

VIRGIL ȘOPTEREANU

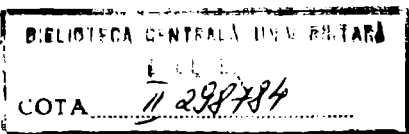
FILOZOFIA MITULUI ÎN LITERATURA RUSĂ

VIRGIL ȘOPTEREANU

**FILOZOFIA MITULUI
ÎN
LITERATURA RUSĂ**

**EDITURA UNIVERSITĂȚII DIN BUCUREȘTI
1997**

Referenți științifici: Conf. dr. NICOLAE ROȘIANU
Conf. dr. ANETA DOBRE



B.C.U. București



© Editura Universității din București
Șos. Pânduri, 90-92, București - 76235;
Telefon 410.23.84

ISBN - 973 - 575 - 141 - 0

Cuvânt înainte

Lucrarea de față se prezintă ca o continuare a cărții noastre *Gândirea filozofico-estetică și literatura rusă*, apărută în 1995, în sensul că duce mai departe cercetarea artei simboliste, cuprinzând în paginile sale și creația simboliștilor din cea de a doua generație, "generația tânără" (A. Blok, A. Belâi, V. Ivanov), pentru ca apoi să-și extindă aria de investigație asupra literaturii postsimboliste, în speță, asupra poeziei lui S. Esenin, a capodoperelor romanești ale lui A. Platonov și M. Bulgakov, precum și asupra romanului rus de la sfârșitul veacului nostru.

Operele literare - obiectul analizei noastre - au fost selectate după principiul reprezentativității pentru problematica pusă în dezbatere, dar și ținându-se seama de existența unor continuități dintre generații diferite de scriitori, atât sub aspectul interacțiunii filozofiei și creației artistice, ca fenomen intrinsec al artei pe care aceștia o reprezentau, cât și sub cel al interesului lor ieșit din comun față de mit și mitologie. Căci, chiar dacă prezentul volum este o continuare a precedentei noastre lucrări și în sensul că un segment important al literaturii ruse este abordat și aici dintr-un unghi de vedere "filozofic", de data aceasta este vorba de acel domeniu al culturii spirituale, care, luând ființă ca parte a filozofiei istoriei, a primit denumirea de "filozofia mitului".

Conceptul asupra filozofiei mitului, așa cum am putut să deducem din demersul întreprins, este asimilat atât în lucrările teoreticienilor (A. Belâi, V. Ivanov, A. Losev ș.a.), cât și în practica literară a scriitorilor ruși, sub acea formă care a prins contururi încă la G. Vico și care a fost desăvârșită apoi în exegezele celebrilor mitologi, etnografi, etnologi, psihanaliști de la sfârșitul secolului al

XIX-lea și din primele decenii ale secolului al XX-lea, cum sunt: E.B. Tylor, J.G. Frazer, L. Lévy-Bruhl, E. Cassirer, C. Lévi-Strauss, C.G. Jung, M. Eliade, N. Frye, A. Losev ș.a. Astfel, mitului, acestui "univers mental al lumii arhaice", i se conferă semnificația unor paradigme și "situații existențiale" "exemplare", ce se află la "originea realităților și vieții înseși" (M. Eliade). S-a ajuns la recunoașterea "rolului atotcuprinzător al gândirii mitologice la cele mai diferite niveluri ale procesului cultural" (A. Losev), artiștilor cuvântului revenindu-le misiunea de a redescoperi "formele arhaice ale vieții psihice" (M. Eliade) în existența omului modern.

Din acest punct de vedere se poate spune că simbolisții ruși, care mărturiseau că ei se simțeau atrași nu de temele folclorului, ci de "reîntoarcerea sufletului" către "rădăcinile întunecate ale existenței", au lăsat o bogată moștenire, necercetată, de altfel, până în prezent. Creând în opera lor "mituri moderne", ei au elaborat o gamă largă de modalități ale "poeticii mitologizării", pe care noi le observăm și în operele scriitorilor care și-au făcut intrarea în literatura rusă mult mai târziu. Dintre aceste procedee mitologizante menționăm recurgerea la mitologema Eternei Reîntoarceri, la reprezentările mitologice asupra timpului văzut ca un timp ciclic: la arhetipuri veșnice, la vis ca stihie ce dă naștere la mitologie, la reactualizarea "prezentului etern" în timpul empiric ș.a.

Așadar, în centrul atenției noastre se află operele "monștrilor sacri" ai literaturii ruse, printre care figurează și cei ce au fost "favorizați" de critica literară - A. Blok, S. Esenin, M. Bulgakov, dar și cei ce au rămas până astăzi în "umbră": autorii romanului istoric simbolist - D. Merejkovski și V. Briusov; Andrei Belâi, ca autor al romanului *Porumbelul argintiu*, care se poate spune că anticipează scrierile unanim recunoscute "exploratori" în domeniul poeticii mitologizării din proza secolului al XX-lea, precum: James Joyce, Thomas Mann, Franz Kafka, J.H. Updike ș.a. Am abordat și creația acelor scriitori ruși de la sfârșitul veacului nostru, care se disting pe fundalul prozei tradiționale, psihologico-realiste, prin "deformarea realului" cu ajutorul formelor convențional-poetice.

Faptul că de fiecare operă literară este legat un anumit model de înțelegere nu ne-a împiedicat să căutăm posibilități ale unei noi lecturi, deoarece într-o operă valoroasă totdeauna rămâne ceva ce scapă interpretării date. Nouă ni se pare mai relevantă abordarea pluralistă a fenomenului literar, recunoașterea deschiderii principiale a operei artistice spre o multitudine de interpretări, în măsură să scoată în evidență jocul semnificațiilor posibile, din care una nu anulează pe cealaltă.

Or, tocmai lectura la nivelul mitologic a operelor supuse examinării - despre care vorbesc înseși denumirile capitolelor din cartea de față - ne-a permis să punem în lumină valențe noi, nebănuite ale acestora. Prin aceasta nu vrem să spunem că operele scriitorilor respectivi n-au mai fost abordate în raport cu mitologia. Interesul deosebit al simboiștilor ruși față de mitologie n-a putut să treacă neobservat, explicația lui fiind găsită fie în "religiozitatea" izvorâtă din "adâncurile sufletului popular", fie în "narodnicismul" lor. Atenția criticilor în cazul lui A. Blok, dar mai ales al lui S. Esenin, ca și în cazul lui A. Platonov, a fost canalizată în direcția sesizării fenomenului de contopire a poetului sau scriitorului cu natura patriei, a depistării izvoarelor folclorice ale imagisticii lor. Capodopera *Maestrul și Margareta* a lui M. Bulgakov a fost încadrată în categoria "romanului mitologic", mitologismul scriitorului fiind tratat la nivelul introducerii în text a unor imagini cu valoare simbolică, a unor structuri mitologice impregnate de universalism și spirit general uman. Însă nici lirica lui A. Blok sau a lui S. Esenin, nici opera lui A. Belâi, V. Briusov, D. Merejkovski ori A. Platonov, nici, cu atât mai mult, romanul lui M. Bulgakov, n-au fost privite din perspectiva "filozofiei mitului". Și, deci, iscusința cu care acești artiști ai cuvântului se foloseau de procedeele poeticii mitologizării, bazate pe cunoașterea a "înseși legilor" de "creare a miturilor", pe arta pătrunderii în meandrele mecanismelor mentalității mitologice, pentru aplicarea acestor procedee în analiza substraturilor ascunse ale psihicului omului modern, n-a fost cercetată - acest aspect extrem de interesant fiind trecut cu vederea de către critica de specialitate. În acest plan, lucrarea pe

care o prezentăm cititorilor se constituie într-o tentativă ambițioasă vizând înlăturarea unor "pete albe" din cultura rusă.

Cel ce abordează o astfel de temă, fascinantă și generoasă, cum este mitologia și literatura rusă, mai are o surpriză, aceea de a "redescoperi" lucrări de mare valoare, așa cum sunt lucrările lui A. Losev, de care nu se poate dispensa nici un cercetător ce se ocupă de mit și mitologie, cele ale filozofilor religioși ruși - G. Fedotov, N. Losski, V. Zenkovski, metafizica istoriei a lui N. Berdiaev, alimentată din acel izvor care a fost "renașterea culturală rusă" și "redeșteptarea conștiinței estetice" ruse de la răspântia veacurilor al XIX-lea și al XX-lea. Nu putem să terminăm acest scurt "cuvânt înainte" fără a remarca valoarea de excepție a lucrărilor teoretice ale lui Mircea Eliade, care au constituit un suport real pentru autorul prezentelor rânduri în cercetarea fenomenului mitologic din cultura rusă.

MITOLOGIA ȘI LITERATURA

“Mitul va domina lumea”.

Viaceslav Ivanov

“Nu este exclus ca epoca noastră să intre în conștiința posterității ca fiind cea dintâi care a redescoperit «experiențele religioase difuze», abolite de triumful creștinismului”.

Mircea Eliade

În comentariile despre mitologie se are în vedere, de obicei, mitul înțeles etnografic, adică “mitul total”, cuprinzând într-o unitate sincretică germenii religiei, filozofiei, istoriei și artei. Miturile - cele din epoca primară, din antichitate, miturile creștine, precum și cele din timpurile mai noi, - reprezintă rodul unor structuri specifice ale conștiinței umane, care încă de pe vremea lui Giambattista Vico au fost caracterizate ca fiind “complet poetice, lipsite de abstracții și raționamente”, de capacitatea de a diferenția și abstractiza. Considerând că “prima condiție psihologică după simțirea animalică este cea a imaginației” și refuzând, în consecință, popoarelor primitive “orice logică intelectuală”, orice abstracție și raționament, G. Vico identifica poezia cu mitopoeza. Marii poeți, susținea gânditorul italian, se nasc nu atât în epocile de reflecție, cât în cele de imaginație, “întocmai așa cum se întâmplă în vârsta barbariei reîntoarse, în Italia, când, la sfârșitul ei, a apărut Dante, Homerul toscan”¹. Epoca primitivă, când are loc apariția miturilor, se prezintă ca o epocă a gândirii în imagini, în sistemele mitologice primare noțiunile îmbrăcând forma unor reprezentări concrete.

“Procesul care în mintea noastră se definește în acest moment ca un proces al gândirii conceptuale, silogistice, scria Andrei Belâi, la omul primitiv se desfășura altfel. Gândirea trăia prin imagini, diversitatea lumii prezentându-i-se ca o zeitățe, ca acțiune a unei zeități asupra altei zeități, ca niște aventuri fantastice”².

O asemenea viziune asupra gândirii mitologice și-a găsit apoi sprijin în “filozofia vieții” a lui H. Bergson, care contrapunea mitul intelectului, la C.G. Jung - prin apropierea făcută de acesta între mit și imaginație -, dar mai ales la L. Lévy-Bruhl, filozof și etnograf ce punea la baza gândirii mitologice impulsurile emoționale, “mentalitatea primitivă” fiind, după el, “prelogică”, total diferită de gândirea modernă. Cu timpul, însă, o astfel de atitudine apologetică față de iraționalismul mitului a fost depășită, datorită lucrărilor lui E. Cassirer, care determină caracterul simbolic-metaforic al gândirii mitologice, și C. Lévi-Strauss, în analizele cărui sunt descrise mecanismele logice ale acestei gândiri³. Mitologii, etnologii și etnografii moderni au ajuns la un consens în privința înțelegerii specificității intelectuale a gândirii mitologice, recunoscând, totodată, existența unei slabe diferențieri între judecata logică și sfera emoțională, precum și caracterul concret al percepției omului arhaic, drept care el înfăptuiește analiza logică cu ajutorul unor reprezentări concrete”⁴. În ansamblu, interpretările contemporane ale mitului pornesc de la înțelegerea gândirii mitologice ca “o formă sau structură largă, capabilă să cuprindă trăsăturile fundamentale ale gândirii și comportamentului uman” (4, p. 10).

Existența unei relații unitare între literatură și mitologie, derivând din geneza lor comună, se raportează însă, în primul rând, la capacitatea gândirii omenești de a reflecta realitatea în forma reprezentărilor senzoriale, ideea fiind nedespărțită de imagine. *Lumca imaginară creată de mitologie, după Mircea Eliade*, “ne este accesibilă și din experiențele proprii noastre imaginații. Mai ales această continuitate la nivelul activității imaginare ne poate permite să «înțelegem» existența oamenilor trăind în acele epoci îndepărtate”⁵.

Noi putem să “înțelegem” imagistica mitologiei, dat fiind că, în

fond, instrumentele gândirii primitive și cele ale omului modern sunt aceleași⁶. Tocmai în “această continuitate la nivelul activității imaginare” se află “secretul tratării miturilor”, renumitul etnograf și mitolog englez E.B. Tylor dând în acest sens un exemplu concludent: sub influența lecturii legendelor arabe, în care vârtejurile de nisipuri din deșert sunt înfățișate drept spirite ale răului (djinni) sau demoni, fantezia omului modern transformă și ea aceste imagini, ce se deplasează prin pustii, în demoni giganți, iar poetul din timpurile noi, asemenea omului din epoca creării de mituri, poate metamorfoza o trombă marină într-un gigant sau monstru marin⁷. Legenda immortalizată în statuia ce înfățișează pe gemenii Romulus și Remus hrăniți de lupoaică este percepută de omul modern nu ca o fixare a unei întâmplări istorice reale, ci ca un produs al activității imaginare a omului arhaic, înzestrat cu însușiri mitologice.

Faptul că mitologiei îi este imanentă fantezia, “imageria”, cum spunea Mircea Eliade, care “a nutrit poezia și reflexia filozofică timp de milenii” (5, vol. I, p. 42), a dus la concluzia cum că pentru înțelegerea miturilor mai e nevoie și de intuiție poetică: datorită forței imaginației sale, poetul are capacitatea de a pătrunde în modul de a fi al omului din perioada mitologică, când naturii i se atribuiau voința și sentimentele omului, și a înțelege cum, sub impactul “extazului subiectiv” dispăreau barierele dintre percepție și imaginație (7, p. 142). În literatura rusă, după Viaceslav Ivanov, poetul care dispunea de o astfel de capacitate era F. Tiutcev, în poezia căruia teoreticianul simbolismului rus sesizează existența unui “ușor strat” de “uimire poetică”, apropiată de “uimirea filozofică” a anticilor, în momentele de contemplare a lumii înconjurătoare. Acest sentiment de uimire, “împreună cu conștiința vagă a unei noi taine”, sau a unei presimțiri tainice, imanente mitului, se transmite, după Viaceslav Ivanov, și cititorului⁸.

Cu o mare măiestrie pătrunde în mecanismele receptării atavice a timpurilor de odinioară F. Sologub. Fără a-și trăda atitudinea “din exterior”, autorul operează cu materialul mitic “din interior”, împărtășind parcă punctul de vedere al mitului însuși. Narațiunea din povestirea *Animalul sălbatic*, sprijinită pe un material pornit

A. Blok, pătruns de sentimentul mistuitor al iubirii, incandescenta pasiunii omenesti este identificata cu "vartejul de zapada" ce il cuprinde pe eul liric si il arunca in "beznă". De altfel, versurile din acest ciclu blokian reprezinta variatiuni ale unei metafore dezvoltate, nascute dintr-o comparatie a pasiunii umane cu stihia dezlantuita a zapezii. Treptat, ritmul se inteteste, transformandu-se in ceea ce Viaceslav Ivanov denumea "hipnoza ritmului", iarna insasi, aidoma unei fiinte vii, amenintandu-l pe poet:

Cu măneca viscoalelor mele

Te voi sufoca.

Cu argintul veseliei mele

Te voi asurzi.

În scrânciob aerian

Te voi învârti.

Cu fire din fuiorul încâlcit

Te voi înfășura.

Cu bragă din hameiul de zapadă

Te voi ameti.

(*Cântecul Ei*)¹³

Urmând parcă firul conștiinței mitice, artiștii cuvântului îmbracă noțiuni abstracte sau construcții filozofice în simboluri concrete, prezentate ca fenomene reale, întrupate în "carne și oase". În imaginația poetului rus contemporan Egor Isaev, memoria populară despre ultima conflagrație mondială este întruchipată în chipul unei "femei desculțe", umblând din sat în sat și bătând la porțile oamenilor.

Bineînțeles, această identitate a imaginii mitologice cu metafora poetică trebuie admisă numai până la un anumit punct, dat fiind că în realitate nu poate fi vorba despre o identitate absolută între obiect sau fenomen și ființă, între care a apărut o "participare" (Lévy-Bruhl). Cu toate legăturile genetice și tipologice dintre simbolurile mitologice și imagistica convențional-poetică, la baza simbolurilor mitologice stă nu comparația artistică, ci o anumită identificare, mitul fiind o metaforă numai într-un anumit sens (E. Meletinski). În reprezentările mitologice, susținea E. Cassirer, reali-

tatea mitică este crezută pe cuvânt, spre deosebire de conștiința estetică în care aceasta este luată ca atare.

Concludente ni se par, în această ordine de idei, comentariile unui cercetător al literaturii antice, care, comparând *Iliada* lui Homer cu *Eneida* lui Vergiliu - între care se așterne o distanță în timp de șapte sute de ani - și observând că ambele modele sunt, "ca orice poezie autentică, simbolice", își îndreaptă, în continuare, atenția către ceea ce le deosebește, și anume: în timp ce Homer este "simbolic malgré lui", Vergiliu este "cu bună știință" simbolic. Poetul grec nu transformă intenționat un enunț în simbol, fiindu-i "cu totul străin jocul cu transparența unui sens mai adânc, născocirea de imagini și scene în care simbolul se preschimbă în alegorie". În schimb, în *Eneida* "răzbate, într-o măsură impresionantă", acea conștiință trează a formei ca expresie, care este caracteristică "unei mentalități artistice mature", "unui stadiu târziu în dezvoltarea artelor"¹⁴.

Totodată, această precizare referitoare la faptul că în *Eneida* conștiința trează a formei ca expresie "răzbate, într-o măsură impresionantă", ni se pare cât se poate de binevenită pentru problematica în discuție, dat fiind faptul că întreaga literatură antică a fost saturată, ca să ne exprimăm astfel, de cosmologia mitologică, de mitologie. Și cu toate că epocile care i-au urmat sunt marcate de procesul demitologizării constante, "căldura mitului", cum scria un alt cercetător, "nu a părăsit literatura definitiv" nici în epoca Renașterii, și nici măcar în cea a barocului sau a clasicismului. Da, mitul este de acum "folosit", nu mai este "trăit", a devenit un fel de "veșmânt", însă el nu este, totuși, ceva pur și simplu formal, ori o simplă reminiscență, deoarece el continuă să rămână substanța vie, "sângele culturii". Procesul demitologizării a fost încheiat de-abia în timpul lui Goethe, la care simbolica creștină și cea antică, în partea a doua a lui *Faust*, se prezintă ca un fragment al literaturii și nu ca limbajul ei universal¹⁵.

Înlocuirea treptată a gândirii în imagini cu gândirea abstractă a cauzat, cum se exprima Andrei Belâi, "stingerea" perioadei mitice. Despărțirea rațiunii abstracte de perceperea senzorială a dus la

dintr-o "conștiință mitică", proprie personajului principal, reînvie sentimentele uitate ale "ororii și fiorului sacru" pe care le încearcă în fața zeității "feroce" omul primitiv, fiind gata să-și sacrifice viața pentru "masa sfântă" a zeului-fiară, "însetat de sânge cald". Mentalității omului din stadiul primar îi corespunde limbajul personajului sologubian, care gândește nu în noțiuni logice, ci în imagini, în reprezentări senzoriale, un exemplu în acest sens constituindu-l modul de apreciere a distanței dintre el și "zeul-fiară": "Deodată, aproape de mine... așa cât de aproape cade prima piatră din mâna unui hăiat care începe să învețe meșteșugul aruncării cu pietre, a răsunat răcnetul zeului"⁹.

De altfel, susținând existența unor legături strânse între literatură și teoria mitului, filozoful rus al mitului, Aleksei Losev, scria în lucrarea sa *Dialectica mitului*: "cel care, în viitor, intenționează să vorbească despre mitologie, va trebui să studieze, în primul rând, mitologia așa cum este reflectată ea în artă"¹⁰.

Deosebirea dintre literatură și mit este trasată la nivelul conștientului și inconștientului, individualului și supraindividualului (colectivului), convenționalului și spontanului. Mitul, după psihologia analitică a lui C. G. Jung, este expresia "inconștientului colectiv", pe când, pentru literatură, un moment decisiv îl constituie "reflexia subiectivă" a individului. În timp ce artistul operează în mod conștient cu metafore, sau cu alți tropi, în mit - spunea Fr. Schelling - cauza formală este înțeleasă literal, ideea devenind ființă ce se transformă în miracol sau basm.

Pe ideea privind caracterul supraindividual, colectiv al mitului își construiește postulatele estetice Viaceslav Ivanov. Artă simbolistă se reunește cu mitul, devenind un "organ al memoriei populare"¹¹, al "autodeterminării colective".

Credința în animism, însutlețirea întregii naturi este, după E.B. Tylor, "prima și principală cauză a transformării faptelor experienței zilnice în mit", proprie "stării mintale primitive a omului, când, în cele mai mici detalii ale lumii înconjurătoare, el vedea manifestarea vieții și voinței lui personale". Pentru omul primitiv, scria etnograful și mitologul englez, soarele și stelele, copacii și

răurile, norii și vântul devin ființe, care trăiesc aiudoma oamenilor sau animalelor. După Origene, stelele au toate atributele pe care le reclamă orice vietate rațională, deoarece în mișcările lor se citește o ordine și o inteligență desăvârșite. Este vorba, prin urmare, nu de o ficțiune poetică sau de o simplă metaforă, ci de o filozofie a naturii, ce e drept, înțeleasă primitiv și rudimentar (7, p. 130).

Definiția mitului, conform căreia "mitul este o metaforă", poate fi întâlnită deseori în lucrările ce abordează probleme de mitologie. De altfel, începând cu J. Grimm, școlile mitologice înțeleg mitul ca pe o metaforă poetică a gândirii primitive, pornind de la faptul că atât imaginea mitică, cât și cea poetică sunt forme expresive ale cuvântului.

În literatura rusă, o asemenea înțelegere a mitului a fost caracteristică pentru simbolisți, care insistau asupra formulei, cum că "mitul se dezvoltă din simbol", văzând în "simbol" tocmai "metafora-simbol" sau "cuvântul-metaforă": "Numai din simbol, înțeles ca o realitate, poate să crească mitul, precum spicul din sămânță" (8, p. 278).

Asupra ideii, cum că subiectul mitic operează numai cu obiecte reale, cu fenomene, în cel mai înalt grad concrete și autentice, insistă cu precădere A. Losev, a cărui gândire mitologică este, de altfel, strâns legată de "practica" literaturii ruse, mai ales, a celei de orientare simbolistă. Poziția inițială - și fundamentală - a gândirii mitologice derivă, după A. Losev, din faptul că "omul primitiv nu este desprins de natură, totul fiind pentru el în aceeași măsură senzorial, cum este el însuși, drept care întreaga realitate reflectată în mitologie este percepută prin simțuri. În sfârșit, dacă omul se simte o ființă vie și însuflețită, atunci, în condițiile identității omului cu natura, el o însuflețește pe aceasta din urmă, populând-o cu ființe vii, născocite". Prin urmare, imaginea mitologică reprezintă o metaforă cu o existență reală ce se înfățișează ca un mit, adică dispune de o "identitate spontană și concretă a ideii și imaginii"¹².

Literatura rusă cunoaște mai multe nume de virtuozii ai metaforei înțeleasă ca o "identitate spontană și concretă a ideii și imaginii".

În atmosfera generală a ciclului poetic *Masca de zăpadă* al lui

A. Blok, pătruns de sentimentul mistuitor al iubirii, incandescența pasiunii omenești este identificată cu “vârtejul de zăpadă” ce îl cuprinde pe eul liric și îl aruncă în “beznă”. De altfel, versurile din acest ciclu blokian reprezintă variațiuni ale unei metafore dezvoltate, născute dintr-o comparație a pasiunii umane cu stihia dezlănțuită a zăpezii. Treptat, ritmul se întetește, transformându-se în ceea ce Viaceslav Ivanov denumea “hipnoza ritmului”, iarna însăși, aidoma unei ființe vii, amenințându-l pe poet:

Cu mâneca viscolilor mele

Te voi sufoca.

Cu argintul veseliei mele

Te voi asurzi.

În scrânciob aerian

Te voi învârti.

Cu fire din fuiorul încălzit

Te voi înfășura.

Cu bragă din hameiul de zăpadă

Te voi ameți.

*(Cântecul Ei)*¹³

Urmând parcă firul conștiinței mitice, artiștii cuvântului îmbracă noțiuni abstracte sau construcții filozofice în simboluri concrete, prezentate ca fenomene reale, întrupate în “carne și oase”. În imaginația poetului rus contemporan Egor Isaev, memoria populară despre ultima conflagrație mondială este întruchipată în chipul unei “femei desculțe”, umblând din sat în sat și bătând la porțile oamenilor.

Bineînțeles, această idențitate a imaginii mitologice cu metafora poetică trebuie admisă numai până la un anumit punct, dat fiind că în realitate nu poate fi vorba despre o identitate absolută între obiect sau fenomen și ființă, între care a apărut o “participare” (Lévy-Bruhl). Cu toate legăturile genetice și tipologice dintre simbolurile mitologice și imagistica convențional-poetică, la baza simbolurilor mitologice stă nu comparația artistică, ci o anumită identificare, mitul fiind o metaforă numai într-un anumit sens (E. Meletinski). În reprezentările mitologice, susținea E. Cassirer, reali-

tatea mitică este crezută pe cuvânt, spre deosebire de conștiința estetică în care aceasta este luată ca atare.

Concludente ni se par, în această ordine de idei, comentariile unui cercetător al literaturii antice, care, comparând *Iliada* lui Homer cu *Eneida* lui Vergiliu - între care se așterne o distanță în timp de șapte sute de ani - și observând că ambele modele sunt, "ca orice poezie autentică, simbolice", își îndreaptă, în continuare, atenția către ceea ce le deosebește, și anume: în timp ce Homer este "simbolic malgré lui", Vergiliu este "cu bună știință" simbolic. Poetul grec nu transformă intenționat un enunț în simbol, fiindu-i "cu totul străin jocul cu transparența unui sens mai adânc, născocirea de imagini și scene în care simbolul se preschimbă în alegorie". În schimb, în *Eneida* "răzbate, într-o măsură impresionantă", acea conștiință trează a formei ca expresie, care este caracteristică "unei mentalități artistice mature", "unui stadiu târziu în dezvoltarea artelor"¹⁴.

Totodată, această precizare referitoare la faptul că în *Eneida* conștiința trează a formei ca expresie "răzbate, într-o măsură impresionantă", ni se pare cât se poate de binevenită pentru problematica în discuție, dat fiind faptul că întreaga literatură antică a fost saturată, ca să ne exprimăm astfel, de cosmologia mitologică, de mitologie. Și cu toate că epocile care i-au urmat sunt marcate de procesul demitologizării constante, "căldura mitului", cum scria un alt cercetător, "nu a părăsit literatura definitiv" nici în epoca Renașterii, și nici măcar în cea a barocului sau a clasicismului. Da, mitul este de acum "folosit", nu mai este "trăit", a devenit un fel de "veșmânt", însă el nu este, totuși, ceva pur și simplu formal, ori o simplă reminiscență, deoarece el continuă să rămână substanța vie, "sângele culturii". Procesul demitologizării a fost încheiat de-abia în timpul lui Goethe, la care simbolica creștină și cea antică, în partea a doua a lui *Faust*, se prezintă ca un fragment al literaturii și nu ca limbajul ei universal¹⁵.

Înlocuirea treptată a gândirii în imagini cu gândirea abstractă a cauzat, cum se exprima Andrei Belâi, "stingerea" perioadei mitice. Despărțirea rațiunii abstracte de perceperea senzorială a dus la

“căderea mitologiei”, iar reunificarea conștiință a acestora a determinat apariția viziunii artistice, în locul mitologiei arhaice.

Acest moment al trecerii de la o perioadă la alta în istoria omenirii, însoțit de o schimbare structurală în mentalitatea și psihologia omului însuși, și-a găsit oglindire în cultura universală, în general, și în cultura rusă, în particular. Înaltul grad de naturalețe a imaginilor din mitologia antică este determinat, după părerea lui Herder, de strânsa legătură existentă între cultura antică și cultura populară, pe de o parte, și natură, pe de alta. Fascinația pe care zeii și eroii antichității continuă să o exercite de-a lungul secolelor în cultura universală constă, după A. Losev, în faptul că, indiferent de succesele civilizației și triumful postulatelor raționaliste, omului îi este foarte greu să uite că este legat, totodată, de niște lucruri obișnuite, pur materiale, și că în ultimă instanță, întregul univers este, de asemenea, “un lucru material, senzorial”.

În literatura rusă, problema omului natural, raportată la trezirea conștiinței individuale reflexive, a făcut obiectul unor meditații încă la I. Turgheniev. În nuvelele sale *Faust* și *Acalmie*, autorul dă formă artistică ideii de incompatibilitate a naturii și sentimentului cu rațiunea și reflexia. Personajele feminine din aceste nuvele - întruchipare a imperturbabilității naturii sau a măreției antichității - sunt sortite pieirii, nerezistând la impactul cu arta și pasiunea, care trezesc în ele conștiința individuală reflexivă¹⁶. Aceeași problemă este reluată și în romanele istorice ale lui D. Merejkovski și V. Briusov, în care armoniei și integrității omului antic, mai ieri încă omul stihiiilor naturale, le este opus “elinul întârziat”, “bolnav și prea slab”, dedublat și lipsit de integritate.

Pe de altă parte, reînțorcerea la arta și filozofia antichității, evidentă în arta simbolismului rus, era expresia unui spirit nou, a unei conștiințe dedublate, nemulțumită de “lumea de aici” și bolnavă de năzuința către o lume transcendențială; cu alte cuvinte, este vorba de un spirit “neasemănător cu spiritul antic” (N. Berdiaev), înzestrat cu o mentalitate mitologică, caracterizată de Mircea Eliade ca fiind “întotdeauna coerentă”, “sistematică” și în care “coexistă extremele”¹⁷.

Răsfrângerea culturii antice, unitare și clare în simplitatea ei, asupra unui spirit modern, mult prea complicat și contradictoriu, este lesne de observat, spre exemplu, în mitul argonauților al lui Andrei Belâi din versurile *Aurul în azur*, în care poetul, simțindu-se a fi unul din argonauții antici, dar, totodată, fiind și în deplină sincronizare cu profetia escatologică creștină a lui VI. Soloviov, declară că ar fi auzit "semnalul pentru a se desprinde, în zbor, de țărmurile vechii lumi" și a se îndrepta spre insulele edenice.

Același lucru se poate spune și în privința dramei sintetice simboliste, care pretindea că înglobează într-un tot lirica, pictura și muzica. Trei reprezentanți de seamă ai simbolismului rus - I. Annenski, F. Sologub și V. Briusov - reînvie mitul antic despre Laodamia, soția lui Protesilau, ucis în războiul troian și readus de către zei, la implorările acesteia, pentru scurt timp printre cei vii. Bucuria lor n-a durat însă mult: Protesilau trebuia să se întoarcă în lăcașul morților. Laodamia, pentru a-și urma soțul în împărăția umbrelor, s-a sinucis. Acest mit, migrând din Grecia în regiunile Romei, a devenit unul din motivele răspândite în lirica romană târzie. Dintre marii tragici greci, Eschil a consacrat una din dramele sale (*Protesilau*) acestei teme, dramă din care nu s-au păstrat decât câteva fragmente. Păstrând schema generală a mitului, fiecare din cei trei simbolști proiectează asupra legendei antice propria lor concepție, prefigurând parcă spusele lui N. Berdiaev, cum că "spiritul nou al istoriei noi îl îndrumă pe om pe căi absolut neasemănătoare cu cele ale destinului antic". Astfel, în timp ce asupra variantei lui I. Annenski și-a pus amprenta una din ideile preferate ale esteticii simboliste referitoare la caracterul iluzoriu al fericirii umane, care nu este altceva decât "un joc aurit al visului", în drama lui V. Briusov este accentuată ideea intensității iubirii pământești, sortită unui final tragic. Iar în drama lui F. Sologub *Darul albinelor înțelepte* și-a găsit întruchipare concepția filozofiei morții a acestui scriitor, pesimismul sologubian umbrând oțărjuna optimistă din tragedia greacă: "A murit, a murit Laodamia! O, moarte minunată!"¹⁸.

Se cuvine a releva că la starea de spirit antirealistă și antimaterialistă a simbolismului occidental, la simbolismul rus, se mai adău-

ga conștientizarea acută a faptului că progresul tehnic distruge și acele rădăcini "profund iraționale", "stihinice", din care izvoara creația mitică, iar o dată cu dispariția "subconștientului stihinic", propriu conștiinței mitologice, se degradează și solul benefic pentru "vorbirea mitologică vie", adică "vorbirea" în imagini, opusă celei logice, și care, după Viaceslav Ivanov, are o forță de înfrăurire nemi-jlocită asupra lumii.

Cuvântul poetic, "creator și viu", care îl face pe poet să participe la procesul cosmologic - "Cuvântul creator zidește lumea" (Andrei Belâi) - se află în raport de opoziție, în concepția simbolisților ruși, cu "cuvântul-noțiune", logic sau terminologic, acesta din urmă fiind un cuvânt "mort". Numai smulgându-i "învelișul uscat", noțional, poți reda cuvântului "strălucirea" și "frumusețea lui virgină și barbară", eliberându-i energia ascunsă. Cu toate acestea, simbolisții ruși erau conștienți de faptul că evoluția limbii, în ciuda iluziilor pe care ei le hrăneau, se îndrepta spre golirea treptată a cuvântului de încărcătura lui plastică, acesta devenind cu timpul o noțiune abstractă, semn al "încheierii dominației omului asupra naturii". Or, această "moarte a imaginii" însemna în viziunea lor o "degenerare a omenirii". Astfel, ia naștere, la Andrei Belâi, mitul cosmogonic care, oglindind lupta dintre elementele creatoare și distructive, transmite, de data aceasta, un mesaj referitor nu la nașterea cosmosului din haos, ci la prăbușirea lumii: "Norii noi ai necunoscutului (...) amenință cu fulgere și focuri să șteargă omenirea de pe fața pământului; atunci va sosi epoca așa-numitei degradări". Transformarea cuvintelor "vii" în cuvinte "erodate", în termeni, reprezintă o "formă deosebită de muțenie și, în același timp, începutul restabilirii haosului în sufletul nostru, apropierea noului potop"¹⁹. În consonanță cu ideea potopului, apare imaginea navei, un fel de arcă a lui Noe, care simbolizează cuvântul "viu": "Cuvântul este unica navă reală, cu care ne deplasăm de la o necunoscută la alta, printre spații necunoscute, numite pământ, cer, eter, gol etc., printre timpuri necunoscute, numite zei, demoni, suflete".

Pe de altă parte, decăderea mitului, însoțită de desprinderea din

ei a literaturii ca formă autonomă a activității umane, marchează începutul folosirii largi a mitului în artă. Întreaga istorie a literaturii confirmă pe deplin justetea afirmației cum că mitologia este un izvor nesecat al creației artistice, care, din momentul ieșirii sale din sânul mitului, nu încetează să recurgă la acesta, ca la unul din mijloacele artistice ale transformării estetice a realității, mecanismele transformării mitului în literatură schimbându-se cu timpul și devenind pe cât de variate, pe atât de rafinate.

Deci, “despărțirea” literaturii de mit n-a împiedicat-o, ca să zicem așa, să apeleze statornic la mitologie, simțindu-se atrasă de natura însăși a “chipului structural al mitului”, caracterizat prin plasticitate imagistică, lumea mitică fiind o realitate expresivă, ce frapează prin caracterul său neobișnuit și fantastic. Din miturile străvechi, care atribuie stelelor însușiri ale oamenilor, răspândite la diferite popoare, s-a născut *Luceafărul* lui M. Eminescu.

În decursul istoriei societății umane, înțelegerea mitologiei s-a schimbat, aceasta fiind tratată în termeni artistici sau științifici, alegorici sau simbolici, filozofici sau istorici. Dar oricare ar fi viziunile asupra mitului, omenirea nu-și poate uita legendele și miturile străvechi, care își păstrează valoarea artistică chiar și în epoca dezvoltării intensive a intelectului.

Literatura simte o irezistibilă atracție față de mitologie nu numai în virtutea neașteptatului și neobișnuitului întâmplărilor înfățișate în lumea mitică, ci și datorită faptului că mitul este apt pentru a oferi literaturii - și artei în genere - ceea ce nu este în măsură să-i ofere nici o altă sferă a gândirii și creației, la care literatura recurge în căutările sale de îmbogățire a limbajului artistic: mitul, fiind produsul unei conștiințe mitice naive, este impregnat de emoții și sentimente vii, de o profundă afectivitate. Propunându-și investigarea mitului “pe dinăuntru”, ca și cum ar privi “cu ochii subiectului mitic”, în lucrarea *Dialectica mitului*, A. Losev evidențiază ca una din însușirile esențiale ale mitului “o extrem de simplă și elementară intuiție”, “biologico-primitivă”, proprie fiecărui om, fiind, de altfel, o categorie universală. Mitologul rus o numește drept “reacție primară a conștiinței, primă ciocnire cu mediul înconjură-

tor”, sau “interacțiune intuitivă generală, din cele mai simple, proto-reflexivă, între om și lucruri”. Tocmai această “spontaneitate extrem de simplă, biologic-primitivă a contactului conștiinței cu lucrurile”, reprezintă, după filozoful rus al mitului, perceperea mitologică a lumii (10, p. 70, 72).

În literatura rusă, un exemplu expresiv în acest sens îl constituie poezia lui Serghei Esenin, în sistemul imagistic al căreia s-a păstrat ceva din percepția naivă și nemijlocită a omului din zorile copilăriei sale, ceea ce face din lirica eseniniană un fenomen inedit nu numai în literatura rusă, ci și în literatura universală. Universul poetic eseninian este afectiv, candid, senzorial și concret, ca o ieșire din durata temporală sau ca o transferare într-o lume mitică.

Arta apelează la mitul arhetipal nu numai în virtutea calității lui de a fi un izvor nesecat al gândirii metaforice, al simbolurilor cosmice sau acea categorie a existenței, care se caracterizează printr-un contact biologic-intuitiv al conștiinței cu lumea înconjurătoare, ci și datorită faptului că în perspectivă ontologică adeseori este privit ca un model al lumii. Se pare că încă Fr. Schelling vorbea nu numai despre cauzele formale, ci și despre adevărul “timpurilor mitice”, mulți alți cercetători năzuind, de asemenea, să descopere “adevărurile mitologice”, călăuziți fiind de dorința de a găsi argumente pentru susținerea indispensabilității legăturilor dintre artă și mit.

Căutau “cheile tainelor” în mit, în “stihia folclorului”, și simboțiștii ruși, în care, susțineau ei, este depozitată “adevărata înțelepciune” și “cunoașterea superioară”, pierdute de om. Numai poetului îi stă în putere să evoce simboluri de mult uitate, stocate în sufletul său, făcându-l să devină “organul inconștient al memoriei poporului” (11, p. 40, 42).

Mai târziu, când teoriile mitologice vor renunța la înțelegerea mitului ca rezultat al cunoașterii lumii, reprezentanții școlii psihanalitice vor considera că mitologia nu este creată pentru explicarea lumii, dar funcția etiologică îi este inerentă, în virtutea faptului că mitologia se adresează zonelor abisale ale psihologiei colective ca izvor al constituirii primare a cosmosului omenesc.

Pentru literatură, mitologia are semnificația unui “depozit”,

unde sunt conservate nu numai viziuni poetice populare asupra lumii, ci și acele elemente etice primare care stau la temelia comportamentului uman, artistul cuvântului recurgând la imaginile mitice, devenite de mult simboluri ale anumitor gesturi ale omului, în vederea adâncirii unui anume conținut ideatic. Miturile constituie, cum nota Mircea Eliade, “paradigmele pentru toate actele omenești semnificative”: doar în mitul primordial “trebuie căutate și găsite principiile și paradigmele oricărui comportament”²⁰. Miturile “exprimă situații umane exemplare, ele sunt parte integrantă a istoriei spiritului omenesc”: “Când ascultă mituri și legende omul o face cu întreaga lui ființă; în mod conștient sau nu, totdeauna sfârșește prin a le descifra mesajul și a-l asimila”²¹.

Astfel, Anteu a devenit pentru oameni un simbol mitic al legăturii cu pământul, Prometeu - un simbol al răzvrătirii împotriva puterii sau simbolul “eroului civilizator” și prieten al oamenilor, pentru care a răpit focul, în timp ce Orfeu întruchipează forța înrâuririi artei asupra vieții omenești etc. etc.

