și montează piese proprii, în general piese pentru copii și tineret, și perioada de după 2006, când experimentează teatrul documentar.

Anii 1998-2006 sunt marcați de explorarea unor experiențe personale și aducerea lor pe scenă. Piesa care l-a consacrat, atât în Suedia, cât și în Europa, prin intermediul traducerilor în alte limbi, printre care și limba română, este *K+M+R+L*². Mattias Andersson este de părere că nicio artă nu este posibilă dacă artistul nu pornește de la sentimentele sale³. Piesa *Löparen/ Alergătorul* (2000) este, spre exemplu, o piesă autobiografică bazată pe amintirile din școala generală, care disecă statutul de agresor și agresat. La fel, piesa *Den svagare/ Cel mai slab* (2001)⁴ chestionează granițele termenilor slab/ puternic avându-i drept exponenți pe doi băieți în vârstă de doisprezece ani. Pentru Mattias Andersson, teatrul pentru copii și tineret este cea mai eficientă metodă de a ajunge la toate clasele sociale, îl vede ca pe un „teatru popular de la sine înțeles”.⁵ El declara, de altfel, că este convins că ceea ce vezi și trăiești până la vârsta de 15 ani îți influențează parcursul întregii vieți⁶.

Începând cu 2006, Mattias Andersson își schimbă modalitatea de lucru: pentru scrierea dramatică folosește drept metodă munca de cercetare pe teren, interviurile cu diferiți locuitori ai orașului. De exemplu, pentru spectacolul *The Mental States of Gothenburg*, cu premiera pe 28 septembrie 2006 la Angereds Teater, a scris 13% din text, restul fiind material adunat în urma discuțiilor cu tineri aleși aleatoriu, un material care a însumat, în acest caz, 700 de pagini.⁷ Această metodă o va folosi de acum încolo inclusiv la dramatizarea unor texte de Strindberg, Dostoievski, Thomas More sau Witold Gombrowicz.

¹ Catharina Wallström, *Inga solskenshistorier*, Teatertidningen, Nr. 2/2001, p.5

² Premiera în 1998 la Pusterviksteatern, regia Mattias Andersson. În România, piesa s-a jucat la Studioul Casandra în stagiunea 2001/2002 (regia Adriana Zaharia, traducerea Carmen Vioreanu).

³ Lars Ring, *Provokation som fascinerar starkt*, Svenska Dagbladet, 3 martie 2003.

⁴ Premiera la Backa Teater în 2001, regia Mattias Andersson.

⁵ Carmen Vioreanu, *Dramaturgia suedeză contemporană: de la text la spectacol*, București, Editura Universității din București, 2016, p. 180.

⁶ Jacob Hirdwall, *Mattias Andersson: löparen som gick i mål som dramatiker*, 2009, Sursa: <http://www.angelfire.com/hi/jHirdwall/mattias.html>

⁷ Catharina Wallström, *Inga solskenshistorier*, Teatertidningen, Nr. 2/2001, p.5.

Proiectul *Crimă și pedeapsă*

Numirea în toamna anului 2005 în funcția de director artistic al teatrului Backa Teater¹ a adus cu sine și o sarcină destul de dificilă: aceea de a transforma și inaugura noul sediu pentru teatru pus la dispoziție de către Primăria orașului Göteborg într-un fost atelier de plăci metalice cu o suprafață de 3.300 de metri pătrați, situat pe șantierul naval Lindholmen din cartierul Norra Älvstranden. Pentru un prim proiect al teatrului au fost angajați patru autori dramatici care au lucrat în cadrul unor workshop-uri cu elevi din școlile din Göteborg.²

Marele proiect de lansare, cu premiera în data de 20 octombrie 2007, a fost o trilogie cu dramatizări și adaptări ale romanului dostoevskian *Crimă și pedeapsă*: *Prostănacul / Dumstrut* – pentru public de la 7 ani în sus, *Cum să omori un parc de distracții / Att döda ett tivoli* de Dennis Magnusson³ – pentru publicul de la vârsta de 11 ani în sus, și *Crimă și pedeapsă* de Mattias Andersson, pentru publicul de la 15 ani în sus.

Mattias Andersson, care a afirmat în nenumărate rânduri că a fost încă din adolescență fascinat de acest roman pe care îl vede ca pe o istorie a lumii⁴, făcuse deja un pre-studiu pe tema crimei și pedepsei în 2003, la Backstage Stockholm, cu spectacolul cu piesa *Brott, Hemtjänst, Straff, Pengar, Pensionärsdöd*/ *Crimă, Serviciu la domiciliu, Pedeapsă, Bani, Crimă asupra pensionarilor*.

Munca de cercetare pentru spectacolul *Crimă și pedeapsă* s-a desfășurat pe două planuri: pe de o parte la Moscova, în toamna-iarna anului 2006, când Mattias Andersson, alături de scenografa Ulla Kassius⁵ au studiat atmosfera celui mai mare oraș rusesc la început de secol al XXI-lea, pe de altă parte la Göteborg, în ianuarie-martie 2007, în școli și locuri de întâlnire pentru tineri. Lucrul cu grupurile de referință din Göteborg a avut drept scop reperarea unor puncte fierbinți ale societății contemporane, așa cum sunt ele percepute de tineri, pornind de la niște teme stabilite dinainte: ce înseamnă astăzi criminalitatea, iertarea, sărăcia, Dumnezeu și care sunt valențele acestor concepte.

Dramatizarea *Crimă și pedeapsă* cuprinde 65 de scene plus Epilog și durează trei ore și jumătate (cu o pauză de douăzeci de minute). Spectacolul a avut o distribuție formată din 17 actori și 5 muzicieni și s-a jucat într-un spațiu scenic de 800 m².

¹ Teatru înființat în 1978 la inițiativa regizoarei Eva Bergman (n. 1944), fiica lui Ingmar Bergman. Eva Bergman a fost directorul artistic al Backa Teater în perioada 1978-2002.

² Hirdwall, *op.cit.*

³ Dennis Magnusson (n. 1968) autor dramatic suedez.

⁴ Vioreanu, *op.cit.*, p. 183.

⁵ Ulla Kassius (n. 1951, Stockholm), scenografă suedeză.

Elemente de recontextualizare spațio-temporală



Foto: Ola Kjelbye, sursa: mattiasdrama.se

La un studiu atent al spectacolului și piesei de teatru scrise se remarcă două categorii mari de elemente de recontextualizare¹ spațio-temporală: elemente de decor și recuzită cu caracter contemporan global, care amplasează acțiunea astăzi, oriunde în lume, și elemente specifice societății ruse, inspirate de vizita de documentare de la Moscova. De multe ori, aceste elemente se îmbină, trec dincolo de granițele culturale: sărăcia Moscovei la început de secol al XXI-lea poate fi ușor identificată cu sărăcia orașului Göteborg la început de secol al XXI-lea.

Unul dintre elementele din prima categorie este telefonul mobil, prezent în spectacol încă din prima scenă, când Raskolnikov iese din public, cu telefonul mobil în mână, și face poze, cu spatele la public. În Scena 7, Kolia, fiul în vârstă de 14 ani al Katerinei Marmeladova, îi arată mamei un telefon mobil pe care susține că l-a primit de la un coleg de școală.²

Telefonul mobil nu este doar un element de recuzită pentru a amplasa acțiunea în zilele noastre, ci are funcția de a completa monologul interior al lui Raskolnikov. Această funcție este explicată de la început, atât în textul scris, cât și în spectacol. Autorul precizează încă din prima didascalie funcția telefonului mobil: Raskolnikov face „diferite autoportrete, priviri care se schimbă, expresii, atitudini,

¹ Prin recontextualizare înțelegem în studiul de față „transpunerea acțiunii dramatice în noi referințe spațio-temporale”. Termenul îi aparține profesorului francez Didier Plassard (*apud* Patrice Pavis, *La mise en scène contemporaine. Origines, tendances, perspectives*, Paris, Armand Colin, 2010, p.229).

² Mattias Andersson, *Brott och straff*, 2008, Actul I, Scena 7, p. 22. Sursa: dramadirekt.com

roluri, dar pare nemulțumit de ceva, șterge fiecare imagine care îi captează identitatea pentru ca apoi să încerce să capteze alta.”¹

Un alt element de recuzită cu caracter contemporan global este camera video, asociată în principal cu personajul Nastasia, care, în dramatizarea lui Mattias Andersson este doar o vecină – nu este bucătăreasă sau slujnică. Nastasia se pregătește pentru o carieră de regizor de film și în aproape fiecare scenă are la ea camera pentru că „trebuie să surprind viața de aici”². Filmează chiar scena crimei, devenind astfel un intermediar pentru public. Scenele filmate sunt proiectate în spectacol pe un panou: îl filmează pe Raskolnikov, pe stradă, în Scena 20, scena în care aceasta se îndreaptă pentru prima oară spre sediul poliției, sau în mormântarea și parastasul lui Marmeladov (Scena 55). Utilizarea camerei video pentru a filma diferite scene din spectacol este modalitatea regizorului de a se distanța³ și face parte din stilul de regie post-brechtiană a lui Mattias Andersson. O mașină a poliției suedeze se află tot timpul pe scenă și este folosită mai ales pentru ecleraj, ca efect de stroboscop. Atât mașina poliției suedeze, cât și un panou stradal, amplasat lângă stația de autobuz, cu reclamă la prima pagină a ziarului „Metrou”, pe care se evidențiază rubrica *Crimă brutală cu toporul*⁴, sunt elemente spațio-temporale care amplasează acțiunea în Suedia zilelor noastre.

Periodic, atât în textul scris cât și în spectacol, regizorul și scenograful inserează câte o nouă componentă cu caracter global. În Scena 13, Kolia, fratele mai mic al Soniei, și-a cumpărat de rubla primită de la Raskolnikov un *game boy*⁵. De această dată, jocul lui Kolia nu are o funcție distinctă pe parcursul spectacolului, este adus în discuție doar pentru a sublinia interesul unui adolescent din zilele noastre. Un alt element de decor care amplasează acțiunea astăzi și oriunde este televizorul care se află în permanență pe scenă, în camera lui Raskolnikov. În Scena 18 din Actul II, care se petrece imediat după săvârșirea crimei, Raskolnikov e întins pe pat, acasă la el, cu televizorul pornit. La televizor este serialul de comedie „Friends”. Alegerea serialului dă o coordonată spațială mai exactă a acțiunii din spectacol, dar contribuie, în egală măsură, la conturarea conceptului de distanțare, care, așa cum spuneam, îmbracă și de această dată conceptul regizoral.

Câteva elemente de recuzită consumabilă contribuie și ele la reliefaarea axei temporale. În Scena 5, Raskolnikov cumpără de la un vânzător ambulant o pungă de chipsuri și o sticlă de coca-cola, în loc de bere și bucată de pesmet la cârciumă, ca în roman. Înainte de a merge să o omoare pe Aliona Ivanova, Raskolnikov ia câteva

¹ *Ibidem*, Actul I, Scena 1, p. 7 (Sursa: www.dramadirekt.com). Acest citat, precum și cele care vor urma pe parcursul acestui studiu, sunt redactate în română în traducerea mea.

² *Ibid*, Actul II, Scena 36, p.91

³ Conceptul *Verfremdungseffekt* al lui Brecht. Pentru Brecht, distanțarea este „o tehnică destinată să amintească spectatorului „ciudățenia” a ceea ce îi este propus, anormalitatea a ceea ce îi pare natural, violența, de exemplu, sau opresiunea, sau războiul. (...) Efectul de distanțare transformă atitudinea aprobatoare a spectatorului fondată pe identificare, într-o atitudine critică.” (vezi Anne Ubersfeld, *Termenii cheie ai analizei teatrului*, trad. Georgeta Loghin, București, Institutul European, 1999, p.34).

⁴ Mattias Andersson, *Brott och straff*, 2008, Actul II, Scena 30, p. 78. Sursa: dramadirekt.com

⁵ *Ibid*, Actul I, Scena 13, p. 36.

pastile de Rohypnol, primite de la același vânzător, care îi spusese să le amestece cu câteva înghițituri de votcă și apoi va fi rege și va cuceri lumea.¹ În scena de după înmormântarea lui Marmeladov, Raskolnikov se duce acasă la Sonia și o găsește întinsă pe pat, cu o injecție cu heroină în braț.²

Măștile cu chipurile unor personalități ale lumii contemporane, purtate de stațiștii care joacă rolurile celor mulți și necunoscuți, contribuie, în tandem cu eclerajul albastru cu care sunt asociate în spectacol, la atmosfera de rece și la conturarea unui gol interior prezent în fiecare personaj din societatea zugrăvită pe scenă. Pentru a ajunge la bunăstarea idolilor precum cei înfățișați de măști, omul contemporan este în stare să sacrifice orice, inclusiv să comită crime. Adolescentsa beată acostată de medicul Zosimov³ poartă o mască Britney Spears – unul dintre simbolurile idolatriei adolescente de la sfârșit de secol al XX-lea și început de secol al XXI-lea de aproape oriunde în lume. Personajele care îl bântuie pe Raskolnikov imediat după ce ascunde bunurile furate de la Aliona Ivanova poartă măști cu chipurile unor personalități mondiale de la sfârșitul secolului trecut – majoritatea criminali, printre ei și Bin Laden. Aceștia sunt îmbrăcați opulent, în haine de blană, și poartă sacoșe de shopping din carton.



O altă componentă a scenografiei, cu caracter contemporan global, este trecerea de pietoni marcată pe covorul de scenă, cu funcții multiple în spectacol. Trecerea de pietoni devine centrală în scena în care Marmeladov este călcat de o mașină tocmai acolo.⁴

Febra internetului și consumismului sunt exploatate atât în textul scris, cât și în spectacol. Comisarul Profiri Petrovici spune că a găsit pe Internet un forum de discuții inițiat de Raskolnikov, care se numește „Despre criminalitate”.⁵ În scena 7¹

¹ *Ibid*, Actul I, Scena 14, p. 41.

² *Ibid*, Actul V, Scena 56, p.173.

³ *Ibid*, Actul I, Scena 11, p.30.

⁴ *Ibid*, Actul II, Scena 35, p.88

⁵ *Ibid*, Actul III, Scena 45, p. 124

este descrisă cămăruța în care locuiește Marmeladov cu familia sa: pe jos sunt aruncate jucării de plastic ieftine, iar televizorul și casetofonul merg concomitent. Este o zugrăvire compactă a vieții omului modern, care, indiferent de situația socială, vrea să acumuleze cât mai mult și să fie informat, tot timpul.

A doua categorie de elemente de recontextualizare spațio-temporală sunt cele inspirate din călătoria de studiu de la Moscova și dau pe alocuri un iz rusesc spectacolului.

Personajul colectiv – cei mulți și necunoscuți, îmbrăcați cu geaci ieftine de fâș, cu gluga trasă pe cap – este un element în alegerea căruia scenografa Ulla Kassius s-a inspirat din călătoria de documentare de la Moscova. În didascaliiile din Scena 5, Mattias Andersson explică funcția geacilor de fâș astfel: „Acest tip de personaj va apărea pe parcursul întregului spectacol, adică persoane care apar pe scenă, dar fără semne clare asupra identității.”² Raskolnikov este la rândul său îmbrăcat cu același fel de geacă, soarta lui este pusă sub lupă devenind astfel reprezentantul tuturor celor mulți și săraci.

Sacoșa de rafie este de cele mai multe ori accesoriul personajului colectiv îmbrăcat în geacă de fâș. Spre exemplu, în scena 11, Raskolnikov merge într-o zonă a orașului unde se face comerț stradal. Aici sunt personaje îmbrăcate în aceleași geaci de fâș, cu gluga trasă pe cap, cărând sacoșe mari de rafie. De aici cumpără toporul și pastilele de Rohypnol.

Priveghiului și parastasului lui Marmeladov³ sunt încărcate de motive tipice culturii est-europene: vagonul-mărfar în care locuiește familia este împodobit cu beteală argintie și aurie, pe masă sunt borcane cu murături, mortul este ținut în casă, o orchestră cântă muzică. Scena oglindește și realitatea amestecului de culturi din Suedia zilelor noastre, ciocnirea dintre obiceiurile cu care vin de acasă imigranții din diferite țări și modul în care acestea sunt receptate de o parte a populației autohtone. Dintr-un difuzor se aude vocea revoltată a proprietarului clădirii față de faptul că familia ține coșciugul cu mortul în casă și că a mai chemat și o orchestră să cânte, obiceiuri nemaiîntâlnite în Suedia. „În ce țări nenorocite de pe pământul ăsta e permis să ții un mort în apartament? Sigur, sigur – trebuie să arătăm respect pentru diferite religii și culturi, dar ce dracu', ar trebui să existe niște limite!”⁴

În vizita de studiu de la Moscova, atenția scenografei Ulla Kassius a fost atrasă, printre altele, de un mash mare cu o reclamă la cafetiera marca Bosch, care acoperea fațada unei clădiri din oraș.⁵ Inspirată de această imagine, a creat una asemănătoare în spectacol: un mash publicitar asemănător, cu sigla spectacolului și a teatrului, care se va afla mereu în scenă, pe parcursul spectacolului.

Prin unele intervenții sonore s-a dorit, de asemenea, recreerea pe scenă a sociografiei petersburgheze: orchestra interpretează melodii populare rusești sau chiar șlagăre pop în limba rusă: în Scena 46 (Actul III), Sonia, Dunia și Nastasia cântă hitul „Not gonna get us” al formației Tatroo, în limba rusă.

¹ *Ibid*, Actul I, p. 22

² *Ibid*, Actul I, Scena V, p.15.

³ *Ibid*, Actul V, Scena 55, p. 166.

⁴ *Ibid*, Actul V, Scena 55, p. 168.

⁵ Mattias Andersson, Ola Carlson, Linda Isaksson, Stefan Åkesson (red.), *Backa Teater vs. Reality*, Göteborg, Davidsson/Tabergsgruppen, 2013, p. 137.

Anumite fenomene sociale aflate în plină dezbateră publică în societatea suedeză, precum rasismul, xenofobia și integrarea imigranților dau un iz local spectacolului. În Scena 16, personajele Băiatul de Cartier 1 și Băiatul de Cartier 2 spun despre Aliona Ivanova că este „cea mai înverșunată rasistă”, că țipă de la balcon „cioroi și arabi împuțiți” la copiii care se joacă în fața blocului.¹ În plus, după crima asupra Alionei și Lizavetei, primii bănuți sunt cei doi imigranți, Nikolai și Dimitri, care zugrăvesc apartamentul de sub Aliona Ivanova.

Efectul de distanțare, o marcă a regiei și scriiturii lui Mattias Andersson, este și de această dată un pilon pe care se sprijină întregul concept al dramatizării romanului *Crimă și pedeapsă*. Am menționat mai sus camera video folosită de Nastasia în acest scop. Alt exemplu este scena în care Raskolnikov îi întâlnește pentru prima dată pe africanul Nikolai și rusul Dimitri, doi imigranți care zugrăvesc apartamentul de sub Aliona Ivanova: cei doi vorbesc în engleză, despre roman și Dostoievski. Dimitri încearcă să-l învețe pe africanul Nikolai să pronunțe Dostoievski și *Crimă și pedeapsă* în limba rusă, cu accent rusec. Dimitri spune că Dostoievski este un scriitor rus faimos care în 1866 a scris o carte despre un tânăr care a omorât o bătrână ca să vadă dacă este un om mare și puternic sau un păduche neînsemnat. Aproape toată Rusia a citit cartea și toată lumea². În timp ce Raskolnikov comite crima, Dimitri îi explică lui Nikolai ce se întâmplă: „El face asta pentru a demonstra dacă e un păduche sau un mare om.”³ Raskolnikov interacționează și cu Nastasia, deranjat că aceasta filmează scena crimei.⁴

Distanțarea se mai realizează și prin două componente ale decorului: posterul cu statuia lui Dostoievski de la Moscova și bannerul din scenă cu numele spectacolului, adresa și numărul de telefon al Teatrului Backa.