Caută paradigme în mitul despre Prometeu și vulturul care îi devorează acestuia ficatul, în intenția de a dezvălui adevăratul tâlc al eternului sentiment de invidie, Leonid Leonov, “decanul de vârstă” până nu de mult în literatura rusă, pe care îl caracteriza un interes constant față de “omul din subterană”, de tip dostoievskian. Scriitorul rus asociază tipul zavistnicului și “obiectul invidiei” din romanul *Pădurea rusă* cu cele două arhetipuri ale străvechiului mit. “Urându-și obiectul invidiei”, citim în romanul lui Leonov, zavistnicul s-a deprins “cu rolul de vultur” pe lângă unul din cei pe care îi invidiază, găsind o desfătare arzătoare în “a le sfâșia ficatul și a le înăbuși glasul”, “ponegrindu-i clipă de clipă”²². Astfel, conținutul ideatic al personajelor antinomice din roman capătă o semnificație mai largă, prin suprapunerea lui asociativă peste cele două arhetipuri, venite din negura vremurilor și întipărite în memoria generațiilor ca perechi: unul și-a câștigat nemurirea ca răsplată a talentului și dăruirii de sine, iar celălalt a rămas în conștiința posterității prin penibila lui “glorie” de persecutor, lăsând “urme din cele mai adânci, care sângerează până în zilele de astăzi”.

Aflat - potrivit Genezei - la baza primului act de violență sângeroasă, sentimentul invidiei este văzut, în gândirea rusă speculativă din secolul nostru, și ca "cel din urmă" sentiment al omului. În viitorul îndepărtat al omenirii, când va dispărea "invidia materială", rădăcinile invidiei spirituale, adânc înfipte în natura umană, vor constitui factorul generator al "premiselor psihologice" pentru acceptarea anti-Logosului "în chip de om"²³.

Cât despre mitologema lui Prometeu, își schimbă și ea interpretarea, spiritul prometeismului, îndreptat împotriva zeilor și aducând, deci, o contribuție la înălțarea omului, suprapunându-se peste paradigma veșnicei răzvrățiri a îngerului căzut, este conceptualizat ca întruchipare a "umanismului anticrist". O astfel de viziune a fost schițată încă la sfârșitul secolului trecut în romanul lui D. Merejkovski *Moartea zeilor (Iulian Apostatul)*, însă capătă contururi clare la filozoful religios rus Serghei Bulgakov, după care, înlocuirea valorilor creștine cu cele ale omului zeificat din epoca renesanțistă a dus la triumful lui "Prometeu-Luminifer, creator al imperiului lui Lucifer": "La granița cu istoria nouă, omul și-a redescoperit forța sa umană și a rămas uluit, orbit de această descoperire și s-a îndrăgostit de sine ca un Narcis (...) Omul s-a simțit ca singurul stăpân al propriului său destin, ca singurul stăpânitor al acestei lumi, răspunzând la chemarea semeață, îndreptată împotriva lui Dumnezeu, a lui Prometeu-Luminifer, creator al neamului fiilor săi, al imperiului lui Lucifer"²⁴. Iar în zilele noastre, în metafizologia istoriei *Roza Lumii* a lui Daniil Andreiev, scrisă în anii 50 și publicată postum, în 1991, după înfățișarea viitoarei utopii sociale, este prezentată însăși prăbușirea omenirii. "Omenirea va obosi de lumina spirituală (...) Se va satura de darurile virtuții și de libertatea socială (...) Ca o floare otrăvitoare va crește dorul mulțimii după un eliberator întunecat (...) Și iată că atunci, citim în *Roza Lumii*, se va ridica un om (...) un Prometeu, veșnicul rebel, luptător pentru religia tuturor", care, la urma urmei, se va dovedi a fi un cvasi-eliberator, un predecesor ce pregătește terenul pentru recunoașterea de către oameni a lui antihrist" (23, p. 321, subl. ns. - V.Ș.).

Această multidimensionalitate a mitului, prin care el își arată celor ce îl privesc, de fiecare dată, parcă o altă fațetă, decurge din aceea că, fără a pretinde a fi expresia unor adevăruri absolute, mitul, fiind "curgător și mobil", tratează nu idei, ci întâmplări, "întâmplări pure, adică întâmplări ce se nasc, se dezvoltă și mor" (10, p. 100). Astfel, devine posibilă - cum am văzut în cazul mitului despre Prometeu - o interpretare multiformă a unui și aceluiași mit, văzut din diferite unghiuri de vedere, sămburele său moralizator depinzând de cel care îl interpretează,

Un alt exemplu grăitor în această ordine de idei îl constituie mitul lui Orfeu, unul - se poate spune - din cele mai des invocate în literatură, în general, și în literatura rusă, în particular.

Lui Andrei Belâi, care, la începutul carierei sale poetice, în cenaclul "Argonauții" se simțea el însuși un Orfeu, ce "făcea să explodeze de muzică citadelele moarte", mitul lui Orfeu îi reținea atenția prin motivele care sunau la unison cu propria lui teorie despre creație și cuvântul creator. Mitul orfic este pus de către poetul simbolist în legătură directă cu una din componentele de bază ale artei simboliste - muzicalitatea: "Prin Orfeu, mitologia a înzestrat muzica cu o forță ce pune în mișcare materia inertă". Până și umbra lui Euridice se asociază, imaginar, cu arta cântecului. Chemată de muzica lui Orfeu, ea reînvie: "Orfeu o cheamă pe Euridice (...) Dacă noi nu vom auzi cântecul-chemare al lui Orfeu, atunci "Lethe, râul uitării, ne va înghiți în apele sale"²⁵.

Plurivalența mitului permite, cum remarcam, interpretări din perspective diferite, deși transformarea acestuia în limbaj artistic se înfăptuiește cu păstrarea nucleului mitic atemporal, a valențelor lui psihologice.

Același mit orfic este reluat în literatura rusă cu o mare măiestrie artistică în opera poetică a Marinei Țvetaeva, care îl interpretează, de data aceasta, din perspectiva motivului tragic al imposibilității iubirii. Poeta rusă acționează în direcția prelungirii mitului tradițional, chipul incert al lui Euridice, "un moment" din biografia lui Orfeu, se prefigurează în eul liric, personajul mitic proiectându-se în universul emoțional al autoarei. Euridice apare la Marina

Țvetaeva în ciclul de versuri *Despărțiri*²⁶, care cuprinde tragedii poetice în miniatură, alături de Euridice fiind prezente și alte figuri mitologice, purtătoare ale aceluiași conotații emoționale, izvorâte din sentimentul despărțirii de cel iubit. Din acest univers emoțional fac parte “plânsul de dor” al Ariadnei, părăsită de “unicul” ei Teseu, și cuvintele ei de disperare: “întoarce-te, uită-te înapoi”; tragedia pasiunii întârziate a Fedrei și, iată, aici, auzim strigătul lui Euridice, care se destramă ca o umbră pe tărâmul lui Hades. În poezia-monolog *Euridice către Orfeu*, în care Euridice, aflată în imperiul lui Hades (“nici buze. nici obraji”), se “scutură” de pasiunile pământeste (“Cu mușcătura de șarpe a nemuririi se isprăvește pasiunea femeii”), sunt exprimate și dorul de viață al eroinei, și iubirea rămasă în urmă. Orfeu, apărut în “lăcașul fantomatic” al lui Hades, i se pare lui Euridice ca o fantomă venită să tulbure liniștea morților. Rugămintea ei de a fi lăsată în pace trădează un autentic dramatism, motivat de suferințele îndurate: “odihna fără memorie”, de care are ea nevoie, a fost plătită scump, “cu toți trandafirii sângelui ei”.

Astfel drama emoțională, îmbrăcată în haine mitologice, suferințele erotice ale eului poetic, contemporan cu secolul al XX-lea, capătă dimensiuni mai adânci, contribuind, totodată, la crearea unei forțe de receptare deosebite a poeziei Marinei Țvetaeva.

Mitologia - ca sumă de povești despre întâmplări și ființe (zei, demoni, spirite, eroi) - este de mult folosită în literatură, scriitorii împrumutând, în scopuri artistice, motive, nume și imagini mitologice și presărându-și narațiunea cu reminiscențe mitologice, ascunse sau evidente.

Începând însă din epoca romanticilor, se prefigurează o atitudine diferită față de simbolurile mitice, sesizată mai ales la E. Th. A. Hoffmann și în muzica lui R. Wagner, la care, cum scria Viaceslav Ivanov, începe “restaurarea mitului adevărat”, proces caracterizat prin aceea că literatura caută să recurgă acum nu atât la motivele mitologice, cât mai cu seamă la modelele gândirii mitologice înseși, ca mai apoi să le aplice în practica exprimării artistice a conștiinței omului modern.

La începutul secolului al XX-lea, în plină "renaștere" a mitului, recunoscut ca fenomen "veșnic viu", în locul concepției clasice din secolul al XIX-lea, conform căreia mitul reprezintă o cunoaștere naivă, rațională a lumii reale, se afirmă, o dată cu neglijarea aspectului cognitiv și ideatic al acestuia, ideea apropierei mitologiei de psihologie și artă. În timp ce pentru un savant din secolul al XIX-lea, scria Mircea Eliade, "sălbăticia" ori "stupiditatea primordială" nu puteau reprezenta decât o fază embrionară, deci "aculturală", a omenirii, cercetătorul din secolul al XX-lea, "abordând un simbol, un mit sau un comportament arhaic", începe "să-și dea seama că ele exprimă situații umane exemplare, fiind parte integrantă a istoriei spiritului omenesc" (21, p. 8).

Pe măsură ce etnologia secolului al XX-lea adâncește înțelegerea mitului, E. Durkheim, B. Malinovski, J. Frazer, M. Eliade, L. Lévy-Bruhl, C. Lévi-Strauss, A. Losev ș.a. aprofundează în lucrările lor o serie de aspecte ale particularităților gândirii mitologice. J. Frazer subliniază în *Creanga de aur*²⁷ legăturile cu ritualul și cu reprezentările despre reîntoarcerea veșnică, ciclicitatea devenind pentru o seamă de renumiți mitologi, precum N. Frye, M. Eliade, A. Losev ș.a., o calitate absolută a gândirii mitologice. Teoria, conform căreia stările afective, ca și stările de vis, sunt produse ale fanteziei, ce se află la geneza mitului, ocupă un loc important în lucrările lui W. Wundt²⁸, în exegezele reprezentanților școlii psihanalitice, cum sunt S. Freud²⁹, A. Adler, în psihologia abisală a lui C. G. Jung, care prilejuiește, cum scria M. Eliade, "experiența întâlnirii cu necunoscuții", "cu formele arhaice ale vieții psihice" (21, p. 7). De altfel, fenomenul apropierei dintre etnologie, psihologia abisală și literatură a fost considerat ca edificator pentru cursul luat de literatura secolului al XX-lea, scriitorii aflându-se, adeseori, sub influența celor mai noi teorii.

În poezia lui A. Blok, de exemplu, pot fi sesizate, după părerea noastră, acele modalități mitologizante, care în literatura secolului al XX-lea vor sta la baza "poeticii mitologizării", cum sunt: explorarea motivelor metempsihozei, conceperea visului ca o stihie plămădită de mituri, cultivarea modului ciclic al reprezentărilor

mitologice asupra timpului, apelarea la modalitatea laitmotivelor, precum și la reactualizarea poetică a mitologemelor străvechilor ritualuri; în timp ce la Andrei Belâi cercetătorul se întâlnește cu “descensus ad inferos”, adică cu pătrunderea “spre lumile abisale ale inconștientului”, înlesnită de descoperirile psihologiei abisale.

Totodată, înțelegerea mitului ca o structură cuprinzătoare, capabilă să întruchipeze cele mai importante trăsături ale gândirii umane și ale conduitei sociale, duce în practica artistică la posibilitatea creării de “mituri moderne”.

O preocupare deosebită pentru crearea de mituri moderne au manifestat, în cadrul literaturii ruse, simboțiștii, care, cum notează Andrei Belâi, studiază “înseși legile creației mitice”, meandrele mecanismelor gândirii mitologice. Simboțiștii procedează la fundamentarea tezei privind “legitatea” creării de mituri, crearea de mituri, după Viaceslav Ivanov, nefiind numai “un act al creației populare”. “În societățile ezoterice, de exemplu, în Eleusis, în academia lui Platon și în școlile platonicienilor”, ca și “în Temple”, inițiații au creat așa-numitele “povestiri sacre”, care, după ce au ajuns să fie accesibile mulțimilor și după ce au fost “înflorate și denaturate”, “au devenit mituri în sensul deplin al cuvântului” (8, p. 289).

Tot la simboțiștii ruși întâlnim o gamă largă de procedee artistice imitând procesul viu al creării de mituri, din care face parte și mitizarea “prozei vieții”, transfigurarea realității prin intermediul jocului liber al imaginației și al trecerii lucrurilor și fenomenelor prin prisma trăirilor subiective ale omului. În trilogia simbolistă *Hristos și Antihrist* a lui D. Merejkovski și în dilogia lui V. Briusov - *Altarul zeiței Victoria și Jupiter înfrântul*, istoria este prezentată ca obiect al unei conștiințe umane în devenire, trecutul îndepărtat fiind văzut din interior, revelând “viața interioară a istoriei” (N. Berdiaev).

Se poate vorbi și despre existența în literatura rusă a unor perioade când realizările mai sus menționate în domeniul mitologizării au fost date uitării și când în folosirea motivelor mitice prevalau necesități de ordin logic, comportând riscul “dezgolirii”

publicistice a ideii autorului. Asemenea situații au generat în literatura rusă din anii '60 discuții aprinse între, pe de o parte, scriitorii care, dorind să se debaraseze de tendințele didactice și moraliste, căutau în mituri, parabole și legende imagini deosebite de cele "veridice", și, pe de alta, reprezentanții criticii literare, care reproșau primilor faptul că structurile mitice din arhitectonica operelor lor, cu valoare simbolică sau alegorică, urmăresc accentuarea poziției etice a autorilor, în dauna modalităților "pur artistice"³⁰.

Cert este însă faptul că o asemenea însușire a imaginii mitice, grație căreia scriitorul capătă posibilitatea de a focaliza în opera sa un aspect sau altul din problematica abordată, va fi larg folosită în literatura rusă, ajungându-se către sfârșitul mileniului nostru la crearea unor producții literare cu un adânc substrat filozofico-reflexiv.

Începutul a fost marcat, pare-se, de proza din anii '70, o dată cu apariția romanului *Nu trageți în lebedele albe* al lui B. Vasiliev. Personajului central din acest roman, rănit mortal de către braconieri, i se pare că vede în ceasul morții calul roșu al Sf. Gheorghe: "Și întrezări lunca udă de rouă, iar pe luncă - calul roșu. Calul l-a recunoscut și a nechezat, ca o chemare, făcându-i semn să-l încalce și s-o pornească într-acolo, unde se duce o luptă fără sfârșit și unde hidra neagră, răsucindu-se, tot mai scupă venin"³¹.

Prin introducerea în textul romanului a unei imagini cu valoare simbolică, lupta cu forțele distrugătoare ale naturii se ridică la rangul unei confruntări veșnice între bine și rău, iar destinul omului de rând, trecut în eternitate, capătă dimensiuni noi, atemporale.

O asemenea abordare a mitologiei devine pentru scriitorii o cale prin care ei pot să depășească cadrul istorico-social și cel temporal-spațial, care îi ajută să ajungă la esența perenă a naturii umane și să descopere în trecutul omenirii modele veșnice ale comportamentului uman, legi ce guvernează cosmosul social și uman. De altminteri, acest moment a fost consemnat ca unul ce marchează trecerea de la realismul tradițional al secolului al XIX-lea la modernismul secolului al XX-lea.

În literatura rusă din secolul al XX-lea romanul "mitologic", în

sensul pe care R. Wagner îl atribuia operei artistice marcate de universalism și spirit general uman, a fost creat în anii '30, deși publicat de-abia la sfârșitul anilor '60. E vorba de romanul *Maestrul și Margareta* al lui M. Bulgakov, în care existența personajelor principale este privită dintr-o perspectivă generalizatoare a destinului uman.

Cu toate că interesul pentru mit, legendă și parabolă nu s-a stins niciodată în literatura rusă, se poate, totuși, spune că începând cu anii '60 ai secolului nostru se observă o tendință de valorificare mai largă a mitologiei în structura operei artistice, iar în anii '70-'80, această tendință se concretizează prin apariția unor lucrări remarcabile. cum sunt, de pildă, romanele *Altistul Danilov* de Vl. Orlov, *Atentat asupra mirajelor* de Vl. Tendriakov, *Eșafodul* de C. Aitmatov, *De trei ori Preamăritul (...)* al lui N. Evdokimov și altele.

Folosirea structurilor mitologice în aceste romane, impregnate de o densă problematică etică, este net orientată în direcția descifrării, dincolo de conflictele cotidiene, a condiției generale a existenței umane.

MITOLOGISMUL LITERATURII RUSE

“Creștinându-se, agricultorii europeni au integrat în noua lor credință religia cosmică păstrată din vremuri preistorice”.

Mircea Eliade

Relația mit și literatură este marcată în cultura rusă, pare-se, de conotații cu totul speciale. Și când spunem acest lucru, ne gândim nu la transpunerea într-un sistem artistic a motivelor, numelor și imaginilor mitologice, la care se recurge adeseori în literatură, ca la unul din mijloacele artistice ale transfigurării estetice a realității. Bineînțeles, s-ar putea găsi și aici exemple grăitoare. Am putea menționa în acest sens, fie și în treacăt, drama simbolistă, rămasă, de altfel, necunoscută marelui public, care a reînviat miturile antice, sau una din capodoperele literaturii ruse și universale, îndeobște cunoscută, ce e drept cu întârziere, *Maestrul și Margareta* a lui M. Bulgakov. îmbrăcată în veșmintele mitologiei creștine.

Vorbind despre caracterul special al relațiilor dintre mit și literatură rusă, avem în vedere un sui-generis mitologism ontologic al acestei culturi, datorită căreia literatura rusă s-a încadrat “din start”, ca să ne exprimăm astfel, în procesul mitologizării de la începutul secolului al XX-lea, caracteristic pentru literatura modernă, înglobând teoriile mitologice, etnologice și psihanalitice ale lui C.G. Jung, J. Frazer, G. Vico, S. Freud, E. Cassirer, C. Lévi-Strauss ș.a.

Și totuși, rămâne de-a dreptul inexplicabil faptul că în timp ce scrierile recunoșcuților “exploratori” în domeniul neomitologismului au generat o literatură critică extrem de bogată, inclusiv în limba

rusă, problema mitologismului în literatura rusă n-a devenit obiectul unor cercetări susținute, nici în ansamblul ei, nici în segmentele ei constitutive - scriitori sau opere separate.

Or, chiar și pe fundalul "renașterii" mitului în literatura modernă, surprinde intensitatea reflecțiilor la reprezentanții culturii ruse privind raportul dintre creștinism și păgânism, credința în intuiție, proprie conștiinței mitice, și cunoaștere, dintre rațional și inconștientul stihinic, în fine - privind tradițiile panteiste în această cultură.

Încadrându-se în procesul universal al demitologizării, încheiat prin reunificarea percepției senzoriale și a noțiunii abstracte, consecința căruia fiind apariția în locul mitologiei arhaice a viziunii artistice, literatura rusă a păstrat, pe cât se pare, o perioadă mai îndelungată ceea ce un cercetător numea "căldura mitului". Mitul n-a rămas nici aici: "sângele culturii", dar el, în schimb, s-a mai păstrat în "sângele culturii". În structurile "sufletului rusesc" N. Berdiaev descoperă "stihia primară", aflată la baza "elementului primitiv al folclorului", care este, după acest filozof, "izvorul, trecutul și forța vieții"¹. În amintirile sale, N. Berdiaev, având în vedere creația simbolștilor ruși, vorbește despre "propovăduirea culturii organice opusă culturii cristice a iluminismului", "renașterea rusă" la răspântia de veacuri însemnând, după el, "întoarcerea la izvoarele străvechi, la mistica Pământului, la religia cosmică". În Renașterea culturii ruse, continuă filozoful, "există un puternic element de renaștere păgână, spiritul elin era mai puternic decât spiritul biblic mesianic"²

Într-adevăr, problemele referitoare la reîntoarcerea artei la izvoarele "stihiei sufletului popular", "la stihia originală" au devenit actuale pentru preocupările artistice ale poezilor și scriitorilor simbolști. Într-unul din articolele sale, "panteistul" Andrei Belâi, reflectând asupra atitudinii "literaturii noi" față de tradițiile trecutului și recunoscând că "botezul literar ei l-au primit în Occident", notează, totodată, că "orice tendință a literaturii ruse izvorăște din rădăcinile adânc iraționale ale creației populare" și că, în general, "această atracție intelectuală față de Occident", pe care o simțeau literații ruși, "aparținând vârfulor aristocratice",

“n-are nimic comun cu stihia sufletului popular”. “Stihia populară a literaturii a învins Occidentul în creația scriitorului rus”, iar “prototipul literaturii ruse în literatura rusă” îl constituie, după A. Belâi, *Cântec despre oastea lui Igor*, care, consideră el, este “alfa și omega literaturii ruse”, “apocalipsa poporului rus”³.

Și în lucrările critice ale unui alt teoretician al simbolismului rus, Viaceslav Ivanov, un loc aparte îl ocupă ideile privind “cufundarea inconștientă în stihia folclorului”, receptarea atavică de către sufletul poetului simbolist a “rezervelor antichității vii”, a timpurilor arhaice. “Așa cum limbajul poetic este predeterminat de stihia limbii, tot așa și imaginea poetică este predeterminată de psihicul poporului”, iar “cheile tainelor”, în posesia cărora se află artistul, sunt, înainte de toate, “cheile tainelor” sacre ale sufletului popular. “Poetul vrea să fie singuratic și înstrăinat, dar libertatea lui lăuntrică reprezintă necesitatea reînțoarcerii la stihia originară. Inventând noul, el redobândește, de fapt, arhaicul. Poetul este atras de fata morgana a orizonturilor neexplorate, dar făcând un ocol, el se apropie, de acum, de locurile natale”⁴.

Mai târziu, în anii ‘30, la un alt gânditor rus, G. Fedotov, putem găsi un fel de bilanț al discuțiilor pe tema mitologismului ontologic al literaturii ruse. În urma unor cercetări orientate în direcția descoperirii “specificului rusesc”, a “nucleului indivizibil” din sufletul poporului rus, după ce a îndepărtat “strat după strat”, “ca foile de ceapă”, depunerile cultural-istorice, G. Fedotov ajunge la concluzia cum că în cultura rusă s-au păstrat “mai bine decât la toate celelalte popoare civilizate” “bazele naturale, precreeștine ale sufletului popular”⁵. Culturologul rus vorbește despre caracterul adânc și cuprinzător al înrâuririi lumii păgâne, bogate în imagini și sentimente, asupra creației populare, același caracter avându-l, la rândul său, și influența creației populare asupra poeziei ruse din secolul al XIX-lea. “Un sentiment adânc panteist, scria Fedotov, străbate de la un capăt la celălalt poezia rusă, atât cea scrisă, cât și cea orală, cultă și populară”⁶. Profunzimea marii literaturi ruse este alimentată, după acest gânditor, din “izvoarele subterane”, “din fântâna adâncă” a “inconștientului stihinic”, fără de care această literatură,

crede el, nu poate supraviețui. Chiar și în adâncurile spiritualității lui Dostoievski se întredeschid legăturile panteiste cu pământul, iar “dincolo de creația cuvântului rus se descoperă ceva comun cu elementele primitive ale folclorului. Tiutcev, Tolstoi, Bunin și Rozanov operează în așa fel ca și cum ar distila în aparate de înaltă tensiune spirituală materia primitivă a păgânătății rusești” (5. p. 412).

Comparând sub acest unghi de vedere eposul rusesc - *Cântec despre oastea lui Igor* cu eposul francez - *Chanson de Roland*, G. Fedotov ajunge la constatarea înrâuririi creștinismului asupra poziției etice a autorului necunoscut al poemului rusesc, în timp ce în sfera “formeii exterioare”, a atitudinii față de natură, care este “în întregime însuflețită”, el vede “triumful păgânătății”, contopirea “tradițiilor mitologice populare” cu “simbolismul panteist”, datorită căreia eposul rusesc se deosebește de poemele epice din aceeași epocă (6, p. 120-123).

Aceste tradiții mitologice, având rădăcini adânci, se manifestă în literatura rusă sub cele mai diferite forme.

Astfel, literatura rusă cunoaște nume de virtuozii ai metaforei legate la originile sale de creația mitică, de credința în animism a omului arhaic și care, metaforă, dacă e să vorbim în termenii filozofiei mitului, dispune de “o identitate spontană și concretă” “a ființei vii și a intelectului”, constituindu-se într-o “unitate cosmică și indivizibilă sau într-un organism panteist general”⁷. Această metaforă, căpătând “suflet”, “viață și mișcare”, imită procesul de mitopoesis, arta transformându-se, cum scriau simboțiștii ruși, în creare de mituri.

Versurile din ciclul lui A. Blok *Masca de zăpadă* reprezintă, cum arătam mai sus, variațiuni ale unei astfel de metafore dezvoltate, născute din comparația pasiunii umane cu stihia dezlănțuită a zăpezii, cu “vârtejul de zăpadă” ce îl cuprinde pe eroul liric aruncându-l în “beznă”.

Urmând parcă firul conștiinței mitice, simboțiștii ruși îmbracă noțiuni abstracte sau construcții filozofice în simboluri concrete, prezentate ca fenomene reale, întrupate “în carne și oase”.

Numai într-un context pătruns de un adânc sentiment al legă-

turilor străvechi cu Pământul-mamă au putut lua naștere imagini “complet însuflețite”, cum sunt cele din lirica lui Serghei Esenin, în care natura se prezintă personificată și activă ca într-un epos mitologic.

“Tradițiile mitologice populare” se manifestă și în sentimentul adânc al naturii, al “dizolvării în natură”, care este propriu literaturii ruse, începând cu literatura clasică și mergând până la cea din zilele noastre. În romanul *Viața lui Arseniev*, I. Bunin reînvie sentimentul contopirii ființei umane cu natura într-o “unitate cosmică și indivizibilă”. Linia ce trece între universul sufletesc al eroului și universul naturii este aproape imperceptibilă, atât de apropiat este omul de natură: “Auzi, descrieri! (ale naturii - V.Ș.). Indignat, mă străduiam să-i demonstrez că nu există o natură ruptă de noi, că orice mișcare a aerului, oricât ar fi de neînsemnată, este o mișcare a propriei noastre ființe”⁸.

Același sentiment al apropierii omului de natură străbate opera lui L. Tolstoi, V. Rozanov, M. Gorki, V. Rasputin, V. Șukșin ș.a. S-a spus că apropierea de natură, capacitatea de a simți frumusețea ei aveau semnificația la acești scriitori de criteriu valoric al omului, al bogăției lui spirituale și emoționale. Descrierile peisagistice reprezintă nu numai un fundal pentru desfășurarea acțiunii; prin intermediul lor este redat sentimentul spontan al legăturilor omului cu lumea ambiantă.

Ceea ce nu s-a spus însă este faptul că dintr-o asemenea apropiere de natură, de “stihia primară”, a luat naștere în literatura rusă un interes cu totul aparte pentru psihologia omului, căruia, dacă e să folosim definiția dată de Mircea Eliade mentalității mitologice, îi este proprie “o înțelegere imediată și spontană” a realității din jur. Acest interes s-a materializat în crearea unei serii de personaje cuprinzând trăsături inerente gândirii omului arhaic, așa cum au fost ele evidențiate de renumiți mitologi, etnologi, psihanalisti, printre care se numără N. Frye, J. Frazer, Mircea Eliade, A. Losev ș.a.

În fruntea unei atare galerii de scriitori ce se reîntorc mereu “la stihia primară”, am plasa pe F. Tiutcev, poet al secolului trecut, care

coboară până în Haosul prenatal, "rădăcina întunecată a întregii existențe" (VI. Soloviev), aflat ab origine. În poezia lui Tiutcev, Viaceslav Ivanov sesizează "conștiința vagă a unei taine", imanență mitului, ca și expresia "unei uimiri poetice", apropiată de "uimirea filozofică" a anticilor, în momentele de contemplare a lumii înconjurătoare.

Ar urma apoi I. Turgheniev, în încercările sale de a pătrunde în sentimentul sănătos al contopirii cu natura, așa cum observăm, de exemplu, în povestirile *Moaște vii* și *Moartea*, sau în nuvelele *Faust* și *Acalmie*, în care autorul dă expresie artistică ideii de incompatibilitate a naturii și sentimentului cu rațiunea și conștiința individuală reflexivă a omului modern.

Pe măsură ce în literatura universală se pierde "căldura mitului", creștea dorința de a fi scoasă la lumina zilei imaginea omului așa cum fusese el în timpurile de odinioară, această dorință concretizându-se, la începutul veacului nostru, în dilogia istorică a lui V. Briusov - *Altarul zeiței Victoria* și *Jupiter înfrântul* -, în tentativa de a crea un personaj, care, aparținând elenismului târziu, când mitologia mai era încă o realitate a gândirii, este înfățișat ca nedesprins total de "interacțiunea directă cu spiritele naturii" (N. Berdiaev). În psihologia personajului central al dilogiei, Iunius, predomină emoțiile iraționale asupra raționalului, acestor emoții Thomas Mann le va spune mai târziu "gramatica lunară", spre deosebire de claritatea "solară" a gândirii raționale. Reprezentările personajului briusovian asupra timpului sunt de natură mitologică: timpul este văzut ca un timp circular, ciclic, opus timpului istoric, linear și ireversibil, iar pe măsura depășirii treptei mitologice a conștiinței, existența lui devine - și aici recurgem la cuvintele lui Mircea Eliade prin care era sesizat momentul desacralizării timpului mitic - "însăpăimântătoare, semănând cu un cerc care se învâрте fără oprire în jurul propriului centru, repetându-se la nesfârșit"⁹.

Experiența depășirii treptei mitologice a conștiinței, aflată în legătura directă cu gradul de participare conștientă a omului la istorie¹⁰, se află și în atenția scriitorilor contemporani cu noi. Ne gândim la A. Platonov, în al cărui roman, *Cevengur*, momentul

trezirii conștiinței individuale a personajului, venit "direct din natură", este marcat de conștientizarea respingerii sale de către natură, el simțindu-se singuratic și neajutorat în fața acesteia. Mersul "încet al vieții" și indiferența naturii față de durerile omului, acțiunea unor forțe de sine stătătoare ce se repetă la nesfârșit, determinând "eterna reîntoarcere" a timpului, este percepută de personajul platonovian ca un fel de "înțepenire" pe loc, asimilabilă acelei "rotiri pe loc", care provoacă un sentiment de deznădejde personajului briusovian, sau un sentiment de frustrare eroului liric al lui A. Blok.

Plasând în centrul romanului *Porumbelul argintiu* un purtător al culturii europene, reprezentant al omului modern, cu o psihologie individualistă, Andrei Belâi încearcă să pătrundă, totodată, în acea ipostază a personajului său prin care el aparținea breslei poezilor, "celor mai lipsiți de apărare, dintre toți copiii lumii, în fața energiilor stihinice". Poetul, scria în această ordine de idei G. Fedotov, este inspirat de "dezlănțuirea stihurilor naturale, mai ales de dezlănțuirea instinctelor sexuale", destinul acestuia "sfâșiat de stihii", devenind de multe ori tragic¹¹. Tragic este și destinul personajului din romanul lui Andrei Belâi, "sfâșiat de stihii" primare, ca urmare a cufundării sale în "bezna" reprezentărilor mitologice, într-o "nouă realitate, dulce și groaznică, ca într-un basm". Cititorul asistă la reînvierea în conștiința personajului lui A. Belâi a "formelor arhaice ale vieții psihice", născute din adâncurile întunecate ale inconștientului colectiv; după psihologia abisală a lui C. G. Jung, ele sunt arhetipuri legate de mecanismele biologice ereditare, care pot fi surprinse prin intermediul "imaginilor, figurilor și scenariilor", devenind vizibile după conștientizarea lor. Trecerea personajului de la un mod de existență la altul este înfățișată ca un fel de "ieșire din timp" (Mircea Eliade), sau ca o întoarcere în *illud tempus mitic*, trecere în care un rol aparte în structura romanului revine visului sau unei stări specifice a personajului, când acesta "visează cu ochii deschiși".

O notă aparte în înfățișarea artistică a mentalității mitologice o aduce poezia lui Serghei Esenin, a cărei gândire poetică nu emite

prezenții de fundamentare a unor adevăruri filozofice, ea adresându-se direct realității fluide și dinamice. În viziunea eseniniană asupra universului par a se contura în imagini artistice ideile lui A. Losev referitoare la “înțelegerea mitologică” a “lucrurilor reale”, “înțelegere” ce constă într-o “extrem de simplă și elementară intuiție”, într-o sui-generis “reacție primitiv-intuitivă față de realitatea din jur”¹². Astfel, la Esenin, natura este prezentată parcă din unghiul de vedere al purității existenței primordiale, universul eseninian fiind vizibil, plin de culori și mișcare, afectiv, candid, senzorial și spontan. Senzorialul și materialul fuzionează cu idealul și miraculosul “într-un chip indivizibil și indisolubil”, reprezentând ceea ce se numește “mitologie literală”.

Ceva mai departe în timp, descoperim, pe neașteptate, că și Mihail Bulgakov, pentru a îmbina în capodopera sa, *Maestrul și Margareta*, istoria cu mitul, se adresează modelului ciclic al reprezentărilor asupra timpului, propriu gândirii mitologice. Iar un cercetător contemporan observă în același roman, și pe bună dreptate: contururile dramei spirituale a omului, izvorâtă din depășirea treptei păgâne și urmată de trezirea în el a noii conștiințe creștine¹³.

Faptul că panteismul - lăsat drept moștenire de către păgânism creștinismului și asociat de către gândirea creștină cu erezia - este tratat ca antiteză a religiei teiste, s-a resimțit în cultura rusă, mai degrabă în sfera ei filozofică. De “o deviere panteistă” a fost marcată și filozofia religioasă rusă, cea care își urma cursul în matca tradițiilor filozofice ale lui Vl. Soloviov, caracterizată printr-un “extaz neoplatonic”, ducând la o “exagerată apropiere între Dumnezeu și lume”¹⁴. Filozofi, cum sunt E. Trubețkoi, A. Losev, N. Losski ș.a. și-au dezvoltat propriile sisteme filozofice, încercând “să depășească ispitele panteiste ale tradițiilor solovioviene” (14, p. 884). Cauza principală a dispariției rapide a simbolismului rus de pe scena literaturii ruse se află, după G. Fedotov, în aceea că sentimentul religios a fost trăit de către simbolişti prin prisma tuturor sistemelor mitologice ale omenirii¹⁵. Aceleiași atitudini îi aparține și tentativa lui A. Losev de a delimita poezia lui Vl. Soloviov de “devieri panteiste”, opunând-o “esteticii panteiste” a lui A. Fet.

Frumusetea naturii. scria A. Losev într-un articol consacrat lui V. Soloviov, nu avea pentru el o semnificație de sine stătătoare, fiind doar o copie palidă a perfecțiunii infinite¹⁶. Tot așa și V. Zenkovski, autorul unui tratat de istorie a filozofiei ruse, subliniind prezența sentimentului naturii la Vasili Rozanov, "apropiat", "într-adevăr, de cel care se întâlnește în panteism" și care îi alimenta gândurile și ideile, nota, mai apoi, că acest sentiment nu-l conducea cătuși de puțin pe acest filozof și scriitor la "un panteism mistic", despre care vorbesc cei ce îi abordează opera, deoarece la Rozanov se face mereu simțită prezența lui Dumnezeu¹⁷.

Cu toate aceste rezerve, antiteza: creștinismul versus păgânismul nu este tratată în cultura rusă în termeni antagonici. Recunoscând că "pentru păgânătate sclavia stihilor a fost inevitabilă", G. Fedotov vorbește și despre tendința omului modern către o "dizolvare panteistă a lui Dumnezeu în lume și a omului în pasiuni dezlănțuite". Cultura contemporană provoacă gânduri amare culturologului rus, fiindu-i greu să aprecieze dacă creația omului păgân se află "pe una din ultimele trepte sau undeva mai sus, dat fiind că este mai nevinovată și mai sfântă, decât inspirațiile păcătoase ale lumii creștine, fără credință" (11, p. 211-213).

Este interesant de remarcat în această ordine de idei că raporturile dintre păgânism și creștinism, privite prin prisma istoriei religiei, nu sunt caracterizate de către Mircea Eliade drept antitetice, filozoful român subliniind că între "homo religiosus" al societăților arhaice și cel al societății moderne "nu există ruptură". Istoria religiilor, notează Mircea Eliade, de la cele mai primitive până la cele mai elaborate, este alcătuită dintr-o acumulare de hierofanii, din manifestările realităților sacre. "De la hierofania cea mai elementară, ca de pildă, manifestarea sacralului într-un lucru oarecare, o piatră ori un copac, până la hierofania supremă care este, pentru un creștin, întruparea lui Dumnezeu în Isus Cristos, *nu există ruptură*" (9, p. 13, subl. n.s. - V.Ș.). "Creștinându-se, agricultorii europeni au integrat în noua lor credință religia cosmică păstrată din vremuri preistorice" (9, p. 141).

Problema apropierei de "bazele naturale, precreștine ale sufletu-

lui popular”. de “rădăcinile adânc iraționale ale creației populare” ce străbate de la un capăt la altul literatura rusă, necesită, totodată, o abordare diferențiată, în funcție de stadiile și straturile diferite ale procesului cultural. Într-un fel se pune problema în cazul literaturii simboliste, în centrul atenției căreia se aflau “înseși legile creației mitice”, acestora putându-li-se aplica cuvintele lui Hașdeu, care spunea că, “prin jumătatea cea neconștientă sustrasă liberului arbitru, toate mitologiile se aseamănă una cu alta”¹⁸. Fiind exponenți ai unei viziuni moderne asupra mitului, simbolisților ruși, cum scria Viaceslav Ivanov, li se par a fi valoroase nu temele folclorului ca atare, ci reîntoarcerea sufletului către “rădăcinile întunecate ale existenței” și atracția pe care sufletul o simte față de aceste “rădăcini”, fie încă destul de timid și întâmplător¹⁹. Așa cum într-un mit nu se mai întrevede personalitatea creatorului, tot așa și arta simbolistă este menită să renască “communauté” spirituală a conștiinței arhaice.

Mitul exercită atracție asupra scriitorilor ruși și prin specificul național pe care îl conține, așa cum este cazul creației lui Serghei Esenin, Nikolai Kliuev sau Aleksei Remizov, pe care stihia și “elementul primitiv al folclorului” îi interesa tocmai sub aspectul specificului național rusesc al “materiei primitive a păgânătății”. Ei căutau “ornamentul” rusesc în cuvânt, reproducând, totodată, în opera lor o viziune spontană și naivă asupra naturii, proprie conștiinței mitologice arhaice. Pe de altă parte, altfel se pune problema pentru cercetătorul preocupat de relația mit și literatură raportată la capodopera *Maestrul și Margareta* a lui M. Bulgakov, sau la opera scriitorilor ruși contemporani, ca Vl. Tendriakov, N. Evdokimov ș.a., în creația cărora se recurge la mitologia creștină, al cărei material îl formează, de data aceasta, nu natura, ci istoria, sfera revelațiilor și valorilor morale, mitul fiind folosit în vederea exprimării preocupărilor omului de la sfârșitul mileniului al doilea față de mersul dramatic al omenirii.

GÂNDIREA MITOLOGICĂ ȘI CREAREA DE MITURI ÎN OPERA SIMBOLIȘTILOR RUȘI

“Teoria simbolismului studiază înseși
legile creației mitice”.

Andrei Belâi

Orice discuție serioasă în domeniul mitologiei culturale ruse nu poate să nu includă în aria sa de investigare segmentul literar de la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea, marcat de un interes ieșit din comun al simbolistilor față de gândirea mitologică. Prin atenția acordată mitului, simbolismul rus, constituit la confluența dintre cele două veacuri, a anticipat, am putea spune, acea “remitologizare” a literaturii din secolul al XX-lea, care - și faptul acesta a fost remarcat de către mitologi¹ - a depășit ca intensitate fascinația mitului din perioada romantismului.

În creațiile lui D. Merejkovski, V. Briusov, A. Belâi, A. Blok asistăm la o sui-generis reconstituire a epocii antichității, cu miturile sale, în care mai persistau încă elemente ale gândirii mitologice primare. Timpurile preistorice renasc în povestirile lui F. Sologub, autorul reînviind și “demonologia inferioară” din folclorul rus; de mitologia scandinavă și slavă era preocupat K. Balmont; izvoarele imagisticii lui A. Blok și A. Belâi pot fi identificate în mitologia rusă. Mitologemele geniului creator și ale androgenului își găsesc întruchipare în opera lui D. Merejkovski, iar cele ale reînnoțării eterne și ale ritualurilor magice - în scrierile lui V. Briusov și A. Blok.