¹ Mattias Andersson, *Brott och straff*, 2008, Actul I, Scena 16, p. 43. Sursa: dramadirekt.com

² *Ibid*, Actul I, Scena 17, pp. 49-50.

³ "He does it because he wants to proof if he is a louse or a great man." (Actul I, Scena 17, p. 51).

⁴ Momentul este prezent doar în spectacol.

Concluzii

Așadar, în această dramatizare se întâlnesc trei lumi pe axa spațio-temporală – Rusia de la jumătatea secolului al XIX-lea, Rusia de astăzi și orașul Göteborg de astăzi (sau Suedia de astăzi). Aceste lumi sunt recreate, atât în textul scris, cât și pe scenă, prin elementele vizuale și sonore analizate mai sus.

Pornind de la atmosfera portuară a zonei în care este amplasat teatrul Backa Teater, regizorul Mattias Andersson și scenografa Ulla Kassius reușesc să simbolizeze pe scenă monografia unei lumi cenușii, mohorâte, goale pe dinăuntru, dospind de vicii, cu străzi întunecoase și murdare. Locul poate fi Göteborg, poate fi Stockholm, sau București, Moscova, Sankt-Petersburg.

Bibliografie

Literatură primară:

Andersson Mattias: *Brott och straff*, Stockholm, DramaDirekt, 2008, www.dramadirekt.com
(Data accesării: 01.10.2009)

Andersson Mattias: *Brott och straff*, Backa Teater (DVD)

Literatură secundară:

Andersson, Mattias, Carlson Ola, Isaksson Linda, Åkesson Stefan (red.): *Backa Teater vs. Reality*, Göteborg, Davidsson/Tabergsgruppen, 2013

Hirdwall, Jacob, *Mattias Andersson: löparen som gick i mål som dramatiker*, 2009, <http://www.angelfire.com/hi/jHirdwall/mattias.html> (Data accesării: 10.03.2010)

Pavis, Patrice, *La mise en scène contemporaine. Origines, tendances, perspectives*, Paris, Armand Colin, 2010

Ring, Lars, *Provokation som fascinerar starkt*, Svenska Dagbladet, 3 martie 2003,

Sursa: http://www.svd.se/kultur/scen/provokation-som-fascinerar-starkt_83013.svd (Data accesării: 10.03.2010)

Vioreanu, Carmen, *Dramaturgia suedeză contemporană: de la text la spectacol*, București, Editura Universității din București, 2016

Wallström, Catharina, "Inga solskenshistorier", *Teatertidningen*, Nr. 2/2001, pp. 3-6

Übersfeld, Anne, *Termenii cheie ai analizei teatrului*, trad. Georgeta Loghin, București, Institutul European, 1999

EROTSKO KRIPTOGRAMSKO PISMO I PATRIJARHALNI SVET

Dragana B. VUKIĆEVIĆ

The paper is going to analyse strategies of cryptogamic writings and affirmation of Erotic Literature. Motives taken in consideration are sexual intercours, heterosexuality, sexual desire, as well as conceptualization of body in Serbian realistic prose. Special attention is going to be paid to connection of sexualit y and authoritarian patriarchal society.

Keywords: Eros, cryptogamy, patriarchal society, Serbian culture, Realism, metaphor

Srpska književnost druge polovine 19. veka bez obzira na svoju stilskoformacijsku raznolikost (još uvek aktuelan prosvetiteljski didaktizam, perzistiranje romantizma i realizma) ipak poseduje jednu vrstu tematskog jedinstva – seoska ili gradska, sredina koja se njome fikcionalizuje afirmiše vrednosti patrijarhalne zajednice. Ipak, dublja analiza pokazala bi da se kod većine pisaca ta sredina dočarava i kao izrazito represivna i inhibirujuća. Primetan je izvestan rasep između tendencije da se, s jedne strane, idealno društvo dočara kroz retrospektivne utopije (povratak u idealnu zajednicu, a to je zadruga), a s druge strane, tematizovao se raspad te iste zajednice i tragičan usud pojedinca lišenog sopstvene volje i identitetski omeđenog funkcijama u zajednici (socijalno uobličen identitet oca, majke, sina, ćerke, sestre, svekrve itd.). Nas će u ovom radu zanimati kako se formalizovao, tj. preko fikcije retorizovao ljubavni diskurs i da li je on bio u službi afirmacije ili negacije društveno prihvaćenog patrijarhalnog diskursa. (O vezi između „seksualnosti i vlasti“ videti istoimenu studiju Karlosa Kastilje de Pine koji piše: „Seksualna represija se nalazi u službi autoritarnog sistema bez obzira da li je forma tog autoritarizma otvorena ili prikrivena (...) prihvata se norma koja guši, ali se u zamenu dobijaju prednosti koje omogućavaju pripadnost određenoj grupi“ (De Pina 1981: 179) U našem slučaju ta grupa je patrijarhalna zajednica.)

U knjizi *Istorija seksualnosti* (2006) Mišel Fuko u hrišćanskoj pastorali prepoznaje ključni žanrovski model kroz koji se u velikoj meri oblikovao i 18-vekovni i 19-vekovni način razmišljanja o seksu. Hrišćanska pastorala je model/žanr kojim se erotska veza (preko moćne institucije crkve) afirmisala isključivo kao bračna veza (ona je bila podupirana i građanskim zakonicima i običajnim pravom). Od hrišćanske pastorale polazimo i mi budući da se ona pokazala kao vrlo produktivan žanr koji se lako mogao uklopiti u koncept društvenog afirmisanja

patrijarhalnih vrednosti zajednice. U knjizi *Istorija privatnog života u Srba*, u poglavlju *Seksualnost*, Miroslav Timotijević piše: „Pravoslavna crkva je dozvoljavala samo bračne seksualne odnose, pa je prekoračivanje propisanih normi donosilo javnu sramotu i povlačilo kaznu. Na sličan način odnosile su se prema ovom problemu državne vlasti Osmanskog carstva, Habsburške monarhije i Kneževine Srbije.“ (2006: 225) U pisanoj književnosti druge polovine 19. veka hrišćanska pastorala se kao dominantan modelativan erotski žanr, nadovezivao na zemljoradničku idilu i apologiju patrijarhalnog seoskog (zadružnog) života. Idealan je onaj seksualni par koji u sebi ujedinjuje muškarca:domaćina (najčešće ratara), oca muškog deteta i vernu i pokornu suprugu, požrtvovanu majku i poslušnu snaju. Ovaj legitimizujući socijalni model „prenosio“ se, ali i „stabilizovao“ i na polju fikcije. Erotsko je moglo biti etično (ono je vrhunac ljubavi junaka potvrđeno brakom i porodom) ili neetično (ono nije vrhunac ljubavi, nije potvrđeno brakom i porodom). Seks sa jednom i to svojom ženom/ sa jednim i to svojim bračnim partnerom, i putem fikcije učvršćivao se kao jedini društveno poželjni oblik erotske zajednice. Zavisno od tipa ponašanja, junaci su ili nagrađivani ili kažnjavani. U prvom slučaju pripovetke se završavaju idilično, gotovo formulativno: finalni motiv venčanja + pseudoelipsa (ona se može svesti na sadržaj tipa: posle nepune godine dane života, po dolasku iz vojske) + finalni motiv rođenja deteta (obavezno dečaka, nastavljača loze). (Vukicevic, 2011: 49) Izvori dramskog konflikta upućuju na sankcionisane modela ponašanja (preljuba, rađanje kopileta, skrnavljenje device), ili nepoželjne modele:

- nepriličan brak (udaja mlade za starog - J. Veselinović, *Neprilika*),
- nametnut brak (udaja/ženidba za nedragog/nedragu (*Luda Velinka*),
- rodoskvrnuća (v. pripovetke J. Veselinovića: *Ne mešaj se u Božja posla, Božja reč*)
- bezdetna porodica (v. pripovetku *Adamsko koleno*),
- porodice bez muškog potomstva.

Budući da se sfera erotskog (privatnog) smatrala „nižom“ u odnosu na javnu, društvenu sferu – o erotskim (ne)zadovoljstvima junaka (odsustvu „smešanja među supružnicima“, prisilnim seksualnim vezama (bilo bračnim bilo vanbračnim), impotenciji), malo se pisalo. Zadovoljstva ili nezadovoljstva junaka seksualnim životom, u književnosti više su bili izvor komičnog (motiv starog muža rogonje, motiv raskalašne udovice) nego tragičnog. Tek krajem epohe realizma u pripovetkama Sime Matavulja (*Beogradska deca*) ili romanima Svetolika Rankovića (*Gorski car, Seoska učiteljica*) tematizovao se i erotski hedonizma junaka, a u književnosti moderne, u delima Bore Stankovića: autoerotizam, erotske frustracije kao izvor tragičnog neurotičnog ili psihotičnog ponašanja junaka.

Patrijarhalni čovek je svoj privatni prostor naseljavao Drugima, živio u svetu krcatom ljudima (indikativan je naziv etnografske studije M. Filipovića *Čovek među ljudima*), pa je zato njegov erotski život neprestano bio nadziran (pod stookim argusovskim pogledom zadruga i sela u kojem živi). Veselinovićeви junaci u pripovetkama *Jarani, Neprilika* pevaju pesmu o nemogućnosti čuvanja tajne. Iako

skrivanja – ljubav junaka uvek biva otkrivena:

Ljubilo se momče i devojče,
Oni misle niko ih ne gleda,
Al ih gleda cvetak na livadi,
Pa on kaza ovcu razbludnici,
Ovca kaza svojem ovčaru,
Ovčar kaza u polju rataru,
Ratar kaza svojoj ručkonoši,
Ručkonoša celom selu kaza...

U urbanoj proza već početkom 20. veka patrijarhalni mit o muškarcu domaćinu i vernoj ljubi biće narušen solepsizmom modernog čoveka; time će se erotsko iz prostora nadziranog (javnog) preusmeriti prema prostoru intimnog, ličnog. Iako je to doprinelo razvoju erotskog pisma i njegovoj prividnoj dezideologizaciji, bilo bi pogrešno zaključiti da to pismo nije postojalo u kanonizovanoj književnosti i da 19-vekovni književni junaci nisu „vodili ljubav“. Reč je o drugom, kriptogramskom tipu govora i drugačijoj simbolizaciji. U nastavku teksta ukazaćemo na najfrekventnije postupke formalizacije erotskog diskursa u srpskoj prozi 19. veka.

Prvo što primećujemo jeste **formalizacija erotskog u funkciji afirmisanja socijalnog/javnog**. Poželjne su bila one seksualne veze kojima se jačala patrijarhalna zajednica. Tako se, i putem fikcije, stabilizovalo poželjno seksualno ponašanje junaka koji pripadaju zajednici u kojoj je normotvoran Zakon Oca (on je precizno artikulisan u psihoanalitičkoj literaturi od Frojda preko Lakana do Julije Kristeve i značajan za naš rad jer se bavi pitanjima Želje, osujećenja, simboličkom kastracijom junaka, temama značajnim za naše razumevanje inhibitornih mehanizama patrijarhalnog društva). Zabranu, dakle, artikuliše Drugi (najčešće otac, brat). Posredno, preko izbora seksualnog partnera, zajednica stabilizuje svoje vrednosti. U građanskom patrijarhalnom društvu – kapital junaka, novac – ekonomska „poželjnost“ junaka postaju bitni (indikativni su Sterijini ili Ignjatovićevi katalozi u kojima se variraju vrednosti poželjnih partnera: kapital (nasleđe), izgled, karakter, starosna dob...) U seoskim sredinama katalog vrednosti se delimično menja: zdravlje i vrednoća junaka (procenjivan s aspekta korisnosti zajednici), sposobnost rađanja, kuća iz koje je junak, izgled, starosna dob... U studiji *Vlast muškarca, pokornost žene – između ideologije i prakse*, objašnjava se razlika u procenjivanju poželjnosti partnera u patrijarhalnim seoskim ili gradskim porodicama: „Na selu žena predstavlja ekonomsku vrednost za koju se plaća. U gradu, žena je simbol društvenog statusa čija je materijalna protivvrednost miraz koji unosi u brak“ (Vuletić 2006: 123).

Neretko se dramski konflikt vezuje za „neadekvatan izbor partnera“. Opet se Želja podređuje Zakonu Oca a junaci ostaju uglavljeni u prostoru između seksualnog hteti, erotskog želeći i društvenog – moći. Njihov, s aspekta zajednice

pogrešan izbor – ili biva sankcionisan (junak kažnjen) ili osujećen junakovim podređivanjem Želje volji zajednice (Švabica, L. Lazarević).

Ako smo kao dominantan postupak prepoznali podređivanje erotskog pisma – Zakonu Oca, kao drugi element formalizacije erotskog diskursa u fikciji, izdvajamo **minus prisustvo erotskog**. O erotskom životu junaka se ne pripoveda. Erotska motivacija je implicitna, iščitava se kontekstualno. Junaci nisu prikazani kao seksualni partneri već kao bračni drugovi. Malo prostora se posvećuje seksualnoj inicijaciji junaka. Seksualno zadovoljstvo junaka i u vezi sa njim razvijen „siže uživanja“ podređuje se drugim sižejnim rešenjima. Elipsa postaje moćna figura koja dominira tekstem i poput ponornice nosi svaki erotski sadržaj sa sobom. Erotsko ostaje neizgovoreno, preskočeno, zaobiđeno, ignorisano...

Sledeći postupak formalizacije stoga vezujemo za **metaforizaciju erotskog**. O erotskom se govori – ali preneseno, posredno, aluzivno.

Indikativni su sledeći primeri:

A) „On (junak od 60 godina, prim. D. V.) pogledaše Maricu (junakinja od 20 godina, prim. D. V.) pogledom čudnim, pogledom koji poješan čovek pogleda pečeno prasence na ražnju.“ (J. Veselinović, *Neprilika*)

B) „Kad pogledaš u nju, kao da si napunio usta vrelom čorbom, pa se osvrćeš oko sebe, kao da si nešto izgubio...“ (I. Vukićević, *Stari vruskavac*)

U navedenim primerima metaforizacija se prepoznaje u gastronomskim poređenjima, uspostavljanju veze između seksa i hrane – erotskom žudnjom ispunjen pogled poredi se sa pogledom „poješnog čoveka“, ili neizdrživom toplotom vrućeg jela u ustima. Seksualna uzbuđenost, međutim, češće se poredila sa vatrom. Vatra se javlja kao vrlo postojana metafora ljubavnog čina tokom celog realizma. Kod Ignjatovića sluškinje se „razgorevaju strašću“, kod Rankovića „zanosna vatra ljubavne strasti obuzimaše (junaka, prim autora) sve više [...]“ (Ranković 1963:135).

Osim vatre, dugu tradiciju, i u usmenoj i u pisanoj književnosti, ima metaforizacija seksualnog čina preko pokidanog cveća. U seoskoj realističkoj prozi, pored floralne metaforizacije, učestale su i faunalne metafore.

U pripovesti *Devojče* J. Veselinovića sazrevanje ljubavnih emocija dovodi se u vezu sa buđenjem proleća, „prebacuje“ na opise prirode (posmatranje ptica):

Proleteše golub i golubica, pa padoše na grab... Okretoše se jedno drugom, pa počeše gukati i ljubiti se. Gleda Ljubica, gleda, pa se smeje... 'što li se ljube nako?' ... misli se. Pa onda joj sinu misao kroz glavu: 'Tako im je reko Bog!' ... I opet ih gleda, ali se više ne smeje. Dođe i njoj nekako... ne umem da ti kažem nekako... postade nelagodna... Gleda njih a njoj se dižu prsa, pa zaprežu jelek, a u grlu je nešto guši... I ne zna kuda će s rukama, a obrazi gore kao vatra, a srce bije, bije – lepo se čuje kako bije... (Kurziv D. V.; J. Veselinović, *Devojče*, Sabrana dela, 1, str. 385–387.)

U navedenom primeru indikativno je povezivanje prirode sa unutrašnjim stanjem junaka. Patrijarhalni čovek 19. veka bio je obavijen drugačije zamišljenom vaseljenom nego mi danas – ciklično smenjivanje godišnjih doba, obredi koji su se

ponavljali i vezivali za ključne događaje, i seksualnom životu junaka davale su određeno značenje. Kontakt sa prirodom, stalno prisustvovanje seksualnom životu životinja – uticalo je i na tip metaforičnog govora i analogije kojima se seksualni čin između ljudi priključivao sveprožimajućoj erotskoj energiji u prirodi. Seks je bio shvaćen kao nešto što pripada samo izolovanom ljudskom telu samo onda kada je bio potvrda „ego-hedonizmu“ sklone jedinke.

Još jedan od načina formalizacije erotskog prepoznavamo u **transferu značenja – sa erotskog na didaktičko, propovedničko, moralističko**. Navešćemo dva primera u kojima se promenom dijegetičkog nivoa (pripovedanje: komentarisanje), napušta (naglo prekida) erotska priča i preusmerava prema apstraktnim i uopštenim refleksijama o mladosti ili prvoj ljubavi. Posredstvom komentara sveznajućeg pripovedača, još češće uvođenjem **mi**-pripovedača intimna dešavanja se promatraju iz optičko-vrednosne perspektive kolektiva, a ne iz subjektivne perspektive zaljubljenog.

A) „Neko neodoljivo, strasno i grozničavo osećanje obuze ih oboje, zaigraše im mlada srca ispunjena neizmernom slašću i blaženstvom, zadrhta im celo telo, i oni sami ne opaziše kako se nađoše jedno uz drugo priljubljeni, zagrljeni, zaneseni... Mladost stupa u svoja prava ne razbirajući ni za prilike, ni za posledice, ni za šta na svetu... (Ranković 1963:96).

B) „To su pogledi anđeoski, to su osećanja rajska. Prejure preko nas vali slasti i milina, kao što sjajna munja blesne preko neba!... To bude, mi to proživimo, mi to osetimo, ali samo za trenutak, čak nam se i pamet zbuni, i ona ne vrši svoju dužnost. To su najsvetiji osećaji koji se zovu prva ljubav. Blago onom ko ih je osetio, bar je osetio raj na zemlji!“ (Adamsko koleno, Celokupna dela, 2, b. g., str. 398).

U navedenim primerima indikativan je retorčki potencijala reticencija u kreiranju erotskog govora i njima naznačenih prekida erotskog diskursa i prebacivanja na drugi značenjski nivo price.

Osim preko komentara autoritativnog pripovedača, transfer erotskog u etično vršio se i ubacivanjem cenzorske fokalizatorske instance. O erotskom odnosu saznajemo preko Drugog, onog koji posmatra i najčešće etički procenjuje (osuđuje) zaljubljeni par. Upravo zbog te osude, retko se narativizuju primeri u kojima posmatranje erotskog čina produkuju erotski užitek kod posmatrača (takav je slučaj u pripoveci J. Veselinović, *Luda Velinka*).