Cauzele acestei atitudini apologetice față de mitologie și proce-

sul mitologizării sunt multiple, ele putând constitui obiectul unui studiu separat. Între acestea trebuie avută în vedere, bineînțeles, preluarea și în acest sens de către simbolisții ruși a tradițiilor romantice, dar nu trebuie să ne scape din vedere nici faptul că relația mit și literatură, cum arătam, a fost dintotdeauna marcată în cultura rusă de conotații speciale: “bazele naturale, precreștine ale sufletului popular”, considerate, după afirmațiile unor reprezentanți de seamă ai acestei culturi, drept “izvorul, trecutul și forța vieții”, s-au păstrat aici “mai bine decât la celelalte popoare civilizate”. Nu mai puțin important ni se pare faptul că simbolisții recurgeau la mitizare ca la o modalitate de exprimare artistică, sistemul prelogic al mitului constituind pentru ei, ca și în genere pentru scriitorii secolului al XX-lea, un instrument de structurare a operei, contrapuz mimetismului școlii realiste.

Totodată, se cuvine a sublinia că în atenția simbolisților ruși se afla nu atât transpunerea într-un sistem artistic a motivelor, numelor sau reminiscentelor mitologice, cât “înseși legile creației mitice”, mecanismele care guvernau gândirea mitologică. “Teoria simbolismului, declara unul din teoreticienii marcanți ai acestui curent literar - A. Belâi, studiază înseși legile creației mitice”². Iată de ce, spre exemplu, la Viaceslav Ivanov, care meditează îndelung asupra elementului popular și “coral” în drama-mister, ca și asupra “stihiei populare” în artă, un cercetător n-ar putea găsi nimic din ceea ce se numește “stihia corporală, densă și grea” a “realității etnografice și istorice”, insistența lui în acest sens echivalând, după remarca unui contemporan al simbolisților, cu o curată pierdere de timp³. La rândul său, V. Ivanov scria: “Într-un mit adevărat noi nu mai putem întrevedea (...) personalitatea creatorului”⁴, pe acest “difilicil” simbolist interesându-l r.a. temeie folclorice, ci apropierea de “rădăcinile întunecate” ale conștiinței mitice.

Simbolisții ruși trăiau intens ideea creării de mituri, precum și sentimentul comuniunii artei lor cu procesul viu al mitizării. Poetul simbolist - spunea V. Ivanov - își amintise dintr-o dată că odinioară fusese “creator de mituri”⁵. Studiind procesul mitologizării, simbolisții aplicau mecanismele acesteia în propria lor practică literară.

creând, astfel, o “dulce legendă”, reprezentând, în imaginația creatorilor ei, o “a treia lume”. “Lumea noastră - nota A. Belâi - este populată de imaginile fanteziei: astfel începe creația mitică în artă, astfel artei i se deschide o realitate veșnică”⁶.

În literatura simbolistă rusă a fost elaborată o gamă largă de procedee artistice care vor sta, mai apoi, la baza poeziei mitologizării în literatura secolului al XX-lea. Dar, în timp ce despre această literatură s-a acumulat un material critic extrem de bogat, realizările simboliştilor ruși în acest domeniu n-au făcut, pare-se, nici până astăzi obiectul unor cercetări susținute.

Teoria mitului, privită sub cele două aspecte ale sale - cel referitor la “realitatea veșnică” a mitologiei arhaice și cel vizând “creația mitică” în artă -, a devenit un obiect de reflecție în studiile și articolele semnate, mai ales, de A. Belâi și V. Ivanov. Deși nici unul din ei n-a elaborat o sinteză special consacrată mitologiei, totuși, din numeroasele lor meditații pe această temă se poate închea un bogat și valoros mănunchi de idei despre mitologie în raport cu propria lor artă.

Este interesant că nici A. Belâi, nici V. Ivanov n-au fost teoreticieni “puri”: în deducțiile asupra mitului, ei se sprijineau pe propria lor creație artistică, ca și pe creația celorlalți confrăți întru simbolism. De altfel, nu este pentru prima oară în cultura rusă când se ajunge la concluzii de ordin teoretic prin “filiera” practicii artistice, ceea ce l-a făcut pe filozoful rus al mitului, A. Losev, să insiste asupra necesității studierii mitologiei reflectate în operele literare.

Plasând poetica propriei lor creații în cadrul legăturilor acesteia cu estetica filozofică și cu mitologia, simboliştili ridicau o serie de probleme referitoare la natura creației artistice, la raporturile dintre artă și mit, intuiție și intelect, cunoaștere și credință, căutându-le explicații la nivelul “filozofiei spiritului”. Mai târziu, relațiile dintre poetică și estetica filozofică au fost întrerupte, iar în anii ‘20, un Bahtin pleda pentru reluarea acestora, dar numai în timpul nostru se poate observa un interes crescând față de istoria gândirii estetico-filozofice, din care face parte integrantă și opera simboliştilor ruși.

Cercetătorii fenomenului literar rus de-abia acum încep, după

câte se pare, să ridice asemenea probleme complexe, cum este, de pildă, cea vizând interdependența gândirii mitice din sistemul poeziei simboliste și a gândirii mitice din sistemul artistic al scriitorilor aparținând generațiilor posterioare.

Din sânul simbolismului au ieșit scriitori cu un constant interes față de folclorul rusesc, cum sunt A. Remizov și M. Prișvin. N-ar fi lipsită de interes încercarea de a stabili unele punți de legătură între simbolism și lirica lui Serghei Esenin⁷, ca și aceea de a depista unele urme ale experienței simboliste valorificate în creația lui A. Platonov. Rămânând pe același teren mitologic, nu mai puțin încurajatoare ni se pare tentativa de a pune în lumină existența unor raporturi intrinsece între una din capodoperele literaturii secolului al XX-lea - romanul *Maestrul și Margareta* de M. Bulgakov și arta simbolistă, ca apoi să ni se deschidă noi perspective în abordarea romanului contemporan rus, a romanului în care imaginile mitice se îmbină cu elementele realității cotidiene.

FASCINAȚIA IMAGINARULUI

“Această lume, o lume de legende, este
atât de fascinantă și de ademenitoare”.

F. Sologub

Pretinzând a fi exponenții unei “arte noi”, simbolisții ruși se declarau împotriva concepției determinării sociale a artei, precum și împotriva a ceea ce ei numeau “redublarea realității”, de care, cum precizase V. Briusov, arta nu are nevoie. În numele noului curent literar, V. Briusov scria, la începutul veacului, că după o perioadă, când “poetii se rușinau de tot ceea ce purta pecetea «romantismului», a sosit timpul când nu numai că s-a restabilit “egalitatea visului cu așa-zisă realitate”, dar că “se acordă o preferință hotărâtoare fantasticului, intuiției și inspirației”¹.

Dacă trăsătura caracteristică a culturii din trecut a constituit-o așa-numita “competiție cu realitate”, scopul artei fiind acela de a realiza un tablou unitar și recognoscibil al vieții, în schimb, estetica simbolistă, afirmată o dată cu pășirea artei în noul veac, susținea orientarea antimimetică a creației: în locul integrității și recognoscibilității obiectului sau fenomenului supus ogîndirii în operă, se prefera proiectarea unei alte viziuni asupra lumii, din care realitatea se înfățișa ca având un caracter fragmentar, dispersat și de nerecunoscut². Artă simbolistă căuta să exprime, cum scria Zinaida Hippus, “ceea ce nu există, ceea ce niciodată nu există”:

O, înfăptuiescă-se ceea ce nu există,

Niciodată nu există:

Cerul palid îmi promite minuni.

Îmi promite...

*Cântec*³

Mimetismul reacțiunii tradițional este succedat de reacția anumimetică, orientată către "ceea ce nu există", către lumea imaginației și fanteziei, drept care mitologismul, la temelia căruia se afla tocmai această facultate a spiritului uman, devine pentru simbolistii ruși unul din instrumentele preferate în vederea creării "unei lumi de legende". Relevantă în privința revizuirii atitudinii simbolistilor față de valorile literaturii clasice este poziția lui F. Sologub vizavi de punerea în scenă a "micilor tragedii" ale lui A. S. Pușkin. "Înfățișării conștiințioase și obișnuite de evenimente și emoții" scriitorul simbolist îi opune propria sa viziune, în lumina căreia lumea pușkiniană este reprezentată ca o "lume a poeziei", o "lume de legende", atât de fascinantă și ademenitoare"⁴.

Afirmând că în sinea lor ei stiu să trăiască atât "plenitudinea realității ambiante", în care simt tot ceea ce văd și tot ceea ce percep, cât și "plenitudinea nonrealităților", în care simt ceea ce n-au văzut "niciodată cu ochii lor" și n-au perceput "cu organele de simțuri", simbolistii acordau o evidentă prioritate "nonrealităților", realitatea în arta lor fiind raportată la imaginar⁵. "Vieții sărăcicioase și crude" (F. Sologub) ei îi preferau "dulcea legendă" pe care o făureau în operele lor. Cufundându-se în sfera ficțiunii, a timpului mitic, înstrăinat de timpul empiric, și înzestrând realitatea cu însușiri neexistente, poeții simbolști își construiau o imagine a vieții nu după "legile autenticității", ci după cele ale imaginarului.

Aidoma romanticilor, exagerând însușirile imaginației și creând în jurul ei "un fel de mitologie" (Croce), simbolistii ruși ajung la fetișizarea imaginarului. De altminteri, fetișizarea sau "zeificarea" unei idei, stând, după simbolști, în firea omului⁶, constituie, în opinia mitologilor, însăși esența mitului⁷.

O atare identificare a artei cu mitopoesis-ul, formulată pentru prima oară de G. Vico și dezvoltată apoi de către diferite școli mitologice, pe temeiul că mitul posedă aceeași imagistică ce este immanentă și artei, ambele fiind metafore poetice ale gândirii și forme expresive ale cuvântului, - își găsea un ecou extrem de favorabil pe solul rusesc. marcat. cum spuneam, de un interes ieșit din comun față de "stihia primară", irațională, aflată la baza mitologiei, care

este considerată drept "izvorul, trecutul și tortă vieții".

"O lume îndepărtată", "fascinată și ademenitoare", a plăsmuit și F. Sologub în opera sa, un exemplu grăitor în acest sens putând constitui poezia *Steaua Mair...*, în care este vorba de o țară a "dragostei și păcii" - Oylé, aflată într-un ținut misterios, brăzdat de un râu nepământean - Ligoy, deasupra căruia strălucește preafrumoasa stea Mair:

Steaua Mair strălucește deasupra mea,
Steaua Mair,
Și, iluminată de razele preafrumoasei stele,
Se înalță o lume îndepărtată⁸.

Reprezentant al "tinerilor" simbolști, Aleksandr Blok îndeamnă și el la păstrarea "minciunii creatoare", singura în măsură să-l salveze pe poet de plictisul lumii empirice:

Măcar minciunea creatoare păstrează-o:
Numai în barca artei navigând
Vei fi salvat de-a lumii plictiseală⁹.

Creația, ideea creatoare, devine o "viață mai prețioasă decât viața ce i-a fost dată" omului. "Viața iluminată de creație este minunată", "în creație constând realitatea, valoarea și sensul vieții":

Am creat în visurile mele tainice
Lumea naturii ideale, -
Ce înseamnă în fața ei această deșărtăciune:
Stepele, stâncile și apele, -

spunea tânărul V. Briusov¹⁰.

Iluminând viața profană cu "razele neobișnuitului" (A. Belâi), imaginația îl hipnotizează pe om, transformându-i sufletul "într-un mit" și făcând, cum glăsuiește o altă poezie a aceluiași poet, "dintr-o viață domoală și nepăsătoare un freamăt nesfârșit".

Iar eroul liric al lui K. Balmont merge și mai departe, învingând prin forța imaginației realitatea crudă a închisorii (*În închisoare*).

Artistul cuvântului apare în concepția simbolștilor din "generația tână", ca un "nou demiurg" sau "teurg", căruia i se recunoaște capacitatea de a crea mituri. În ceea ce privește originea miturilor, "noi nu putem să nu ținem seama de creația populară, poetică și

religioasă. - scria V. Ivanov, cu toate acestea însă - continuă el, mai devreme sau mai târziu, vom fi nevoiți să recunoaștem că o parte din aceste mituri au trecut printr-un mediu teurgic sau au fost introduse în tinerele mlădițe ale credințelor și ritualurilor de căre teurghi”¹¹.

Tocmai din credința în forța transformatoare a imaginației artistice au izvorât ideile simboliştilor “tineri” despre artă, numită de ei “teurgie”, alimentată de utopia estetică și de mistica lui Vl. Soloviov¹², de elemente din “filozofia vieții” a lui Fr. Nietzsche, precum și din filozofia vizionarului rus N. Feodorov. Rădăcinile teurgiei se află, după simboliştili ruși, în mitologie: “Teurgia lui Vl. Soloviov - scria V. Ivanov - este o creație mitică”. Artiștii cuvântului trebuie să devină din nou “sacerdoși” și “proroci”, “elanul sufletească al artistului fiind “prima condiție a creării de mituri” (11, p. 285). Teoreticienii recunoscuți ai simbolismului - Andrei Belâi și “Viaceslav Magnificul” - atribuiau poetului prerogativele unui teurg, capabil să învingă “materia inertă” și, prin eliberarea frumosului “de sub învelișul crud al existenței”, să transfigureze viața empirică. Poezia timpurie a lui A. Blok, A. Belâi, V. Ivanov, K. Balmont, reprezenta tocmai o asemenea tentativă de introducere a frumosului în viața de toate zilele, iluminând-o și transfigurând-o.

La nivelul formai, fetușizarea imaginarului a condus la elaborarea în opera acestor exponenți ai “tendințelor iraționale” (A. Belâi) a unui “stil irațional” (V. Jirmunski), bazat pe folosirea metaforei “descătușate” de “lanterile realității”. Spre deosebire de stilul realist, când prin crearea de imagini metaforice, sentimentele subiective tind să se obiectivizeze, să se concretizeze, în poezia simbolistă procesul metaforizării se desfășura invers: de la logic și obiectiv - la irațional și subiectiv, drept care “cuvântul intern”, subiectiv, în loc să fie “tradus” în limba realității materiale, concrete, desprinzându-se de legăturile reale, își ia zborul “în idealitatea romantică a visului”¹³.

În spiritul unor asemenea “norme” a fost scrisă poezia *Creație* a lui V. Briusov, etalon pentru simbolismul rus din prima fază a dezvoltării sale, cu faimoasa prezență în sistemul imagistic a celor

“două luni”, ceea ce a frapat pe cititorul de la răspântia de veacuri. Drept răspuns privind nonsensul tabloului plăsmuit, poetul simbolist, cu aroganța de reprezentant al “artei noi”, aduce argumente trădând viziunea lui estetică, la care vor recurge mai târziu și avangardiștii, pentru a răspunde la reproșuri analoage: “Ce-mi pasă mie de faptul că de pe pământ nu pot fi văzute simultan două luni, dacă, pentru a provoca în cititor o anume impresie, eu am nevoie de prezența a două luni”¹⁴.

De același refuz privind conturarea precisă și definirea explicită a ceea ce înfățișează poetul sunt marcate și poeziile tânărului A. Blok, care, respingând logica și raționamentul, vrea să rămână, cum remarcă un cercetător contemporan, în limitele iraționalului, revelației și prorocirii¹⁵. Dincolo de granițele precise ale logicii este plasat firul irațional al poeziei blokienne *Toți țipau în jurul meselor rotunde*, în care cuvintele nu sunt decât o aluzie la taina cufundată în nebulozități:

Toți țipau în jurul meselor rotunde,
Schimbându-și locul tulburați.
Lumina era pală de aburii de votcă.
Deodat-a intrat cineva - și, prin vacarmul vocilor confuze,
A spus: “Iată logodnica mea”.

.....

Ea a lăsat să-i scape batista din mână,
Și atunci, ei toți, într-o sforțare plină de ură,
Luând aceasta ca un semn nefast,
Au sfâșiat-o în bucăți, răcnind,
Și au mânjit petic cu petic în sânge și praf.

OPOZIȚIA REAL-IDEAL

“Nu se poate trăi fără o «deschidere» spre transcendent”.

Mircea Eliade

“Nu se poate trăi fără o «deschidere» spre transcendent”¹, scria Mircea Eliade având în vedere poziția lui “homo religiosus” din toate timpurile, începând cu “societățile arhaice și tradiționale” și încheind cu cea modernă, cuprins de nostalgia regăsirii spațiului și timpului sacru, ca expresie a dorinței sale de a comunica “cu lumea zeilor”. Astfel, “homo religiosus” trăiește în două feluri de timp - timpul sacru și timpul profan, “durata” temporală profană putând fi “oprită” prin introducerea unui timp sacru, non-istoric (I, 62-63).

Simboliștii ruși, oameni religioși, nu puteau nici ei trăi “fără o «deschidere» spre transcendent”. Nu întâmplător ei se autodenumeau neoromantici, fiind “moștenitori” viziunii romantice dualiste asupra lumii, conform căreia în afară de lumea pământească, “profană” și “întunecată” mai există și “lumea naturii ideale” (V. Briusov), inaccesibilă și “mai profundă decât toate postulatele mintale, raționale” (VI. Soloviov). “În viața materială și practică nu există nimic adevărat și demn, tot ceea ce este adevărat și demn se află într-o stare de idealitate pură, dincolo de lumea noastră”², formula aceste idei VI. Soloviov, considerat de către contemporanii săi drept “mentor” și “profet”, ale cărui idei au avut o adâncă rezonanță în sistemul filozofico-estetic al simboliștilor ruși.

În viziunea Zinaidei Hippus, “nu există nimic adevărat și demn” în viața de toate zilele, personajul său din nuvela *Patria* lăsându-se purtat de vis dincolo de această lume, în “idealitatea pură” a cerului. “Jos, pe străzile orașului”, citim în nuvela mențio-

nată, “mirosea a pâine caldă, a fier și a oameni”, iar “sus pluteau norii subțiri de vară, mult prea sus”³. Însă, tocmai după acest cer, unde era “mai ușor, mai răcoare”, tânjește personajul scriitoarei. “Chiar dacă v-aș iubi, eu nu aș profana acest sentiment nici măcar cu un singur gând care ar avea vreo tangență cu viața”⁴, se confesează un alt personaj al acestei scriitoare din nuvela *Aișor*.

Negând frumusețea în “existența plictisitoare și lipsită de sens” (F. Sologub), scriitorul simbolist caută frumosul în natură, în care, cum nota Mircea Eliade, se oglindește “întotdeauna ceva care există dincolo de ea, ceva transcendent” (1, 102).

De altminteri, gânditorul religios Serghei Bulgakov, observând că “sentimentul naturii” este “extrem de dezvoltat” în literatura rusă a începutului de veac, considera că “sufletul modern”, avid de frumusețe, “n-are unde să se salveze” de “cadavericul raționalism” decât în acest “sentiment al naturii”, frumusețea naturală acționând, după el, asupra omului în afara “rațiunii și reflexiei”⁵.

Remarca gânditorului poate fi raportată la poezia lui K. Balmont, primul cântăreț simbolist al naturii, care, în manieră pan-teistă, cântă sufletul celor patru stihii: Soarele, Luna, Apele și Vântul. Izomorfismul omului și al naturii, cunoscut încă în mitul antic, este adeseori evocat de acest cântăreț al florilor, neobosind a îndemna pe cei ce pășesc în viață “să fie ca florile” care în tăcere așteaptă bucuria înfloririi și tragedia ofilirii.

Cât despre simbolismul rus, în genere, cu toate că există părerea potrivit căreia el nu a însemnat o “întoarcere la natură și o dizolvare în sânul ei”⁶, se cuvine să recunoaștem că spațiul “dulcei legende”, plăsmuit în opera simbolistilor, este de neimaginat fără prezența în acest spațiu a naturii, de care este legată într-o măsură considerabilă fascinația creației lor asupra cititorului.

Moștenind de la literatura rusă realistă arta zugrăvirii tablourilor din natură, recognoscibile și vizibile, F. Sologub, D. Merejkovski, Z. Hippius prezintă, în acest sens, modele de mare valoare artistică. D. Merejkovski, după aprecierea lui A. Belâi, este un “fin liric al naturii”, la care “cerul trăiește, vorbește și respiră”⁷. În romanul *Visuri grele* al lui F. Sologub, personajele sunt zugrăvite pe fun-

dalul unui peisaj adecvat psihologiei fiecăruia. Iat-o, de pildă, pe impetuoasa și pătimașă Klavdia, așteptând în grădină, noaptea, apariția “mamei negre”: “Pe furiș, o cuprinsese un sentiment de groază (...) Așteptarea sinistră a ceva înspăimântător o făcea să înghețe, să încremenească”. În consonanță cu această stare de spirit, “crengile bătrânului arțar ieșeau din întuneric și își legănuau frunzele mohorâte cu șoapte misterioase, dojenitoare”⁸. În schimb, Anna, înzestrată cu un suflet calm și puternic, este încadrată într-un peisaj nocturn, care i se înfățișează învăluit în lumina zorilor reci și roz, pătruns de senzația prezenței unei forțe misterioase, fără a-i provoca, totuși, teamă: “Acum, înainte de răcoarea roz a aurorii matinale, Anna se lăsa în voia atingerilor umede provocate de adierea unei forțe tăcute, în întâmpinarea căreia alerga pe drumul cufundat în liniște. Scorușul alb, nemișcat, cu florile-i parfumate, prevestea tristețe, însă sentimentele de tristețe nu o înspăimântau pentru viitor” (8, 115).

Dar și mai important ni se pare faptul că tocmai comunicarea cu natura se constituie pentru personajul acestor scriitori într-o ieșire către un timp ce “nu ține de prezentul istoric” (Mircea Eliade), provocându-i “un sentiment nelămurit și greu de definit”, ca urmare a comunicării cu o taină inaccesibilă rațiunii umane. Interesul personajelor lui F. Sologub pentru “taina vieții” și “taina sufletului”, pentru ceea ce se află dincolo de existența umană, se trezește tocmai în momentele de contemplare a naturii. “În unduirea verdeaurie a spicelor”, personajul sologubian din povestirea *Pământului - cele pământești* “simțea o consonanță cu ceea ce se mișca și trăia în el, ca viață pământeană, trecătoare. Era impresionantă și gravă expresia câmpurilor și a întregii naturi; voia să deslușească dorințele și rostul ei”⁹.

În conștiința marelui pictor din romanul *Învierea zeilor (Leonardo da Vinci)* al lui D. Merojkovski, masivele muntoase, reci și luminoase, ale Alpilor lasă să se întrevadă o “taină”, “apropiată și scumpă sufletului său”, legată de condiția sa demiurgică, dependentă, în aceeași timp, de finitul existenței umane.

Totodată, personajul din opera simboliştilor privește natura din

perspectiva conștiinței sale individuale, reflexive, trecând-o prin prisma “misticii sentimentelor” omului aflat în zona reflexiilor filozofice. Transferarea în scrierile lor a sentimentelor umane asupra naturii nu însemna și o identificare păgână a omului cu natura, așa cum observăm, de pildă, în povestirile *Moaște vii* și *Moartea* ale lui I. Turgheniev, unde suntem martorii exprimării unui sentiment sănătos al contopirii cu natura. Încă la Dostoievski, cneazul Mâșkin suferea din cauza imposibilității de a lua parte la acel “măreț și veșnic festin” care este natura. Iar F. Sologub deplânge și el faptul, într-o poezie din perioada debutului, că bucuria spontană a existenței este inaccesibilă omului modern, în care “luminile aprinse ale conștiinței” distrug integritatea și spontaneitatea percepției naturii, cu viața ei proprie.

Dihotomiei sacru-profan, care aparține nivelului existențial al lui “homo religiosus”, îi corespunde în operele simboiștilor opoziția real-ideal, proprie terminologiei filozofice, iar “Dumnezeul viu” nu o dată este substituit, la ei, cu “Dumnezeul filozofilor”.

Astfel, în povestirea *Frumusețea* a lui F. Sologub¹⁰, eroina acesteia, Elena, se prezintă ca o întruchipare a frumosului înțeles în spiritul doctrinei hegeliene, conform căreia frumosul este un fenomen particular și trecător, reflectând doar pentru un moment strălucirea ideii veșnice, absolute și dispărând, apoi, fără urme în fluxul lumii materiale. Aidoma unei “scânteii instantanee” care, “născându-se dintr-o substanță materială” și strălucind pentru o clipă în “bezna neagră a vieții”, se stinge din viață și personajul sologubian, fiind marcat de un “total dispreț” față de lumea empirică, “respingătoare și cinică” a oamenilor, cufundați în “viciu și desfrâu”.

Totodată, în povestirea sologubiană se pot depista anumite urme ale ceea ce Mircea Eliade numește “imagini exemplare”, mitologice, care, cum notează filozoful român, “se mai păstrează în limbajul și în clișeele omului modern” (1, p. 46). Una din aceste urme se regăsește în atitudinea omului față de locuința sa, care își are izvorul în mitologie, unde “pragul locuinței” este cel ce desparte cele două lumi: în interiorul construcției se află “spațiul sacru”, izo-

lat de lumea profană înconjurătoare, iar “rătăcirea” în aceasta din urmă este echivalentă cu moartea omului primordial (1, p. 59).

Or, și eroina lui F. Sologub, în dorința ei de a “evita oamenii”, de a se sustrage “vieții banale și necruțătoare”, se refugiază dincolo de “pragul locuinței” sale, în interiorul căreia se află un sui-generis spațiu sacru: “în aer plutesc miresme ușoare, rafinate”; personajul sologubian, Elena, trăia în preajma unor “lucruri minunate”, colorate în alb și “visa la frumusețea” unei lumi inunțate de o “lumină imaculată”. Nereușind însă să se izoleze în “interiorul construcției”, eroina lui Sologub își găsește “bucuria eliberării” de minciună, dragoste și ură, din care este compusă existența umană profană, în mitul morții.

Pe de altă parte, deși rolul culorii albe și al luminii se află, în contextul sologubian, în raport cu ideea depășirii condiției profane, empirice, totuși, nici culoarea albă, nici lumina nu sunt aici solidare cu valoarea atribuită lor în miturile străvechi și în mistica religioasă, unde ele simbolizează divinitatea, sacralitatea și perfecțiunea spirituală¹¹. Atât culoarea albă, cât și lumina sunt, la F. Sologub, simboluri ale ideii pure a frumosului, corelată cu doctrinele filozofico-estetice ale marilor gânditori germani¹².

În atmosfera pan-estetismului “artei noi”, când esteticul cuprindea în aria sa lărgită, alături de suferință, tristețe, plictiseală, și motivul morții, fascinația estetică a morții pune stăpânire și pe eroii Zinaidei Hippius. Astfel, Charlotte, din povestirea *Vii și morți*, se stinge din viață înghețând, moartea ei fiind însoțită de o “ninsoare liniștită”, de “fulgi mari, ușori ca spuma”, care “coborau pe pământ fără foșnet, fără sunet”¹³.

Moartea înseamnă depășirea condiției profane, oferind personajelor acestor scriitori posibilitatea de a opta pentru taina lumii ireale, nepământene, în locul realității crude, empirice. Moartea este pentru ele “îngerul cel mai consolator”, “prietena lor credincioasă”. Valentina, din povestirea *Aișor* a Zinaidei Hippius, “se gândea cu insistență și adâncă tandrețe sufletească la moarte încă din copilărie, de parcă acest gând trăia împreună cu ea”. “Puternică și curată”, moartea aduce personajelor lui F. Sologub și Z. Hippius

sentimentul de "bucurie a eliberării", le descătușează de "visurile grele", de coșmarurile existenței pământești, imprimând trăsăturilor chipului celui mort "ultima expresie a adevărului, cunoașterii și liniștii".

O asemenea viziune asupra vieții și morții poate fi abordată din perspectiva lecturii mitologice, dat fiind că în mitologiile lumii "moartea ajunge să fie socotită suprema inițiere și începutul unei noi existențe spirituale" (1, p. 171), accesul la spiritualitate fiind redat printr-un simbolism al Morții. Numai că în mitologie, moartea este înțeleasă ca unul din cele trei momente ale tainei ce comporta repetarea cosmogoniei: "nașterea, moartea și regenerarea (re-nașterea)", "moartea din condiția profană" fiind "urmată de re-naștere" (1, ibid.). Acest proces al repetării cosmogoniei, întrupat în riturile inițiatice, se desfășoară într-o atmosferă de "extaz șamanic" (Mircea Eliade), starea extatică însoțind "scenariile inițiatice".

Este interesant de remarcat că o astfel de stare extatică, trecută, ce e drept, prin prisma lui Dostoievski și Nietzsche, se regăsește și la simboțiștii ruși, în descrierea momentelor când moartea se înfățișează personajelor din scrierile lor ca o "limită de neatins", dar și ispititoare, îndemnându-le să pună capăt existenței. Considerând că "nimic nu este mai ispititor decât o limită", acestea pot avea senzația că au atins "limita", atât în clipele de disperare, când moartea reprezintă "ruperea tuturor lanțurilor" (Zinaida Hippus), cât și atunci când ele se află în culmea fericirii, când sentimentul de plenitudine a vieții atinge punctul său culminant. "Când sufletul ți-e plin și se avântă într-un extaz chinuitor - citim în romanul *Visuri grele* al lui F. Sologub -, viața pălește și este plăcut să ți-o dai pentru o clipă de fericire" (8, p. 201). Moartea se constituie, totodată, într-o mărturie a neputinței de a depăși ruptura dintre sferele esteticului și eticului, când se spulberă orice urmă de speranță de a găsi frumosul în "viața materială și practică".

În descrierile simboliste ale naturii se strecoară "un gust otrăvitor și rafinat", natura, "vicleană și rea" (F. Sologub), fiind asimilată cu un "vâl de mister aruncat peste ororile existenței umane" (I. Annenski). În murmurul unui pârâu de pădure se deosebesc parcă

șoapte ce vor să spună că “aici nimic nu-i adevărat, numai umbrele trecătoare populează această lume schimbătoare, ce va dispărea repede într-o nemărginită uitare”. Întreaga natură în povestirea *Ghimpele morții* a lui F. Sologub: florile, “mici și urâte”, “albe și sinistre”, apa, “întunecată și încreminată”, luna, “clară și rece”, care “iscodește” de după “vârfurile copacilor”, totul în natură, indiferentă față de destinul uman, “privea fix” și aștepta moartea copiilor¹⁴.

Integritatea și spontaneitatea a percepției naturii, distruse de “luminile aprinse ale conștiinței”, fac loc “contemplării estetice” a naturii (Mircea Eliade), ceea ce duce la desacralizarea acesteia.

În scrierile artistice ale lui F. Sologub, D. Merejkovski, Z. Hippius, “viața materială și practică”, viața cotidiană, își urmează cursul paralel cu lumea iluziilor și a nostalgiilor după inefabil și neobișnuit. Totodată, parafrazându-i pe B. Pasternak, am putea spune că așa cum un romantic avea nevoie de prezența în opera sa a “răului banalității” pentru a potența propria sa dramă, tot așa și pentru neoromanticii ruși dispariția acestui “rău al banalității” ar fi dus la privarea lor de “jumătate din conținutul” propriei existențe. O atare viziune asupra lumii, potrivit căreia funcționează două moduri de existență, total despărțite între ele, a determinat crearea în opera acestor scriitori a procedurii artistice de îmbinare contrastă a formelor neadecvate vieții cu prezentarea realistă, nelipsită nici de accente satirice, a societății unor “oameni reci și morți”. Personajele ce aparțin realității “prozaice și crude” sunt descrise satiric, adeseori primind contururi grotești. Astfel se face că unul din cei mai reprezentativi scriitori ai simbolismului rus, F. Sologub, a fost declarat “succesorul legal a lui Gogol”, “ultimul satiric al Rusiei de dinainte de revoluție”.

PUTEREA MITIZANTĂ A “PERCEPȚIEI VII”

“Un strat al existenței personalizate
este depus absolut peste fiecare lucru”.

Aleksei Losev

Reprezentanții “artei noi” căutau să traseze căi proprii în poezie, dramă, proză, pictură, sculptură și muzică, redarea realistă a vieții apărându-le ca inutilă, lipsită de interes. Artă trebuie să devină calea de acces în enigma eternului, cum considerau ei lumea lăuntrică a omului. “Symbolismul - scria V. Ivanov - s-a consacrat explorării și înfățișării trăirilor subiective”¹. Meditând asupra relațiilor dintre rațiune și sentiment, A. Blok era de părere, la rândul său, că poetul trăiește tocmai prin experiența sa senzitivă: “Când se ajunge la ceea ce este mai important, poetul își deschide inima, nu mintea”².

Prin urmare, atât mitologia, la originea căreia se află afectul (W. Wundt), cât și arta simbolistă reprezintă o creație în care universul imagistic coexistă cu universul emoțional. În perioada întunecată a preistoriei, când “viața este creație, iar creația - viață”, omul primitiv își construiește miturile, lăsând ca realitatea înconjurătoare să treacă prin subiectivitatea “eului” său. Asimilabilă procesului viu al mitopoesis-ului vrea să fie și arta creată de scriitorul simbolist, care iluminează, prin “simbolurile sonore”, tainele lumii exterioare, ca și cele din universul său lăuntric. Haosul încetează să mai fie haos, îndată ce artistul “începe să-l trăiască”, lumea devenind pentru el plină de “zei, demoni și spirite”³.

O astfel de identificare a artei cu mitopoesis-ul se circumscrie tezei principale a esteticii antimimetice a simbolistilor, conform

căreia "adevărul interior" al imaginii înfățișate constă nu în "imaginea ca atare", dublată în artă, ci în "adevărul emoțiilor și stărilor sufletești trăite"⁴.

Viața - scria A. Belâi - este ca o cameră, închisă din toate părțile, în care omul trăiește din ziua nașterii sale, ca într-o închisoare. Dincolo de pereții transparenți se profilează "tablourile marelui Maestru". Noi toți ne aflăm într-o situație similară, văzând și cunoscând același lucru. Diferită este însă atitudinea noastră față de același și unic conținut: cu cât trăirile noastre sunt mai profunde, cu atât mai multe trăsături putem distinge în panorama desfășurată în fața ochilor noștri. Este greșită părerea conform căreia atunci când exprimăm abisurile sufletului ne-am rupe de realitate și că aceste zone ale subconștientului n-ar fi realitate; este greșită, deoarece tocmai sentimentele noastre sunt unica realitate⁵.

Sentimentele omenești sunt înzestrate, după A. Belâi, cu o putere mitizantă: scriitorul simbolist, care privește lumea înconjurătoare "prin prisma emoțiilor", creează o "a treia lume", în care realitatea este transfigurată, căpătând nuanțe deosebite. "Mistica trăirilor: noastre aruncă o umbră asupra realității înconjurătoare, realitatea înfățișându-ni-se ca transfigurată. Noi o privim prin prisma emoțiilor: și în funcție de caracterul esențial al emoțiilor realitatea capătă pentru noi nuanțe deosebite"⁶. Sensul real al lucrurilor simbolistului îi apare acoperit parcă de un "văl misterios", asemănător celui din literatura medievală: "Lumea realității înconjurătoare este un tablou înșelător, creat de noi (...) Vorbind în limbajul hindușilor, între noi și lume se întinde vălul înșelător al Mayei" (4, p. 100).

Or, tocmai concepția simbolistă, potrivit căreia trăirile umane, complexe și contradictorii, posedă o forță transformatoare, mitizantă, se află la izvoarele viziunii asupra mitului contemporan. Transformând formele obișnuite ale vieții, mitul construiește o realitate nouă, fantastică, o realitate superioară⁷. Pe ideea percepției realității prin prisma emoțiilor, datorită cărora realitatea apare transfigurată, se bazează și unul din principalele postulate ale *Dialecticii mitului* a lui A. Losev vizând forța "mitizantă", "modificatoare" de care dispune "conștiința vie a omului" și sub impactul căreia ia naștere

mitologia.

În lucrarea sa, A. Losev insistă asupra ideii cum că realitatea niciodată nu este percepută de o "conștiință seacă și moartă, abstractă și metafizică", deoarece omul se conduce în viață nu după îndrumările fizicii sau chimiei, ci după "trăirile sale reale", care "totdeauna sunt mitice", în sensul că aceste "trăiri reale" investesc lucrurile și fenomenele cu calități ce nu le sunt proprii. Astfel, culorile pot fi percepute ca reci sau calde, sunetele - ca ascuțite, grele ori grave. "Nu există nici un lucru pe care noi l-am percepe numai ca o noțiune goală și abstractă", în realitate ele fiind "investite cu un conținut personal, social sau cu un alt conținut, profund expresiv". Noțiunile abstracte, afundate într-o "sferă specifică", se transformă "în lucruri vii ale unei percepții vii". "Un strat al existenței personalizate este depus absolut peste fiecare lucru, deoarece fiecare lucru nu este altceva decât partea nevăzută a personalității, care pendulează între Focul primordial și Lumina primordială, pe de o parte, și Întunericul-beznă, pe de alta. Fiecare lucru, rămânând el însuși, poate căpăta forme infinite de manifestare a naturii sale personalizate"⁸. Cât privește literatura, aceasta se identifică în opinia multor cercetători, începând cu Jacob Grimm, cu mitul, dat fiind că ambele forme de creație trăiesc într-o lume însuflețită și se caracterizează printr-un "mod mitic de a prezenta lucrurile", care devin atât în mit, cât și în literatură, "lucruri vii ale unei percepții vii". La urma urmei, conchide A. Losev, lumea în care trăim și în care se află toate lucrurile este o lume mitică, așa cum mitice sunt dintotdeauna și emoțiile noastre.

În sensul celor de mai sus, creația simbolistă, dezvoltată sub semnul unor emoții complexe și contradictorii, ar fi o mitologie la puterea a doua. Obiectul poeziei lui F. Sologub - scria A. Blok - îl constituie mai degrabă sufletul care reflectă în sinea sa lumea, decât lumea reflectată. Iar cele spuse în legătură cu F. Sologub s-ar putea spune despre oricare din reprezentanții simbolismului rus.

LUMEA ÎNSUFLEȚITĂ A ARTEI

“Fiecare lucru, rămânând el însuși, poate căpăta forme infinite de manifestare a naturii sale personalizate”.

Aleksei Losev

În forme adeseori departe de a fi adecvate realității este înfățișat universul uman în primul roman al lui F. Sologub, *Visuri grele*, considerat drept etalon al prozei simboliste ruse din primul stadiu al dezvoltării sale. Însuși titlul romanului ne sugerează o asociere cu poezia romantică *Visul greu* a lui Vl. Soloviov și cu *Visul obășitor* de F. Tiutcev, în ambele poezii visul însemnând existența pământească a omului, sufletul căruia se chinuiește pe acest “pământ rece și vitreg” (V. Briusov).

Realitatea deseori se dovedește a fi aici o reprezentare subiectivă a personajului principal al romanului, Loghin. Sub acțiunea mitizantă a “percepției vii” a acestui reprezentant al așa-numitului om “nou”, sceptic, însetat de “senzații noi, nemaifântâlnite”, cu conștiința scindată, lumea exterioară pierde contururile reale, se transfigurează, primind însușiri stranii, nemaivăzute: “sunetele căpătau culoare, mirosurile - contururi corporale, iar imaginile răsunau și răspândeau arome”. Impresia de ireal, de fantastic se creează prin recurgerea la catahreză: “Șoapta roz și picantă a râului, tresărirea albastră și dulce a crengilor de mesteacăn, suspințele verzi-amare ale vântului și ecurile violet-închise, cam sărate, ale orașului adormit îl îmbrățișau și sărutau, ca niște elfi zglobii”¹.

Receptarea lumii obiectelor și fenomenelor prin prisma senzațiilor vizuale, olfactive, auditive, demult constituind un procedeu obișnuit în literatură, la simbolisti se transformă într-un joc al imagi-

nației subiective. În acest joc, scriitorul rus, abstracție făcând de logic și rațional, își înzestrea naratiunea cu imagini iraționale, menite a transfigura realitatea cu mijloacele stilistice ale limbii. Obiectele prozei vieții de fiecare zi, ajungând în câmpul jocului liber al imaginației, se vădese a fi deformat și demonizate. Astfel, un stâlp de praf este luat de către personajul sologubian drept o ființă demonică, denumită în folclorul rusesc “moroka”, iar sunetul unei ape curgătoare în noapte i se pare a fi un râset de rusalcă. Fiind un mare stilist, excelând prin diversitatea mijloacelor artistice folosite pentru a imprima un caracter bizar și misterios tablourilor zugrăvite, F. Sologub explorează valențele unuia din motivele frecvent întâlnite, de altfel, în creația sa: e vorba de motivul leagănului (vezi poeziile *Leagănul*, *Leagănul dracului*), pe care cercetătorii îl raportează genetic la “pendulul” lui A. Schopenhauer, ilustrând ideea nonsensului existenței umane. În romanul *Visuri grele*, sub acțiunea conștiinței mitizante a personajului principal, imaginea leagănului își amplifică sfera, căpătând atributele unei viziuni stranii asupra obiectelor și fenomenelor lumii reale, în care totul își pierde liniile configurative, totul “se leagănă și se înceteșează”. “Contururile neclare ale caselor, gardurilor și pomilor se leagănu, mișcate parcă de vânt” (1, 83).