Specifičnu retoriku erotskog govora koji se javlja unutar govora patrijarhalne zajednice i pokušaji pisaca da o „nedozvoljenom“ govore na dozvoljen način, primetili su i kritičari koji su bili savremenici pisaca analiziranih u ovom radu. Uprkos različitim načinima „makiranja“ erotskog (minus postupci, elipse, metaforični iskazi, transfer značenja i sl. koje smo u ovom radu analizirali) kritičari epohe realizma su bili svesni „subverzivnosti“ erotskog diskursa u prozi čiji je poetički imperativ bio objektivno prikazivanje društvene stvarnosti i nisu ćutke prelazili preko „erotskih mesta“ u tekstu. U književnoj kritici se često postavljalo pitanje moralnog kredibiliteta onog koji govori o njima. (Fuko ne piše o „bezuslovnoj

tišini“ već (ne)prikladnosti govora o seksu: ko, kako, kome govori). Skoro jednu deceniju, u srpskoj književnosti se vodila rasprava pro et contra Zole i izvodili argumenti u korist estetičkog čuvstva pisaca (koje nikako nije moglo biti naturalistički usmerno; Zolina Nana se definisala kao „realno bezobrazan roman“ (S. Pavlović), „čist i go naturalizam“ (Oblačić), „bolesna književnost“ (B. Petrović)“ (Vukićević, 1998: 21). Piscima se sugerisalo da prave izbor (seksualni život pojedinaca je tu spadao u nepopularne teme u poređenju sa drugima značajnijim za zajednicu), da izbegavaju „trivijalnosti i grubosti“ (seksualno je atribuirano kao banalno), da vode računa o čitalačkoj publici (osobito ženskoj). Time se seksualna tematika odvajala od „ozbiljne“ kanonske literature prikladne za publiku oba pola. Tako se i preko književne kritike stabilizovala jedna ideologija koja je počivala na Zakonu Oca. Kritičari su se ograđivali poput cenzora braneci preko literature „čast“ čitalačke publike. Dragutin Ilić, na primer, pisao je da „sloboda umetnikova ipak ima nekih granica kojih se ne sme prelaziti“ i ukazivao na delove teksta koji se ne smeju „glasno izgovoriti u prisustvu majki, sestara i snaja“ (Vukićević, 1998: 66). (Indikativno je da su u ovoj brizi o estetičkim čuvstvima publike – izostale supruge, ljubavnice). Upravo su kritičari prepoznali dva optimalna modela dočaravanja erotskog u literaturi koju su afirmisali. Na neki način, iako pišući „protiv“, oni su bili naši prethodnici nadneti nad istim „provokativnim“, „neprikladnim“, „banalnim“ ili uspešno stilizovanim „erotskim“ mestima u tekstu. Ili prećutati ili prebaciti u prihvatljiv govor – saveti su iza kojih, kroz pokušaj legitimizovanja određenog jezika, mi vidimo kako se kroz „ključaonicu“ tog istog jezika ipak probijao Eros.

Iako getoizovan, Eros je ipak uspevao da nađe svoj put. Naš rad je stoga imao za cilj da u istraživački fokus stavi upravo taj „skriveni“, ali ipak postojeći put srpske književnosti i da prepozna metamorfično i skriveno lice Erosa u oficijelnoj književnosti druge polovine 19. veka. U pozni 20. veka telo i seks će postati poprište novih diskurzivnih borbi koja izlazi iz okvira našeg rada.

Literatura:

- Antonijević, D. (1998), „Nasilje nad ženama i seksualni moral, potisnuta povest ustaničkog doba u Srbiji“, *GEI*, 47.
- Antropologija tela* (2002) Kultura, Beograd.
- Bersani, L. (1990) „Strah od želje“, *Treći program*, 85, str. 182.
- Epštejn, M. (2009) *Filozofija tela*, Beograd.
- Kastilja del Pino, K. (1981) „Seksualnost i vlast“, U: *Goropadni eros*, Beograd.
- Kordić, R. (1996) *Seksualni diskurs u književnosti*, Novi Sad, str. str. 15.
- Timotijević M. (2011), „Seksualnost“, U: *Istorija privatnog života u Srba*, Beograd.
- Timotijević M. (2011), „Privatni život u porodici“, U: *Istorija privatnog života u Srba*, Beograd, 276 -341.
- Uspenski, B. (2000) „Zavetne skaske“ A. G. Afanasjeva, *Erotsko u folkloru Slovena*, priredio Dejan Veselinović, J. Veselinović, J. (b.g.) *Pripovetke*, Celokupna dela, knj. 7, Beograd.

Romanoslavica vol. LII nr.4

- Vukićević, I. (1987) *Priča o selu Vračima i Simi Supici*, Novi Sad.
Vukićević, D. Ivanić D. (1998) *Poetika srpskog realizma*, Beograd.
Vukićević, D. (2011) *Anarhija teksta*, Beograd
Vuletić, A. (2006) "Vlast muškarca, pokornost žene – između ideologije i prakse" U: *Privatni život kod Srba u 19. veku*, Beograd.
Fuko, M. (2006): *Istorija seksualnosti*, Beograd.

RECENZII

Ioan Rebușapcă, *Pagini ale șevcenkianei din România /Сторінки румунської шевченкіани*, ediție bilingvă, vol. I-II, antologare, îngrijire, traducere, note și comentarii de Ioan Rebușapcă, prefată de Octavia Nedelcu, Ed. RCR Editorial, București, 2016, ISBN 978-606-745-007-1

Ioan Rebușapcă, un reputat specialist al limbii, etnologiei și folcloricii ucrainene și comparate slavo-române, al poeziei folclorice, al dialectologiei și al relațiilor folclorice româno-ucrainene (slave), surprinde în mod plăcut și în calitatea sa de exeget al lui Șevcenko. Cercetarea în cheie contrastivă a creației lui Șevcenko, judecățile de valoare emise în multe articole și studii, au constituit o preocupare constantă a prof. dr. Ioan Rebușapcă, autor al unor valoroase lucrări de promovare a culturii ucrainene. Recent publicata lucrare bilingvă, *Pagini ale Șevcenkianei din România*, structurată în două volume (însușind cca. 1200 de pagini), reprezintă o valoroasă sinteză a receptării lui Șevcenko în România, începând din 1886 (de la prima apariție a numelui său în România) până în anul de grație 2015, cu aprecieri pertinente din partea autorului, precum și cu sugestii inedite privind o nouă lectură și revalorizare a operei lui Șevcenko în contextul actual.

Taras Șevcenko este cel mai mare scriitor ucrainean și unul dintre cei mai de seamă reprezentanți ai romantismului literar slav și european care însă nu a beneficiat, nici în timpul vieții și nici de-a lungul timpului, de o receptare critică axiologică și obiectivă. Opera sa poetică a fost fie marginalizată, fie analizată de cele mai multe ori, doar din punct de vedere social, neglijându-se dimensiunea existențială a mesajului său poetic, a spiritului său romantic în concordanță cu idealurile și estetica romantismului european. De aceea ni se pare mai mult decât binevenit și „recuperatoriu” acest proiect editorial impresionant „de gradul zero” prin strădania, capacitatea de analiză și sinteză și puterea de muncă a prof. Ioan Rebușapcă care nu a prețuit nicio clipă în a se angaja cu toată ființa și dăruirea într-o asemenea întreprindere monumentală. Astfel în țara noastră a apărut în acest context și o șevcenkologie de expresie ucraineană, concretizată prin numeroase cărți, studii și articole publicate mai ales în revistele de cultură și literatură ucraineană. Sinteza demonstrează că Șevcenko este singurul scriitor ucrainean care a devenit o permanență în cultura românească, fapt probat prin succesivele sale apariții și receptări, clasicul ucrainean fiind astăzi, poate, mai actual decât în alte vremuri.

La conturarea fenomenului Șevcenko, au contribuit o serie de literați români, critici literari, slavisti recunoscuți, devansând în acest fel și prin acest mod critica sovietică. Un rol important în receptarea creației marelui scriitor l-a avut, fără îndoială și catedra de ucrainistică cu meritul de a fi format șevcenkologi-ucrainiști, care să-l citească pe Șevcenko în original, să scrie în limba lui. Astfel în țara noastră a apărut în acest context și o șevcenkologie de expresie ucraineană, concretizată prin numeroase cărți, studii și articole publicate mai ales în reviste de cultură și literatură ucraineană.

Impresionanta lucrare are următoarea structură: o prefată intitulată *Taras Șevcenko – inima vie a națiunii ucrainene* semnată de Octavia Nedelcu, două studii introductive (în română și în ucraineană) și un corpus de texte-exegeze reprezentative, începând cu eminentul studiu al lui C. Dobrogeanu-Gherea, din 1894, și terminând cu articolul lui Ivan Chideșciuc, din 2015. Sunt redată în paralel textele originale românești și ucrainene, traducerea integrală a unora dintre ele (Dobrogeanu-Gherea, Chițimia ș.a.) ori rezumatele lor, în ucraineană sau, respectiv, în română. Nu lipsesc notele, comentariile, observațiile inerente oricărei lucrări științifice.

Lucrarea se înscrie nu doar în categoria unor materialelor didactice auxiliare indispensabile studenților în vederea cultivării interesului acestora pentru valorile estetice literare ale creației lui Șevcenko, dar aceasta se adresează unui public mult mai larg, profesori, cercetători, exegeți literari, precum și tutuzor celor interesați de fenomenul Șevcenko în contextul receptării acestuia în țara noastră. Concluzia acestor studii literare într-o largă paletă sincronică și diacronică, proiectate într-un spațiu ficțional cu o anumită unitate stilistică, deschide cu generozitate calea unor noi meditații privind locul și rolul creației lui Taras Șevcenko. Publicarea volumelor *Pagini ale șevcenkianei din România*/

Сторінки румунської шевченкіани sub semnătura lui Ioan Rebușapcă, este nu doar un act de cultură, ci și o contribuție substanțială în domeniul relațiilor culturale româno-ucrainene.

Aliona Bivolaru

Nikos Kazantzakis, Jurnal de călătorie. Rusia, traducere și note de Ion Diaconescu, prefață de Vladimir Tismăneanu, Humanitas, București, 2015, 286 p.

Dintre cărțile lui Nikos Kazantzakis, jurnalele de călătorie sunt cele mai fascinante, poate mai percutante decât romanele, în contextul actual, al așa-numitei *mobilități globale*. De fapt, *călătoria în sine* este percepută de către scriitor precum o întreprindere continuă, - gerunziul *Taxidevontas* din titlul volumelor atestând acest lucru -, și nu ca activitate fragmentaristă, ca fărâme de *jurnal*, așa cum au insinuat traducătorii (ex. Ion Diaconescu), ca esență aparținând omenescului, nu ca fenomen trecător. De altfel, călătoria este asemuită în mod constant cu o *tigroaică*, plasându-se la adăpostul acestei metafore subtile, așadar o entitate care devorează și acaparează întrutotul ființa umană, fragilă și etern căutătoare. Dintre toate însemnările de călătorie ale autorului grec, cele mai anoste, pentru unii, iar pentru alții cele care suscită mai mult interes, sunt însemnările despre Rusia (nenumită decât arareori „sovietică” în carte). Numărându-se între *pelierinii politici* ai secolului, scriitorul N. Kazantzakis se situează (in)confortabil sub umbrela unui concept care poate să intrige ori să calmeze spiritele înțelegătoare, așa cum procedează în ultimele pagini ale volumului, într-un dialog aproape imaginar cu sine însuși - „Însă, ca să se liniștească de-a binelea mintea ta de gospodar stăpânită de spiritul occidental, să-i dea un nume credinței ăsteia eretice ale mele, poate s-o numească *metacomunism*”.

Intenția de a se elibera de sub tirania etichetelor trebuie să caracterizeze și oricare cercetător obiectiv, care să nu fie tentat să afirme tranșant că prozatorul grec era de orientare comunistă, și nici că era un vestic iluzionat de mirajul capitalist. Deci „metacomunismul” reprezintă doar un fâgaș, un cadru în care era istoricește necesar să se întâmple anumite evenimente, mai ales în această parte de est a lumii, în care lumina părea să răsară în continuare de la Răsărit, răspânteie în care a fost purtat și călătorul grec, până la un punct (și Panait Istrati, și unii intelectuali francezi de stânga, care probabil se săturaseră de comoditățile lor mentale). Într-adevăr, leitmotivul *luminării* maselor, ca formulă a democrației populare, revine mereu în carte, ca și cum în Rusia sovietică s-ar fi petrecut o „restaurare” a unui alt fel de *iluminism*, cu multe din atributele cunoscute - ateism, îndepărtarea celor de sânge nobil, cultivarea (chiar forțată) a poporului. Spiritul pătrunzător al lui Kazantzakis este oarecum scindat între originea lui cretană (africană, primitivă, cum îi plăcea să creadă, întrucâtva materialist, în sensul larg al termenului) și subțirimea ateniană, socratică, înclinată suficient către speculație intelectuală. „Cartea este, prin urmare, un document, o mărturie a unui intelectual onorabil, onest și doritor de adevăr. Este însă, în egală măsură, o probă a auto-orbirii (...), a unei dedublări deliberate și a refuzului de accepta că realitatea nu corespunde schemelor utopice născocite de apostolii revoluției” (*Prefață*, p. 11). Înclinația aproape mistică a scriitorului pornit în căutarea unui Ideal nemaintâlnit până atunci îi joacă, în cele din urmă, feste, pentru că nu mai reușește pe deplin să facă deosebirea între realitate și umbrele aruncate pe pereții unei caverne (ce pare templu) denumită Uniunea Sovietică. Este drept că memorialistul are ca circumstanță atenuantă o situație cronologică relativ incipientă: *Din 1925 până în 1930 am mers de trei ori în Rusia sovietică și am stat acolo în total doi ani, umblând de la Minsk până la Buhara și Ecimiadzin*. De la Atena la Odessa urmărește, pentru început, înfripirea unor *evenimente cosmogonice* (instaurarea socialism-comunismului), fiind încredințat că, parafrazăm, rusul are *harisma* de a împăca în el contradicții de neconciliat pentru logica europeanului. Stând de vorbă pe stradă cu trecători, scriitori, femei, cu simpli cetățeni, Nikos Kazantzakis intenționează să-și contureze

o imagine cât mai fidelă despre *mama Rusia*, observând că idealurile socialiste se întemeiază pe veșnica nemulțumire a omului, pe acea neostoită sete luciferică, pe incurabila lui nefericire. Amestecul de orientalism și de suflet slav, încrucișarea multiculturală, face ca noua Moscova să pară, în ochii scriitorului grec, un pământ al făgăduinței, „Rusia fiind femeia din Apocalipsă, asupra căruia cade soarele, fecundând-o, și care naște un fiu; fiul pe care-l va naște Rusia este Logosul care va mântui lumea” (p. 97), viziunea literaturizată distorsionând realitățile concrete. Kazantzakis fuge de un Occident obosit, *neurastenizat*, aproape decăzut, și găsește o Rusie confederată, aflată într-o perioadă de tranziție, perioadă în care țărani și muncitorii erau departe de a se afla în totală înfrățire, ca deziderat suprem. Simplificarea vieții, pe de o parte, și simplismul mentalităților, pe de alta, conduc la exprimarea unor lozinci absurde precum *Comunism înseamnă: soviete cu electricitate*. Cu toate acestea, paradoxal, luminarea minților (alfabetizarea, în toate sensurile) se face în paralel cu o continuă spălare a creierelor.

Într-un context mai larg, autorul grec susține, cu multă candoare, că Armata Roșie este *armata necesității*, iar discursul lui de la congresul internațional de atunci care proclama indirect necesitatea războiului este celebru. Aceste întruniri de sute de mii de oameni de etnii diferite, de rase diferite, în jurul unei Idei (care mai târziu se va dovedi falsă) i se par scriitorului adevărate *sinoade ecumenice*, în sensul că „nu mai există eleni sau iudei, albi sau negri, toți se află în primul vârtej al *ideii*”. Fără să înțeleagă cu desăvârșire esența acestei mărețe ideologii, occidentalul Kazantzakis descrie, pe rând, instituțiile apărute în noua Rusie, în mecanismul cărora individual se amestecă, din nefericire, cu întreg ansamblul, *dincolo de fericirea individuală: închisorile (roșii)*, cu *școlile* lor pentru analfabeți, și cu „educarea civilă și profesională” a deținutului; *instituția* duplicitară a *căsătoriei*; *arta sovietică* etc. Este aproape hilară o scenă în care directorul unei închisori afirmă că, dacă un deținut refuză întâia dată să muncească, până la urmă se rușinează, este cuprins de râvnă și se apucă și el de treabă ca toți ceilalți. Convins fiind că rușii sunt regizori faimoși, din toate punctele de vedere, abia în acest moment diaristul grec realizează că *ceva este putred în Rusia*, și se pronunță într-o manieră ambiguă, ușor nedumerit: „Pe toate le știu acești rafinați necredincioși; doar un lucru uită: că numai dorind, *amăgindu-se și amăgind* – adică crezând – poate omul să schimbe fața pământului (p. 89). Intrăm astfel pe teritoriul vast al unei Iluzii care, chiar dacă funcționează totuși la început în unele aspecte (ex. școala roșie, ce pare democratică), aceasta nu înseamnă că întreg ruajul nu se va defecta mai târziu, ca o mașină a timpului înțepenită în propriile angrenaje, împotmolită în mișcarea utopică. „Scopul scuză mijloacele”, acest dicton machiavelic, se aplică prin alte modalități și evenimentelor petrecute odată în fosta U.R.S.S. Inteligența avertizează însă un spirit treaz ca al scriitorului de pericolul care pândește la tot pasul, mai ales de acela al uniformizării (vezi elevii – *octombriști, pionieri, comsomoliști*), și atunci stilisticianul intervine cu gravitate: „Mi-am luat rămas bun de la învățătorul roșu și am pornit pe străzile ninse ale Moscovei. Corbii se întorseseră toți la cuiburile lor...” (p. 99). Când se duce la *teatrul roșu*, participă la tot felul de alegorii care mai de care mai plictisitoare, uneori cu accente de comedie, în care, de pildă, marele Lenin face curățenie generală și îi spulberă pe toți cu ajutorul unei mături uriașe.