Astfel, chiar dacă naratiunea nu este proiectată, la F. Sologub, într-un trecut mitic, acțiunea decurgând într-un timp și spațiu obișnuit, istoric, transformarea lumii sub impactul modelator al “percepției vii” într-o “realitate nouă, fantastică și superioară”², primește trăsături analoage creației mitice.

La crearea atmosferei de aparență a existenței umane și la lărgirea cadrului de manifestare a imaginarului, au contribuit într-o mare măsură, la F. Sologub, visurile și coșmarurile personajelor sale, care pot fi puse, totodată, în raport cu rolul visului în poezia mitologizării. Visurile, produsele fanteziei sunt considerate de către mitologi drept stihia din care ia naștere mitologia, dat fiind că conștiința omului care doarme, aidoma conștiinței omului primitiv, este difuză, nepuând să deosebească visul de veghe, realul de ireal, viața de moarte.

“Un somn ușor” se lasă peste pleoapele eroinei sologubiene - Anna, asemenea “unui nor auriu”, și ea începu să vadă vise pline de culori, în care totul este straniu și mitic, menirea lor fiind aceea de a extinde cadrul imaginarului în roman. În schimb, Klavdia, un alt personaj feminin al romanului, este chinuită de coșmaruri, care își au izvorul în viața ei zbuciumată și dramatică. Visurile acestui personaj, venind din adâncurile inconștientului, sunt presărate cu imagini mitopoetice, stranii și amenințătoare. Dar cele mai relevante din acest punct de vedere sunt stările de trecere pe neobservate de la veghe la vis, caracteristice pentru Loghin, granițele dintre vis și realitate dispărând, personajul trăind cu impresia că visează cu ochii deschiși. Aceste visuri-coșmaruri fac să i se pară lui Loghin că viața însăși este neadevărată, aparentă și iluzorie, ceea ce conferă un caracter mitic timpului din universul artistic sologubian.

“UN ALIAJ DIABOLIC DIN MAI MULTE LUMI”

“Omul își dă seama de existența
sacrului...”

Mircea Eliade

O dată cu apariția pe arena literaturii ruse a unui “nou val” de reprezentanți ai simbolismului, se observă în demersurile lor încercarea de a regăsi căile “de contact” între cele două lumi - “lumea văzută” și “lumea tainică de dincolo”. Apropiind religia de artă. “creația religioasă are contacte apropiate cu arta” - declara A. Belâi¹ -, “tinerii” simbolişti considerau că ei “au spart cadrul creației estetice”, de unde și concluzia că “psihologia” lor este “alta decât psihologia romanticilor”².

O confirmare a premonițiilor sale privind existența unor “legături vii” între lumea de aici și “alte lumi” tânărul A. Blok găsea în lectura romanelor lui F. Dostoievski. “Există alte lumi”, nota poetul după citirea romanului *Frații Karamazov*, observația sa având în vedere învățătura panteist-creștină a starețului Zosima referitoare la dependența destinului uman de “forțe superioare” și la sentimentul “legăturilor vii” “dintre grădina cerească, crescută pe acest pământ” și “lumea tainică de dincolo”.

O adevărată revelație însă pentru acești “proroci mistici” a fost “misticismul realist” al lui Vl. Soloviov, conținând “propovăduirea despre contactele cu alte lumi”. “În natură și suflet totul este cuprins de un fior apropiat inimii lui (a lui Vl. Soloviov - V.Ș.) - scria V. Ivanov -, și ne transmite semne despre taina ce se ascunde sub vălul simbolicii divine a lumii vizibile”³.

Așa cum în mitologiile diferitelor popoare "comunicarea cu lumea zeilor" era exprimată cu ajutorul anumitor imagini: Arborele Cosmic, Muntele Cosmic, Scara (lui Iacov) ș.a., tot așa și la "tinerii" simbolişti "semnalele" despre "forțele vii din alte lumi" se transmiteau cu ajutorul unor imagini, precum: Sufletul Universal, Transparența, Lumina, Vălul Mayei ș.a., care devin un sui-generis "cifru al Lumii", prin a cărui decodare se pătrundea în taina "veșniciei" și "nemuririi".

Din principalul procedeu al artei lor - metafora-simbol, poeții simbolişti au făcut o cale de proiecție spre alte universuri, deschizând prin aceasta o "fereastră" către "alte lumi", văzute numai cu "ochiul interior", o astfel de "ruptură în omogenitatea spațiului" (Mircea Eliade) asigurându-le transferul a percepției din lumea fenomenelor în lumea tainelor, care le devin cunoscute prin revelație.

Universul poetic al tânărului Andrei Belâi se descifrează prin metaforele-simboluri, dintre care nu lipsește nici imaginea mitologică a "zborului magic"⁴, servind la dezvăluirea sensului misticii solovioviene: metafora "aurora de aur" care "alunecă deasupra apelor", aiidoma "crestelor de valuri argintii", are o dublă semnificație: una decorativă și alta simbolico-mistică, decodând așteptarea sosirii "Sufletului Universal" soloviovian. Dincolo de paleta bogat colorată, încărcată de epitete, a versurilor din poezia *Transparența* a lui Viaceslav Ivanov, se ascunde un tâlc filozofic. "Transparența" însemnând "vălul Mayei", prin care poetul întrezărește "veșnicia", "nemurirea" și "taina".

Or, încercarea de a găsi prin filieră mistică, prin teurgie, calea "contactelor cu alte lumi" consona cu tendința simboliştilor de a identifica propria artă cu mitopoesis-ul. Realitatea în arta lor, fiind raportată la imaginar, se înfățișează iluminată de "razele neobișnuitului", așa cum gândirii mitologice îi era iminentă o anume înstrăinare de realitatea empirică, ceea ce o așeza, în "șirul ierarhic al existenței", pe o "treaptă mai înaltă". În mitologie, observa A. Losev, "se simte ceva neobișnuit, ireal, ceva nou și îndepărtat de fluxul empiric al evenimentelor"⁵. Totodată, obișnuitul și

neobișnuitul, umanul și supraumanul din mit sunt contopite “în chipul indivizibil și indisolubil al vieții”, în lipsa unei asemenea sinteze “realitatea mitică ar fi ruptă în două” (5, p. 43).

Tocmai pe acest concept privind sinteza celor două planuri existențiale își construiește Viaceslav Ivanov sistemul său de referințe asupra mitului din opera lui F. Dostoievski. În creația lui F. Dostoievski (V. Ivanov se oprește asupra romanului *Demonii*), poetul și teoreticianul simbolist descoperă un “nucleu”, în care este concentrată intuiția originară a realității transcendente, superioare, ascunse sub “vălul evenimentelor exterioare”, predeterminând “țesătura epică a acțiunii din lumea senzorială”. Astfel se asigură contopirea, ca în mit, a celor două planuri existențiale: umanul și supraumanul, senzorialul și transcendentul, ceea ce i-a adus scriitorului rus faima de creator al “realismului în sensul superior al acestui cuvânt”⁶.

Măiestria cu care marele scriitor rus a realizat în opera sa acest “aliaj” specific al realului cu idealul, banalului cu fantasticul a exercitat o puternică atracție asupra lui Aleksandr Blok. Lectura romanului *Demonii* l-a impresionat pe tânărul Blok, a cărui viziune despre viață se identifica cu imaginea unei “grădini feerice”, atrăgându-i atenția asupra laturilor respingătoare, hidoase și jalnice ale vieții. Blok își îndreaptă privirile spre periferia orașului, mai exact spus, spre periferia Petersburgului, unde, cum spunea poetul într-una din scrisorile sale, “totul este îmbibat de un aer dostoievskian”. Poetul urmărește cum trivialul se transformă în fantastic, motiv ce străbate de la un capăt la altul romanul dostoievskian *Adolescentul*, al cărui personaj declară: “cu cât este mai trivial, cu atât este mai fantastic”⁷. O dimineată obișnuită a Petersburgului din acest roman, care “s-ar părea că este cea mai prozaică de pe întreg globul pământesc”, se vedește a fi “aproape cea mai fantastică din lume”. În viziunea lui A. Blok aceasta reprezintă, după propriile-i cuvinte, “misticismul în viața de toate zilele”, constituind pentru el o “temă frumoasă și generoasă”, o “temă istorico-literară de finețe”⁸, și contribuind la formarea stilului său, denumit de poet drept “realism fantastic”, în spiritul “realist-dostoievskian”.

“Realismul meu - notează A. Blok - se află și se va afla, pare-se, la graniță cu fantasticul (“*Adolescentul*” lui Dostoievski). Acesta este specificul meu” (8, p. 526).

Modul în care s-a constituit acest “specific” blokian, pe care însuși poetul îl definește ca “un aliaj diabolic din mai multe lumi” (8, p. 152), poate fi urmărit pe parcursul evoluției liricii sale. Astfel, în versurile din prima etapă a creației lui A. Blok, eul poetic, renunțând să ia parte la durata temporală profană, este proiectat într-o idealitate pură, unde trăiește cufundat în lumea visului. Grăitoare din acest punct de vedere este cunoscută poezia blokiană din anul 1901, *Amurg*, prezentând “amintirea vagă a unor ani întunecați”, a “unor lumi de altădată”, ale cărei ecouri s-au păstrat în “fragmente de cuvinte necunoscute”, în “trăsăturile” chipului Ei palid. Cu timpul însă, Blok intuiește riscul ce-l comportă “stihia lirismului”, înțelegând prin aceasta o asemenea “cufundare în adâncul sufletului”, din care - cum remarcă poetul - e greu să ieși la lumina zilei, la oameni. “Marea revărsată” a infinitului “psihologii” este în stare să stingă cu “valurile ruginii” “luminile vieții obiective” și să devină o “barieră” nu numai între poet și realitatea din jur, dar și între fiecare “suflet” luat în parte⁹.

Un punct de reper pe calea trecerii poetului din atmosfera “reveriei lirice” către o tot mai accentuată obiectivare a emoțiilor, din lumea “ceastă” spre lumea “terestră”, din imperiul “zoriilor trandafirilor” spre lumea realului, în care peisajul și eroul blokian vor căpăta trăsături tot mai concrete, o constituie poezia *Necunoscuta*, apariției căreia, în 1906, poetul îi datorează intrarea sa în marea literatură rusă. La baza arhitectonicii acestei poezii A. Blok va așeza tocmai acel “aliaj diabolic din mai multe lumi”, în care realul și irealul, banalul și fantasticul se contopesc parcă în “chipul indivizibil și indisolubil al vieții”. Sub acțiunea forței mitizante a imaginației, banalul cotidian i se înfățișează poetului, care se află în “posesia unei taine”, a “unei comori încredințate numai” lui, ca o lume la graniță cu fantasticul. Suburbia, restaurantul de periferie, cu detaliile lor cenușii, empirice: vizitatori “gălăgioși”, “lachei somnoroși”, bețivani “cu ochi de iepure de casă”, conturând o lume

banală ce rănește profund simțul estetic al poetului, sunt prezentate transfigurat, ca și cum ar fi învăluite într-o lumină mitică. În banalitatea acestei lumi cenușii, sumbre, avântul fanteziei eroului liric aduce în prim plan “chipul unei fete” de o frumusețe tainică, înconjurată de mister, împrăștiind “raze ale neobișnuitului”, venite din spre “alte lumi”, ca însăși părănd a fi o făptură mitică:

... un chip de fată,
învăluită în mătăsurii,
tresare la fereastra-nnegurată.
Întotdeauna singură apare,
împrăștiind parfum și ceață-albastră,
Își face loc încet printre bețivi
Și se așează la fereastră.
De vechi eresuri fără timp adie
Mătăsurile ei ușoare -
La pălărie pene-ndoliate,
La degete inele sclipitoare.

(Trad. de A. E. Baconsky)

“STRUCTURI FILOZOFICE” ÎN FĂURIREA “DULCEI LEGENDE”

Pornind de la propriile lor trăiri, exprimate în cuvinte “vii”, “poetice”, din care s-a născut cândva mitul, simbolistii ruși au creat în opera lor o “a treia lume”, lumea “dulcei legende”. “Trăirea (personală, colectivă) este unica realitate”, iar simbolul, ca principal mijloc de expresie al artei simboliste, “nu este altceva decât un exponent al trăirilor”¹, scriau ei.

O atare viziune sconta pe găsirea unui analog în conștiința omului natural, prin excelență intuitivă, care percepea lumea înconjurătoare ca o “aventură fantastică”. Or, încă de pe vremea monoteismului medieval și a absolutizării renașcentiste a omului se vorbește despre o personalitate care nu se reduce la natură². “Integritatea populară” - recunoșteau simbolistii înșiși - este regrupată la ei într-o “unitate nouă”, trecută prin individualism³. Deci, oricât de insistent repetau reprezentanții curentului simbolist, afirmat în literatura rusă la răspântia dintre veacurile al XIX-lea și al XX-lea, că astfel de cuvinte, ca “rațiunea”, “intelectul” n-ar avea altă semnificație pentru ei decât a unor sunete “seci” și “moarte”, ei aparțineau, totuși, unei epoci a dezvoltării intensive a intelectului uman, când apăruse o “nouă categorie de oameni”, caracterizată printr-o conștiință individuală reflexivă, departe de percepția naivă și spontană a lumii.

Ce e drept, făurind în opera lor o lume a “dulcei legende”, simbolistii recurgeau adeseori, după cum am văzut deja, la mecanisme *analoage celor care erau proprii procesului viu al mitopoesis-ului*. Numai că, dacă ar fi să procedăm la căutarea de analogii, ele ar trebui să fie căutate nu în conștiința mitologică intuitivă, spontană și naivă a omului natural, ci mai curând în gândirea antichității care, rămânând și ea mitologică, percepea același univers senzorial-

material în mod reflexiv. Erosul intuitiv, existent și în mitologia populară, - scria gânditorul rus A. Losev - a fost supus de către Platon contemplării filozofice, drept care zeul iubirii a devenit și o "construcție intelectuală", o "construcție logică" (2, p. 437). Pe baza reflexiilor asupra "mitologiei literale", intuitive, - scria același filozof - s-a născut filozofia antică, cu trăsăturile ei abstracte și analitice" (2, p. 419-4217).

Cât privește pe simbolisții ruși, ei asimilau în arta lor principalele doctrine ontologice ale epocii. "Vălul înșelător" care se întindea între ei și lumea reală era țesut din diferite modele filozofice, create de marii gânditori europeni - A. Schopenhauer, Fr. Nietzsche, Hegel, Fichte ș.a., precum și din cele ale filozofilor religioși ruși, între care un loc de frunte ocupa Vl. Soloviov.

Simbolisții înșiși explicau orientarea propriei creații către gândirea filozofică prin plecarea de la convingerea că arta lor este învăluită într-o "taină providențială", iar ei, "slujitorii" acestei taine, sunt chemați să se supună "poruncilor datoriei", venite din afară. Iată de ce, artistul și filozoful, întâlnindu-se, "au căzut de acord că drumurile lor vor fi, de acum înainte, comune"⁴.

Este interesant de remarcat că simbolisții ruși nu asimilau în arta lor orice modele filozofice; ei treceau pe lângă acelea ce li se păreau prea "raționale", recurgând la modelele care se caracterizau printr-o "gândire în imagini" și pe care le omologau cu creația artistică sau cu filozofia din perioada "procesului general mitologic". "Doctrina filozofică" - declarau ei - este "trăită" de simbolisți "într-un mod creator", fiecare din ei putând repeta cuvintele teoreticianului lor: "Noi cunoaștem simțind. Această cunoaștere nu este, de fapt, cunoaștere, ci - creație" (4, p. 73).

Părerile simbolisților privind filozofia asimilată creației artistice, ca și enunțurile lor răzlete referitoare la faptul că știința modernă este mai degrabă o "fantezie utopică în stilul romanelor lui Wells", mai mult "făcând aluzii și vorbind sentimentelor", decât să fie un ansamblu de cunoștințe organizat într-un limbaj clar (4, p. 29), vor fi dezvoltate mai târziu de A. Losev, care va elabora, pe această bază, o teorie asupra "mitului contemporan". "Protestând în

mod categoric” împotriva părerilor potrivit cărora unor epoci istorice, și mai ales celei contemporane, le-ar fi impropriu conștiința mitică, deoarece aceasta ar fi fost învinsă de știință, A. Losev susține că atât știința, cât și filozofia, fiind create într-o anumite epocă istorică și de către oameni vii și reali, sunt “categoric” și totdeauna mitice⁵. Știința și filozofia, reale și una și alta, (știință și filozofie abstracte nu există), sunt mitice, deoarece ele reprezintă totdeauna o credință, adică o “unică idee semnificativă”. O anumite mitologie stă la baza pozitivismului lui Descartes, a mecanicii lui Newton, ca și la baza filozofiei lui Kant și Fichte, fiecare dezvoltându-și propria credință “individuală și subiectivă”, care “nu este demonstrată, nu poate fi de nimeni demonstrată și nici nu trebuie să fie de nimeni demonstrată”. Exact ca și în cazul mitologiei, despre care se poate spune că este mitologie “numai dacă nu este demonstrabilă, dacă nu poate și nu trebuie să fie demonstrată” (5, p. 30-31).

Or, din acest punct de vedere se poate vorbi nu numai despre mitologia lui Kant sau Fichte, ci și despre mitologia lui A. Schopenhauer, Fr. Nietzsche și Vl. Soloviov, ale căror construcții filozofice sunt pe larg valorificate în opera simbolistilor ruși. De altfel, atracția deosebită pe care simbolistii ruși o simțeau pentru filozofia lui Fr. Nietzsche își găsește explicația nu numai în faptul că ideile gânditorului de la Basel “dădeau răspuns la întrebările gânditorilor ruși” (Vl. Soloviov), ci și în caracterul “mitologic” al “filozofiei alogismului”, doctrina nietzscheană vorbind “nu atât prin logică, cât prin imagini”⁶.

Structurile filozofice nietzscheene sunt folosite de către F. Sologub la construirea “dulcei legende”, iluminate de razele ficțiunii, sub lumina căreia oamenii devin “niște ființe mitice”. O astfel de ființă este Anna din romanul *Visuri grele*, o “apariție” frumoasă, “clară și curată ca un izvor de munte”, merită să trezească în cititor, prin chipul, îmbrăcămintea, gesturile și faptele sale, o admirație estetică. Pe fundalul vieții cotidiene și al existenței oamenilor obișnuiți, acest personaj sologubian se evidențiază tocmai prin schițarea trăsăturilor sale în stilul clasic nietzschean, marcat de

răceală, luminozitate și rigiditate și legat de "calmul unui suflet puternic"⁷.

Construcțiile filozofice, transplantate în sfera însuflețită a artei, devin niște "imagini întrupate", un simulacru de idei filozofice. Dragostea Annei față de Loghin nu o împiedică nici o clipă pe această ființă, înzestrată cu o conștiință senină și trează, să nu vadă laturile negative ale "obiectului iubirii" (Vl. Soloviov), care îi lasă puțină speranță că se va schimba. Într-un moment hotărâtor, Anna, liniștită și tăcută, "privea în depărtare. Știa că o așteaptă încă multă amărăciune și suferință, dar viitorul nu o speria, ci, printr-un farmec straniu, o atrăgea"⁸. Iar în hotărârea ei de "a se jertfi" pentru "a reînvia în sufletul tulburat al lui Loghin lumina sacră nestinsă" este personificată ideea lui Nietzsche despre omul istoric ca o "treaptă", prin depășirea căreia lumea se va apropia de fenomenul supraomului nietzschean. Cel care va pieri, va binecuvânta în sinea sa faptul că a fost o "treaptă" de trecere. Zarathustra spunea - citim la Nietzsche: "Măreția omului constă în faptul că el este o punte (...). Ceea ce poate fi iubit în om este că el e trecere..."⁹.

În timp ce F. Sologub recurge la construcții filozofice nietzscheene în vederea plâsmuirii propriului său vis, D. Merejkovski recrează în romanul *Învierea zeilor (Leonardo da Vinci)* mitul nietzschean al supraomului ca atare.

Patosul negării valorilor tradiționale, a milei, compasiunii, binelui și iubirii este personificat în personajul Cezare Borgia, prezentat în "aureola unei măreții aproape supraomenești". Situându-se "dincolo de bine și rău", acest "ales al soartei", "bestie zeificată", este "capabil să suporte libertatea", încalcând legea fără teamă și remușcări, convins că "celui ce vrea și știe să domnească" "totul îi este permis" și că "nu există crimă sau mârșăvie care să nu poată fi justificată"¹⁰. Chiar și portretul acestui personaj, cu toate detaliile sale, este zugrăvit în spiritul ideii nietzscheene despre Übermensch, nefiind neglijat nici faptul că a fost un "faimos seducător de femei".

Vechiul mit al omului "omniaiubitor", mereu gata să ia apărarea celui umilit, sau să lupte pentru "ideile obștești" din literatura rusă

clasică, Zinaida Hippius îi opune mitul omului "nou", a cărui structură reunește mai multe modele filozofice. Valțev din povestirea *Luna*, a cărui "afirmare" se înfăptuiește printr-un gest de izolare totală în propriul său microcosmos, este și el o "imagine întrupată" a idealismului subiectiv fichtean. Dragostea i-a deschis ceva deosebit de puternic și profund în suflet, "de parcă cineva ar fi aprins o lumină într-o încăpere întunecată". Iar când femeia pe care el a iubit-o l-a părăsit, el nu simți nici o schimbare în sufletul său. "Dumnezeu - scria autoarea povestirii - s-a mutat în sufletul lui. Poate ea oare (femeia iubită - V.Ș.) (...) să distrugă, să jighească sau măcar să atingă vreo structură de adâncime? Nici ea, nici nimeni altul nu are puterea de a-l ofensa pe Dumnezeu. Numai cel ce îl poartă în suflet, îl poate ofensa pe Dumnezeu"¹¹. Peste acest sentiment de "autoafirmare" în spiritul fichtean și religios se suprapune un alt sentiment, propriu supraomului, venit dinspre modelul omului elitar al lui Fr. Nietzsche, care anunțase apariția unui "om nou", în stare să treacă peste ceea ce era "prea omenesc", preschimbând, cum scria Andrei Belâi, "venerația biblică față de Dumnezeu într-un elogiu personal" (6, p. 180). Un asemenea gest de depășire în sine a a "prea-omenescului" săvârșește și personajul amintit al Zinaidei Hippius, atunci când luase hotărârea de a pleca din orașul în care se afla femeia bolnavă care îl iubea, știind că plecarea lui va fi fatală pentru ea. "Da, știu că o voi ucide. Nu există cruce mai grea pentru om decât aceasta, dar dacă mi-a fost dată, trebuie să mă resemnez și s-o port. Eu trebuie s-o omor, dacă Dumnezeu îmi îndrumă mâna. Ați spus: iubitor de oameni (...) Dar știți, există cuvintele: mai întâi iubește pe Dumnezeu - mai întâi! - și numai după aceea - pe oameni" (11, p. 286).

A fost receptată de către simboțiștii ruși și "filozofia pesimismului" a lui A. Schopenhauer, ca o filozofie în care predomină intuiția și revelația, rațiunii revenindu-i o mai mică pondere. A. Schopenhauer - scria V. Briusov - se numără printre gânditorii care pot da răspuns la întrebările vizând arta: "Arta reprezintă un act de cunoaștere ce se realizează pe alte căi decât cele reflexive", acestea fiind căile intuiției și revelației¹².

“Efectul de vrajă” al ideilor gânditorului german l-au simțit asupra lor numeroși artiști ai cuvântului, printre care se numără și marele nostru poet național, Mihai Eminescu. “Voluntarismul pesimist”, concepția despre lume ca simplă aparență sau reprezentare, adică ideile care l-au făcut pe Schopenhauer la sfârșitul secolului al XIX-lea “cel mai popular și influent scriitor” (7, p. 407), i-au procurat o “serie de delectări spirituale” și marelui scriitor rus Lev Tolstoi, fără ca ele să se fi resimțit însă și în creația tolstoiană. În schimb, ideile filozofului german privind voința metafizică universală, lumea fenomenală ca reprezentare, ca și tezele sale despre frumos ca scop în sine și ca obiect al contemplației artistice, și-au găsit un ecou profund la simbolisții ruși, aparținând atât “generației vârstnice”, cât și “generației tinere”, dar mai cu seamă în scrierile lui D. Merejkovski, F. Sologub și Zinaida Hippus.

Din izvorul schopenhauerian referitor la zădărnicia dorințelor umane, viața omului fiind iluzorie și trecătoare, sunt alimentate gândurile personajului merejkovskian, Leonardo da Vinci, despre “plictisul nemărginit” al acestei lumi, nonsensul existenței umane și singurătatea fatală a geniului.

Aceleași idei s-au vădit a fi extrem de rodnice și pentru F. Sologub, căruia nu întâmplător contemporanii săi îi spuneau “schopenhauerian clandestin”. Caracterul iluzoriu al existenței umane în opera acestui scriitor, “înțepat” de “ghimpele morții” (*Ghimpele morții* este titlul uneia din culegerile de povestiri), marchează viața personajelor sale, care trăiesc cu “iluzia unui vis chinuitor și imobil”, atunci când realitatea li se pare închipuire, iar închipuirea - realitate. Personajele sologubiene sunt obsedate de ideea tainei existenței, taină “de nepătruns pentru ochiul omului”, oamenii fiind “neputincioși”, *aidoma unor copii în fața voinței universale*, oarbe și rele. “Se duc anii și veacurile, unul după altul, și tot nedezlegată rămâne taina lumii pentru om, ca și cea mai mare taină - taina sufletului său. Omul suferă, întreabă și nu găsește răspunsul. Înțelepți, ca și copiii, oamenii nu știu. Unii nici nu știu să întrebe: cine sunt eu”¹³.

“Mitul schopenhauerian” al existenței omenești, marcate de pecetea nonrațiunii, se suprapune viziunii dualiste a neoromanticilor privind existența celor două lumi: lumea pământească și lumea supranaturală. Viața i se pare personajului Zinaidei Hippius din povestirea *Oglinzi* o copie palidă, o “oglină” a “marelui spirit”, a lumii absolute, supreme și inaccesibile omului. “Norii par a nu fi nori, ci numai reflexele altor nori, din alte lumi”¹⁴.

Dintre lucrurile care compun lumea materiei și în care se realizează obiectivarea “voinței universale”, atenția lui Schopenhauer este reținută de nori, gheață, soare, pământ și râu. Norii schopenhauerieni, care “cutreieră cerul”, fiind plasați în sfera existenței senzoriale, devin în povestirea menționată a Zinaidei Hippius “simboluri artistice”, care încep să vorbească “în limbajul” trăirilor omului concret. Privind “în sus, spre cerul transparent și curat”, personajul Zinaidei Hippius este înclinat să creadă “că la această oră timpurie, când fereastra cerului este mai transparentă, ar putea întrezări prin ea ceea ce noi suntem obișnuiți să vedem numai ca reflexe terestre” (14, p. 77).

Sunt fructificate de simbolisții ruși și alte concepte asupra cărora s-a oprit Schopenhauer în sistemul gândirii sale filozofice. Astfel, râul și apele ce se izbesc de țărnișuri fără nici un sens, ca obiectivare a “voinței universale”, sunt valorificate de F. Sologub într-o descriere peisagistică de o mare forță sugestivă, din romanul *Visuri grele*, devenind expresia senzorială a ideii schopenhaueriene. Întreaga natură - râul, vântul, norii, animalele, păsările - nu este altceva decât un decor, în spatele căruia se ascunde o forță misterioasă, perfidă, invincibilă, în veșnică mișcare, care îl atrage pe om spre piere. Sub semnul fatal al acestei forțe oarbe decurge existența iluzorie și bizară a personajelor lui F. Sologub. Implicarea în viața oamenilor a voinței metafizice, oarbe, implacabile, reci și nepăsătoare față de soarta lor, îi condamnă la o existență zadarnică, reducându-i la starea de “copii neputincioși”. “Râul cu valurile-i roz-albăstrui, zărilor alburii și cerul roșu-sângeriu, cu norișorii săi aurii, - totul era frumos, dar părea neautentic. În spatele acestui decor se simțea unduirea unei forțe invizibile. Forța aceasta se

ascundea, se încorda, înșela perfid și întindea ispititor mrejele morții. Valurile râului curgeau, liniștite, dar implacabile.

- Ce forță! - cugeta Anna, - inutilă și indiferentă față de om (...) Și totul este pătruns de nepăsare și nu este pentru noi: nici vântul care suflă fără sens, nici păsările care, nu se știe de ce, își cheltuiesc toată energia sălbatică și strașnică. Șuvoaiele inutile, supuse legilor eterne, curg fără nici un țel, - iar pe țărmurile acestei forțe în veșnică mișcare tânjesc oamenii neputincioși ca niște copii” (8, p. 37).

În romanul lui F. Sologub, în care sunt înglobate înțelesurile fundamentale ale filozofiei marelui gânditor german, personajul care trăiește cel mai intens “mitul schopenhauerian” al nonrațiunii existenței umane, condamnate la veșnică suferință, este Loghin. Și totuși, personajul în fața căruia “voința universală” metafizică se dezvăluie nu este Loghin, care trăiește acest mit în interiorul său, ci Anna, cu aura ei nietzscheană, situată în afara “mitului schopenhauerian”, capabilă să îndeplinească rolul “intelectului contemplator” al voinței, “total independente” de ea.

Cât despre simboțiștii din “tânăra generație”, ei au resimțit o mai puternică influență a ideilor filozofice promovate de Vl. Soloviov. La acești “copii de la răscrucea de veacuri” și-a găsit, cum am văzut mai înainte, un profund ecou “realismul mistic” al lui Vl. Soloviov, care, fiind apropiat de “realismul fantastic” al lui Dostoievski, avea ca puncte de reper în definirea misticii “atitudinea directă a spiritului nostru față de lumea transcendentală”. Mistica solovioviaană presupunea încercarea de pătrundere dincolo de “vălul ce ne ascunde” lumea supranaturală și supraumană, mistic fiind acela care posedă “sentimentul viu al legăturilor intrinsece cu supraomenescul”¹⁵.

Nu e de mirare că pentru “tinerii” simboțiști - Aleksandr Blok, Andrei Belâi, Viaceslav Ivanov, Serghei Soloviov -, care încercau să întredeschidă “o porțiță din lumea aceasta către lumea de dincolo” și care făureau în opera lor un sui-generu aliaj din fenomenal și numenal, - mistica solovioviaană a însemnat o descoperire fericită. În scrisorile, memoriile și articolele acestor “solovioviști”, cum se autodenumeau ei înșiși, se vorbește despre “cufundarea” în mistica

lui VI. Soloviov, ceea ce a dus la asimilarea în lirica lor a mitologemelor solovioviene privind Femininitatea Veșnică, *Sufletul Universal*, Sofia ș.a.

Cosmologia lui Soloviov este pătrunsă de același sentiment de preamărire a universului și a celei mai desăvârșite creații a acestuia - omul, de care era îmbibată și filozofia antică și pe care filozoful rus o simțea ca fiindu-i deosebit de apropiată. Universul în opera sa este plin de lumină și soare, de culori și mișcare. În afară de culoarea azurie în care apare Veșnica Femininitate și cea albastră, proprie Sofiei, mai întâlnim "umbra roz", care însoțește revelațiile sale mistice, ca și chipul "Femeii Înveșmântate în soare", preluat din Apocalips. Lumina, "forța luminoasă", învinge "stihiile întunecate ale naturii", materia se eliberează, astfel, de "inerție și netransparență", Jând naștere frumosului. Frumusețea cerului, în cele trei ipostaze ale sale - cerul însořit, cerul iluminat de lună și cerul înstelat - este determinată tocmai de lumină. Omul, care iubește, vede "obiectul iubirii" sale într-o lumină ideală, distingând, sub "aparența empirică", natura ideală a ființei iubite, care îi mijlocește legătura cu adevărul sau cu Dumnezeu.

Aflat sub fascinația misticiei "albe" a lui VI. Soloviov, "dificilul" simbolist Viaceslav Ivanov creează o priveliște maiestuoasă a Lunii, care, răsărind, smulge "Veșniciei întunecate", prin lumina sa, "o clipă" de viață.

Pentru A. Blok, după propria-i mărturisire, opera lui VI. Soloviov a însemnat o "adevărată revelație". Epitetele "radios", "aurit", "azuriu", cele formate de la cuvântul "lună", în combinaire cu elementul muzical, creează o "magie a sunetelor", ceea ce constituie "vraja" liricii sale. Totodată, în căutarea "materialului mitologic", poetul descoperă, cum se exprimă el însuși, "colosala idee" a Feminității Veșnice. "Femininitatea Veșnică - scria Blok - a apărut pe adâncinile albastre ale firmamentului poeziei, ca una din cele mai strălucitoare constelații"¹⁶. O față obișnuită i se înfățișează poetului (cum scria el în jurnalul său de tinerețe) ca una din ipostazele Feminității Veșnice, sau ca o "întruchipare pământeană a Preacuratei Fecioare", în fața căreia "a făcut un legământ de veșnică

slujire”. Poetul este Cavalerul Preafrumoasei Doamne, metamorfozată când în Fecioară, când în Auroră sau în “Femeie Înveșmântată în soare” și căreia El îi dedică versuri, în tonalitatea poeziei *Servus-Reginae*, scrisă în 1901:

Nu mă chema. Fără chemare
La templu voi veni.
Și, recules, îngenunchea-voi
La picioarele tale.

O profundă înrăurire asupra tânărului A. Blok a avut și “utopia erotică” a lui Vl. Soloviov, expusă în tratatul său *Sensul iubirii*, în care filozoful neagă “iubirea carnală”, acesteia opunându-i o “formă superioară” a iubirii, de o mare forță transformatoare, capabilă să învingă moartea. Astfel, dragostea tânărului poet pentru fata cunoscutului savant rus, chimistul Mendeleev, este înfățișată în spiritul “filozofiei iubirii” solovioviene, “obiectul iubirii” apărându-i Cavalerului Preafrumoasei Doamne într-o “lumină ideală”, nepământească.

În perioada scrierii primului său volum de versuri - *Aurul în azur* (1904), Andrei Belâi se afla și el sub mirajul “mitului solovioviian”. “Aruncându-se”, cu toată dârzenia și entuziasmul tinereții, “asupra tainelor seculare ale lumii și sufletului” (V. Briusov), poetul caută să le dea o expresie poetică adecvată, folosind o paletă multicoloră, strălucitoare, în care excelează epitetele auriu, azuriu, rubiniu și purpuriu. Poetul se adresează chipului “Femeii Veșnice” cu chemarea de a “reînvia”, și de a “reapărea”, deoarece “a sosit momentul: lumea a ajuns la capătul dezvoltării sale, asemenea unui fruct copt, auriu, plin de dulceață”. Însuși poetul este întâmpinat, undeva, în munți, de “Chipul Veșnicicii dragi”, cu “zâmbetul luminos” pe buze. Dezvoltând “reveriiile” lui Vl. Soloviov în spiritul Apocalipsei, poetul lansează chemare semenilor săi de a părăsi pământul și a se avânta spre zările albastre, “spre soare, libertatea iubin[ă]”:

De flăcări cuprinsă e zarea...
Și argonauți, din corn,
Ne sună plecarea...

.....
"Spre soare, spre soare!
Azur spintecând,
Iubind libertatea,
Spre soare!"

(Trad. de Leonid Dimov)

Ieșirea din sfera mitului soloviovian în proza realității crude va fi însoțită la A. Belâi de schimbarea culorilor, paleta sa imagistică devenind cenușie. În această lume, poetul se simte ca un "nou Hristos", ca un "proroc", "veșnic liber, puternic", pe care însă oamenii îl batjocoresc, târându-l, "în ghionturi" "la ospiciu":

O, de mine, mulțimea râdea,
Falsul Hrist, în bătaie de joc,
Strop de sânge sub ghimpi se răcea,
Ca o lacrimă-n tremur, de foc.

(Trad. de Leonid Dimov)

Astfel, transplantate în "suhia vie a creației", structurile filozofice se vădesc a fi obiectivate în formele temporale și spațiale ale unor "simboluri vii".

NATURA SIMBOLICĂ A MITULUI

“Aidoma colțului de iarbă primăvara,
fășnește mitul din simboluri”.

Viaceslav Ivanov

În teoriile lor mitologice, simbolistii ruși pornesc de la recunoașterea implicită a rolului mereu actual al conștiinței mitice în structurarea procesului cultural, mitul configurându-se într-o structură capabilă să întrupeze trăsături fundamentale ale gândirii umane. Germenii unei asemenea viziuni asupra mitologiei se găsesc încă în filozofia mitului a lui G. Vico, la romantici - Fr. Schelling era convins de viabilitatea procesului creării de mituri -, ca apoi, în “filozofia vieții” a lui Fr. Nietzsche, mitul să fie considerat, de asemenea, ca având un caracter “veșnic viu”. Cât despre cultura rusă, cunoscutul mitolog E. Meletinski apreciază că mitul este primul laborator al gândirii și imagisticii umane, păstrându-și valabilitatea și în etapa actuală¹.

Fiind un fenomen universal, gândirea mitologică nu se reduce la un anumit tip de gândire, adică la gândirea în imagini, în care fși exprimă sentimentele omul primitiv, incapabil să opereze deducții logice, abstracte. Mentalitatea mitologică presupune și un anumit raport între om și natura înconjurătoare, universul fenomenal înfățișându-i-se ca fluid, viu și însuflețit, datorită transferării relațiilor interumane asupra întregii lumi. Drept rezultat al acestui transfer ideea imaterială este percepută ca o “substanță vie” (A. Losev), care nu este altceva decât o “identificare a ființei vii cu intelectul”, ambele componente fiind luate “ca o unitate cosmică unică și indivizibilă”, sau “ca un organism panteistic general”.

După gradul de identificare a celor două planuri existențiale: idealul și materialul, abstractul și concretul, interiorul și exteriorul, se disting diferite forme expresive ale cuvântului, între care, printre teoriile mitologice, o importanță specială capătă alegoria și simbolul. La baza mai multor teorii mitologice, cum este, de pildă, teoria "mitologică", teoria "antropologică" ș.a., se află înțelegerea alegorică a mitului. Pe de altă parte, încă Fr. Schelling² insistă asupra simbolismului mitului, influențând, în această privință, teoriile simbolice despre mitologie din secolul al XX-lea. Mitologia este privită ca un sistem simbolic închis, căruia îi este specific un anume chip de modelare a lumii înconjurătoare, și de către E. Cassirer³. În ceea ce privește conceptul rus al mitului, așa cum s-a conturat el în opera simboliştilor, ca și în filozofia mitului, prezentată într-o lucrare fundamentală, cum este *Dialectica mitului* a lui A. Losev, menționată deja, acesta se bazează pe recunoașterea naturii simbolice a mitului.

Se cuvine să precizăm, totodată, că în lucrarea de față noțiunea de simbol este abordată nu în înțelesul de "cifru" ale unor situații și personaje, prin care, cum scria Mircea Eliade, Lumea "vorbește", se "revelează". Într-o asemenea abordare a simbolismului, roata, spre exemplu, reprezintă un simbol solar, oul cosmogonic - simbolul totalității nediferențiate, șarpele - simbolul htonian, sexual sau funerar; se vorbește, de asemenea, despre simbolismul acvatic, simbolismul lunar sau solar etc.⁴. Pe noi, însă, ne interesează în momentul de față *symbola realissima*, ca obiect al filozofiei mitului, deci sub aspectul structurii sale, caracterizate printr-o sinteză a antinomiilor, care reprezintă "lumea fizică" și "ideea" și care determină "raporturile simbolice" "într-o realitate mitologico-simbolică"⁵. În planul creației artistice este vorba, în acest caz, despre simbolul-metaforă, care constituie, de altminteri, scopul final al procesului artistic, legat, la originile sale, de creația mitică.

O dată fiind precizată poziția noastră în raport cu noțiunea de simbol, observăm diferența dintre cele două forme expresive - alegoria și simbolul. Ea constă în aceea că în timp ce în alegorie nu există un echilibru deplin între cele două planuri existențiale, exte-

riorul, realul primând asupra interiorului și idealului, drept care imaginea se prezintă mai degrabă ca o ilustrare a ideii, în simbol există o deplină identitate între cele două sfere, astfel încât în imaginea respectivă cele două planuri existențiale apar ca o sinteză absolută, între idee și obiect existând legături de "identitate reală, substanțială"⁶.

Ca să luăm numai un singur exemplu, pasărea profetică Gamaiun, dintr-o poezie din prima perioadă a creației a lui Aleksandr Blok, care prevestește viitorul tragic al Rusiei, fiind o realitate vie în imaginația poetului, este un simbol. Aceeași imagine, într-o lucrare despre A. Blok, aparținând lui Vl. Orlov și purtând denumirea păsării mitice - *Gamaiun* (1989), devine o alegorie, deoarece între formă și idee aici nu există un echilibru deplin: cu toată sugestivitatea imaginii, cititorul nu crede, în fond, în caracterul ei literal, direct.

Conform conceptului rus al mitului, cristalizat, cum spuneam, în eseurile lui Andrei Belâi, Viaceslav Ivanov și în lucrarea menționată a lui A. Losev, simbolul este circumscris zonelor mitologice. "Alegoria este limitată logic și lipsită de mișcare" - scria V. Ivanov - pe când "simbolul are suflet, dezvoltare interioară, el trăiește și renaște"⁷.

Proclamând simbolul ca o "nouă modalitate a artei", simbolisții ruși - pe lângă atribuirea acestuia a unui conținut supranatural, care avea menirea, în viziunea lor, de a transfera percepția din lumea fenomenală în lumea tainică, simbolul, fiind considerat ca o "fereastră" către "alte lumi", - insistau asupra ideii cum că simbolul, "exprimând numai emoțiile" ce iau parte nemijlocită la procesul viu al creării de mituri, "este unica realitate". "Mult timp simbolul - scria Andrei Belâi - exprima numai supranaturalul. Respingându-se supranaturalul, se respingea și simbolul (...) S-a uitat că simbolul exprimă numai emoțiile, iar emoția (personală, colectivă) este *unica realitate*"⁸ (subl. ns. - V.Ș.).

Trecând în revistă drumul parcurs de simbolismul rus, Andrei Belâi, în 1928, considera ideea genezei comune a simbolului și a mitului drept o noutate adusă, în cultura rusă, de acest curent lite-

rar: simbolul sau “metafora lingvistică” “este realizarea mitului în limbă”⁹. De altfel, teoreticianul simbolismului rus n-a făcut, în acest caz, decât să reconfirme ideea susținută în plină înflorire a acestei școli poetice, când tot el, în articolul *Simbolismul și arta rusă contemporană* (1908) punea, retoric, întrebarea: “Cât despre proveniența mitului din simbol, cine dintre noi neagă acest lucru?”¹⁰.

Din acest concept al simbolului, înțeles ca o “realitate unică și veșnică”, în care este anulată despărțirea dintre “esențial și aparent”, fiind păstrată “unitatea formei și a conținutului”, decurg afirmațiile cum că “mitul crește din simbol”, “lumea se naște din simbol”, sau că “mitul țâșnește din simboluri”. Idealul poeziei constând în “topirea” formei și a conținutului într-un “simbol viu”, încercarea de scindare a “unității indivizibile a imaginii” constituie un atentat asupra “realității adevărate în arta simbolizării”. Or, un astfel de ideal Andrei Belâi îl vedea realizat atât în opera realistului A. Cehov, cât și în scrierile simbolistului V. Briusov; din acest punct de vedere, pentru el simbolisți erau și H. Ibsen, și Fr. Nietzsche. În acest context trebuie înțeleasă și remarca teoreticianului simbolismului rus cum că, spre deosebire de romantici, la simbolisții ruși simbolul “a căpătat trup și suflet”.

“*La granița dintre creația poetică și creația mitică*”. Concepția despre “simbolul viu” se sprijinea pe teoria simbolistă privind procesul de creare a cuvintelor, sau pe “arta simbolizării”, care se baza, la rândul ei, pe ideea legăturilor dintre mit și limbajul poetic a lui A. Potebnea. Astfel, în “crearea de imagini” Andrei Belâi distinge trei etape: etapa epitetului, etapa comparației, cu ajutorul căreia “epitetul își atrage un obiect nou”, și, în sfârșit, urmează stadiul “simbolismului”, “când, prin lupta dintre cele două obiecte, se creează un obiect nou”, care n-a fost cuprins în cei doi “membri ai comparației”¹¹. Acest “obiect nou” este, de fapt, simbolul sau “metafora-simbol”, “cuvântul-metaforă”, care este, în ultimă instanță, scopul procesului creativ, dat fiind că tendința de combinare artistică a cuvintelor constituie o trăsătură fundamentală a poeziei, în genere.

Totodată, acest proces creativ al combinării de cuvinte se află “la granița dintre creația poetică și creația mitică” (11, p. 141). Orice proces de creație artistică este mitic, în sensul că, o dată ce noua metaforă-simbol a fost creată (“prin unirea celor două elemente într-unul singur”), autonomia imaginii noi față de cele care i-au dat viață rezidă în investirea ei cu o existență ontologică, independent de conștiința poetului. Metafora-simbol se transformă într-o “realitate unică și veșnică”, dobândind viață și acționând într-un mod independent. “Imaginile fanteziei noastre populează lumea noastră; așa începe în artă creația mitică; așa se deschide în artă o realitate veșnică”. “Metafora-simbol, dobândind existență, se transformă în realitate: ea reînvie și acționează independent: *simbolul devine mit*” (11, p. 141, subl. ns. - V.Ș.).

Această năzuință de a da corporalitate imaginii și-a găsit exprimare în “dorul teurgic” al simboलिștiilor ruși, în “dorința de a trece dincolo de granița, de unde începe miracolul”. Din timpurile îndepărtate și până în zilele noastre, scria într-unul din articolele sale Viaceslav Ivanov, muza șoptește artistului cuvinte ademenitoare pentru auzul omenesc, amintindu-i că odată, în secolul de aur al artei, răsunau lirele, cărora le dădeau ascultare copacii și animalele, valurile și stâncile. El aude clar jeluirea materiei, însă este neputincios în a-i comunica o viață adevărată, ceea ce îl îndeamnă pe poet să descopere noi posibilități ale cuvântului, pe muzician - să caute armonii nemaiauzite până atunci, pe pictor - să vadă altfel lucrurile și culorile¹².

Un maestru recunoscut în a reda viață și corporalitate imaginii a fost F. Sologub. Când acest scriitor compară soarele, în povestirea sa *Miracolul adolescentului Lin*, cu un dragon - acesta din urmă aparținând, după C. G. Jung, unui fond arhetipal comun omenirii, - din această comparație ia naștere imaginea “dragonului ceresc”, care, corelată în această povestire cu reprezentarea naturii însuflețite, proprie omului arhaic, capătă o existență reală, procesul gândirii desfășurându-se parcă în imagini. Natura, ca un organism viu, personificată în “Dragonul ceresc”, se cutremură în fața zguduitoare scene a uciderii copiilor: “Cuprins de o furie univer-

sală nestăvilită”, “Dragonul ceresc” “revarsă din gura-i de foc” “torenții mâniei dogoritoare asupra câmpiei tăcute și abătute”¹³. Relația dintre natură și spirit este bazată, la F. Sologub, pe o identificare reală, substanțială, ceea ce acordă imaginii statutul de simbol: imaginea este înțeleasă direct, așa cum apare în sensul ei literal - “Dragonul ceresc”.

Personajele supranaturale din opera lui F. Sologub, care fac legătură între “aici” și “acolo”, trec printr-un proces de creare a unei “realități veșnice” și “autentice”, ceea ce duce la nașterea unei imagini “reale în sinea sa” (A. Belâi). În felul acesta apare “mitul” sologubian despre “nedotâmka”, unul din “demonii minori” din folclorul rus, căruia autorul îi dă “trup și suflet”. În romanul *Demonul meschin*, nedotâmka se metamorfozează, de fiecare dată, în ceva concret, vizibil: “înșală, râde, se rostogolește pe jos, se prefăce ba într-o cârpă, bentiță, creangă, steag, nor, ba într-un cățeluș sau trâm-bă de praf pe drum”.

“Credința nedemonstrabilă” în imaginea creată. Nedespărțirea sentimentului de gândire, a materiei de idee este caracteristică pentru mentalitatea mitologică, diviziunea acestora conducând la căderea mitologiei, în locul ei luând naștere viziunea artistică, în care se înfăptuiește o nouă reunificare a sentimentului și gândirii, materiei și ideii, dar acum - conștient și intenționat. Chiar dacă orice proces de creație artistică este mitic, în sensul că el investeste imaginea creată cu o existență ontologică, independent de conștiința noastră, atitudinea conștiinței față de “legenda făurită” poate fi de două feluri: fie că e vorba de folosirea conștientă a mijloacelor artistice, “ceea ce este posibil numai în stadiul degradării mitului” (A. Belâi), fie că e vorba de “credința nedemonstrabilă” (A. Remizov) în această “legendă”. Mitul însemnând credința în existența unor reprezentări ideale, realitatea mitică este crezută pe cuvânt, spre deosebire de conștiința estetică, care conștientizează non-identitatea formei și a conținutului. Un exemplu interesant în acest sens găsim la o cercetătoare rusă, care făcea distincție între metafora antică “ochi de samur” - cuvinte adresate de Agamemnon soției sale -, în care, notează cercetătoarea, se

simțea prezența animalului vicelan al iadului, și metafora “pui de cățea” a lui Gogol, total abstractizată de reprezentarea noastră despre câine (2, p. 140).

Considerându-se ca făcând parte din acea categorie de oameni care, în epoca “degradării conștiinței și a scepticismului general”, “inconștient, mai ascundeau încă în sinea lor stihia vie a creației” (11, p. 141), simbolistii ruși își rezervau dreptul la “credința nedemonstrabilă” în imaginea creată, ceea ce presupunea, într-un fel, identificarea lor cu subiectul mitic, pentru care mitul este o realitate, în care el crede.

“Credința nedemonstrabilă” este un “izvor de legende”, scria A. Remizov¹⁴, care și-a consacrat o bună parte a vieții sale cercetării mentalității mitopoetice ruse, iar filozoful rus al mitului, A. Losev, afirma că mitul este numai atunci mit, când nu este supus demonstrației și dovezilor, deoarece el “nu poate și nu trebuie să fie dovedit” (6, p. 30). De altfel, cercetătorul esenței “bazelor precreștine, naturale” ale mentalității mitologice ruse, G. Fedotov, găsea această esență nu numai în “iraționalul gândirii arhaice” (care nu recurge la raționamente și noțiuni), ci și în “credința în intuiție”, care prevalează asupra cunoașterii.

Pentru simbolistii ruși, “forța reală” a creației nu este “mensurabilă prin conștiință”, care “urmează totdeauna după creație”. Atât mitul, cât și arta sunt determinate de “legitățile interne” ale creației înseși, conform cărora forța imaginii este direct proporțională cu credința în existența imaginii create. Astfel, în articolul său programatic - *Magia cuvintelor*, Andrei Belâi scria: “Forța imaginii este direct proporțională cu credința (fie chiar și inconștientă) în existența acestei imagini. Când spun: “Luna este un corn alb”, bineînțeles, în conștiința mea eu nu susțin existența unui animal mitic, al cărui corn, în formă de semilună, îl văd pe cer; în adâncul ființei mele creatoare însă *nu pot să nu cred* în existența unei realități, al cărei simbol sau oglindire este imaginea metaforică creată de mine” (11, p. 141, subl. ns. - V.Ș.).

O asemenea viziune asupra creației se circumscria, de altfel, pe deplin esteticii simboliste, conform căreia ficțiunea, “ideea cre-

ativă”, “molipsindu-i” pe oameni “cu creația unei vieți superioare”, devine “o viață mai presus decât viața dăruită” omului¹⁵, dat fiind că “numai în creație constă realitatea, valoarea și sensul vieții”. Pentru ca o astfel de realitate “prin excelență individuală”, cum este arta, scria un cercetător, să capete statutul de adevăr absolut, trebuie să crezi în ea. De îndată ce condițiile dintre realitate și conștiință sunt înlăturate, are loc afirmarea mitului irațional¹⁶.

Dintr-o atare concepție izvorăște și afirmația lui Andrei Belâi cum că scriitorul pentru care imaginea artistică, pe care a creat-o, “nu este reală în sinea ei”, nu este artist, ci - “iluzionist”. Crearea imaginii nu este deloc o ficțiune, imaginile fiind determinate de legi interne ale creației (10, p. 343, 345). Pe acest criteriu al credinței și non-credinței în imaginea plăsmuită Andrei Belâi trasează, la un moment dat, o linie de demarcație între simbolişti și romantici. În recunoașterea primatului creației asupra cunoașterii - scria el - se află “toată frumusețea artei și filozofiei romanticilor”¹⁷. Numai că ironia romanticilor îi face “iluzionişti”, dat fiind că imaginile create de ei devin pentru ei o “iluzie artistică”. Pentru Homer, zeii erau simboluri ale realității autentice, așa cum și pentru Vergiliu lumea subpământeană, înfățișată de el, nu era o iluzie artistică, ci simboluri ale misterelor¹⁸. Tot așa și pentru simbolişti, “închipuirea artistică” totdeauna este “reală în sinea sa” și “înlănțuirea acestor născociri formează mitul; mitul crește din simbol”.

În acest fel, scriitorul simbolist începe să capete trăsături comune cu acel subiect mitic, care, grație credinței sale în caracterul literal al celor înfățișate, “se năpustește”, dacă e să folosim imaginea lui A. Losev, pe scenă spre a preveni sau a da o mână de ajutor pentru înlăturarea nenorocirilor prezentate acolo, spre deosebire de spectatorul modern, care rămâne pe locul lui, într-o contemplare tăcută a celor petrecute pe scenă (6, p. 64).

Astfel, și personajele lui Andrei Belâi n-au fost, pentru el, nicidecum o “iluzie artistică” sau o simplă “ficțiune”, iar “temperatura lor anormală”, în romanele *Porumbelul argintiu* și *Petersburg*, n-a reprezentat, cum scria F. Stepun, “decât expresia exterioară a normei interne a existenței” acestui poet și prozator.

“Totul rezidă în faptul că Andrei Belâi a fost condamnat să vadă lumea așa cum uneori noaptea, mai ales în copilărie, se văd obiectele împrăștiate prin cameră. Pe masă se află abajurul rotund al lămpii, alături, pe un scaun - îmbrăcămintea, și iată că dintr-o dată ți se taie respirația de frică: în fotoliu, lângă pat, stă întins un schelet”¹⁹.

Nici lui Viaceslav Ivanov, cu toată somptuozitatea și decorul limbajului poetic, nu i se poate reproșa lipsa de autenticitate, dat fiind că razele ce-i iluminează creația pornesc nu din afară, ci din interiorul ei. Lumea antică, scria același filozof și critic literar, nu este plăsmuită, la acest erudit rus, în alegorii literare și figuri de marmură, ci trăiește în toată autenticitatea ei primară. Simțind lumea antichității apropiată de sufletul său, poetul reînvie imaginile zeilor și miturile arhaice.

Pare-se, tocmai aici ar putea fi căutată și explicația acelei monotonii a tonalității în opera simboliştilor, de care nu o dată au fost acuzați. Chiar și ideea lui Andrei Belâi și a lui Viaceslav Ivanov privitoare la crearea de “mistere” cerea, cum scriau ei, nu o “ușurință zâmbitoare”, ci o “trăire creatoare”, aceasta presupunând perceperea imaginii artistice ca “reală”. Apariția *Teatrului de măscărici* al lui Aleksandr Blok, în care s-a făcut resimțită ironia, adresată, de fapt, confrăților săi întru simbolism, a fost receptată de aceștia ca un “sacrilegiu” și ca o încălcare a legământului făcut de Cavalerul Preafrumoasei Doamne.

Este interesant de remarcat în această ordine de idei că în romanele istorice ale lui D. Merejkovski și V. Briusov, care, de altminteri, și-au asimilat modalitățile fundamentale ale poeziei mitologizării, proprii literaturii moderne, lipsește ironia, fără de care, după opinia cercetătorilor, este de neconceput mitologismul secolului al XX-lea (1, p. 329).

“... În pragul împărăției mitului”. Mitologii leagă geneza și dezvoltarea inițială a mitului de rodul gândirii umane din stadiul timpuriu al dezvoltării sale. Încă G. Vico era de părere că specificitatea mitului este determinată, într-o mare măsură, de formele unei gândiri comparabile cu psihologia copilului: caracterul concret,

senzorial al percepției, emotivitatea și bogăția imaginației, la care se adaugă lipsa raționamentului, transferarea propriilor însușiri asupra obiectelor și fenomenelor din mediul ambiant, până la identificarea cosmosului cu corpul omenesc. Iar E. B. Tylor scria, în această ordine de idei: “Cu cât mai mult comparăm miturile diferitelor popoare și încercăm să pătrundem în ideile comune care stau la baza asemănării lor, cu atât mai mult ne convingem că și noi, în timpul copilăriei noastre, ne-am aflat în *pragul împărăției mitului*. Copilul este tatăl omului viitor, și în mitologie această expresie are un sens mai adânc, decât i-l atribuim de obicei” (subl. ns. - V.Ș.)²⁰.

Omului epocii moderne îi este dat să trăiască numai în copilărie sentimentul uitat, când, sub impactul percepției naive și spontane, ideea materială i se înfățișează ca o “substanță vie”. Acest moment al mentalității mitologice este oglindit în povestirile despre copii ale lui F. Sologub: *Snegurocika*, *Elkici* ș.a. Mitul rusesc al fetei de zăpadă, fiica lui moș Gerilă, reînvie în imaginația copiilor, devenind o reprezentare reală și vizuală. Conștiinței adultului, care “crede numai în ceea ce cunoaște și vede”, i se contrapune “nostima lume a jocului copilăresc”, în care învinge credința sinceră și naivă, însuflând “zăpezii curate” “suflet viu”, ai domă sufletului ce sălășluiește în om. “O fi din cauză că a fost Crăciunul, noaptea sfântă și misterioasă, ori *au crezut prea mult copiii în ceea ce ei înșiși au născocit (...)* dar iată că s-a săvârșit ceva nemaiauzit, s-a împlinit dorința nechibzuită a copiilor, - a reînviat Snegurocika albă” (subl. ns. - V.Ș.)²¹.

“AM FĂCUT DIN VIAȚA MEA O LEGENDĂ”

“... au crezut prea mult (...) în ceea ce ei înșiși au născocit”.

F. Sologub

Simboliștii ruși se considerau ca făcând parte din acea categorie de oameni, care, în epoca materialismului și pozitivismului, “tot mai păstrau în sinea lor stihia vie a creației”¹, drept care își rezervau dreptul la “credința nedemonstrabilă” (A. Remizov) în ficțiunea artistică, credință ce se afla, de altminteri, la originea miturilor și legendelor. Conform crezului estetic simbolist, ficțiunea, “ideea creatoare”, capătă statutul unei vieți mai presus decât viața care îi este dată omului, astfel că “numai în creație se păstrează realitatea, valoarea și sensul vieții”². Or, scria un cercetător contemporan, de îndată ce condițiile delimitării între realitate și conștiință sunt înlăturate, are loc afirmarea mitului irațional³.

Așa cum în epoca mitului, omul, cufundându-se în lumea plină de taine și culori, povestește apoi despre această lume, scoțând totul din sinea sa, ca din adâncul unei ape în care s-a reflectat lumea înconjurătoare, tot așa și poetul, dacă vrea să rămână artist, trebuie să devină “propria sa formă artistică”: “crearea emoțiilor și crearea imaginilor reprezintă un singur act creator”⁴. De aici rezultă că, pentru a crede în “simbolul real”, plăsmuit în artă, adică pentru ca simbolul artistic “să înceapă să vorbească în limbajul comportamentului uman”, scriitorul însuși trebuie să devină “o formă artistică” (2, p. 79). Astfel, în “dimensiunea simbolistă” (V. Hodasevici) a mitului irațional a luat ființă un fenomen ieșit din comun, purtând denumirea de “creare a vieții” (jiznetvorcestvo). “Arta devine în-

ripată numai acolo unde chemarea ei este, totodată, și o chemare pentru crearea vieții”⁵.

Considerat de sorginte romantică, acest fenomen, prin care se încearcă realizarea unei fuziuni între artă și viață, își are rădăcinile în cultura milenară. La Platon, scria A. Losev, filozofia devine viață, filozoful antichității fiind gata să se jertfească pentru postulatele sale teoretice⁶. Acest deziderat de a crea un sui-generis aliaj din viață și creație a fost trăit de simbolisții ruși “consecvent”, cu sinceritate și intensitate ieșite din comun, el căpătând semnificația de “adevăr al simbolismului” care a marcat “spiritul epocii”⁷. O atare pasiune pentru ideea de cultură - scria un cercelător - n-au cunoscut multe epoci. Este vorba de o categorie de oameni dispăruți pentru totdeauna, care voiau să trăiască pentru artă și pe care noi, cei de acum nu-i mai putem înțelege⁸.

O asemenea relație între artă și viața artistului, când “creația artistică devine creație a vieții”, iar viața este transfigurată în artă “cu sinceritate” și “până la capăt”, presupunea din start existența unor “reguli” nescrise. Printre aceste “reguli” figura, după cum ne putem da seama din amintirile simbolisților, excluderea obligatorie a oricărei “poze” din partea celor ce formau “obștea” simbolisților și a decadentilor. Numai la gândul că “tristețea sacră” de care era marcată poezia lui Lermontov, canonizat de simbolisți, ar putea fi interpretată drept “poză”, pe Andrei Belâi, după propria lui mărturisire, îl “cuprindea groaza”⁹. Acesta aprecia cel mai mult la cel mai mare poet simbolist, A. Blok, “curajul nesimulat” și “lipsa totală de poză”. Însuși Andrei Belâi, după mărturia celor care îl cunoșteau îndeaproape, a fost lipsit cu desăvârșire de orice “element decorativ”, fiind “o ființă dezgolită peste măsură”¹⁰, a cărei sinceritate nu putea fi pusă la îndoială.

O altă regulă nescrisă pentru cei ce intrau în “ordinul simbolisților” era trăirea “elanului extatic”, “un fel de beție a fervorii creatoare” (N. Berdiaev). “Noi, împreună cu Balmont, putem lua drept epigraf la operele noastre cuvintele starețului Zosima: «Caută extazul și irenezia»”, scria A. Belâi în memoriile sale despre acele vremuri¹¹. Această predispoziție a neoromanticilor ruși pen-

tru "inspirația extatică" era moștenită de la romanții, cu interesul lor față de starea de spirii limită. Încă K. Hamsun vedea în nebunie și delir forța dătătoare de libertate. Dar, fără îndoială, un rol de seamă revenea aici preceptelor filozofico-estetice idealiste ale lui Vl. Soloviov, care considera "inspirația extatică" (și nu "conștiința liniștită"), alături de "sentiment", "fantezie și imaginație", cea trăsătură ce unește mistica cu arta¹².

Într-o asemenea "atmosferă magică", de "surescitare și încordare", proprie "stihiei dionisiace" (N. Berdiaev), dezlănțuirea pasiunilor lua iocul "tandreței", "momentele de furie" ducând nu o dată la crâncene înclăștări între aliații de ieri: V. Briusov provoacă la duel pe Andrei Belâi, K. Balmont - pe V. Briusov, Andrei Belâi - pe A. Blok, iar acesta din urmă este gata, la un moment dat, să dueleze cu Andrei Belâi. Disputele dintre A. Belâi și A. Blok "au căpătat (cum își amintește mai târziu N. Berdiaev) dimensiuni aproape cosmice"¹³, deoarece ele nu erau considerate niște certuri banale, ci "polemici, prin care se făurea un sui-generis laborator de experiențe simboliste" (11, p. 518).

Mai târziu, în memoriile lor, simbolistii scriau despre acele timpuri ca despre o epocă, când "în practica relațiilor personale" ei puneau "legămintele simbolismului" (11, p. 680). "O dragoste mistică", "curată și adâncă" a tânărului Andrei Belâi pentru M. K. Morozova, cu care el "nici măcar nu făcuse cunoștință și pe care el o văzuse doar din întâmplare și numai la concertele simfonice", devenea pentru el "un simbol al relațiilor supraumane" (11, p. 566). Iar atunci când A. Belâi fusese cuprins de o pasiune, de data aceasta, cu totul "pământească" pentru tânăra soție a lui A. Blok, în scrisorile sale (pe care un cercetător le numește "document psihologic" al timpurilor respective¹⁴), el își învâluie sentimentele în veșmintele nebuloase ale misticii simboliste. Stranie ni se pare și atitudinea lui A. Belâi, Zinaida Hippus, D. Merejkovski, Serghei Soloviov față de intenția lui Blok, considerat "herald" și "teurg" al "artei noi", de a se căsători, o astfel de intenție a poetului fiind socotită ca o "trădare" a "Tainei". "Călugărul Dante nu s-a căsătorit, ca Blok" (11, p. 287), conchide A. Belâi în memoriile sale.

referindu-se la discuțiile ce au avut loc în jurul acestui moment din viața poetului.

Trăind într-un flux viu de idei și plâsmuiri, "într-o ardere neconținută", și apreciind în egală măsură darul de a scrie și darul de a trăi, simbolistii creau "legende" și "poeme" despre propria lor viață. "Treptat viața mea a devenit pentru mine un material; și așa putea, ani de-a rândul, să extrag mituri din izvorul vieții mele"¹⁵, mărturisea A. Belâi. "Am făcut din viața mea o legendă"¹⁶, se confesă la rândul său, A. Blok.

Numai într-o asemenea atmosferă de "amurg violet" (A. Blok) a fost posibil "cazul Annei Schmidt", care pretindea că este intruchiparea Sufletului Universal al lui Vl. Soloviov; sau cel al Ninei Petrovskaia. "jertfă a decadentismului", cum o numea V. Hodasevici. sau "umbră a simbolismului rus", cum îi spuneau alții. care "trăia visând în plină zi", "făcând din viața sa un freamăt nesfârșit". Din acest "panopticum", după expresia lui A. Belâi. făcea parte și tânărul poet A. Dobroliubov, "decadent din generația vârstnică". care locuise într-o cameră tapetată în negru și tavanul în gri. încercând a-i convinge pe cei care îl vizitau să încerce gustul morții. pentru ca mai târziu să plece "în popor", de unde nu se va mai întoarce niciodată.

Fiecare trăia potrivit cu mitul creat în jurul său: V. Briusov se purta conform cu porecla ce i se dăduse - de "pantera neagră". "punând în încurcătură", la începutul de veac, pe cei care țineau la tradițiile și moravurile vechi. Zinaida Hippus intra în rolul "Diavolitei albe", în conformitate cu mitul despre Diavolița albă¹⁷. iar cei ce o cunoșteau în viață își aminteau mai târziu că poeta însăși contribuia la crearea în jurul ei a unui asemenea mit¹⁸. Pentru K. Balmont poezia n-a însemnat niciodată literatură, aceasta confundându-se cu viața însăși: când își citea versurile, el "oficia un serviciu sacru. punându-se în slujba Poeziei" (18, p. 146). Tot așa circulau mituri și despre Viaceslav Magnificul, care trăia în "Turnul" său. în atmosfera unei culturi rafinate; despre ironicul și glacialul F. Sologub; despre "genialul și straniul" Andrei Belâi, cu ochii lui parcă din porțelan auriu și așa de strălucitori încât se părea

că poți să aprinzi țigara de la ei. În cenaclul "Argonauții" el se simțea ca un Orfeu, capabil să facă să explodeze de muzică citadelele moarte.

Atrage atenția rigurozitatea cu care se urmărea respectarea corelației dintre mitul creat în jurul cuiva și viața "reală", de fiecare zi, a acestuia. Grăitoare în acest sens este mărturia lui Andrei Belâi, care consemnează în memoriile sale cât de frapat și decepționat a fost el când, la prima întâlnire cu A. Blok, a constatat neconcordanța dintre aspectul exterior al acestuia și versurile Cavalerului Preafrumoasei Doamne. Oare acest tânăr cu fața îmbujorată, aducând cu "Voinicul" din basmele rusești, îmbrăcat într-o redingotă strălucitoare, impecabil cusută, este, într-adevăr, acel Aleksandr Blok din mitul făurit în jurul lui - se întreba în sine a Andrei Belâi, care își formase din versurile blokienne o cu totul altă imagine despre poet: palid și bolnăvicios, mic de statură și "îmbrăcat în haine nu prea bine cusute" (11, p. 317).

O asemenea tendință de "creare a vieții" aducea după sine, după expresia lui V. Hodasevici, "jocul de-a viața, ca într-un teatru de improvizații năstrușnice. Știau că e joc, dar jocul devenea viață" (8, p. 341). Despre "jocul de-a viața" din acea epocă a scris și N. Berdiaev, care menționează și faptul că această "perioadă de mare îmbogățire a sufletelor" era, totodată, lipsită de interes pentru "realitatea empirică", fiind o perioadă a "indiferenței sociale și morale"¹⁹.

Cu atât mai dureroasă s-a vădit a fi trezirea la viața dură, necruțătoare, a poetului simbolist, când sosise timpul prăbușirii miturilor: "răsplata n-a fost însă teatrală" (V. Hodasevici). Nina Petrovskaia se sinucide la Paris lăsând gazele deschise²⁰. Uitat de toți, moare în Franța K. Balmont, de ale cărui sonuri, forme, metafore, "frumuseți" și "înălțări" nimeni nu se mai arăta interesat. Un ziar de atunci descrie tristul tablou al înmormântării poetului: ploua, și când au coborât sicriul în groapa plină cu apă, acesta se ridică la suprafață, trebuind să fie fixat cu o prăjină până ce au astupat groapa cu pământ.

Mitul soarelui, al "aurului în azur", creat de Andrei Belâi în

“zorile” vieții sale se metamorfozează apoi în “cenușă” și “praf”. Amintindu-și de acest mit al soarelui, poetul își va mărturisi prăbușirea propriei legende:

În străluciri de aur a crezut,
Dar l-au ucis săgețile de soare;
Cu gândul veacurile-a măsurat.
Dar să-și trăiască viața n-a știut.

Cu puțin înainte de a muri, suferind de insolăție, aducându-și aminte de versurile citate mai sus, Andrei Belâi le va numi “profetice”: “Eu așa de mult iubesc soarele (...) și iată că am exagerat (...) De mult versurile mele s-au dovedit a fi profetice: “Dar l-au ucis săgețile de soare” (11, p. 563).

Dramatică a fost prăbușirea mitului despre Preafrumoasa Doamnă și Cavalerul Ei Întunecat, țesut în jurul lui A. Blok și al soției sale. Înălțat de anturajul simbolist la rangul de poet “mistic” al “cauzei solovioviene”, A. Blok și-a risipit marea dragoste într-o spiritualitate rafinată, în întreținerea credinței că iubita sa este întruchiparea pământească a Femeității Veșnice, ceea ce intra în contradicție cu concepția obișnuită asupra căsătoriei (14, p. 240, 296). Faptul că a făcut din viața sa o legendă n-a trecut fără urmări, însuși poetul sfârșind sub ruinele acestei legende: “O viață întreagă trăită fără sens”, se confesează poetul într-o poezie.

Un martor simpatizant al simboliştilor ruși, F. Stepun, dând o înaltă apreciere “spiritului creator” al “vieții intime, aristocratice” a acestora, remarcă, în același timp, că “în gândirea și simțămintele acelei epoci era multă plăsmuire și multă exaltare (...) Toți ghiceau după stele și nu se încredeau în hărți și compasuri (...) Întregii epoci îi lipsea o anumită austeritate, concretețe și luciditate” (10, p. 132).

Categoria acestor oameni a dispărut demult din cultura rusă, însă ecurile tentativei de “a face din propria viață artă” (A. Blok) nu s-au suns, ele fiind observate în lirica lui Serghei Esenin, despre a cărui “sinceritate zguduitoare”, nu întâmplător, vorbesc tot timpul eseninologii. Punerea aceluiasi semn al “egalității” între viață și artă o putem sesiza și în poezia Marinei Tsvetaeva, a cărei dragoste, cum mărturisea poeta însăși, se revărsa în egală măsură asupra

“conduitei” în viață și asupra “versurilor” sale. Mergând mai departe, am putea spune că și pentru B. Pasternak “înțelegerea vieții” se confunda cu perceperea “vieții poetului însuși”, deoarece, spunea scriitorul, la el, “voința poetică” premerge “vieții”. Chiar și cunoscutul său roman *Doctor Jivago* este apreciat de unii cercetători ca o operă în care “viața este răsfrântă prin prisma voinței artistice, mai exact, prin prisma voinței poetice a autorului”²¹. Imaginea Creatorului posedat de ideea creației își găsește o ultimă întruchipare în capodopera lui M. Bulgakov *Maestrul și Margareta*.

MITUL CREAȚIEI ȘI AL GENIULUI CREATOR ÎN CULTURA RUSĂ

“Dualismul este un destin al actualei
condiții cosmice și umane”.

Mircea Eliade

“Ideile, care sunt felurite înțelese și trăite în decursul veacurilor și de către diverse neamuri, au uneori o «istorie» plină de aventuri”¹, spunea, la un moment dat, Mircea Eliade. În literatura rusă, o astfel de “«istorie» plină de aventuri” a cunoscut mitul creației și al geniului creator, în care ideile culturologiei universale s-au contopit cu idei specifice numai culturii ruse

Cu tot caracterul constant al interesului față de motivul creației și al geniului creator, în cultura rusă iese în evidență un anumit moment, când acest motiv este reluat cu o mai mare intensitate, la diferite niveluri ale vieții culturale - în filozofie și în creația artistică, în aceasta din urmă problematica respectivă fiind reactualizată în lumina unei concepții bine conturate. Avem în vedere perioada apariției pe firmamentul literaturii ruse a unui nou curent poetic - simbolismul, problema în discuție exercitând o puternică atracție asupra reprezentanților noii mișcări literare.

Simbolistii ruși își elaborau conceptul lor propriu despre geniul creator, fără a ține seamă de teoriile existente privind “desacralizarea” și “deromantizarea” geniului. E vorba de teoriile lui Kant, J. P. Fr. Richter, ale lui Hegel, în care se propunea, prin eliminarea obscurității forțelor demonice, “umanizarea radicală” a geniului și apropierea lui de “homo maxime homo”. Asemenea încercări de a

umaniza "virtuțile demiurgice proprii geniului" și de a-l supune "legilor și condițiilor psihologice"² vor continua în timpul evoluționismului scientist al secolului al XIX-lea. Simboliștii ruși însă, trecând, cum spuneam, pe lângă asemenea teorii, se adresau, ca să ne exprimăm astfel, peste capul promotorilor acestora, modului de înțelegere romantică a geniului, pe care ei îl înzestrau cu o forță demiurgică, misterioasă și căruia îi atribuiau o dimensiune spirituală insondabilă. Sufletul geniului, scria V. Rozanov, unul din creatorii mitului despre geniu creator în literatura rusă, reprezintă o structură "insondabilă și inefabilă"³.

Pe de altă parte, conceptul romantic a fost preluat de către simboliști sub forma în care el se conturase în cultura europeană, după trecerea lui prin prisma reflecțiilor lui Goethe asupra creației artistice, drept care definirea forței creative a geniului se făcea prin raportarea la demonic - das Dämonische, văzut ca o "energie pozitivă", creatoare și liberă, misterioasă și divină. La Goethe, artistul, citim într-un tratat de estetică, depășind natura, "ajunge la divin sau, cum îi place lui Goethe să spună, la demonic"⁴.

Cât privește posibilitatea unei astfel de interpretări a geniului - din perspectiva demonicului, cercetătorii o leagă de existența în antichitate a "daimonului", o ființă supranaturală, un geniu supra-uman care îndeplinea funcția de "mijlocitor" între lumea de jos și lumea de sus, "dând universului unitate" și armonie.

Într-un asemenea context își capătă adevăratul lor sens cuvintele marelui poet simbolist, A. Blok, potrivit cărora orice cultură este cu atât mai artistică, cu cât este mai demonică. Dar dacă vom ieși pentru un moment din cadrul culturii ruse, vom observa că această concepție goetheană își găsește ecou și în opera lui M. Eminescu: "viziunea goetheană a demonismului", scria un cercetător român, "se poate regăsi" și la Eminescu⁵. Iar în lucrarea lui Lucian Blaga *Daimonion*, "de perfectă încadrare goetheană", geniu este definit ca o "ieșire din sine a divinității"⁶.

Totodată, priviți în context universal, simboliștii ruși au adus o notă originală în reprezentarea romantică a geniului creator, conceptul lor sprijinindu-se pe o viziune alimentată de un complex

întreg de idei filozofico-estetice ale vremii.

Simboliștii puneau un accent cu totul aparte pe demonic, legând problema geniului, în planul metafizicii istoriei, de conceptul dualist, potrivit căruia forța motrice a istoriei umane o constituie lupta dintre Bine și Rău, Lumină și Întuneric, relevându-se, astfel, ideea ambivalenței naturii geniului.

Pe de altă parte, în concepția simboliștilor, geniul se deosebește calitativ de dimensiunea umană, el fiind marcat de ceea ce ține de natura demiurgicului. El este conceput, astfel, nu ca o sumă de calități și virtuți, ci ca o întruchipare a libertății cvasi-absolute, aflată dincolo de Bine și Rău.

Trebuie spus că într-o astfel de reprezentare asupra geniului și-au găsit ecou mutațiile survenite în sensibilitatea și conștiința estetică europeană, ca urmare a deplasării centrului de greutate în artă, de la cultivarea sentimentului de armonie, seninătate și echilibru, la promovarea discordanței și haosului, iraționalului și inconștientului, aceste două principii antinomice fiind denumite în estetica nietzscheană prin termenii “apolinic” și “dionisiac”.

Mutarea accentului de pe “apolinic” pe “dionisiac” s-a extins și asupra atitudinii simboliștilor față de cultura națională. Venerând genul lui Pușkin, pe acest “Apolo luminos”, “luceafărul de zi” al literaturii ruse, simboliștii îl simțeau mai apropiat pe Lermontov, “luceafărul de noapte al poeziei ruse”. Pușkin li se părea “prea rațional”, “prea clar și limpede”, “prea simplu”. Pușkin, scria în această ordine de idei Viaceslav Ivanov, era prea convins de puterea rațiunii și de integritatea cuvântului, nebănuind existența “nuanțelor” și “complexităților” pe care acesta le conține. De asemenea, prețuindu-l pe “marele scriitor al pământului rusesc” - Lev Tolstoi, simboliștii îl considerau drept “părintele lor spiritual” pe Dostoievski, scriitor “dionisiac” și “extatic”.

Discursul estetic-filozofic al simboliștilor ruși privind conceptul despre geniul creator nu s-ar putea plasa nici în afara înrâuririi doctrinelor marilor filozofi germani, mai ales ale celor elaborate de A. Schopenhauer și Fr. Nietzsche, care dădeau frumosului o interpretare diferită față de cea prezentată de filozofii religioși ruși, în

primul rând, de VI. Soloviov.

În filozofia lui A. Schopenhauer, Fr. Schelling, E. Hartmann, scria gânditorul rus S. Trubețkoi, "absolutul este voința oarbă, inconștientă, irațională"⁷, iar ideea obiectivizării voinței iraționale universale și reci și-a găsit reflectare în conceptul simbolist asupra genului creator.

Ideea religioasă rusă a frumosului, pornind de la preceptul conform căruia Dumnezeu este iubire și altruism, iar frumusețea reprezintă în existența umană "reflexele" eternului și absolutului ("strălucirea ideii eterne", VI. Soloviov), ajunge la încheierea cum că frumosul însuși reflectă "razele dumnezeiești ale iubirii în lume" (S. Bulgakov). VI. Soloviov, pentru care frumusețea reprezintă "valoarea absolută" a artei și existenței și care este de acord că frumusețea, "această inutilitate pură", este "un scop în sine", pune o întrebare semnificativă: "pentru ce, pentru care din calitățile sale intrinsece este apreciată *această inutilitate pură?*"⁸ (subl. ns. - V.Ș.). Tot aici filozoful rus formulează și răspunsul: frumusețea este apreciată în cel mai înalt grad de către om, deoarece, "prin simpla ei existență", ea "bucură și umple de satisfacție sufletul nostru, liniștindu-l și eliberându-l de necazurile vieții"; frumusețea este "simbolul speranței de mai bine, sclipirea de o clipă pe fundalul întunecat al existenței noastre haotice". Ea este necesară, prin urmare, pentru înfăptuirea binelui în lume, prin ea întunericul ostil lumii este îmblânzit și împrăștiat⁹.

Credința utopică a lui VI. Soloviov în posibilitatea transformării lumii după idealurile binelui și frumosului, concentrată în cunoscutilui aforism: "Frumosul va salva lumea", își avea rădăcinile în ideea romantică privind obligativitatea însușirii pozitive, intrinsece a frumosului, ca și a înrâuririi morale ascunse a oricărui obiect frumos, idee subînțeleasă în "finalitatea fără scop" a lui Kant și în convingerea lui Fr. Schiller în unitatea binelui și frumosului.

În schimb, simboțiștii, reprezentând așa "artă nouă", care s-a născut din "dezintegrarea spirituală" a artei vechi, renunță nu numai la formele, ci și la sentimentele pe care le-a nutrit secolul al XIX-lea¹⁰. Simbiozei pământescului și divinului din perioada pușkini-

ană, când arta se afla în slujba Binelui și Frumosului, iar opera lui Pușkin, cum scria o cercetătoare, “reflectând Frumusețea supremă”, “izvora, totodată, din dragostea față de această lume”¹¹, i se opuneau postulatele estetice, îndreptate, după cuvintele lui N. Berdiaev, împotriva “oricărei sinteze organice” și “echilibrului vital”¹², sinteza fiind substituită prin dualismul dintre elementele terestrului, temporalului, empiricului, marcate “profan”, și cele ale cerescului, eternului, aflate dincolo de empiric, marcate “sacru”.