Femeia sovietică este o ființă aproape asexuată, lipsită de sentimente adânci, un soi de robot setat pe munca productivă, și care înfăptuiește idealurile impuse de conducători; ea este exclusiv tovarășa de viață și prietena bărbatului, entuziastă și supra-terestră, dar în sens negativ al cuvântului: *Dintr-o dată m-a trecut un fior rece pe șira spinării. Ca și cum aș fi vorbit cu un organism rece și înarmat până în dinți, venit de pe altă planetă, mai avansată, unde marele îngheț începuse deja* (p. 112). Totodată, se afirmă că vechea natură feminină nu pierise încă, iar cea nouă nu putea încă să-și găsească *forma definitivă de supraviețuire*. Deși Kazantzakis este fermecat de sufletul femeii slave, și de eternul feminin, în genere, rămâne înmărmurit în fața principiilor reci enunțate de aceste fapte socialiste, care numai eterice nu sunt, ci, îndoctrinate până în măduva oaselor, nu se deosebesc cu nimic de esența masculină, devenind niște hibride mutante. Mai există, în Rusia sovietică, a anilor '25-'30, un fel de tribunale ale igienei, care controlează până și relațiile intime ale cuplurilor, ceea ce este iarăși o aberație a perspectivei de viață la comun; mai apar, de asemenea, și două *organisme educative*: Clubul (gr. Lesche) în orașe, și Izba Lecturii, la sate. Cel mai profund și trist capitol din volum este acela referitor la religie, mai bine-zis la extirparea simțului religios de veacuri al rușilor - „*Sfinții sunt flămânzi în Rusia, îngerii*

suferă atârnați între cer și pământ, Dumnezeu umblă pe străzi fără adăpost, fără ocupație, prigonit ca un burjuu” (p. 129). Cititorul obișnuit, dar cunoscător al celorlalte scrieri kazantzakiene, ar putea fi intrigat de flagranta deosebire între acest volum și restul *tezelor* lui Kazantzakis, dacă n-ar exista această secțiune care să confirme viziunea lui asupra omului și asupra lui Dumnezeu. Decăderea *mitului*, în sens primordial al termenului, înseamnă pentru scriitor, dezghiocarea adevărului de esența lui, dezvoltându-se că (meta)comunismul, exprimat prin mult-trâmbișatul *ateism*, nu este de fapt decât un *nou opiu (drog) al popoarelor*. După aceea, realizează un synopsis al celor mai importanți zugrăvi de biserici din Rusia (unii de origine greacă): Teofan Cretanul, Andrei Rubliov, urmaș al acestuia, Dionisie de la Novgorod ș. a., parcă prevestind urgia care se va abate peste comorile mănăstirilor rusești și ireversibila dărâmare a bisericilor. Se pare că Sfântul Maxim Grecul (1480) a fost unul din izbăvitorii rușilor din vechime, în sensul că a înțeles că educația accesibilă maselor va antrena țara pe drumul cel bun, al dezvoltării spirituale.

Câteva fragmente deosebit de importante, și care nu puteau să lipsească din întregirea propriei viziuni rusești a autorului, este aceea despre *literatură*, memorialistul fiind interesat nu de „laptele, ci de flacăra ei” („Pornind spre Rusia, rechemam în toată călătoria mea, cu respect, sângeroasa dâră pe care a încrustat-o Cuvântul în împărăția martirică stăpânită de țari” – p. 143). Așadar, fără a putea face abstracție de vechea cultură rusă, teoreticianul Kazantzakis include o scurtă sistematizare, găsim unele trăsături caracteristice ale creațiilor contemporane lui, urmărind și coordonatele specifice unor scriitori ca Antioh Cantemir, Sumerakov, Lomonosov, Novikov ș. a. Fabula lui Krâlov, *Motanul și privighetoarea* ilustrează perfect, în acest context, soarta ingrată a artiștilor (de geniu) de pe întreg pământul rusesc, în diferite epoci. Binomul creator Tolstoi – Dostoievski este analizat în profunzime de istoricul literar grec, de data aceasta, dincolo de *epic și tragic*, demonii tulburători dostoievskieni fiind așezați față în față cu personajele jumătate angelice, jumătate senzuale, ale marelui Tolstoi. Într-o micro-sinteză personală, Kazantzakis concluzionează, într-o manieră echivocă și suficient de provocatoare pentru cititor, limpezită în carte, că „Poate cea mai adâncă deosebire între Tolstoi și Dostoievski este aceasta: Tolstoi a fost profetul unei asemenea armonii, Dostoievski – profetul unei asemenea Dumnezeu” (p. 160). Limbajul teizist al epocii sovietice este însă molipsitor până și pentru scriitorul din Grecia, care afirmă la un moment dat, într-o beție de cuvinte fără precedent: *Într-adevăr, în Rusia simți că tot spiritul s-a retras din cuvinte și s-a concentrat în faptă*. Mai toate scrierile sovieticilor, mai consideră el, reprezintă fragmente dintr-o mare epopee (și aici exemplifică pe Maiakovski, Pilniak, Kliuev, Ivanov, Fedin, Leonov ș.a.), de aceea ne avertizează că nu trebuie să ne așteptăm la apariția unor mari capodopere, ca înaintea vremii; astfel, nu îi admiră cu desăvârșire pe acești literați, păstrând desigur un loc privilegiat clasicilor, și revine obsesiv la reveria romantică (*Băusem în seara aceea dulcele vin al poeziei, iar când am ajuns acasă l-am deschis pe sălbaticul Maiakovski și am citit cu glas tare cuvintele lui de foc* – p. 176). Scriitorul însuși pare, în acest context, o sinteză a „demonilor” dostoievskieni, oscilând între Alioșa și Stavroghin, dar fiind eminent convins că Rusia este sortită unui destin extraordinar (așa cum considera și un filosof al culturii precum N. Berdiaev). Atunci când merge din nou la teatru, își dă seama că totul este o butaforie, că țara pe care o prețuiește se află undeva între tragedie și comedie, iar cel mai trist lucru pe care îl constată este că bătrânii fie au plecat, fie au murit, ori *stau în case și bombăne*. Dincolo de toate acestea, așteaptă cu înfrigurare ca noua ideologie să se limpezească, după mai multe generații, nu se știe câte, asemenea mustului care se transformă în vin purpuriu curat... Tânărul zeu, dionisiac, Proletarul, este necesar să fie sfâșiat și să învie iarăși, într-o plenitudine vizionară, în care „bogăția asiatică, tandrețea și în același timp asaltul eroic al minții acesteia vor învinge pentru totdeauna logica” (p. 190). În acest context, dacă arta la ruși (sovietici) slujește himera omului nou, atunci presa este instrumentul de propagandă care strivește libera cugetare a cetățeanului de rând și îi impune ideea seducătoare că, fără discuție, comunismul e singura credință autentică și că, în curând, va stăpâni întreaga lume. Kazantzakis face și o scurtă paralelă între Stalin și Troțki, la cel dintâi apreciind tăria de caracter din tinerețe, iar la al doilea, indubitabil, capacitatea speculativă, în sens extins al termenului.

Participând la mai multe conferințe socialiste, în anii periplului său prin Rusia, scriitorul grec are unele revelații, fulgerătoare, cum că această mare construcție, U.R.S.S, s-ar putea destrăma, la un

moment dat, din cauza diferențelor de mentalități ale raselor conlocuitoare - „Balalaici și fluier de alamă, țigani dansează afundându-se în noroaie, ucraineni îmbujorați se căznesc cu călăreții arși de soare din Azerbaidjan” (p. 208). Cât despre Lenin, acesta apare deja îmbălsămat în mintea autorului; și adaugă puțin ironic, *iar deunăzi musulmanii din Turkestan au adus la Moscova un Lenin lucrat în mozaic, bob cu bob, din grâu*. Contaminat iremediabil de sarcasmul rus, memorialistul inserează câteva fragmente de proză ultra-scurtă, în care omul de litere își dă arama pe față și critică voalat tot ce ce vizitase, și îi încântase mai înainte rațiunea și simțurile. Cea mai importantă latură pe care o înfierează Kazantzakis este *demitizarea*, în sensul grav al cuvântului, al înlăturării credințelor rusești înrădăcinate de veacuri. Cu toate acestea, mai este impresionat de înființarea și funcționarea optimă a unei universități speciale pentru naționalitățile orientale de la Moscova, în care întrezărește o nouă șansă la educație pentru aceste rase altădată sălbatică. Câteva pagini sunt dedicate, în stilul arhicunoscut, lui Panait Istrati, pe care autorul l-a prețuit și, câteodată, l-a disprețuit deopotrivă. Aproape pe neașteptate, peregrinările comune ale celor doi se încheie într-un ton minor, meditativ, cu oarecare dezamăgire reținută: *Călătoria se încheiase. Rusia, de la Moscova cea ninsă până la soarele cald din Batumi, strălucea acum nemuritoare în mintea noastră; de parcă am fi călătorit de la un capăt la altul al sufletului nostru* (p. 259).

Kazantzakis credea, în timpul său, că era o necesitate să devii revoluționar, și încă revoluționar comunist, nu pentru că ideologia respectivă era un scop în sine, ci pentru că se aștepta la ceva decisiv după această perioadă, că aceasta ar fi însemnat zorii unei *creativități emergente*, în sensul larg al cuvântului. În aceeași ordine de idei, N. Georgopoulos afirmă, încă o dată, următoarele: “The name of Nikos Kazantzakis continues to arouse controversy. Much of it, especially in Greece, is political in nature and revolves around the confusion concerning Kazantzakis’ relation to Marxism. The confusion arises because of the ways Kazantzakis’ activities and writings have been interpreted”/ „Numele lui Kazantzakis continuă să ridice controverse. Multe dintre ele, mai ales în Grecia, sunt de natură politică, și se referă la confuzia despre raportarea scriitorului respectiv la marxism. Această confuzie provine mai ales din modalitățile în care au fost interpretate scrierile și activitățile lui Nikos Kazantzakis” (t.n.). (*Marxism and Kazantzakis*, „Byzantine and Modern Greek Studies”, 1977, no. 3, p. 175, publicat online la 22 ianuarie 2016). Ceea ce se sedimentează așadar, după lectura jurnalelor sale de călătorie, este scopul călătoriei în sine, infuzarea cu alte mentalități, intrarea într-o altă paradigmă, uneori prea puțin înțeleasă.

Amalia Drăgulănescu

Corneliu Barborică, Meridiane literare. File din istoria literaturii europene, ediție îngrijită de Anca Irina Ionescu, București, EUB, 2016, 311 p.