Ca urmare a excluderii unității dintre bine și frumos, corelația dintre cele două principii ar putea fi formulată în termenii antitețici: esteticul versus eticul. “Oare nu orice manifestare a frumosului ne bucură?” - se întreabă retoric unul din personajele lui F. Sologub (*Frumusețea*), care nu crede în utopia solovioviană privind transformarea lumii prin intermediul frumosului. “Să construiești viața în conformitate cu idealurile binelui și frumosului?” - exclamă cu o ironie amară același personaj sologubian, zămislit ca întruchipare a ideii frumosului, dar care preferă “dulcea legendă” a morții, în locul vieții crude, empirice. Și alte personaje ale acestui scriitor simbolist din “generația vârstnică”, ca și o serie de personaje din scrierile lui D. Merejkovski și Zinaida Hippus, au nostalgia unor trăiri estetizante, plasându-se “dincolo de bine și rău”. Tocmai unor asemenea poziții le era destinat reproșul filozofului și teologului S. Bulgakov referitor la hipertrofierea esteticului, menit să ducă la “demolarea” bazelor spiritului uman¹³.

În cadrul unei atare poziții estetizante este plasat și mitul simbolist al geniului creator, străin de pasiunile mulțimii, debarasat în momentele creației de sentimentele lumii terestre, ceea ce imprimă chipului său expresia unui calm desăvârșit și a unei impasibilități, de natură să inspire, cum citim în romanul lui D. Merejkovski, consacrat anume acestui mit, “gânduri cumplite” privind pe “cel de-al doilea eu”, “jumătatea” antihristică a geniului.

Totodată, accentuarea de către simboțiștii ruși a aspectului dual al geniului, care încorporează în sine sa “monstruosul” și “demonicul”, se constituia într-un fel de replică la discuțiile purtate în cultura rusă vizând raporturile dintre judecata morală și artă, discuții

care cereau răspuns la întrebarea: în cazul artei, avem de-a face cu o unitate intrinsecă a frumosului și binelui, sau asistăm la disocierea lor? De altfel, răspunsul la această întrebare implică abordarea unei tematici extrem de complexe, antrenând după sine toată istoria literaturii și filozofiei ruse, poate și pentru motivul că în istoria gândirii ruse un loc cu totul aparte aparține esteticului, văzut prin prisma relațiilor sale cu eticul. Tema moralei, a binelui capta atenția gânditorilor și scriitorilor ruși, exemple grăitoare în acest sens fiind multe, dintre acestea mărginindu-ne a evoca, pe de o parte, numele lui Lev Tolstoi și F. Dostoievski, iar pe de alta, cel al lui Vl. Soloviov, cu tratatul său semnificativ intitulat - *Îndreptățirea binelui*.

Preocupările pentru estetic din secolul al XVIII-lea se amplifică în secolul al XIX-lea prin angajarea demersului critic în dezbaterea unor probleme vizând dezacordul, tot mai tranșant, dintre estetic și etic, unitatea dintre frumos și bine dovedindu-se a fi iluzorie, deoarece viața însăși se vedește a fi străină idealului estetic. Tot în acest secol, în cugetările de factură estetică din cultura rusă se conturează ideea despre caracterul amoral și tragic al esteticului, legat de taina de nepătruns a trăirilor estetice din sufletul uman. Raportat la artă, acest "amoralism" al esteticului constă în faptul că "sufiul" său "neobservat și veninos, în același timp, (...) acționează mult mai puternic acolo unde el este acoperit de frumusețea și eleganța formei"¹⁴.

Numai în cadrul acestor probleme, pe care N. Berdiaev le consideră a fi "preponderent rusești", poate fi înțeles fenomenul Lev Tolstoi, care, cum scria V. Zenkovski în *Istoria filozofiei ruse*, "asemenea unui «bogatâr» din antichitate, (...) a intrat în luptă cu spiritul veacului său", neadmițând un bine relativ sau parțial, decât numai "binele absolut și veșnic", și emițând părerea, paradoxală la prima vedere pentru un artist al cuvântului, cum că "binele n-are nimic comun cu frumosul" (14, 195). Cuvintele lui Lev Tolstoi referitoare la "forța fatală și demonică a artei", în măsură să despartă arta de bine, n-au putut să nu fie auzite de "elita spirituală" rusă, căreia îi aparțineau simbolistii. La aceștia, aspectul demoniac al geniului se raporta la forța "fatală și demonică" a artei, în geniul

creator reliefându-se acele trăsături care îl făceau părtaș la “ispirirea” prin artă, aptă a face frumos chiar și răul însuși.

Dar și mai mult “material” în privința aceasta furniza simbolismul antropologia antinomică a lui F. Dostoievski. Alături de crezul scriitorului privind unitatea frumosului și binelui (drept care frumusețea se înfățișează ca o forță ce “pune în mișcare popoarele”), în estetica dostoievskiană de sorginte antinomică își găsește locul și ideea referitoare la separarea binelui de frumos. Haoticul și extramoralul sufletului omenesc adeseori nu sunt guvernate de principiul moral, acțiunile omului, după Dostoievski, de multe ori fiind în dezacord cu rațiunea și morala. De această contradicție, proprie sufletului omenesc, dintre conștiința morală și sentiment, ia naștere ambiguitatea frumosului, exprimată în cunoscutele cuvinte ale lui Dmitri Karamazov: “Frumusețea este un lucru înfricoșător și groaznic (...) aici malurile se apropie și toate contradicțiile conviețuiesc (...) Groaznic este faptul că ceea ce minții i se înfățișează ca o rușine, inimii i se pare a fi numai și numai frumusețe”¹⁵. Pe tărâmul frumosului, ni se spune în același roman dostoievskian, “diavolul se luptă cu Dumnezeu, iar câmpul de luptă sunt inimile oamenilor”, diavolul punând stăpânire pe om tocmai în momentul trezirii în el a “extazului estetic”.

Toate aceste dezbateri din cultura rusă și universală privind raportul dintre estetic și etic, bine și frumos, moralitate și valoare estetică, s-au constituit în izvoare ce au alimentat formarea mitului simbolist despre geniul creator, dându-i tensiune și o notă de originalitate.

Cu toate că o astfel de imagine asupra geniului nu avea vreo tangență cu demonicul în accepțiunea religioasă, asimilat fiind spiritului răului și trufiei, după canoanele evanghelice, în cultura rusă de la răscrucea de veacuri au apărut situații conflictuale, ale căror protagoniști erau, pe de o parte, cei care creau mitul geniului în artă, iar pe de alta, filozofii religioși, în opinia cărora estetizarea demonismului în artă provenea din același izvor al lipsei de credință, al negării lui Dumnezeu și sensului creației sale. Iar în această critică, venită din perspectiva religiei creștine, se trăda și o stare de spirit

proprie Rusiei, unde, cum scria S. Bulgakov, ideile și stările de spirit ale epocii se manifestau “mai decisiv și mai rectilinear” decât în Occident, în Rusia resimțindu-se mai adânc acea “dramă spirituală universală”, acel “nerv al istoriei moderne”, care se constituia într-o criză de credință a omului modern¹⁶.

Astfel stând lucrurile, nu ne mai poate surprinde nici “râsul ucigător” al lui Vl. Soloviov la adresa primelor experiențe poetice ale simboțiștilor, care a luat forma unor parodii celebre, adevărate capodopere ale genului, în literatura rusă, nici animozitatea cu care au fost întâmpinate de către gânditori religioși încercările acestora de a crea chipul geniului aureolat cu nimbul demoniacului.

În epicentrul discuțiilor încinse în jurul demoniacului în artă, estetică și antropologie, pe neașteptate, s-a văzut atrasă creația lui Lermontov, al cărui Demon din cunoscutul său poem omonim și-a făcut cândva intrarea în literatura rusă în toată splendoarea frumuseții sale, pe cât de supraomenească, pe atât de “însăimântătoare”. La hotarele dintre veacuri, când în rândul simboțiștilor ruși se reaprinde făclia interesului lor față de misterul creației și al geniului creator, precum și față de demonismul legat de această taină, poemul lermontovian, cum menționa D. Merejkovski în remarcabilul eseu *M. I. Lermontov. Poetul supraomeneșului* (1909), “reintră în actualitatea” literaturii ruse¹⁷.

Primul care a simțit ațintită asupra sa “privirea grea” a poetului a fost, pare-se, Vl. Soloviov care, în articolul *Lermontov* (1899), semnat în ajunul anului morții sale și receptat ca un “testament al maestrului pentru discipolii săi”, îl condamnă pe marele poet la “pieire veșnică”, pentru estetizarea demoniacului și “minciuna proslăvirii demonismului”. În metafizica lui Vl. Soloviov, “elanurile demoniace” reprezentau o “infinitate negativă”, un “abis deschis tuturor nebuniilor și urâțeniilor”, demonicul afectând nu numai domeniul eticului, ci și pe cel al esteticului. Atitudinea sfidătoare a poetului, după filozoful rus, față de Creatorul însuși, refuzul lui de a se resemna în fața Lui, această trufie demonică și triumful răului asupra binelui, făc din Lermontov, spunea el, predecesorul cel mai apropiat al autorului Übermensch-ului.

În afară de articolul special consacrat poetului, Vl. Soloviov mai scrie și *O scurtă povestire despre Antihrist* (supliment la *Trei dialoguri despre război, progres și sfârșitul istoriei universale*), în care înfățișează “apariția, glorificarea și prăbușirea antihristului”. De reținut, pentru cazul de față, că antihrist este prezentat la Soloviov în culorile în care Demonul a fost zugrăvit la Milton, Byron, Lermontov, acesta distingându-se printr-o “frumusețe supranaturală” și posedând “o forță de geniu”. Dar, arăta filozoful rus, frumusețea și forța de geniu la acest spirit al răului nu este altceva decât “o strălucire falsă”, sub care se ascunde “iubirea nemăsurată față de sine însuși”: “de iubit se iubea numai pe sine”, fiind cuprins de “o ură crâncenă, ce-ți tăia răsuflarea” față de “chipul blând și trist” al lui Hristos¹⁸.

Gestul filozofului religios nu se rezuma numai la apărarea canoanelor evanghelice, sau la exprimarea atitudinii negative față de accentuarea autonomiei estetice a artei în detrimentul sensului moral, “pasiunea” (D. Merejkovski) ieșită din comun de care era pătruns eseul soloviovian se constituia într-una din primele replici îndreptate împotriva “exploziei civilizației antropocentrice”, care ducea la absolutizarea omului și la substituirea “oricăror valori absolute” (S. Bulgakov).

Mergând pe urmele lui Vl. Soloviov, și alți gânditori religioși manifestă o atitudine intolerantă față de personajul demonic din literatura rusă și universală și insistă asupra demascării “supraomnescului fals” cu care el se înconjoară, izvor al înfruntării semețe a Creatorului. Astfel, S. Bulgakov asimilează demonicului conceptul dostoievskian al “subteranei”, desemnând “zona ascunsă a sufletului uman”, punctul de plecare al omului în închipuirea sa, cum că el ar fi “prototipul” lui Dumnezeu. Filozoful și teologul rus identifică demonul cu “adevăratul erou al subteranei - Diavolul”, țintind prin aceasta în personajele demonice ale lui Byron și Lermontov. El smulge “mantia demonică” estetizantă de pe umerii acestora, afirmând că “partea ascunsă” a demonicului nu este altceva decât o “banalitate”: “Sub mantia demonică se ascund Hlestakov și Cicikov, iar demonul feeric se transformă într-un drac cu copite și

gîturai. Banalitatea este partea ascunsă a demonicului”¹⁹.

Astfel începea în literatura rusă lupta “cu atracția, cu ispita demonicului”, soldată cu încercarea, cum se exprima D. Merejkovski, “de a-l dezbrăca pe demonul lermontovian pentru a-i găsi coada, lungă și netedă ca a unui câine danez”. Replica lui D. Merejkovski viza articolul lui Vl. Soloviov, scriitorul simbolist combătând în eseu menționat, cu o nu mai puțină “pasiune”, părerea filozofului asupra creației lermontoviene. Mănușa aruncată de filozof a fost ridicată și de către V. Rozanov, autorul eseului *M. I. Lermontov. Cu prilejul a 60 de ani de la moarte* (1901). Și cine știe, de n-ar fi apărut la timpul respectiv eseu lui Vl. Soloviov, îndreptat împotriva “luceafărului de noapte al poeziei ruse”, această literatură nu s-ar fi îmbogățit cu asemenea modele ale eseisticii literare, cum sunt studiile lui D. Merejkovski și V. Rozanov, consacrate lui Lermontov.

Dar tot atât de evident pentru noi este și faptul că reabilitându-l pe Lermontov de “acuzățiile” lui Vl. Soloviov, atât V. Rozanov cât și D. Merejkovski au urmat calea deschisă de acest filozof: cea a identificării personajului artistic cu însuși creatorul acestuia, chipul Demonului având și pentru ei semnificația revelării de sine a poetului. “Adevărul (...) biografiei sale Lermontov l-a exprimat în *Demonul*”, care a devenit “sufletul lui Lermontov însuși”, citim la Rozanov. “Tragedia Demonului este o uriașă proiecție în eternitate a tragediei vieții poetului însuși”, îl secundează D. Merejkovski. Poetul, agent al creației, devenind subiect al analizei estetice, capătă în interpretarea acestor scriitori (același lucru se întâmplă și cu Gogol al lui Andrei Belâi) semnificația de personaj literar, prin care ei își exprimă propria concepție despre geniul creator.

Eseurile lui D. Merejkovski și V. Rozanov despre personalitatea lui Lermontov, ca și cel al lui Andrei Belâi, consacrat lui Gogol, purtând amprenta unei viziuni subiective, impresioniste, alcătuiesc, împreună cu chipul geniului creat în romanul lui D. Merejkovski *Învierea zeilor (Leonardo da Vinci)*, acel material din care s-a plămădit mitul geniului creator în literatura rusă de la hotarele dintre veacurile al XIX-lea și al XX-lea.

Una din condițiile existențiale ale geniului o constituie impulsul creator, surplusul de energie liberă și creatoare, sau, cum spunea Andrei Belâi, "lava creației": "În adâncul sufletului său (al lui Gogol - V.Ș.) s-a născut un spațiu nou, necunoscut nouă: (...) în vârtejul sentimentelor irumpe lava creației"²⁰. Or, aceasta nu este altceva decât, cum scria un cercetător român, "gestul celei de a doua creații după Demiurg, prin care se conferă lumii noi valori" (5, p. 517). Iar capacitatea de a crea "un spațiu nou", "o nouă omenire" și "noi valori" conferă geniului, în opinia simbolistilor, condiția de rival al lui Dumnezeu, pe chipul său fiind așternute umbre întunecoase, ce ne amintesc de cel care, conform religiei creștine, este ros de ambiția de a-l imita pe Creator. "În cea mai adâncă înțelepciune" a geniului, scria D. Merejkovski în romanul său *Învierea zeilor (Leonardo da Vinci)*, "ca pe marginea alunecoasă a unei prăpastii, se află cele mai cumplite și irezistibile tentații"²¹.

Geniul apare, astfel, în cele două ipostaze ale sale: de simplu muritor, din a cărui condiție decurgând ceea ce este omenesc în el, și de creator, înzestrat cu atributele demiurgului. Această conlucrare rodnică între ceea ce aparține omenescului și ceea ce e de natură divină este rezultatul, în cazul creației lui Pușkin, cum nota Vl. Soloviov într-un articol consacrat poetului rus, fuzionării într-un tot armonios a divinului și terestrului. Calitatea de geniu rezidă în faptul că în procesul creației el depășește "energiile inferioare ale senzualității" în vederea izbânzii totale a "creației spirituale", pasiunile omenești reprezentând pentru un artist adevărat "un material necesar"²².

În viziunea lui D. Merejkovski, V. Rozanov și Andrei Belâi geniul este compus, de asemenea, din "două jumătăți", cuprinzând în sinea lui, alături de "ceea ce este de aici", și "ceea ce este de dincolo". Numai că în conceptul simbolist de geniu divinul și omenescul nu se află într-un raport de armonie și complementaritate, acestea configurându-se, mai degrabă, ca antinomii. "Ceea ce este de dincolo", nepământesc, poartă caracteristicile neumanului, mon-

struosului și miraculosului, încorporate în geniu în afara voinței lui. “Contopirea voinței omului și a lui Dumnezeu”, “a naturalului și supranaturalului este tentația cea mai mare pentru om, care nu poate să rămână nepedepsită” (21, v. 3, p. 369), scria D. Merejkovski în romanul menționat.

Relevând în viața lui Lermontov și a lui Gogol existența unui “paralelism” - al “vieții de aici” și al “vieții de dincolo” -, V. Rozanov conchide: “Lumea lor originară era, totuși, lumea de dincolo”. Iar “viața de dincolo”, “viața stelară”, “cosmică”, formează, după Rozanov, cea de “a doua jumătate” a poetului, pe care el o numește “demonism”. În imaginația lui Andrei Belâi, Gogol apărea ca “un vrăjitor” care n-a putut să nu răspundă chemării “genunii, negre și vuitoare”.

La rândul său, și D. Merejkovski observa că există “ceva de neînțeles și misterios” în Lermontov, care-i atrăgea pe oameni și care-i determina, în același timp, să se îndepărteze de el, astfel că între poet și oameni s-a creat “un zid al urii”, ce l-a urmărit pe autorul *Demonului* toată viața. “Se pare, continua Merejkovski, că el însuși simțea în sinea lui, mai mult sau mai puțin clar, acest ceva “ce nu era întru totul omenesc”, miraculos sau monstrous, ce trebuia să-l ascunzi de oameni, fiindcă ei nu iartă așa ceva niciodată” (17, p. 91). Iar acel ceva “miraculos sau monstruos” era, de asemenea, legat de demonia poetului, pe care el o emana prin “privirea sa grea”, aproape imposibil de suportat de către cei din preajma lui. “Uneori, cei la care el privea țintă erau nevoiți să plece în altă cameră, nefiind în stare să suporte această privire”, aducea, în esul său, mărturia unui martor ocular D. Merejkovski (17, p. 102).

Cu alte cuvinte, geniul, în concepția simboलिștiilor ruși, se înfățișa ca un Ianus, cu cele două fețe, pe una din care se distingea clar, cum scria Merejkovski, semnul de “slujitor al lui Antihrist”.

Un merit incontestabil al lui D. Merejkovski față de cultura rusă constă în faptul că el a fost singurul mare scriitor rus care a dat expresie artistică interesului său pentru mitul creației, realizând o remarcabilă operă literară, așa cum este trilogia sa istorică *Hristos și Antihrist*. În acest roman, potrivit teoriilor existente cu privire la

gradarea valorică a demoniei, am putea desluși trei tipuri de "structuri demonice": cel de natură titanică, personificat în Iulian Apostatul, cu orgoliul său aproape satanic, din prima parte a trilogiei - *Moartea zeilor (Iulian Apostatul)* (1895); cel reprezentat de Cesare Borgia, figură negativă, înzestrată cu energia distructivă, din a doua parte a trilogiei - *Învieerea zeilor (Leonardo da Vinci)* (1900) și, în sfârșit, chipul propriu-zis al geniului, "duhul pozitiv al creației" (Lucian Blaga), întruchipat în figura marelui pictor al Renasterii, Leonardo da Vinci, din aceeași parte a trilogiei.

În prima parte a trilogiei asistăm la încercările scriitorului de a crea chipul artistic al "Titanului antic" - Iulian, care, împotriva voinței zeilor, vrea să-l descătușeze pe Prometeu, adică să rupă lanțurile creștinismului în care era ferecată Elada. Iulian este omul-Dumnezeu, care îl sfidează pe Dumnezeul creștinătății. El simte în sine sa o putere de Titan, fiindcă este convins că nu există "în tot universul" ceva "mai divin decât voința omului". Prin atitudinea sa exprimată în cuvintele: "Așa vreau eu", el se opune provocator zeilor și prevestirilor, declarând că el este "Titanul care luptă împotriva Galileanului". Într-un asemenea context capătă sens și replica sa sfidătoare: "Eu sunt eliberatorul, eu sunt Antihristul!"

Și chiar dacă prin noblețea caracterului său, prin renunțarea la lux și năravurile vicioase ale curților regale, el se ridică deasupra domniilor precedente, această latură a personajului lui Merejkovski nu reprezintă însă decât una din "jumătățile" lui; conținutul celeilalte "jumătăți", constând din răzvrătirea sa împotriva lui Dumnezeu, imprimă chipului lui Iulian pecetea asemănării lui cu Antihrist. "El multora li se păru în acea clipă că este însuși diavolul", scria autorul, referindu-se la scena în care împăratul Iulian, plin de ură, dar impasibil și măreț, stătea înălțat deasupra mulțimii îngrozite a creștinilor eretici.

Cutele hlamidei pe care o purta Iulian Apostatul, fluturând în vânt, îi frapează pe cei din jurul său prin asocierea ei cu "aripile roșii gigantice" ale lui Antihrist. Este interesant de remarcat că această imagine este reluată de scriitor în cea de a doua parte a trilogiei. În raport cu marele Leonardo da Vinci: "cutele mantiei sale de

culoare roșu-închis”, în hătaia vântului, aduc cu aripile lui Antihrist, în imaginația unuia din discipolii celebrului pictor.

După crearea tipului apostat-semizeu în prima parte a trilogiei, D. Merejkovski purcede, în cea de a doua parte, la înfățișarea, în personajul Cesare Borgia, a unui “monstru-semizeu”. Acesta face parte din acele “ființe demonice” care, după Goethe, emanând “o putere uriașă” și exercitând “o influență de necrezut asupra tuturor fapturilor”²³, posedă o energie distrugătoare, proprie negativismului mefistofelic. Principele Cesare Borgia, fiul papei Alexandru al VI-lea, este însemnat în cartea lui Merejkovski “cu nimbul unei măreții aproape supraomenești”, cititorul putând ușor sesiza înrâurirea asupra autorului a idealului nietzschean privind “eroul” și “supraomul”, văzut ca un geniu, opus “mulțimii”, “oamenilor obișnuiți”, capabil să se plaseze “dincolo de bine și rău”. Astfel, nu întâmplător, după apariția romanului, contemporanii nu-i spuneau autorului altfel decât “Merejkovski-nietzscheanul”.



Figura marelui Leonardo da Vinci din romanul *Învierea zeilor* (*Leonardo da Vinci*) al lui D. Merejkovski, privită prin prisma demoniei goetheene, pe de o parte, și prezentată în toată complexitatea ideilor filozofico-estetice ale vremii, pe de alta, reprezintă una din marile realizări ale literaturii ruse, în care și-a găsit întruchipare mitul simbolist despre geniul creator, purtând amprenta talentului unui artist al cuvântului.

Fiindu-i recunoscută “înclinația către antinomii”, care, în concepția lui N. Berdiaev, trădează “dualitatea ascunsă și ambiguitatea” acestui scriitor, pentru care este caracteristică totodată “neobișnuita dragoste de adevăr și patosul moral”²⁴, D. Merejkovski găsește un teren extrem de propice pentru a-și formula antiteze, atunci când începe să înlăture strat după strat, pentru a ajunge la esența “ambivalenței” personajului său demiurgic. Încă de la primele apariții în paginile romanului, Leonardo da Vinci este înfățișat ca fiind țesut din dihotomii. Mare maestru al portretului,

scriitorul rus surprinde în înfățișarea personajului său un contrast straniu între vocea lui subțire, dar plăcută, și conformația corpului său puternic: în mâinile lui frumoase și delicate, “cu degetele lungi și subțiri ca de femeie”, se ghicea o “mare forță”. Aspectul exterior fiind reflexul vieții lăuntrice, trădează conviețuirea în marele pictor a doi inși diferiți. Unul din ei, “cel de aici”, era lipsit de simțul practic al vieții, neajutorat și neîndemânatic, ca “lebăda pe uscat”. Celălalt era artistul și omul de știință, înzestrat cu o “putere supranaturală”, căruia i se deschideau tainele naturii. Acest Leonardo avea “expresia unei voințe și gândiri parcă necruțătoare”, care se putea citi “în ochi, în ridurile adânci ale frunții, în sprâncenele încruntate”, sugerând ideea unei forțe a intelectului ieșite din comun. Or, această trăsătură a artistului ne duce cu gândul la o înțelegere a artei ce decurgea din filozofia lui A. Schopenhauer, pentru care “arta e cea mai înaltă realizare a intelectului uman și suprema formă de cunoaștere” (4, 403). Pe de altă parte, în “zâmbetul înțelepciunii de șarpe” al lui Leonardo, în expresia ochilor săi “de un albastru deschis”, “reci”, “senini, linișțiți și înstrăinați aidoma stelelor”, transpare calmul, răceala și impasibilitatea ce veneau din recuzita nietzscheană. “Răceala veșniciei” face parte, după Nietzsche și Schopenhauer, din chipul geniului nemuritor. “Geniul, scria George Călinescu, este «nemuritor și rece», imortalitatea fiind concepută ca o renunțare la viața caldă sangvină”²⁵.

Pătrunzând în universul lăuntric al personajului său, scriitorul descoperă caracterul tragic al acestei dualități: omul cu sufletul blând și tandru, binevoitor față de oamenii apropiați lui, se ciocnea în Leonardo cu acel “ceva ce nu era întru totul omenesc”, care-l lega de ceea ce era “nepământesc”, “de dincolo de această lume” (Rozanov). Din cauza unei asemenea conectări la ceea ce aparținea supranaturalului, personajul lui Merejkovski emană, împotriva voinței sale, un fel de “raze” de “rădiu obscur”²⁶, ce acționau nefast asupra celor din jur.

Efectul atracției-respingerii geniului îl simt, deci, asupra lor cei din preajma lui Leonardo, cum este cazul ucenicului preferat al pic-

torului, Giovanni. Întâlnindu-l pe marele pictor, "Giovanni își ridică ochii la Leonardo și simți că, chiar dacă ar fi amenințat cu flăcările veșnice ale Gheenei, chiar dacă s-ar convinge că Leonardo este într-adevăr *Sluga lui Antihrist*, el n-ar fi în stare să plece de lângă el, deoarece o forță mai presus de puterile lui îl mâna către acest om: trebuie să-l cunoască până la capăt" (21, v. 2, p. 44, subl. ns. - V.Ș.). Însuși pictorul intuiește prezența în sine a acestei nefaste însușiri, ce "trebuie să fie ascunsă de oameni", fiindcă ei "nu iartă așa ceva niciodată", creându-i faima de eretic, de ateu și vrăjitor, capabil să "deoache" și să "strice" oamenii. El a vrut să-l ferească pe Giovanni de "ochiul său rău", "să-l alunge, pentru a-l salva, dar nu găsea în el putere", astfel încât moartea ucenicului a rămas ca o grea povară în sufletul său.

Moartea lui Giovanni vine să confirme încă o dată că "ispita" "înțelepciunii adânci" a genului nu trece fără urmări pentru muritorii de rând, "forța supraomenească" a gândirii lui Leonardo l-a tulburat "credița smerită", scoțându-i din făgașul vieții obișnuite. "Ți-ai ars aripioarele, ca un fluture, la lumânare, dar tot te mai învârtești în jurul ei - te vâri în foc" (21, idem, p. 350), spune cu amărăciune un alt ucenic al marelui pictor.

Privit cu ochii de simplu muritor, geniul se prezintă ca un mister greu de dezlegat. În conștiința acestor muritori de rând, arată Merejkovski, sunt de neconceput contradicțiile de natură supraomenească, ce sălășluiau în sufletul fie al poetului Lermontov, fie al pictorului Leonardo da Vinci. Cum poate maestrul, se gândea Giovanni, "cu aceeași curiozitate impasibilă" să cerceteze "legile mecanicii, ale matematicii" sau "structura unui cadavru despicat" și să conducă la eșafod pe oamenii vii, cu singurul scop de a le urmări "ultima grimasă de spaimă întipărită pe fețele lor"? Cum poate maestrul să lucreze la tabloul ce înfățișează pe Sfânta Ana și pe Fecioara Maria și, în același timp, să fie absorbit de niște mașini lipsite de suflet și destinate uciderii? Și cu aceeași "curiozitate calmă și pătrunzătoare" scrutează Leonardo "sufletul viu" și gingaș al Giocondei, pictându-i portretul.

În asemenea clipe, Giovanni avea impresia că maestrul său

“seamănă perfect” atât cu Hristos cât și cu Antihrist, ambele principii contopindu-se parcă în chipul acestuia. “Care din aceste două bezne opuse este mai apropiată de inima maestrului, ori amândouă îi sunt la fel de apropiate?” (21, v. 3, p. 181), se întreabă ucenicul și nu găsește răspuns la întrebarea sa. “Sunteți doi, și cine poate înțelege care pe care a pus stăpânire”, nota V. Rozanov într-o situație analoagă.

Intuind că împăcarea, “concilierea” între “cele două bezne opuse” este “unica” și “singura” cale de urmat a omului, ucenicul lui Leonardo rămâne însă cu convingerea că aceasta este și “cea mai cumplită cale”: mergând pe ea, omul săvârșește un sacrilegiu de neiertat împotriva adevărului lui Dumnezeu. “Ultima taină: doi sunt unul. Hristos și Antihrist sunt unul. Cerul de sus și cerul de jos. Să nu fie, să nu fie așa! Mai bine moartea” (21, idem, p. 288), notează în jurnalul său Giovanni, înainte de a muri.

Totodată, reflecțiile acestui personaj, care caută să-și domolească gândurile ce-i “istoveau sufletul”, permiteau autorului să insereze în romanul său idei filozofice din antichitate, așa cum profetiile Casandrei îi îngăduiau, la rândul lor, să exprime idei ale metafizicii străvechi privind bi-unitatea divinității și natura “bipolară” a geniului, precum și calea “soluționării tuturor contradicțiilor”. În formulările paradoxale ale Casandrei referitoare la răsturnarea cosmică a valorilor: “Numai atunci vor învia zeii, când Cei Luminoși se vor uni cu Cei Întunecați, cerul de sus cu cerul de jos, și cei Doi vor fi Unul”, - este exprimată esența dramei umane, care izvorăște, cum scria Mircea Eliade, dintr-o “profundă insatisfacție a omului față de situația sa actuală, de ceea ce numim condiția umană”²⁷. Din clipa în care a luat cunoștință de poziția sa în cosmos, omul s-a simțit despărțit de ceva “unificat” și “totalizat”, această despărțire constituind “un izvor de neistovită durere, spaimă, deznădejde”. Dar tot din același sentiment ia naștere și tendința principală a spiritului omenesc, care răspunde “unei nevoi fundamentale a omului”, îndreptate spre “refacerea unității primordiale, reintegrarea lui în «tot»” (1, 361).

Astfel se întâmplă și cu miturile, legendele și credințele ce

implică “coincidentia oppositorum”, însemnând “unirea contrariilor, totalizarea fragmentelor” (27, 115), care trădează “nostalgia unui Paradis pierdut”. În romanul lui D. Merejkovski, asemenea experiențe existențiale sunt trecute prin prisma conștiinței marelui pictor care, în momentele de singurătate și tristețe, notează în jurnal gândurile ce-l frământau privind “speranța și dorința” omului de a “reveni” “în patria sa”, la existența primară, în Haosul prenatal. Dorința aceasta, ne spune scriitorul, sălășluiește în sufletul omului, care “veșnic năzuiește să se reîntoarcă la Cel ce l-a trimis” pe pământ. Într-un astfel de context își capătă înțelesul existențial cuvintele paradoxale, la prima vedere, ale lui Leonardo, căruia i se părea, în clipele fără speranță, că el coboară în “întunericul subteran” (în “cerul de jos”), pentru a găsi acolo “ieșirea către un alt cer” (“cerul de sus”).

Tocmai în “misterul totalității” (Mircea Eliade) scriitorul rus caută să dezlege taina geniului, dezlegarea acesteia însemnând, totodată, și dezlegarea aceluia “nod primordial”, în care “se întâlnesc”, după el, toate firele și se rezolvă toate contradicțiile”. Pentru condiția demiurgică a geniului, ideea redobândirii unității cosmice prefigurează și posibilitatea transcenderii contrariilor, adică dobândirea “coincidentia oppositorum”: contopirea binelui și răului, luminii și întunericului într-un “tot” sau într-o “realitate unică”, dat fiind că perfecțiunea “constă în ultimă instanță într-o unitate-totalitate” (27, 101).

În încercarea de a ridica vălul ce ascunde taina, care “nu poate fi «înțeleasă» de mintea omului” (1, 342), scriitorul rus dezvoltă în paginile romanului său idei din vechea doctrină a lui Origene referitoare la existența unei “văi crepusculare” situată între întuneric și lumină, undeva între “cer și infern”, unde au fost izgonite spiritele libere și triste, nici rele, nici bune, nici întunecate, nici luminoase, care n-au aderat la nici una din “cele două tabere”. “Și spiritele acestea libere și întristate - nici rele, nici bune, nici întunecate și nici luminoase, împărțășite din rău și din bine, din umbră și lumină, au fost, după spusele legendei, izgonite de suprema justiție într-o vale pământescă, la jumătatea drumului dintre cer și infern, o vale

a înserării, ca și ei, cenușie, unde au devenit oameni”²⁸. Printre aceste spirite libere și triste se află și locul geniului, fapt susținut de Merejkovski în eseul său despre Lermontov, poetul rus prefigurând, în viziunea merejkovskiană, “contopirea” celor două “jumătăți” sau principii antagonice. Ca suport pentru ideile sale, Merejkovski recurge și la versurile poetului: “El semăna cu un amurg senin,/ Nici ziuă, nici noapte, nici întuneric, nici lumină”. În roman, o astfel de “contopire” a celor două “principii antagonice” este exprimată prin metafora-oximoron: “umbră luminoasă” sau “lumină întunecoasă”: “Între umbră și lumină există ceva intermediar, care nu-i nici una, nici alta, dar aparține amândurora, umbră luminoasă și lumină întunecoasă” (21, v. 2, p. 182).

Aspecte contrarii ale uneia și aceleiași realități totale sunt înfățișate în romanul lui D. Merejkovski și sub forma unui cuplu bipolar, reprezentat de “sfântul” Giovanni și “vrăjitoarea” Casandra, aceasta din urmă fiind exponenta, la rândul său, pe de o parte, a “înțelepciunii semidivine”, iar pe de alta, a “înțelepciunii semi-satanice”.

Mintea omului însă nu este în măsură să pătrundă în taina geniului care, cu toată condiția lui umană, este înzestrat cu calități demiurgice, ceea ce îl face să aparțină lumii nemuritoare.

Idea cum că geniul reprezintă o excepție față de “experiența mistică comună” trece ca un fir roșu prin eseurile lui V. Rozanov, Andrei Belâi, D. Merejkovski, precum și prin romanul acestuia din urmă. Creația lui Lermontov este apreciată de Merejkovski ca ceva “unic în poezia universală”, în virtutea faptului că poetul aparținea acelor “spirite rare”, “pentru care s-a ridicat un colț al cortinei înfricoșătoare, ce ascundea taina primordială”. “Cu înfățișarea de om”, poetul “nu este întru totul om, ci o ființă de altă natură, de altă dimensiune: aidoma unui meteor aruncat către noi din spații necunoscute nouă” (17, 102).

Însă consecințele acestei excepționalități și singularități, sub semnul cărora stă rațiunea existențială a geniului, duc la ceea ce un cercetător român numea “univers fără comunicare” (5, 173). Tocmai sub această deviză își parcurge existența personajul-geniu

din romanul lui Merejkovski, căruia îi aparțin replici de genul: "Pentru o contemplare totală e nevoie de o libertate totală". "Ține minte, artistule, puterea-ți stă în singurătate". Iar cuvintele lui Machiavelli, adresate lui Leonardo, trădează și ele starea de spirit a celor "aleși" și neînțeleși de mulțime: "Pentru tirani și mulțime, pentru cei mici și mari - noi, pretutindeni, suntem niște străini, de prisos - hoinari fără adăpost, veșnici surghiuniți" (21, v. 3, p. 191).

"Fir cu fir se rupeau legăturile" lui Leonardo "cu lumea celor vii, un gol și o tăcere din ce în ce mai mare se așterneau în jurul lui" (21, idem, p. 276). Peste această imagine de sorginte neoromantică se suprapuneau, la Merejkovski, preceptele "filozofiei pesimiste" a lui Schopenhauer, după care viața este suferință ("das Leben ist Leiden"). Singurătatea geniului, melancolia, fiind expresia conștiinței tragice a destinului său, este, după filozoful german, o fatalitate. Ideea schopenhaueriană despre lume ca simplă aparență, despre condamnarea omului la "nimicnicie", ideea cum că omul însuși n-are nici o independență, deoarece el este condus de "voința metafizică universală", - intră ca element de structură în poetica romanului lui Merejkovski despre geniu, element concretizat în motivul singurătății, al destinului tragic și lipsit de sens al existenței umane.

Este interesant de remarcat că în momentele de singurătate, personajul central al romanului lui Merejkovski este comparat de autor cu luceafărul de seară, singuratic și departe de oameni, ce ne amintește de astrul "trist", cu razele "reci", din poemul lui Eminescu: "El (Leonardo - V.Ș.) se simțea tot atât de departe de oameni, ca și luceafărul de seară, singuratic, pe cerul dezolant de limpede" (21, v. 2, p. 321). Spre acest astru, spre "această făclie a celui mai frumos dintre îngerii întunericului - Lucifer, Purtătorul Luminii", își îndreaptă privirea, prin "geamul prăfuit", geniul pământean din romanul lui Merejkovski. După acest cer, veșnic și neschimbător, din înălțimea căruia privea netulburat Luceafărul eminescian la "succesiunea neisprăvită și fără noimă" "a focarelor de viață" (T. Vianu)²⁹, tânjește personajul merejkovskian, căutând să obțină o "libertate totală" în raport cu lumea exterioară.

Obținerea libertății, în cazul personajului scriitorului rus, eliberarea lui de "necazurile și suferințele" lumii aparențelor se înfăptuiește nu pe calea dobândirii "puterii asupra lumii", caracteristică, după Vl. Soloviev, pentru religia creștină, ci pe calea consemnată în procesul contemplației de natură schopenhaueriană, aflată, la rândul său, în strânsă legătură cu metafizica Orientală, care presupune "suprimarea tuturor sentimentelor", când "lumea dispare pentru om și omul dispare pentru el însuși"³⁰. Se ajunge, astfel, la starea mistică de fericire, numită nirvana, la stingerea, cu alte cuvinte, a oricărei vieți. Numai în felul acesta, omul, "ființă efemeră" (Mircea Eliade), poate să-și depășească condiția umană și să dobândească libertatea absolută a spiritului.

Personajul-geniu al lui Merejkovski, marcat de această aspirație spre dobândirea autonomiei spiritului, nu părăsește poziția sa de "contemplare calmă", fiind convins că afundarea "în clocotul plin de veșnice primejdii al patimilor mulțimii" poate fi fatală pentru artist. Chiar și atunci când marele pictor se află în fața unei dificile dileme de a alege între Gioconda, personificarea "vieții depline", și artă, el optează pentru cea din urmă. El știe că în persoana Giocondei, destinul i-a trimis, "în pragul bătrâneții", "în bezna subterană" a singurătății, "un suflet apropiat și drag". "Pe care s-o aleg - se întreabă Leonardo - pe Gioconda cea vie, sau pe cea nemuritoare", înfățișată pe pânză? Suferințele și zbuciumul artistului, care oscilează între "contemplare" și viață, reprezentată de mona Lisa, sunt fără de margini. Geniul însă, remarcă autorul, nu-și aparține sieși, de aceea, eforturile lui "de a trece peste cercul vrăjit ce desparte contemplarea de viață" sunt zadarnice. "Voința lui era fără puteri - citim în roman. - Nu voia și nu putea să hotărască ce e mai bine" (21, v. 3, p. 221).

Leonardo da Vinci al lui Merejkovski simțea "bucuria deplină eliberării" numai atunci când în munca sa de artist "contopea două imagini" - una vie și alta nemuritoare - într-una singură, îmbinând "realitatea cu reprezentarea ei". Leonardo renunță la ceea ce ținea de efemerul vieții, la "formele exterioare ale existenței", în care se simțea slab și inutil. Doar afundarea în sfera creației, al cărei scop

este slujirea frumosului, "îi oferea bucuria deplină a eliberării". Artistul rămâne "numai artist", el se gândește numai la frumos, la frumusețea formei, în afară de care pentru el "nu există nimic important pe lume". "Războaiele, victoriile, înfrângerile alor săi sau străini, schimbările legilor și guvernelor, asuprirea popoarelor, detronarea tiranilor - tot ceea ce oamenilor li se pare ca singurul lucru important și veșnic, - trecea în goană pe lângă el, ca un vârtej de praf pe lângă un pribeag pe drumul mare" (21, idem, p. 279).

Or, această pasivitate contemplativă, de "spectator al vieții", de "spectator senin", a geniului, în înțelegerea schopenhaueriană, eliberat de "griji și amărăciuni" reprezintă o atitudine estetică în fața vieții, când, cum scria Emil Cioran, "lumea este considerată ca un spectacol, iar omul ca un spectator care asistă pasiv la desfășurarea unor aspecte"³¹. "Dacă ții să ajungi artist, - își exprima crezul său de artist Leonardo - înlătură din calea ta orice grijă și amărăciune, totul în afară de artă. Sufletul să-ți fie ca oglinda care reflectă toate câte sunt în jur, toate mișcările și toate culorile, ea însăși rămânând limpede și netulburată" (28, p. 33).