Cercetarea în cheie contrastivă a fenomenului literar european în general și slav în special, judecățile de valoare emise în multe articole și studii de literatură comparată, au constituit o preocupare constantă a prof. univ. dr. Corneliu Barborică, profesor emerit al Universității din București, reputat slavist, slovacist și comparatist, autor al mai multor monografii, volume de studii apărute atât în țară la diverse edituri prestigioase, precum și în străinătate, dar și poet, prozator, traducător, publicist, laureat al mai multor premii decernate de instituții culturale din țară și străinătate.

Autor al unei valoroase *Istorie a literaturii slovace* și al unui volum de *Studii de literatură comparată*, autorul își aduce contribuția și prin acest volum la promovarea valorilor literare și culturale.

Câteva dintre lucrările cuprinse în volum constituie sinteze pe teme importante referitoare la aspectele literare teoretice, din domeniul istoriei literare, al literaturii comparate, cu referiri la literatura spațiului spiritual slav și universal. Din această categorie fac parte studiile de amploare

precum *Probleme ale cercetării comparate a literaturilor slave, Metamorfozele formelor epice mari în versuri, Literatura spațiilor imaginare, Proza poetică, Rolul vitalismului în depășirea liricii simboliste*. Studiul *Probleme ale cercetării comparate* se axează pe chestiuni de ordin general referitoare la disciplina literatura comparată, privind istoricul acesteia, personalitățile care au contribuit la dezvoltarea ei, evidențiază pe acei comparatiști care au pus accent pe integrarea literaturilor slave în context universal. În studiul *Metamorfozele formelor epice mari în versuri* autorul pune accentul pe evidențierea momentelor importante în istoricul speciilor respective și implicațiile extra- și intraliterare ale cultivării formelor mari epice. De asemenea, în studiul *Literatura spațiilor imaginare* aspectele tratate sunt ilustrate cu exemple luate din literaturile slave care stau în centrul atenției cercetătorului, cu trimiteri la alte fenomene literare. Studiul *Proza poetică* se referă la opere în proză specifice, care cultivă lirismul, materialul fiind tratat de pe principiile literaturii comparate. *Rolul vitalismului în depășirea liricii simboliste* sintetizează problematica noilor curente apărute la începutul secolului al XX-lea, confruntă avangarda, modernismul cu variantele acestora în diverse spații culturale.

Alături de lucrările de sinteză, complexe sau parțiale, volumul cuprinde și studii și articole care se axează pe literaturi slave în parte, acoperind aproape întregul spațiu al lumii slave. Datorită tratării cu precădere la modul analitic, în cadrul unor lucrări monotematice sau complexe, se desprind figurile și portretele unor personalități de seamă, fie probleme specifice literaturii respective. Astfel literatura rusă ajunge în vizorul autorului în studiul comparatist dedicat dramaturgului A. P. Cehov în: *Pavlovici Cehov – precursor a teatrului absurd și Comparație între „Așteptându-l pe Godot” de Samuel Beckett și „Trei surori” de A.P. Cehov*. De asemenea, unul din punctele culminante ale volumului îl constituie studiul dedicat faimosului scriitor rus Bulgakov, în studiul cu un titlu incitant și în pas cu orientările de azi: *Agresiunea realității și refugiile literare ale lui Mihail Bulgakov*. Literatura cehă este reprezentată de un interesant autor, mai puțin cunoscut la noi, Karel Matěj Čapek-Chod, și de data aceasta într-o perspectivă comparatistă: *Karel Matěj Čapek-Chod în context est-european*. Literaturile slave de sud (croată și bulgară) își au reprezentanții în persoana lui Miroslav Krleža și Ioan Radicikov. Cunoscutului scriitor croat autorul îi dedică textul *Considerații pe marginea operei lui Miroslav Krleža*, iar scriitorul bulgarul Iordan Radicikov și scrierile sale constituie tema articolului: *Iordan Radicikov și osteneala întru a sădi „arborele cel veșnic verde”*. Literatura slovacă și-a găsit reprezentantul demn în persoana poetului Ivan Krasko. În legătură cu acesta autorul studiului urmărește nu numai „momentul românesc” în literatura slovacă, ci și trăsăturile moderniste, implicațiile acestei noi tendințe în literatura slovacă de la cumpăna secolelor al XIX-lea – al XX-lea, și primele decenii ale secolului al XX-lea: *Ivan Krasko sau supliciuul incertitudinii*. Volumul se încheie cu un articol dedicat poetului emblematic pentru literatura ucraineană, Taras Șevcenko: *Taras Șevcenko – inima vie a națiunii*.

Studiile și articolele profesorului Barborică urmăresc în primul rând problematica literaturilor slave, depășind însă limitele lumii slave, integrând literaturile slave în literatura universală, ceea ce reprezintă un aport deosebit la cunoașterea acestora, totodată oferind o bibliografie necesară studiilor slave, studiilor comparatiste, atât la cursul de licență, cât și la cursul de master, fiind extrem de utile și doctoranzilor.

Volumul, o selecție judicioasă din cele mai incitante și consistente lucrări ale profesorului univ.dr. Corneliu Barborică, care se adresează atât specialiștilor, cadrelor universitare, dar și studenților, masteranzilor, doctoranzilor de la limbi slave cât și celor de la alte discipline din cadrul Facultății de Limbi și Literaturi Străine, nefiind inaccesibilă nici publicului intelectual dornic de lărgirea orizontului de cunoaștere constituie o lectură plăcută datorită stilului fluent, informației bogate, plasticității și deschiderii spre aspecte originale.

Apariția acestui volum la Editura Universității din București este în același timp și un mod de a evidenția activitatea meritorie a profesorului în preajma împlinirii, în aprilie 2016, a venerabilei vârste de 85 de ani.

Octavia Nedelcu

Despre autori

Bivolaru Aliona – lect.dr. la Departamentul de Filologie rusă și slavă al Facultății de Limbi și Literaturi Străine a Universității din București; domenii de interes: literatură, lingvistică ucraineană (a_bivolaru@yahoo.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).

Dinu, Camelia – lect.dr. la Departamentul de filologie rusă și slavă al Facultății de Limbi și Literaturi Străine de la Universitatea din București, domenii de interes: literatură comparată (cameliabadea@yahoo.com)

Drăgulănescu Amalia – cercetător la Institutul de Filologie Română „Al. Philippide” din Iași

Godun, Cristina – conf.dr. la Departamentul de filologie rusă și slavă al Facultății de Limbi și Literaturi Străine de la Universitatea din București, domenii de interes: literatură polonă (cristinas_777@yahoo.com)

Mihai, Raluca Daniela – doctorand la Facultatea de Limbi și Literaturi Străine a Universității din București; domenii de interes: literatură și cultură slovacă (mihai_raluca_daniela@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)

Nistor, Livia – doctorand la Facultatea de Limbi și Literaturi Străine a Universității din București; domenii de interes: literatură și cultură bulgară (livia.nistor@gmail.com)

Puiu, Cătălina – lect.dr. la Departamentul de filologie rusă și slavă al Facultății de Limbi și Literaturi Străine de la Universitatea din București, domenii de interes: literatură bulgară contemporană și slavonă românească (katalinapuiu@yahoo.com)

Șoptoreanu, Virgil – prof. dr. emerit la Departamentul de filologie rusă și slavă al Facultății de Limbi și Literaturi Străine de la Universitatea din București, domenii de interes: literatură rusă (secolele al XX-lea – al XXI-lea); virgilsoptoreanu@yahoo.com

Vioreanu, Carmen – conf.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)

Vukićević, Dragana B. – profesor la Facultatea de Filosofie a Universității din Belgrad; domenii de interes: literatură sârbă (dragana.vukicevic@vektor.net)

Cuprins

Volumul conține materialele prezentate la conferința internațională „Zilele culturilor slave la București”, 23-24 septembrie 2016

Literatură

Aliona Bivolaru, <i>Identitatea feminină în paradigma modernității lui Ivan Franko</i>	7
Lidija Čolević, <i>Motiv kuge u srpskoj pripovednoj prozi</i>	15
Camelia Dinu, <i>Exerciții de intertextualitate în opera lui Daniil Harms</i>	31
Cristina Godun, <i>Context și subtext în romanul „ości” al scriitorului polonez Ignacy Karpowicz</i>	43
Raluca Mihai, <i>Dušan Mitana în universul literar slovac</i>	49
Octavia Nedelcu, <i>Postmodernismul sârb după Pavić sau Există postmodernism după Pavić?</i>	55
Livia Nistor, <i>Postmodernismul bulgar. Supremația poeziei</i>	65
Cătălina Puiu, <i>sentimentul maternității eșuate în romanul „Mamele” de Teodora Dimova</i>	73
Virgil Șoptoreanu, <i>Mitul geniului creator la Eminescu și al neoromanticii ruși</i>	79
Carmen Vioreanu, <i>Elemente de recontextualizare spațio-temporală în piesa și spectacolul „Crimă și pedeapsă” de Mattias Andersson</i>	89
Dragana B. Vukićević, <i>Erotsko kriptogramsko pismo i patrijarhalni svet</i>	99

Recenzii

Aliona Bivolaru, <i>Ioan Rebușapcă, „Pagini ale șevcenkianeii din România /Сторінки румунської шевченкіани”, ediție bilingvă, vol. I-II, antologare, îngrijire, traducere, note și comentarii de Ioan Rebușapcă, prefață de Octavia Nedelcu, Ed. RCR Editorial, București, 2016, ISBN 978-606-745-007-1</i>	109
Amalia Drăgulănescu, <i>Nikos Kazantzakis, „Jurnal de călătorie. Rusia”, Humanitas, București, 2015 (traducere și note de Ion Diaconescu, prefață de Vladimir Tismăneanu), 286 p.</i>	110
Octavia Nedelcu, <i>Corneliu Barborică, „Meridiane literare. File din istoria literaturii europene”, ediție îngrijită de Anca Irina Ionescu, București, EUB, 2016, 311 p.</i>	113
Despre autori	115