În acest crez estetic al marelui artist, în tentativa de a elibera arta de "contrariile" vieții terestre, de sentimentele umane, se întrevede acțiunea "forței demonice a artei", despre care scria Lev Tolstoi, având în vedere separarea esteticului de etic.

O ilustrare expresivă a momentului de "extaz estetic", în timpul căruia, cum spunea Dostoievski, diavolul pune stăpânire pe om, o constituie scena morții contesei Beatrice. Alături de soțul copleșit de durere și de cei din jur, zguduiți de moartea contesei, Leonardo constituia un contrast straniu, păstrându-și calmul desăvârșit. "În asemenea momente, citim în roman, curiozitatea artistului îl stăpânea pe de-a-ntregul". "Urmărea cu ochii săi pătrunzători și iscoditori" fața soțului "desfigurată de durere" cu un singur gând: acela de a schița cât mai veridic chipul schimonosit de suferință al ființei umane: "Urmărea ca pe o rară și neobișnuită experiență, ca un nou fenomen al naturii de-o negrăită frumusețe, momentul când se așternea pe clipurile omenești sau se ivea în mișcările trupului expresia de adâncă suferință. Nici o cută, nici un tremur de mușchi

nu scăpa privirilor sale reci și atotvăzătoare” (28, p. 263).

O atare tentativă de “purificare” a artei de substanța umanului nu putea să nu-și găsească expresie în cea “impasibilitate” și “curiozitate calmă”, care se puteau citi, cum spuneam, pe fața lui Leonardo, și care i se părea ucenicului său ca învecinată cu neomenia, trezindu-i “gânduri cumplite” despre “jumătatea” de Antihrist a maeistrului.

Pentru autorul romanului însă, o asemenea “purificare” a artei de elementul umanului, o atare hipertrofieri a esteticului, nu avea semnificația “demolării bazelor spirituale” ale personajului său, de care avertizau filozofii religioși ruși, dat fiind că aici nu e vorba de un muritor de rând, ci de o personalitate inițiată în tainele demiurgicului, care spunea: “simțămintele aparțin pământului: rațiunea e mai presus de ele atunci când contemplă”.

“Spectator senin” al vieții, geniul, în momentele de avânt creator, pătrunde, prin contemplarea artistică, în esența lumii, abstrăgându-se sentimentelor, “contrariilor” existenței pământești. Impasibilitatea și “curiozitatea” imperturbabilă a lui Leonardo sunt, prin urmare, semnul acelora care, prin condiția lor de geniu, pătrund în tainele inaccesibile minții umane. Această idee transpare cu toată claritatea în discuțiile dintre ucenicii lui Leonardo - Cesare și Giovanni. Pe Giovanni îl tulbură impassibilitatea, răceala pe care o intuiește pe chipul lui Hristos din tabloul “Cina cea de taină”, în care el întrevede proiecția impassibilității pictorului însuși. Mai experimentat, Cesare îi explică lui Giovanni: “Pe fețele și în mișcările apostolilor, care sunt niște oameni măreți, el a reprezentat toate simțămintele pământești”. Hristos, însă, este “veșnica necesitate”, “începutul și centrul oricărei mișcări”, de aceea El “reprezintă rațiunea care contemplă și e mai presus de sentimente”, “El însuși rămânând imobil”: “El e singurul liniștit printre ucenicii săi (...) Pentru că nu există pentru El bine și rău, viață și moarte, iubire și ură, și este numai voia Părintelui său, veșnica necesitate” (28, p. 325).

Totodată, geniul creat de Merejkovski, spre deosebire, de exemplu, de geniul nemuritor al lui M. Eminescu, care este marcat de

absolut și etern, aparține condiției demiurgice în limitele umanului. El comunică cu demiurgicul numai în stare de creație, prin făurirea unei noi realități, iar “contopirea voinței omului și a voinței lui Dumnezeu”, “a naturalului și supranaturalului” este, după scriitorul rus, “cea mai mare tentație” pentru om care nu poate rămâne “nepedepsită”.

O astfel de “pedeapsă” pentru Leonardo lui Merejkovski o constituie moartea monei Lisa, întunecându-i viața pentru tot restul zilelor. “El știa - redă autorul gândurile personajului său - că moartea ei n-a fost o întâmplare: el ar fi putut s-o salveze, dacă ar fi vrut”. Pentru aceasta ar fi trebuit să jertfească arta de dragul vieții, el însă “a luat viața de la cea vie, pentru ca s-o dea celei moarte” (21, v. 3, p. 239-240), adică înfățișării ei pe pânza lui nemuritoare. Este prețul teribil pe care l-a plătit artistul pentru privilegiul de a participa la “festinul zeilor”.

MITUL ANDROGINULUI ÎN CULTURA RUSĂ

“Misterul totalității face parte din drama umană”.

“Mitul androginului” “obseda omenirea de nenumărate milenii”.

Mircea Eliade

Venind din timpul preistoric, cu obârșia în credințele arhaice privind unitatea inițială a primei creații, înainte de Timp, când “«Omul» nu era nici bărbat, nici femeie”, mitul străvechi al androginului parcurge treptele grandiosului proces cosmic: separarea sexelor, drept consecință a păcatului, după care, cum susțin diverse mitologii și religii, vor veni timpuri când diviziunea sexelor va sfârși prin reunificarea ființei umane până la dobândirea androginiei, urmată apoi “de unirea eshatologică a cerului terestru cu Paradisul”¹.

Din mitul androginului face parte ideea privind androginia divinității înseși, drept care perfecțiunea îmbracă și ea forma unei “unități-totalități”. Mai târziu, primind un puternic impuls la romantici, mitul androginului se va orienta către “imaginea exemplară a omului perfect”, “un nou tip de umanitate”, în care “fuziunea sexelor” va produce o nouă conștiință, apolară” (1, p. 91-101).

În cultura rusă, primul, pare-se, care a reactualizat această temă arhaică, în planul filozofiei culturii, a fost Vl. Soloviev, condiția androgină fiind tratată și la el ca o “unitate liberă a principiilor masculin și feminin”, pe care o va dobândi “omul viitorului”. Aceasta va fi o “reconstituire a omului integral”, a “personalității ideale”, în

care se va realiza “reînvierea naturii pentru o viață veșnică”².

Androgenul este, deci, “o ultimă intuire a tipului desăvârșit de umanitate”, “tipul omului perfect al viitorului” (Mircea Eliade), a cărui evoluție se înfăptuiește - ca și în cazul geniului creator - în cadrul “coincidentia oppositorum”³, de aceea nu ne surprinde faptul că acest mit poate fi juxtapus mitului geniului, așa cum se întâmplă, după părerea noastră, în romanul lui D. Merejkovski *Învierea zeilor (Leonardo da Vinci)*, al cărui personaj demiurgic aparține și el “imaginii exemplare a omului perfect”.

D. Merejkovski caută dezlegarea tainei geniului în “misterul totalității”, în acel “nod primordial”, în care, spunea scriitorul, “se întâlnesc toate firele și se rezolvă toate contradicțiile”. Este vorba, prin urmare, de contopirea binelui și răului, luminii și întunericului într-un “tot” sau într-o “realitate veșnică”, imposibil de a fi despicată, perfecțiunea “constând în uluma instanță într-o unitate-totalitate” (1, p. 101).

Pe acest fundal al “imaginii exemplare a omului perfect”, în romanul scriitorului rus se poate depista, după opinia noastră, ecourile celor două aspecte ale teoriilor existente asupra androgeniei.

Conform unuia din aspectele teoriei androgenismului, fiecare om este o ființă bisexuală, având condiția androgeniei inițiale. Pe plan psihofiziologic, acest aspect al androgeniei l-a interesat pe Freud: în cultura rusă, însă, în care freudismul niciodată n-a fost popularizat, fiind străin noțiunii platoniciene și creștine de “sublimație”, bisexualitatea este tratată în lumina metafizicii, ca o teorie vizând condiția androgenă inițială a omului⁴. Scopul iubirii în acest caz constă nu în crearea androgenului prin unirea bărbatului și femeii, ci în descoperirea naturii androgine lăuntrice a fiecăruia din cei doi îndrăgostiți. În cultura rusă ecoul acestei teorii îl putem întâlni la Zinaida Hippus, după care fiecare om este o ființă androgenă⁵, precum și la N. Berdiaev, într-o oarecare măsură.

În structura romanului lui D. Merejkovski, revalorizarea mitului androgenului se află în strânsă legătură cu celebrele tablouri ale lui Leonardo da Vinci, dintre care ies în relief capodoperele artei sale - “Gioconda” și “Sfântul Ioan”. Nu este exclus ca scriitorul rus să fi

citit romanul *L'Androgyne* (1891) al contemporanului său. Sar Péladan, care printre primii, se pare, a deslușit tipul androgenului în tablourile amintite ale marelui pictor. Ce e drept, opera lui Sar Péladan, dominată de motivul androgenismului, este scrisă, cum subînțiază acest lucru Mircea Eliade, mai degrabă “sub semnul impur al hermafroditismului”, pierzând “semnificația metafizică a “omului perfect”⁶. În romanul lui D. Merejkovski, o privire atentă poate observa cum “surâsul înțelepciunii de șarpe” al artistului, “alunecos și greu de sesizat”, “plin de taină și ispită” a idoma apelor străvezii și adânci”, se vădește a fi răsfrânt într-o reverberație de neînțeles pe chipurile feminine din tablourile sale: pe chipul Monei Lisa, Sf. Ana, pe chipul “zeiței voluptății”, Leda Albă. Același zâmbet al creatorului este reflectat și pe chipul lui Ioan Premergătorul, “adolescent cu trăsături feminine”, înfățișat în ultimul tablou al lui Leonardo da Vinci, “sfântul Ioan”. “Același zâmbet”, “ca și la Mona Lisa”, ținea să precizeze unul din personajele romanului. Or, spune autorul, “în această ultimă creație”, artistul “se grăbea să-și exprime cea mai scumpă taină, despre care el a păstrat tăcere toată viața nu numai față de oameni, ci și față de sine însuși”⁷.

Amprenta bisexualității androgine se întrevede aici și în descrierea portretului marelui pictor, a cărui față “de un farmec aproape feminin”, vocea subțire, dar și plăcută, contrastau în mod straniu cu conformația corpului său puternic, iar în mâna lui frumoasă și gingașă, “cu degetele lungi și subțiri ca de femeie”, se intuia o “mare forță”.

Este interesant de remarcat, în această ordine de idei, că tema androgenismului în raport cu tablourile lui Leonardo da Vinci a devenit, la un moment dat, obiectul psihanalizei lui Sigmund Freud, iar în timpurile noastre, în Anglia, s-a organizat un concurs pentru cea mai mare asemănare cu Gioconda. La deliberare, juriul era gata să adjucece premiul... unui tânăr. Nu este exclus ca membrii juriului, scria autorul articolului despre concurs, să se fi aflat sub influența cunoscutului studiu al lui S. Freud. Dar tot așa, credem noi, se poate presupune existența în chipul celebrului model al artistului italian a ceea ce se numește “condiția androgină”.

Tema androginiei în romanul scriitorului rus nu se limitează, însă, numai la depistarea unor urme ale condiției androgine în tablourile marelui artist, sau chiar în portretul acestuia. Încă de pe timpurile lui Platon, iubirea era considerată ca o forță capabilă să-l ducă pe om la "totalitatea nedivizată". În *Banchetul*, Platon tratează pe om ca pe o ființă despicate în două, care își caută jumătatea în persoană de sex opus. În romanul lui D. Merejkovski, în fața ultimului tablou al lui Leonardo da Vinci, un curtezan de la curtea regală povestește regelui Franței "fabula lui Platon" - mitul androginului despre ființe bisexuate, bărbat-femeie, desăvârșite, pe care Zeus le-a despicat în cele două jumătăți și care, de atunci, tânjesc una după alta, pline de tristețe și dorință, ca expresie a iubirii, ce le amintește oamenilor despre unitatea primordială a sexelor. "Poate, conchide acest personaj din romanul scriitorului rus, mătre Leonardo a încercat să reînvie ceea ce nu există în natură: a vrut să contopească principiul masculin cu cel feminin, despicate de zei" (7, v. 3, p. 347-348).

Ideea conform căreia Eros-"pontifex" construiește "puntea" dintre două persoane unificându-le se materializează în roman în cadrul relațiilor personajului principal cu mona Lisa, care reprezintă o formă ideală a "unificării", chiar dacă această unificare nu poate fi atinsă în plenitudinea sa (1, p. 193).

Raporturile dintre celebrul pictor și cea a cărei chip a fost imortalizat în tabloul său se desfășoară sub semnul evident al androginismului. "Oare ceea ce îi leagă este, într-adevăr, sentimentul dragostei?" (7, p. 219) - își pune întrebarea Leonardo da Vinci, iar răspunsul său înglobează în sine preceptele fundamentale ale androginiei, trecute prin prisma ideilor din "utopia erotică" a lui Vl. Soloviov. Astfel pentru personajul lui D. Merejkovski este de neacceptat ceea ce se numește "legătură fiziologică" sau "animalică" (Vl. Soloviov), socotind că această relație poate exista și fără iubire, așa cum adevărata iubire poate exista și fără unire fizică. Nu acceptă marele artist din romanul scriitorului rus nici "dragostea platonnică", pe care și Vl. Soloviov o număra printre "anomaliile" existente, considerând-o drept "o spiritualitate falsă". "Nimic, în afară

de plictiseală și de răs, nu-i provocau aiurelile platoniciene de atunci - citim în roman (...) Dar nici ceea ce majoritatea oamenilor numește dragoste nu-i era mai puțin străin”, părăndu-i-se o “diformitate”. El însuși, citim mai departe, “se supunea unei alte legi - dragostei și castității” (7, v. 3, p. 219). Or, aceasta nu era altceva decât ceea ce Vl. Soloviov numea “spiritualitate adevărată”, sau forma supremă a iubirii, înzestrată cu o mare forță transformatoare, capabilă să învingă însăși moartea și să conducă omenirea către Dumnezeu. Este o “iubire liberă” care, fără a anula “corporalitatea”, va contribui la integrarea omului cu “alter ego-ul său feminin” (2, p. 530).

Astfel, relațiile dintre marele artist și modelul său sunt marcate de o “taină care îi apropia și îi îndepărta de lume”. “Între ei își făceau loc cuvinte alunecoase și străvezii, în care taina se lăsa să se întrevadă ca soarele printr-o ceață umedă” (7, v. 3, p. 220). E vorba aici de taina puterii creatorului asupra creației sale, izvorâtă din mitul romantic vizând primatul artei asupra vieții și accentuată de misterul dramei umane, a cărei esență constă în încercările de a reface, prin iubire, “unitatea cosmică și de reintegrare a omului” (6, p. 361).

Acest moment al androginizării spirituale, ca urmare a năzuinței de a depăși, prin iubire, “ruptura tragică dintre sexe” (Mircea Eliade), dobândind, printr-o fuziune misterioasă, o personalitate veșnică și perfectă, ne este sugerat în scenele în care se povestește cum marele maestru lucrează la portretul Giocondei. Giovanni, discipolul marelui pictor, care se afla de față, observă înfiorat că mona Lisa, nu numai cea înfățișată pe pânză, ci și cea vie, începe din ce în ce mai mult să semene cu Leonardo, “forța principală a asemuirii” manifestându-se “în expresia ochilor și în zâmbetul artistului însuși”. Pe Giovanni, scrie autorul, “îl cuprindea groaza, i se făcea frică, așa cum ți se face frică în fața unei ninuni: realitatea i se părea viș, visul realitate, de parcă mona Lisa nu era un om viu (...) ci o ființă aidoma unei vedenii, chemată prin voința maestrului, - un vârcolac, dublul feminin al lui Leonardo însuși” (7, v. 3, p. 200-201). Imaginea oglinzii, preluată de la simboțiști, face și mai

expresivă ideea celor două bezne fără fund, ce se oglindesc reciproc: "Lui Giovanni i se păru că acum Leonardo și mona Lisa sunt aidoma a două oglinzi care, reflectându-se una în alta, se adâncesc la infinit" (7, v, 3, p. 203).

Sub înrâurirea teoriei androginismului, în cele două aspecte ale sale, se va afla "filozofia rusă a iubirii" care a prins contur în lucrările lui Vl. Soloviov, N. Berdiaev, S. Bulgakov, S. Frank, P. Florenski ș.a. Dar, indiferent care din cele două forme ale androginismului și-a găsit ecou la gânditorii sau corifeii literelor rusești, această filozofie a iubirii este străbătută de ideea cum că "unitatea celor doi, predestinați unul pentru altul", această "unitate bilaterală" este "izvorul adevărului suprem al iubirii"⁸. Este vorba de o formă superioară a iubirii, deoarece ea presupune atât "unitatea" "obiectului iubirii" din care fac parte "jumătățile poiare", "predestinate mistic" una alteia, cât și "veșnicia iubirii", a cărei taină se află în atracția sexelor. În afară de aceasta, conceptul rus al iubirii include și afinitatea spirituală dintre bărbat și femeie. 'Fiecare om are în lume un suflet apropiat, unic, predestinat lui, care completează integritatea individuală"⁹, scria N. Berdiaev. Este semnificativă, în această privință, remarca lui A. Losev din lucrarea consacrată *Erosului la Platon*, gânditorul rus văzând unul din simptomele decăderii "vieții omenești" în aceea că "iubirea a uitat de unirea sufletelor înrudite"¹⁰.

Toate aceste aspecte ale filozofiei ruse a iubirii au fost anticipate în relațiile dintre personajele lui D. Merejkovski. Mona Lisa a devenit pentru Leonardo da Vinci "apropiată, mai apropiată decât toți cei pe care el i-a cunoscut, fiindu-i unica și veșnica prietenă și soră" (7, v. 3, p. 219).

Totodată, filozofia rusă a iubirii conține încă un moment extrem de important pentru cazul de față. Este vorba de ideea conform căreia bărbatul și femeia completându-se unul pe celălalt, formând împreună un "tot" armonios, trebuie să constituie un stimulent unul pentru altul și să creeze o viață nouă¹¹. Încă în antichitate, scria Mircea Eliade, "androginul ritual constituia un model, deoarece implica nu cumulum organelor anatomice, ci, în mod simbolic, tot-

litatea puterilor magico-religioase aferente celor două sexe” (1, p. 93). Fondatorii filozofiei ruse a iubirii, chiar și cei care abordau această problemă în lumina religiei creștine, căutau misterul creației într-o sui-generis fuziune a principiilor masculin și feminin, creația umană fiind marcată de “oïsexualitatea spirituală a omului”¹².

Din “idealul transcendent al unirii” ia naștere “o viață nouă”, însă nu în sensul procreației ca o condiție a continuării neamului omenesc. Încă romanticul Franz von Baader considera că “dragostea sexuală nu trebuie confundată cu instinctul reproducerii”, aceasta din urmă, după unii filozofi ruși, “în esența sa nu este creație”: “Creația adevărată” este cea a “valorilor noi, culturale și spirituale” (4, 332), cu alte cuvinte, este vorba de “crearea ideilor”.

La Merejkovski, “unirea desăvârșită”, când mona Lisa devine “alter ego-ul feminin” al lui Leonardo da Vinci, se înfăptuiește chiar în procesul creației-contemplării, protagoniștii înșiși fiind participanții acestuia. “O ființă nouă”, “un chip nemuritor”, citim în roman, “se naștea din ei, precum se naște un copil din tată și mamă” (7, v, 3, p. 219-220). Realizată astfel, această “uniune veșnică a sufletelor” nu va fi întreruptă nici de moartea monei Lisa, care, “vie pe tablou”, va rămâne vie și în amintirea artistului, până la capătul zilelor sale.

În chip de concluzie, am vrea să facem încă o remarcă: pe parcursul fenomenului rus al geniului creator și al androginismului, nu o dată ne-a venit în minte celebrul poem al lui M. Eminescu, *Luceafărul*, în care, cum menționa M. Eliade, Nichifor Crainic a intuit “aceiași ideal al androginului” (6, p. 369).

O anume simetrie se conturează în perspectiva suprapunerii mitului androginului geniului creator, devenită posibilă datorită înțelegerii dragostei ca o condiție indispensabilă pentru “reintegrarea” ființei umane. Iubirea se prezintă ca un sentiment atotcuprinzător, ca o năzuință - de sorginte romantică - către o altă, nemaivăzută, frumusețe, ca o cale către veșnicie și nemurire, ca o forță cosmică ce unește, cum spunea Vl. Soloviov, într-un tot omul și natura, pământul și cerul, finitul și infinitul.

Din cele mai vechi timpuri, în Egipt, Babilon, Grecia - scria V. Rozanov -, la întrebarea: "Ce să aducem lui Dumnezeu din ceea ce este mai miraculos?" - peste tot se răspundea: "Miracolul iubirii", pe care aproape nimeni n-a reușit să-l pătrundă. Dintre puținele excepții V. Rozanov menționează pe Lermontov, pe "acest poet de vârstă milenară", care, după părerea acestui scriitor, în poemul său despre Demon a descris sentimentul unei pământene în momentele când cobora la întâlnire cu ea, în templu, divinitatea¹³.

Or, tocmai în contextul configurării iubirii ca "ultima perfecțiune și cea mai de preț" (M. Eliade), tristețea și suferințele lui Hiperion nu izvoresc oare din nostalgia după cunoaștere prin iubire? Personajul lui M. Eminescu nu poate, aidoma personajului androgin din *Séraphita* a lui Balzac, să părăsească "viața pământescă înainte de a fi cunoscut iubirea" (1, p. 91). Nu e mai puțin adevărat că la poetul nostru, spre deosebire de Merejkovski, nu se înfăptuiește "unirea desăvârșită" a personajului cu "iubita", și nu numai în virtutea statutului de demiurg al acestuia, ci și datorită faptului că "alter ego-ul său feminin" se împotrivesc relațiilor în afara sferei "iubirii trupești", năzuința către condiția androgină rămânând, deci, la nivelul "nostalgiei Paradisului" a lui Nichifor Crainic.

MIT ȘI ISTORIE ÎN ROMANUL SIMBOLIST AL LUI D. MEREJKOVSKI ȘI AL LUI V. BRIUSOV

“În legende eu simt incomparabil mai multă viață autentică decât în materialele istorice”.

A. Remizov

“Mitologia greacă este cel mai înalt arhetip al lumii poetice”.

Fr. Schelling

Apărând pe arena literară “la granița dintre două mari perioade în dezvoltarea omenirii” și înțelegând “întreaga profunzime a crizei viziunii asupra lumii” la hotarele dintre veacuri, simboțiștii ruși erau pătrunși de ideea - cum o mărturisea Andrei Belâi - că numai arta lor este capabilă “să ilumineze cu razele colorate ale variatelor culturi cele mai acute contradicții caracteristice culturii contemporane”. Propria lor artă li se înfățișa ca o sinteză a noului și vechiului, în care se acorda preferință, în ultimă instanță, vechiului. “Noi, într-adevăr, simțim ceva nou; însă îl simțim în sânul vechiului; în abundența copleșitoare a vechiului constă noutatea așa-zisului simbolism”¹, declara în numele confrăților săi întru simbolism acest teoretician al curentului.

Simboțiștii apelau frecvent la istorie, convinși fiind că pentru a păstra integritatea acesteia trecutul trebuie să se facă simțit în prezentul și viitorul omenirii. Așa cum în cazul unui ins, a cărui personalitate se destramă dacă nu este sprijinită de memorie, tot așa și în cazul omenirii, istoria ei nu poate exista fără de ceea ce N.

Berdiaev numea "memoria internă" a celor mai semnificative fenomene din trecutul umanității. Numai astfel omenirea nu va fi sărăcită de bogățiile tezaurului său istoric și numai în felul acesta va fi posibilă ducerea luptei în numele veșniciei cu forțele aducătoare de moarte ale timpului.

Acest interes ieșit din comun față de trecutul omenirii a avut drept efect reînvierea în arta simbolistă a tematicii antice. Iar atunci când N. Berdiaev aprecia perioada simbolistă ca o "renaștere a culturii ruse", el nu făcea, bineînțeles, numai constatarea faptului că arta simbolistă și filozofia religioasă cunoșteau, într-adevăr, momente de mare efervescență, ci avea în vedere, totodată, și un alt aspect: cel al reînțoarcerii artistului la izvoarele veșnice ale artei și filozofiei antice. Plătind tribut culturii elenismului, simbolistii ruși considerau și ei că de elementul elen "este legată orice estetică, orice frumusețe, lumea antică fiind leagănul, izvorul frumuseții, de-a pururi, în lumea creștină și, în genere, în lume"².

Ca un fenomen unic este considerată creația lui Viaceslav Ivanov, a cărui poezie, gândire estetică și filozofică sunt inspirate de "marea înțelepciune elenă". Lumea antică, în care poetul rus "trăiește atât de ușor, liber și natural" și pe care el o simte atât de apropiată sufletului său, constituie pentru acest simbolist "dificil" "cea de a doua lume, după vechiul testament al creștinismului"³. "Legenda arhaică și luminoasă - spunea despre V. Ivanov un alt cunoscut poet rus, N. Gumiliov, - el o transformă într-un adevăr veșnic tânăr"⁴. Sub semnul apropierii spirituale de antichitatea greacă sunt scrise și poeziile tânărului V. Briusov, mai multe poezii ale lui A. Blok și A. Belâi. Mitul antic este reînviat în drama simbolistă, rămasă, de altfel, puțin cunoscută cititorilor. Secolului al IV-lea din istoria Romei îi sunt consacrate romanele istorice ale lui D. Merejkovski și V. Briusov.

Trilogia romanescă a lui Dmitri Merejkovski *Hristos și Antihrist*, în cazul de față ne interesează prima parte - *Moartea zeilor (Iulian Apostatul)*, a văzut lumina tiparului între anii 1896-1905, iar dilogia istorică a lui V. Briusov *Altarul zeiței Victoria și Jupiter înfrântul*, prima parte - în 1911-1912, a doua (neterminată), postum - în

1934⁵. Cu alte cuvinte, cronologic, romanul istoric simbolist rus anticipează scrierile unanim recunoscutele "exploratori" în domeniul poeziei mitologizării din proza secolului al XX-lea, precum: James Joyce, Thomas Mann, Franz Kafka, J. H. Urdike ș.a. ale căror "romane mitologice" au înglobat teoriile mitologice, etnologice și psihanalitice ale lui C. G. Jung, J. Frazer, G. Vico, S. Freud, E. Cassirer, C. Lévi-Strauss ș.a. Cu toate acestea, romanul simbolist rus de inspirație istorică, în care microanaliza stărilor psihologice ascunse, cât și varietatea poeziei mitologizării se afla în consonanță cu concepțiile neomitologice ale literaturii moderne, n-a devenit, pe cât se pare, nici până astăzi obiectul unor cercetări susținute, ca fenomen al neomitologismului, caracteristic, cum spuneam, pentru literatura modernă.

Romanele istorice ale lui D. Merejkovski și V. Briusov au fost scrise de autori care, dacă e să folosim cuvintele lui Briusov, "și-au amintit" de preceptele literaturii realiste, dovadă în acest sens stând extrem de bogatul "bagaj" științific ce însoțește textele, menit să asigure reînvierea într-o lumină veridică a unui trecut îndepărtat, din istoria Romei antice, consumat în secolul al IV-lea. Totodată, s-ar putea spune că în cazul de față este vorba de scriitori care au valorificat în romanele lor și ceea ce a fost dobândit de estetica antimimetică a "noii arte" simboliste. Estetica simbolistă, renunțând la "redublarea" realității în artă, proclama "adevărul emoțiilor" și mitizarea lucrurilor și fenomenelor prin trecerea lor prin prisma trăirilor subiective ale omului. Acest principiu al artei simboliste privind mitizarea lumii ambiante ca urmare a trecerii ei printr-o "percepție vie" se află, de altfel, în strânsă legătură cu ideea ce stă la baza filozofiei mitului a lui Aleksei Losev, în lucrarea sa *Dialectica mitului* (1930), ca și la baza metafizicii istoriei a lui Nikolai Berdiaev din *Sensul istoriei* (1922). Însuși faptul conexiunii intrinsece între aceste orientări ale culturii spirituale ruse nu surprinde în sine dacă avem în vedere sensul ontologic al raportului dintre mit și filozofia istoriei, filozofia mitului luând ființă tocmai ca o parte a filozofiei istoriei.

Stratul istoric ce prezintă materialul "brut", factologic, este con-

siderat de A. Losev, în lucrarea menționată, ca un strat "amic", mitologul având de-a face cu "cel de-al doilea strat istoric", în care faptele sunt trecute prin trăirile și conștiința omului⁶. Se înfăptuiește, în felul acesta, o unitate indisolubilă între subiectul și obiectul istoriei, ceea ce permite cunoașterea realității istorice dinăuntru conștiinței omenești. Și, astăzi, devine posibil accesul la ceea ce N. Berdiaev numește "mitul interior al istoriei", care înseamnă viața lăuntrică a procesului istoric și în care se află oglindit destinul omenirii (2, p. 21).

Romanele istorice ale simbolismului rus pot fi considerate tocmai ca o încercare de reînviere a unui trecut îndepărtat, depășind limitele factologiei, pentru a revela adâncimea existențială înăuntrul realității istorice, "viața interioară a istoriei". Istoria este prezentată ca obiect al unei conștiințe în devenire, destrămarea și decăderea lumii antice fiind văzută din interior, așa cum apărea ea în trăirile oamenilor de atunci.

Iulian din romanul lui D. Merejkovski *Moartea zeilor (Iulian Apostatul)* face totul pentru a reconstitui templele antice aflate în ruină, pentru a se reîntoarce la zeii Eladei însorite, pentru a retrezi la viață "sufletul viu al frumuseții elene". Însă toate încercările lui se vădesc a fi zadarnice, cum zadarnică rămâne și încercarea de a reînvia "procesionea festivă și sacră" a grecilor antici. Oamenii îi ascultau predicile despre obiceiurile vechi cu "o mare nedumerire", pe chipurile lor Iulian citea "o plictiseală atât de apăsătoare încât cuvintele îi înghețau pe buze, iar în suflet simțea o greață și o scârbă de moarte"⁷. "Zeii Olimpului au învins pe zeii arhaici, iar zeii noi vor învinge pe zeii Olimpului", aceasta fiind voința ursitei.

Istoria furtunoasă a Romei antice este trecută, în romanele istorice ale lui V. Briusov, *Altarul zeiței Victoria și Jupiter înfrântul*, prin prisma personajului principal Iunius Decimus, al cărui suflet sfâșiat de contradicții a devenit o sui-generis arenă de luptă între conceptele păgânismului și cele ale creștinismului, această confruntare reflectând "construcția sufletească" specifică pentru omul "acelei epoci", cum ne spune romancierul.

Nu este întâmplător că Briusov plasează în centrul narațiunii,

dintre mai multe figuri istorice, pe adolescentul Iunius Decimus, sosit din Aquitania în Cetatea Eternă, un personaj care personifică tipul elinului antic, atât sub aspectul exterior: Iunius este pentru cei din jurul său un “Apolo cu pletele de aur”, un “mic Mercur”, cât și ca structură psihică. Iunius este un tip clasic al elenismului “întârziat”, al cărui suflet este sfâșiat, cum spuneam, de contradicțiile dintre religia păgână și cea creștină, spre deosebire, de exemplu, de Hesperia, un alt personaj cu o pondere importantă în narațiunea briusoviană, antichitatea ei nefiind altceva decât o mască, sub care se ascunde setea nepotolită de putere, de dragul căreia este oricând gata să renege zeii olimpici. Pentru Iunius totul este clar și rațional în religia păgână, totul este “frumos și divin” în legendele despre zeii olimpici și totul este neclar și confuz în religia creștină care, în locul glorificării antice a “victoriilor, bucuriilor și onorurilor”, nu face altceva - spune el - decât să “proslăvească numele lui Dumnezeu”⁸. În gândirea sa transpare psihicul omului nedesprins încă total de “interacțiunea directă cu spiritele naturii” (N. Berdiziev), aparținând epocii când mitologia era încă o realitate a gândirii. În consecință, pentru a reda stările emoționale ale personajului, autorul nu o dată apelează la metafore formate prin asocieri cu miturile antice, intrate în conștiința epocii elenistice, reminiscentele mitologice devenind pentru autor un mijloc artistic de exprimare a specificității distinctive a gândirii mitologice. Tristețea și disperarea ce se instalează în sufletul lui Iunius sunt măsurate prin comparație cu starea de spirit a însoțitorilor lui Enea, atunci când “harpiile au pus stăpânire pe mesele lor”. Gândurile personajului referitoare la viața lui trăită îi provocau o “durere grea, de parcă o piatră uriașă, rostogolită de Sisif, îi stătea pe inimă”. Cu ajutorul mitologemelor antice, ce-și păstrează pentru acest personaj valoarea unei paradigme, se descrie și natura văzută cu ochii omului antic: astfel, zorile zilei reprezintă pentru el vremea “de până la trezirea zeiței Eos”: sfârșitul zilei este asociat cu “carul lui Febus care se apropie de asfințit, iar coroana strălucitoare a zeului aruncă peste oraș razele-i oblice, vii și reci”.

Totodată, se cuvine a fi remarcat faptul că în atenția lui V.

Briusov, ca și a lui D. Merejkovski, se află nu atât transpunerea într-un sistem artistic a motivelor, numelor și reminiscențelor mitologice, ca în literatura secolului al XIX-lea, cât “înseși legile creației mitice” (A. Belâi), meandrele mecanismelor gândirii mitologice. Intuiția mitologică prin care scriitorul pătrunde în spiritul epocii înfățișate i-a permis lui V. Briusov să scoată în relief acea trăsătură a mentalității mitice care, în opinia mitologilor din secolul nostru, cum sunt: J. Frazer, Mircea Eliade, N. Frye, A. Losev⁹, determină însuși specificul gândirii mitologice. Este vorba de reprezentările ciclice asupra timpului, văzut ca un timp ciclic sau circular, opus timpului istoric, linear și ireversibil.

Or. concepția ciclică privind “eterna repetare” este acel instrument ce organizează întreaga structură arhitectonică a dialogiei briusoviene. Însăși schema principală a afabulației, fiind bazată pe o paralelă cu legenda despre “fiul risipitor”, comportă un caracter ciclic: plecarea personajului principal de acasă, ispitele și încercările soartei, întoarcerea la căminul părintesc în ipostaza “fiului risipitor”, “acoperit de rușine”, după ce și-a irosit, nesăbuit, anii tinereții, “în nebunia pasionalității nestăpânite și a tot felul de fărâdelegi”¹⁰. Iar după ce acest ciclu s-a încheiat, încep noi încercări ale destinului: “Prevedeam, citim în roman, că acea viață tihnită la care luam parte se va dezlănțui *din nou* într-o mare de furtuni și tulburări” (8, p. 254, subl. ns. - V.Ș.).

Căci personajul lui Briusov se găsește încă în acel stadiu arhaic al gândirii, care se definește printr-un caracter prelogic, dominat de emoții iraționale și de instincte biologice, cărora, mai târziu, Thomas Mann le va spune “gramatica lunară”, spre deosebire de claritatea “solară” a gândirii raționale. O asemenea interpretare a specificității conștiinței mitologice se afla în consonanță cu viziunea asupra mitului ca o stihie prelogică, intuitivă și irațională, promovată de teoriile lui C. G. Jung, H. Bergson și L. Lévy-Bruhl¹¹.

Iunius Decimus se simte copleșit de pasiunea oarbă pentru Hesperia, care are asupra lui o “putere de neînțeles”, “misterioasă” și “miraculoasă”, paralizându-i voința și făcându-l să acționeze ca “în delir”. În zadar rațiunea îl îndeamnă să rămână cu familia,

deoarece el știa prea bine că Hesperia "din nou urzește vreun plan perfid" împotriva lui: "efortul voinței și al rațiunii" cedează în fața "dorinței nebune" de a o revedea și "neînvățând din experiența crudă", se cufundă din nou în vârtoarea stihilor naturale, demonice.

Personajul briusovian, captiv al stihiei anonime a inconștientului, se află pe marginea prăpastiei, eliberarea lui dintr-un fel de "inconștient colectiv" al lui C. G. Jung se va înfăptui în afara narațiunii, rămasă, de altfel, neterminată.

Pe de altă parte, insistența cu care scriitorul înfățișează suferințele și încercările soartei prin care trece personajul său principal ne trimite la tradițiile "romanului de educație" și ne face să întrevădem un anumit paralelism cu riturile inițiatice, care presupun obligativitatea trecerii prin multiple încercări. Atenția noastră fiind reținută însă în momentul de față de accentuarea evidentă de către autorul dilogiei a caracterului ciclic și repetabil al trăirilor eroului, notăm absența "numărătoarei inverse" ceea ce, lichidând diferența dintre trecut și prezent, atrage după sine fuzionarea timpurilor într-un timp circular, văzut ca o veșnicie mitică: "*Din nou*, în capul meu s-au amestecat timpurile" (10, p. 542 - subl. ns. - V.Ș.), exclamă Iunius Decimus.

Neîncetata repetare a "furtunilor și tulburărilor" emoționale ale personajului briusovian face ca viața acestuia să decurgă "zi de zi" "ca o muncă inevitabilă și tristă" (10, p. 438), creându-i impresia că se învârtește într-un cerc închis, fără ieșire: "În jurul meu, reînvie tot trecutul. Oare viața omului este așa de mică, încât un om trebuie să trăiască *de două ori* același lucru!" (10, idem, subl. ns. - V.Ș.).

De remarcat că la începutul narațiunii, când religia păgână își păstrează încă pentru personajul briusovian întreaga sa valoare de "legendă sacră", repetarea gesturilor și situațiilor nu implică o viziune pesimistă asupra vieții. Apercepția vieții se schimbă numai pe măsura slăbirii credinței în religia păgână, întunecată prin venirea în contact cu religia creștină, ceea ce împiedică pe erou să revină la starea primordială. Atunci timpul ciclic devine pentru personajul briusovian - și aici recurgem la cuvintele lui Mircea Eliade prin care era sesizat momentul desacralizării timpului mitic - "înpăimântă-

tor, semănând cu un cerc care se învâрте fără oprire în jurul propriului centru, repetându-se la nesfârșit”¹².

La sfârșitul dilogiei, sentimentul “reînțoarcerii veșnice” - subliniat prin repetarea din ce în ce mai frecventă a cuvintelor “din nou”, “iarăși”, “de două ori” etc. - reflectă disperarea, oboseala și deznădejdea personajului: “am îmbrăcat *aceeași* togă, pe care am îmbrăcat-o la teatrul din Pompei...”; “mă aștepta Hesperia, *din nou* împodobită...”, “*iarăși* marșul neobișnuit de solemn...”; “*din nou* mă aflu în Amfiteatrul...” etc., etc. (subl. ns. - V.Ș.).

De ideea “eternei repetări”, asemuită cu un cerc vicios care “se învâрте în jurul propriului centru”, este legată și problema arhetipurilor, acestea din urmă putând fi sesizate la Briusov sub înfățișarea unor “dubluri” ce poartă diferite “măști”. Astfel de “dubluri” în romanul lui Briusov sunt Silvia și Rhea. Alegerea acestei perechi, nefiind întâmplătoare, ne trimite la legenda greco-romană despre Rhea-Silvia, mama gemenilor Romulus și Remus. În romanul lui Briusov, Silvia este, în aprecierea lui Iunius, o “umbră vie” a profetei Rhea, a cărei amintire el o păstrează “vie în sufletul său”, iar, la rândul ei, însăși Silvia vedea într-un tânăr sosia logodnicului ei mort, pe care nu-l putea uita. “Micuța Namia”, care nu poate să-și înfrângă pasiunea oarbă pentru Iunius, repetă și ea soarta dramatică a Silviei.

Apariția miturilor fiind determinată de interacțiunea dintre om și istorie, de gradul de participare conștientă a acestuia la istorie¹³, romancierul rus schițează în opera sa procesul depășirii treptei mitologice a conștiinței, prezentând efortul individului de a-și birui instinctele biologice, egoismul natural, atitudinea personajului devenind din ce în ce mai liberă față de zei și normele impuse de tradiții.

Totodată, V. Briusov ca, de altfel, și D. Merejkovski, accentuează dramatismul acestei perioade de “tranziție” în istoria omenirii, personificat în destinul personajelor create. Dramatică este soarta eroului lui Briusov, tragică este, la Merejkovski, existența împăratului Iulian, acest Titan și Răzvrătit, sfâșiat de contradicții adânc ascunse în sufletul său. Iată-l pe Iulian intrând în

dumbrava sacră a lui Apolo din Delfi chinuit de dorul de ceea ce a mai rămas doar o părticică dintr-o lume dispărută. Totul era frumos aici, în aer pluteau miresme și prospețime, dar, în același timp, se insinua o "liniște stranie", "ca la cimitirele părăsite", peste tot domneau paragina și tristețea, stârnind în sufletul lui Iulian frică și deznădejde.

Consecvent în încercările sale de a pătrunde în tâlcul desfășurării istoriei prin intermediul "autoconștientizării faptelor" de către o "percepție vie" și mai puțin prin interpretarea faptelor din exterior, V. Briusov fixează acel moment psihologic, care pecetluiește stingerea în personajul său a "dorinței de reîncepere a unei noi lupte și a unei noi vieți", conștiința eroului briusovian trebuind să ajungă la următorul stadiu al devenirii, corespunzător epocii noi în istoria universală, marcată de spiritualitatea creștinismului. Destinul celor care - ei înșiși jertfă a cufundării în substraturile inconștientului non-istoric - nu-și găsesc forța necesară pentru a ieși din cercul vicios al stihilor erotice este personificat în condiția dramatică a Silviei, Namiei și a prietenului lui Iunius, Remigius, încheiată cu moartea lor.

Personajul principal, însă, al dilogiei briusoviene, aflat sub presiunea emoțiilor contrarii intelectului, pe de o parte, și a forței spirituale a preotului Nicolae, pe de alta, cunoaște o "a doua naștere", în urma căreia el capătă conștiința de sine a omului din timpurile moderne.

Or, localizarea temporală și spațială a etapei mitologice a conștiinței, ca o experiență intrinsecă în istoria omenirii, este înlesnită la Briusov prin recurgerea la un procedeu narativ adecvat: dilogia este scrisă sub formă de amintiri ale personajului principal, aflat în stadiul depășirii dualismului dintre natură și spirit, emoții și intelect, și căruia reprezentările ciclice, din perspectiva distanței temporale, spațiale și psihologice, i se par acum ca o etapă rămasă în urmă. Vocea povestitorului, fiind auzită atât în cadrul narațiunii, cât și în afara ei, asigură dilogiei dihotomia structurii temporale, proiectarea ciclică a timpului îmbinându-se cu cea lineară și ireversibilă, proprie timpului istoric. "Care din veacuri ai vrea tu ca să

rămână ferecat pentru vecie?” - întreabă unul din personajele lui Briusov în timpul discuțiilor despre viitorul Romei. Concluzia desprinsă este că puterea și veșnicia Romei se află în regenerarea ei periodică, asemenea unui arbore care se acoperă în fiecare an cu noi ramuri și cu noi frunze (8, p. 141).

Faptul că autorul pornește de la ideea cum că scopul final al istoriei constă în cunoașterea de sine a spiritului uman, omul afirmându-se prin depășirea structurilor tradiționale, conferă dilogiei lui V. Briusov o perspectivă istorică. Ciclicitatea, sau eterna reîntoarcere, fiind, la Briusov, o caracteristică obiectivă a stadiului mitologic al conștiinței, îndată ce se dovedește a fi “golită” (Mircea Eliade) de conținutul religios și tradițional, devine o frână în calea dezvoltării omului.

Romanul lui D. Merejkovski se deosebește în acest plan de dilogia briusoviană. Elementul diferențial esențial constă în aceea că în *Moartea zeilor (Julian Apostatul)* se face simțită idealizarea de sorginte romantică a păgânătății elenice, fapt datorat atât atitudinii apologetice față de “frumusețea divină” a Eladei, cât și poziției critice a autorului trilogiei față de “biserica istorică”, adică cea oficială, poziție ce decurgea din “noua conștiință religioasă” a acestui maître al simbolismului rus. De aceea, în romanul lui D. Merejkovski se conturează clar conștiința asimilării trecutului ca moștenire lăsată prezentului și viitorului: cei care vin după noi, spune unul din personajele romanului lui Merejkovski, vor începe “cu ceea ce am trăit noi”, cei din Elada păgână, astfel asigurându-se “eterna repetare” a ciclurilor istorice în maniera gândită de G. Vico.

Pe de altă parte, asupra spiritului în care Merejkovski și Briusov au rezolvat ecuația “mit - istorie” n-a putut să nu-și spună cuvântul, credem, și faptul că în cultura rusă de la răspântia dintre veacuri a fost pe larg dezbătută tema culturologică universală privind cele două izvoare ale civilizației europene: filozofia antică și revelația creștină. Problema aceasta este tratată de o seamă de scriitori, filozofi și teologi din diferite părți ale lumii, fie în planul antitezei: “cultura păgână versus cultura creștină”, fie ca două tendințe convergente, filozofia antică și credința creștină mergând una în

întâmpinarea celeilalte.

Pare-se că primul care a ridicat o atare problemă în cadrul culturii ruse a fost Piotr Ceaadaev, care în concepția sa filozofică a istoriei, "idealului necurat al frumuseții" din antichitatea păgână îi opune "revelația spirituală" din religia creștină, singura în măsură să asigure "posibilitatea popoarelor noi de a se autoperfecționa"¹⁴. Această antiteză - "estetica versus etica" a fost preluată mai apoi de către filozoful și scriitorul Konstantin Leontiev, iar ecourile conflictului dintre natura etică a creștinismului și natura estetică a lumii antice mai pot fi resimțite și în creația lui Lev Tolstoi și F. Dostoievski.

Fără a intra în detaliile istoricului problemei, notăm numai că tendințele de a elibera doctrina evanghelică de ceea ce a rodit în ea prin "altoirea păgână" elenă au fost combătute de Vl. Soloviev, a cărui idee privind îmbinarea în cultura europeană a moștenirii antice și a religiei creștine a fost preluată de către alți filozofi religioși ruși. Raportarea directă, însă, a acestei idei la istorie, văzută ca un "mit interior", poate fi găsită, pare-se, numai în metafizica istoriei a lui N. Berdiaev. În atentatul asupra "legendei sacre" a istoriei el vede un atentat și asupra "scripturii sacre", care reprezintă, după el, o parte din însăși "legenda sacră", drept care o dată cu dispariția "legendei sacre" ar dispărea și taina fundamentală a istoriei, strâns legată de apropierea subiectului de obiectul istoriei.

Întreaga arhitectonică a romanului istoric al lui D. Merejkovski *Moartea zeilor (Iulian Apostatul)* are ca suport discuțiile vii și reflexiile adânci ale personajelor în jurul ideii privind raportul dintre "legenda sacră" și religia creștină, în ultimă instanță învingând, cum spuneam, ideea unității indivizibile a istoriei spirituale a omenirii. "Toată puterea Romei, toată înțelepciunea Eladei nu sunt altceva decât o cale către doctrina lui Hristos; nu sunt altceva decât prevestiri, presimțiri, aluzii (...) Platon este precursorul lui Isus din Galilea" - spunea istoricul Ammianus din romanul lui Merejkovski. În liturgia bisericii creștine s-au păstrat urme ale obiceiurilor păgâne, iar în pictura călugărului care reprezintă "corpul gol al lui Adam" se întrevide "frumusețea olimpică a zeului Dionis" (7, p.

214). "Elada, frumusețea divină pe pământ", nu poate muri, filozofia și estetica antică rămânând pentru totdeauna izvorul nesecat al civilizației umane.

Vechiul ciclu istoric fiind încheiat, începe trecerea la un alt ciclu, însă cei care au supraviețuit eșecului încercărilor de reînnoire la păgânătate sunt aidoma "ultimei scânteii ascunse în cenușă, pentru ca generațiile ce urmează să aibă cu ce să aprindă noile făclii" (7, p. 349). Merită a fi remarcat faptul că perceperea trecutului nu numai ca ceva ce a existat "până la noi", dar și ca ceva ce ființează "în noi", identificată în romanul lui Merejkovski, scris încă din secolul trecut, va fi resimțită mai târziu ca o moștenire a inconștientului colectiv în spiritul lui C. G. Jung, iar în plan artistic - în tetralogia lui Thomas Mann *Iosif și frații săi*, în care experiența precedentă a omului nu este decât o veșnică reînnoire și reînnoire a vieții¹⁵. Drama personajului principal al lui D. Merejkovski, Iulian Apostatul, izvorăște tocmai din neputința acestuia "de a împăca cele două lumi", "cele două înțelepciuni adverse", această împăcare trebuind să se înfăptuiască undeva în viitor: "Lasă să triumfe galileenii. Noi vom birui mai târziu - și soarele e cu noi!" (7, p. 335) - spunea Iulian pe patul de moarte.

Cu toate acestea, prima parte a trilogiei lui D. Merejkovski se termină cu o scenă ce insinuează posibilitatea "unirii celor două adevăruri": "adevărul cerului și adevărul pământului", adică al creștinismului și păgânismului. "Pe cer, pe pământ și pe mare s-a lăsat liniștea.

Și, deodată, în această liniște s-au făcut auzite sunetele încete ale cântării bisericești: erau schimnicii-sihaștri (...) care cântau în cor vecernia.

Și în aceeași clipă deasupra suprafeței nemișcate a mării trecură alte sunete: un băiat-cioban cânta la flaut imnul de seară pentru zeul Pan (...)

Și sunetele curate ale flautului ciobănesc se înălțau sus, până sub bolta cerului, amestecându-se cu cuvintele rugăciunii Dornului" (7, p. 351).

În romanele lui V. Briusov, ideea potrivit căreia cultura elenă și

cea creștină au mers în istoria omenirii una în întâmpinarea celeilalte este personificată în destinul unor personaje secundare, cum sunt mama, sora și soția lui Iulius, care, înțelegând “măreția și adevărul religiei noi”, au fost pregătite pentru “a primi semintele bune” ale acesteia. Pentru ele Hristos a fost Dumnezeu adevărat, pe care l-au prevestit toți “prorocii antici” ai Eladei, iar doctrina lui Hristos “conține tot ceea ce a fost mai bun în religia strămoșilor romanilor”. Personajul principal ajunge însă la sinteza celor două polarități: a naturii și spiritului, intelectului și emoției, de-abia în final. În afara cadrului narativ.

În chip de concluzie, am mai putea adăuga că romanele lui D. Merejkovski și V. Briusov, pe lângă faptul că reprezintă o contribuție valoroasă la elaborarea poeticii mitologizării în literatura modernă, mai au încă un merit de necontestat. Aflându-se la originea genului istoric în literatura rusă modernă, ele constituie acea încercare de depășire a înstrăinării omului de procesul istoric obiectivizat, care a însemnat dintotdeauna un deziderat râvnit de orice autor de romane istorice.

POETICA MITIZĂRII ÎN LIRICA LUI ALEKSANDR BLOK

“Ce minciună, ce forță
Ar putea să renască trecutul?”

A. Blok

Căutările mitologice ale lui A. Blok au fost remarcate de critica literară de specialitate, putându-se vorbi, în acest sens, chiar de o anumită tradiție. Ele erau descifrate în tendința de “reînțoarcere” la “stihia” și “sufletul popular”, “la izvoarele străvechi, cum scria N. Berdiaev, având în vedere simbolismul rus, la mistica Pământului și religia cosmică”¹, ceea ce se constituia pentru poet în “prima condiție” a “depășirii obstacolelor în calea avântului liber al sufletului”². Astfel, una din poeziile timpurii ale lui A. Blok, *Fu locuiesc într-un schit îndepărtat* (1905), pătrunsă de spiritul contemplației mistice a tainelor sufletului popular, este apreciată de critica vremii ca un exemplu de “religiozitate (...) izvorâtă din adâncurile sufletului popular, contopită cu natura patriei și cu structura psihicului popular”³. La scurt timp după apariția ciclului blokian de versuri *O bucurie neașteptată* (1906), Andrei Belâi scria, în recenzie la această carte, despre îmbinarea în poezia lui A. Blok a “demonismului rafinat” cu arta reproducerii “naturii ruse, simple și triste”⁴. În spiritul acestor tradiții vor fi depistate, mai târziu, izvoarele folclorice ale imagisticii blokiane și sesizate încercările poetului de a identifica modalitățile de înțelegere a “caracterului național rus, a culturii ruse” și de pătrundere în lumea reprezentărilor folclorice și mitologice, concretizate în ciclul de versuri *Aburii pământului*, în poemul *Violă-de-noapte*, precum și într-o serie de articole.

Totodată, nu mai puțin importantă ne apare și o altă cale de investigare a liricii blokienne: cea prin care se accede la procedeele elaborate de poet în vederea valorificării artistice a “înseși legilor” de “creare a miturilor”, a pătrunderii în meandrele mecanismelor “mentalității” mitologice și aplicării lor, apoi, în analiza substraturilor ascunse ale psihicului omului din secolul al XX-lea. E vorba, prin urmare, de acel aspect al liricii lui A. Blok care, după câte cunoaștem, n-a mai fost abordat până în prezent de critica literară.

Chiar și printre confrății săi întru simbolism, întorși cu fața către trecutul omenirii, A. Blok se deosebea prin sentimentul legăturilor sale tainice, adânci cu timpurile scurse. “Arhaic” - nota poetul -, înseamnă, prin urmare, “sublim”⁵. Apelând la terminologia lui N. Berdiaev, am putea spune că poetul a fost dotat cu acea “memorie internă”, care, în metafizica istoriei a acestui filozof, este definită ca “un act măreț și tainic” al “aducerii aminte” a tot ceea ce a fost mai important în istoria omenirii. Cu ajutorul “memoriei interne”, trecând prin straturile istorice, omul pătrunde în adâncimile timpului, timpul istoric devenind un timp mitic, în care trăiesc oameni, iar tabloul istoriei apare ca plauzibil și perceptibil. Acest act al “aducerii aminte” reprezintă, totodată, o “joncțiune de profunzime cu tot ceea ce se petrece înăuntru (...) cu tot ce a avut loc cândva în istorie”, deoarece “a pătrunde în adâncul timpurilor înseamnă a pătrunde în adâncul propriei tale ființe”⁶.

N. Berdiaev însuși precizează că asupra concepției sale despre “memoria internă” el “a extins”, “cu unele modificări”, ideile lui Platon referitoare la anamneză, dezvoltate de acesta în dialogul *Menon*, după care, cunoașterea este un proces al aducerii aminte despre existența pregenetică a sufletului în lumea transcendentă a ideilor (6, p. 19), existente ca niște substanțe de sine stătătoare.

Ideea anamnezei ocupă un loc important în sistemul concepției estetice al lui A. Blok, găsimu-și întruchipare poetică în creația sa⁷.

O mare parte a existenței “eului” poetic al lui A. Blok se scurge sub semnul “memoriei zilelor trecute”: “toată ființa mea este memorie”, afirmă poetul⁸. Memoria, ca forță în măsură să restituie

timpul mitic, cunoaște în lirica lui A. Blok un registru foarte larg: de la evocarea nostalgiei primei iubiri și reproducerea diferitelor trepte ale istoriei omenirii, până la coborârea în tenebrele haosului prenatal.

În afundarea în negura timpului, sufletul poetului ajunge până la Haosul universal, “rădăcina întunecată a întregii existențe” (VI. Soloviov), aflat ab origine. Acesta este “Haosul universal”, difuz și atotcuprinzător, care privește, înfricoșător, cu ochii goi de mască tragică a Greciei antice. Leonardo da Vinci din romanul lui D. Merejkovski *Învierea zeilor (Leonardo da Vinci)*, în singurătatea sa de geniu, aude voci neomenesti care îi vorbesc despre “plictisul nemărginit al lumii”, “despre cea din urmă singurătate din cumplitul întuneric, din sânul Haosului primordial, părintele tuturor celor existente”. Acest Leonardo - se confesa A. Blok într-o scrisoare - “mă tulbură, mă face să sufăr și să mă afund în întuneric, într-un “haos apropiat sufletului meu”⁹.

Variată este și tonalitatea sentimentelor provocate poetului de aducerea aminte a trecutului: el dorește să reînvie “entuziasmul sufletului” juvenil, de altă dată, “binecuvântând tot ceea ce a fost”, dar, mai ales, se simte chinuit “sub povara amintirilor nesuferite”.

Pe măsura coborârii în timp, în poezia lui Blok se conturează tot mai evident acea opoziție binară care are o mare pondere în determinarea specificității gândirii mitologice: este vorba de dihotomia timpului mitic, marcat în sistemele mitologice pozitiv, adică “sacru”, și a timpului istoric, empiric, marcat negativ, ca un timp “profan”¹⁰.

“Fărâmul îndepărtat” și “sfânt” al trecutului, ce licărește doar pentru o clipă în imaginația poetului, este contrapus “banalului efemer” al prezentului empiric. Timpul istoric, aparținând unei lumi ce nu mai există, devine și el o “lume de dincolo”, spre care năzuiește poetul simbolist: “Uită ceea ce-i vremelnic” și “cântă cu sfințenie trecutul”. Lirica lui A. Blok se înfățișează ca un câmp de confruntare dramatică între “timpul rău”, empiric, și “timpul bun” (N. Berdiaev), echivalent cu veșnicia, poetul voind să creadă în victoria finală a sufletului: nemuritor asupra timpului și zădărnicii vieții:

Eu cred că nu va trece fără urmă
Tot ce-am iubit cu-atâta pasiune,
Tot frământul acestei lumi sărmâne
Și tot acest de ne-nțeles elan.

“Valul refluxului” îl aruncă pe eroul liric blokian în noaptea sacră a trecutului, poetul simțind un fior tulburător al participării sale la timpurile de odinioară, vii în conștiința sa: “Totul - ceea ce este și ceea ce a fost - e viu”.

Dar călătoria în trecut nu reprezintă pentru poetul rus doar un simplu act de aducere aminte, deoarece în aceasta este implicată existența pregenetică a sufletului său, motivul metempsihozei apărând în lirica lui A. Blok încă din primii ani ai consacrării sale. Ca un vuiet îndepărtat se aude viața veacurilor trecute, prin care călătorește sufletul poetului, recunoscându-se pe alte meridiane ale timpului. Memoria, sau stră-memoria, reînvie existențele astrale, cosmice, transmigrațiile sufletului. După moarte, corpul se descompune, însă sufletul, spune mitologia lui Platon, trece într-un alt corp. Poetul rus nu știe în al cui corp va fi reîncarnat sufletul său, pe ce meridiane ale globului, ale Italiei sau Rusiei, va reîncepe “o nouă viață”. Figurile istorice sau legendare se perindă prin imaginația poetului, îi apar cunoscute, “văzute, cândva, aievea”, ele fiind întipărite în ascunzișurile stră-memoriei, nebănuite nici de poetul însuși.

Cercetătorii operei blokienne au remarcat nu o dată însemnătatea pe care o capătă visul în viața spirituală a poetului rus, fără a pune, totuși, o astfel de atitudine față de vis în legătură cu valorificarea artistică a modalităților mitologice¹¹. Este adevărat că în însemnările sale zilnice A. Blok își descrie visurile, atribuindu-le un sens profetic și punându-le, adeseori, la temelie poeziilor sale, precum și a unor poeme, cum este, de exemplu, poemul *Violă-de-noapte*. Totodată, visul, la A. Blok, reprezintă “o stihie ce dă naștere la mitologie”¹², luând forma unor aduceri aminte, prin care sufletul se proiectează în spațiul trecutului mitic. Astfel, într-o poezie a lui Blok, sufletul poetului, “pășind pe ultimul drum”, deplânge “visurile străvechi”, acest “ceva”, petrecut “cândva”, care îi este

mai drag decât "toate minciunile și toată înțelepciunea veacului".

Unind trecutul și prezentul într-un singur circuit al existenței, visul face parte din modelul ciclic al reprezentărilor mitologice asupra timpului. Interpretarea ciclică a timpului, născută din ritualurile arhaice magice, va fi considerată de mai mulți mitologi ai secolului nostru - J. Frazer, M. Eliade, N. Frye, A. Losev ș.a. - ca o calitate fundamentală și absolută a gândirii mitologice, problema mitului în literatură devenind strâns legată de cea a timpului¹³. În cazul simboiștilor ruși, nu trebuie uitată, desigur, nici înrâurirea asupra lor a ideilor lui Fr. Nietzsche, care atribuia mitului patosul "repetării veșnice".

Pentru gândirea antică, în viziunea căreia totul se reduce la cosmosul ideal și material, toate năzuințele realizându-se în interiorul lui, circuitul veșnic ajunge mereu la aceeași structură temporală și spațială. Presupunând o mișcare într-un circuit închis, cosmosul, limitat spațial și temporal, apare în conștiința anticului în toată măreția și frumusețea sa¹⁴. Practic vorbind, aproape întreaga filozofie și istorie a grecilor antici se reducea la ideea eternei reînnoțarceri, iar adevărata înțelepciune omenească nu era altceva decât imitarea mișcării veșnice și mereu exacte a boltei cerești¹⁵. În schimb, conștiința mitologizantă modernă recurge la modelul reprezentărilor ciclice asupra timpului pentru a sugera impresia de impas, evocând faptul că acest cosmos antic, mișcându-se în cerc și, deci, întorcându-se către sine însuși, rămâne, "la drept vorbind, pe același loc" (15, p. 365).

Modernizarea conștiinței mitice, constituită prin relația cu gândirea antică, se poate observa și în lirica lui A. Blok, în care timpul, nu o dată, este perceput ca un circuit închis. Ce e drept, anistorismul gândirii antice, în lumina căreia destinul spiritual al omului nu este legat de destinul istoric, se circumscria viziunii dualiste, neoromantice a lui Blok, al cărui eu poetic rămâne imperturbabil la "strigătul" "popoarelor zgomotoase", care "cer aur și pâine", îndreptându-și privirile către "lumile îndepărtate" și "ascultând chemarea (...) unui alt suflet".

Dincolo de impasibilitatea neoromantică întrevădem însă des-

tinul poetului, prins în "circuitul încheiat al zilelor":

Toate acestea au existat.

Circuitul zilelor s-a încheiat.

Această senzație de îngustime a lumii, în care se zbate sufletul poetului, fără a găsi vreo ieșire, imprimă o tonalitate dramatică versurilor blokiene, scrise în zodia "cercului strâmt al existenței":

Cercul existenței este strâmt:

Așa cum drumurile duc la Roma,

Noi știm cu toții dinainte

Tot ce, servil, vom repeta.

Mecanismele prin care se ajunge la integrarea timpului istoric în categoriile arhetipale au fost, nu o dată, un obiect de meditație pentru mitologi și filozofi. Astfel, după Mircea Eliade, una din trăsăturile omului arhic constă în faptul că "un lucru sau un act nu are semnificație decât în măsura în care participă la un prototip, sau în măsura în care repetă un act primordial"¹⁶. Tot așa și un eveniment istoric este integrat într-o categorie mitică, în măsura în care el "încetează de a mai fi eveniment ireversibil și devine actualizarea unui moment repetibil la infinit" (16, p. 402).

Or, poetul rus, atribuind evenimentelor banale, cotidiene, lipsite de vreo semnificație, proprietatea de a se repeta la infinit, le încorporează în categorii arhetipale mitice și le conferă, astfel, o însemnătate atemporală. Unul din exemplele grăitoare în acest sens l-ar putea constitui cunoscuta poezie *Noaptea, strada, felinarul, farmacia*, a cărei derulare narativă este cuprinsă între cuvintele din primul și ultimul vers, care le repetă, inversat, pe cele din primul. Printr-un asemenea procedeu, unui moment cotidian, banal, i se sugerează, de fapt, calitatea de a deveni "un moment repetibil la infinit", încadrat într-un timp miuc arhetipal. Totodată, la A. Blok, uparul mitic fiind aplicat la un *microcosmos limitat spațial și temporal*, eul poetic are senzația claustrării sale într-un cerc închis, din care "nu există ieșire", ceea ce-i provoacă o stare sufletească vecină cu nebunia.

Un alt mecanism de integrare a timpului empiric în timpul mitic este legat de modalitatea laitmotivelor, care au fost preluate în lite-

ratură din drama muzicală a lui Richard Wagner. Este bine cunoscută atracția pe care a exercitat-o asupra simboliştilor ruși mitologismul muzical al compozitorului german, așa încât nu ni se pare ca ceva de neașteptat apariția acestei tehnici și în poezia lui A. Blok. Unul din asemenea leitmotive în poezia lui Blok este tocmai motivul repetiției, motivul “reîntoarcerii eterne”, ciclice, a unor evenimente din viața omului, în care totul este “măsurat” și “cunoscut de dinainte”, “totul se repetă”, “se repetă servil”. Acest leitmotiv, trecând printr-o serie de poezii blokiane, conturează imaginea unei “lumi de groază”, a unei lumi mărginite, sufocante pentru “sufletul poetului”.

Cercul ca unică formă posibilă a mișcării ciclice a timpului, absolutizat, de altfel, în filozofia antică, cu semnificația lui de “veșnică reîntoarcere”, este sugerat în poezia lui Blok, în componența metaforelor sale intrând cuvinte ce evocă circumferința cercului. Poetul vrea să-și “îngrădească” iubita cu un “inel viu”, format din “brațele sale”, cu un “inel de oțel”, care s-o protejeze în fața “lumii de groază”, pentru a se înălța împreună, asemenea “ceții argintii”, către “cercul roșu”. Conform “omologării antropocosmice” (Mircea Eliade), cum este, de pildă, cea dintre ochi și soare, imaginația poetului atrage în sfera asociațiilor, alături de soare - “balonul incandescent, de aur”, și “ochii strălucitori” ai iubitei, a căror “strălucire”, “strălucirea neființei”, umple inima poetului “de groază”.

Metafora blokiană, în care intră cuvinte evocând circumferința cercului, ne rețin atenția prin diversitatea lor combinatorie, cât și prin forța sugestiei poetice. Alături de substantive, precum: cerc, inel, ochi, joc, horă, cor, împrejmuire, vârtej, titirez ș.a., poetul recurge și la verbe cu sensul de mișcare circulară, cum sunt: a învârti, a ridica în vârtejuri, a îmbrățișa, a strânge, a înfășura etc.

În funcție de contextul poetic, metaforele formate cu astfel de cuvinte sunt menite să reproducă, printr-o microanaliză a psihologiei individuale, stări diferite, uneori contrastante, ale eului poetic blokian.

În timp ce în versurile despre “lumea de groază” imaginea care

sugerează un circuit închis redă, cum am văzut mai sus, o stare de deznădejde și impas a eului poetic, poetul preferând metafore formate cu substantive din categoria celor menționate mai sus, în ciclu de versuri întrunite sub genericul *Masca de zăpadă* o pondere mare o au verbele cu sensul de mișcare circulară. Și acest fapt nu ne se pare întâmplător, dat fiind că în aceste versuri personajul liric al lui Blok, smulgându-se din "cercul strâmt al existenței", descoperă o nouă frumusețe în uitarea de sine a pasiunii, care, aidoma unei stihii dezlănțuite de zăpadă, îl atrage într-o vârtoare cosmogonică, cu "milioane de genuni", acest spectacol cosmic aducând cu haosul prenatal. Eroul liric blokian este împresurat de nămeți:

Bezna zăpezii s-a dezlănțuit,
În jur s-au așezat troienii.

El se simte amenințat că va fi prins în vârtejul amețitor al "scrân ciobului aerian", care mătură din cale totul - stele, nori, fulgi de zăpadă, scânteii, - rostogolindu-le apoi, împreună cu eroul, într-un abis. El este atras de o irezistibilă pasiune în acest "cerc predestinat", "vrăjit", în jurul căreia se ridică "cortina" "de argint a visurilor", izolându-l de cei "pe care i-a iubit" cândva:

Aripile mari ale păsării de zăpadă
Mi-au troienit mințile.

De remarcat este că și metafora, menită să schițeze portretul celei "în mască neagră" și cu "sângele de zăpadă" ia naștere, adeseori, cu participarea unor cuvinte ce sugerează un model circular "Ea" apare cu o "coroană de viscoale de zăpadă", încinsă cu "cingătoarea Căii Lactee", în jurul Ei viforul ridică vârtejuri de zăpadă.

Și pământul este atras în "vârtejul amețitor al planetelor", în circuitul Universului, care nu mai are atributele cosmosului armonios și perfect din mitologia antică, el apărând acum ca un cosmos lipsit de suflet, "pustiu", privind din "adâncul întunecat al ochilor" Muzica stelelor este înlocuită în poezia de meditație cosmogonică *Universurile trec în goană. Anii zboară*, cu un sunet "agasant" asemenea unui "bâzâit surd", ducându-l pe eroul blokian la exasperare și făcându-l să renunțe la reprezentările obișnuite despre "cauzalitate, spațiu și timp" și să implore venirea "cât mai grab-

nică” a “sfârșitului”.

Ideea mersului istoric ca o mișcare ce duce în goană universurile către o catastrofă, idee străină lumii antice, ca și antiteza dramatică dintre măreția spațiului cosmic și micimea omului, trezit pentru o clipă din “uitare”, ascultând cu groază “zbârnâitul titirezului”, “lan-sat”, “din întâmplare”, undeva în spațiul cosmic, este de acum rodul unei conștiințe moderne. Fiind sugerată de sentimentul escatologic, transmis simboiștilor ruși prin filiera filozofiei lui Vladimir Soloviov, această idee privind dramatismul istoriei omenești constituie o încercare de îmbinare a conceptului mitologic de “veșnică revenire” cu reprezentarea istorică asupra timpului, văzut ca un timp linear, ireversibil.

În poetica mitologizării a lui A. Blok sesizăm recurgerea la mitologemele ritualului morții și învierii zeilor, precum și la cele ale ritualului inițierii, ambele rituri fiind strâns legate de conceptul ciclic al timpului mitic. Nu se știe dacă A. Blok a cunoscut sau nu faimoasa doctrină ritualistă a lui J. Frazer¹⁷, prezentată, de altfel, și la Mircea Eliade, care, în *Istoria credințelor și ideilor religioase*, descrie “dansul circular”, reprezentând o coregrafie rituală din riturile arhaice de inițiere¹⁸.

Într-o serie de imagini blokieni - cum sunt, de pildă, cele prin care viața și moartea omului se prezintă ca o “rotire veșnică”, sau cele în care viața poetului se identifică cu mișcări ale “horei”, desfășurate “în cercuri lente”, - se fac simțite, după părerea noastră, paralele arhetipale ale unor ritualuri magice. În acest context se înscrie și metafora: “dansul groaznic” al țigăncii, care “dansează” propria viață a poetului (“spleași, cyganka, žizn’ moju”), poetul fiind conștient de participarea sa la “dansul sălbatic al măștilor”.

“Dansul sălbatic al măștilor” face parte din motivul polivalent al “măștii”, motiv ce ocupă un loc atât de important în lirica lui A. Blok. Sub “masca prefăcută”, poetul recunoaște o parte ascunsă din propriul său “eu”, ceva necunoscut și înspăimântător, aidoma unei “umbre” sau a unui “anti-eu” al lui C.G. Jung, în care zac ascunse trăsături negative ereditare, respinse de conștiință la periferia întunecată a inconștientului. Cavaler al Preafrumoasei Doamne,

poetul își mărturisește, pe neașteptate, dualitatea atitudinii sale față de idealul plăsmuit: "Mă tem să mă-ntâlnesc cu Tine / Mai mult mă tem să nu te întâlnesc". De altfel, în psihologia abisală a lui C.G. Jung există și noțiunea "Măștii" (Persona), pentru a desemna comportamentul omului orientat către exterior¹⁹. Trezirea în sufletul poetului a unor forțe tainice, întunecate, amenințând să tulbure apolinia universului poetic din versurile timpurii, dă naștere la motivul dedublării, care venea din recuzita dostoievskiană, fiind, totodată, și ecoul viziunii escatologice de care erau marcați simbolisții ruși.

Motivul "sufletului cu două fețe" ("dvulikaja dușa"), al sufletului ce duce o viață dublă, capătă o semnificație mai largă, fiind strâns legat de viziunea poetului asupra vieții contemporane, brăzdate de contradicții acute. Universul interior al omului, cândva expresie a unor "senzații nemijlocite și unitare", se scindează, luând forma unui adevărat labirint, ale cărui galerii conduc spre zonele ascunse, necunoscute ale psihologiei umane.

Transformarea haosului într-un cosmos constituie patosul oricărei mitologii, care admite însă și o mișcare inversă: de la cosmos către haos, ceea ce înseamnă eliberarea unor forțe stihnice, dionisiace²⁰. "Haosul universal", acea neliniște ce a cuprins pământul, învăluindu-l ca o "pânză de păclă", a răzbătut în arta simbolistă ca o "nebulă" sau ca un "coșmar", făcând aluzie la ceea ce se întâmplă înăuntru, în "adâncul conștiinței individuale"²¹.

Viața devine o mascaradă universală, la care participă "oamenii-măști" (Andrei Belâi), iar în poeziile lui A. Blok lumea se înfățișează haotică, asemenea unui coșmar: un omuleț negru aleargă prin oraș; pe norii roz, într-o dimineață, apără o cruce; cineva intră într-o casă, unde toți cei prezenți țipau în jurul meselor rotunde...

În ciclul *Masca de zăpadă*, însă, "masca", sub care se ascunde chipul Cavalerului și al iubitei sale, este menită să accentueze acea atmosferă de taină și mister, ce înconjoară aceste figuri "pline de legende", reintegrate într-un timp mitic, readus în realitatea prezentului prin ritualul inițierii și prin ritualele morții și învierii. Astfel, figura "Cavalerului în mască" este înfățișată în ipostaza de

“jertfă a zăpezii”, atrasă de “rugul” dragostei: “De bună voie vin la rugul tău”. “Cavalerul în mască” “piere în viscolul” pasiunii mistuitoare, arde pe “rug”, cuprins de flăcările iubirii:

Pasiunea și gingășia nea

Se vor consuma o dată cu viscolul.

Procesului morții și reînvierii din ritualurile arhaice îi corespund “căderile” și “prăbușirile” eroului liric blokian în “abisurile” uitării, urmate apoi de “înălțările” extatice către stele, de “zborul” deasupra “zăpezilor nemărginite”. Tonul extatic, conferind - în contextul general al operei blokiane - o notă deosebită versurilor din ciclul *Masca de zăpadă*, amintește de extazul ritual sau, cum spunea Mircea Eliade, “extazul șamanic”, în care se dezlănțuie stihia irațională a subconștientului, aidoma inconștientului ancestral al lui C.G. Jung.

Ca și inițiații în riturile misterelor din timpurile imemorabile, eroul liric al lui A. Blok primește “cel de-al doilea botez”, “în cristelnița zăpezilor”, ceea ce presupune trecerea lui inițiativă prin mai multe încercări: prin bezna nopții, urmăriți, amenințări cu moartea, rătăcirii în “sfera viscoalelor”, prăbușiri în abisuri ș.a., la capătul cărora îl așteaptă “cel de-al treilea botez”, care este “moartea”. Moartea afectează corpul, spiritul supraviețuind distrugerii învelișului muritor, drept care urmează re-nașterea într-o iume sacră a regilor și eroilor (18, p. 298-304). Asemenea “regilor și eroilor de odinioară”, din timpurile mitice, “adormiți pe paturile înzăpezite”, eroul liric al lui Blok, parcurgând întregul complex ritualist al morții vremelnice și al renașterii, aude glasul reînvierii: “Scoală-te din morți!”. “Nașterea, moartea și regenerarea (re-nașterea) au fost înțelese drept trei momente ale aceleiași taine”, care este repetarea cosmogoniei, scria Mircea Eliade (10, idem).

La întâlnirea dintre gândirea antică și ideile privind “memoria internă” a tot ceea ce a fost mai important în istorie, a luat naștere ciclul de versuri al lui A. Blok *Pe câmpul Kulikovo*, structurat pe conceptul mitic al “reîntoarcerii eterne”, în varianta lui Pitagora privind “veșnica revenire” a celor mai importante evenimente istorice, care reapar într-o mișcare ciclică, pe un cerc original și

arhetipal. În general, pentru gândirea mitologică, empiricul reprezentând un fel de "umbră" platonice a unor structuri mitologice veșnice, un eveniment real-istoric devine repetarea unui fapt arhetipal, petrecut într-un timp mitic "sacru", sau a unui "arhetip", stocat în subconștientul omului. Tocmai în acest sens vorbește Mircea Eliade despre structura platonice a oricărei mitologii.

Pentru A. Blok, un astfel de "eveniment simbolic" în istoria Rusiei îl constituie bătălia de la Kulikovo din secolul al XIV-lea, dintre oștile lui Dmitri Donskoi și hoardele lui Mamai. "Asemenea evenimente - scria A. Blok - sunt predestinate a se repeta. Dezlegarea lor aparține viitorului²², aceeași idee fiind exprimată și în limbajul poeziei:

O, Rusia mea! Soția mea! Chinuitor
De clar e lungul nostru drum!
Ca o săgeată de tătar, prin tainică voință.
El pieptul ne-a străpuns.

Pe de altă parte, ca și în eposul eroic, care a marcat un prim pas pe calea demitologizării, și în versurile *Pe câmpul Kulikovo* e vorba de un fapt istoric, nu de unul mitic, evenimentele fiind redată în termenii "autenticității istorice" (Mircea Eliade), cu menționarea denumirilor geografice și a unor nume reale. Mitizarea se înfăptuiește aici prin realizarea "unității indisolubile" dintre subiectul și obiectul istoriei, datorită căreia devine posibilă - atât potrivit filozofiei istoriei a lui N. Berdiaev, cât și filozofiei mitului a lui A. Losev - cunoașterea vieții lăuntrice a procesului istoric, a "sufletului" istoriei. Trecutul îndepărtat - fiind modelat prin prisma emoțiilor și gândurilor omului din secolul al XX-lea asupra destinului țării sale, care pare a fi în același timp, nu numai un martor ocular, ci și un participant direct la evenimentele consumate cu peste cinci secole în urmă, - este prezentat în lumina mitizantă a unei conștiințe vii, în care timpul trecut și timpul prezent fuzionează într-o veșnicie mitică. Cititorul însuși devine parcă martor al reîncarnării sufletului poetului, care ia înfățișarea unui războinic din oastea rusească, îmbrăcat într-o cămașă de zale, ascultând tropotul cailor, strigătul lebedelor ce prevestesc iminența nenorocirii, și văzând cum "în

depărtare, deasupra Rusiei”, se întind, tăcute, zorile “incendiate”.

Suprapunerea peste timpul istoric a viziunii mitopoetice proiectează un eveniment din istoria Rusiei în illo tempore, integrându-l în istoria universală și atribuindu-i o profunzime cosmică.

Totodată, în ciclul *Pe câmpul Kulikovo* viziunea mitică, anistorică asupra timpului - înțeles ca o “reîntoarcere veșnică”, săvârșită într-un circuit închis, - constituie o sinteză cu receptarea dramatică a mersului istoriei, deschise către viitor, receptare specifică pentru reprezentările istorice asupra timpului. În plus, evenimentele petrecute într-o epocă îndepărtată, retrăite de poet, adânc implicat emoțional în trecutul istoric, se înfățișează nu ca o ieșire dincolo de fluxul temporal, ci ca unul din “cele trei momente ale timpului - trecutul, prezentul și viitorul” (N. Berdiaev), în unitatea cărora se află ascuns tâlcul istoriei naționale.

“Vor trece anii, scria un istoric al literaturii ruse cu peste șase decenii în urmă, și toate corăbiile vor sosi la țărnișele liniștite, vor sosi pe căile croite de suferințele incredibile ale generației noastre; oamenii noi, fericiți, vor citi o pagină din Blok, despre *Sciții și Cei doisprezece*, despre bătălia de pe câmpul Kulikovo, și inimile lor vor începe să cânte o dată cu versurile lui Blok, poetul însuși va renaște în imaginația lor într-o strălucire vie de legendă”²³.

“PROBLEMA MITOLOGICĂ” LA ANDREI BELÂI ȘI ROMANUL “PORUMBELUL ARGINTIU”

“... Cele două moduri de a fi, sacrul și profanul, sunt determinate de diferitele poziții pe care omul le-a cucerit în Cosmos”.

Mircea Eliade

“Păstrând în straturile de jos urme ale unei alte culturi, arhetipale, Rusia nu lasă ca inimile noastre să se liniștească”.

Viaceslav Ivanov

Chiar dacă există un sâmbure de adevăr în afirmațiile cercetătorilor autohtoni și străini privind “eclectismul” vederilor lui Andrei Belâi, schimbarea preferințelor sale filozofice și trecerile “intempestive” de la o școală idealistă la alta, nu se cuvine a fi negat, după părerea noastră, faptul că, în ciuda firii sale “extrem de schimbătoare”, se poate vorbi de o anumită constantă în preocupările acestui poet, prozator și teoretician al simbolismului rus. Și când spunem acest lucru avem în vedere, în primul rând, insistența cu care el aborda problemele de mitologie și cele ale creării de mituri. Parafrazând cuvintele unui filozof, am putea spune că vederile filozofico-esteticе ale lui A. Belâi cuprind “germenii mitologiei cosmice”. În articolele sale întâlnim, dispersat, o multitudine de idei axate pe diferite aspecte ale mitologiei, cărora, pare-se, nimeni nu le-a acordat atenția cuvenită, însă, adunate la un loc, ele reprezintă un sistem încheiat de referințe vizând “una din cele mai întunecate zone ale conștiinței omenești” (A. Losev).

Să nu omitem nici faptul că, vorbind despre legăturile existente între literatura rusă și “stihia populară”, între literatură și “rădăcinile adânc iraționale ale creației populare”, A. Belâi se simte obligat, la un moment dat, să precizeze că el nu are aici în vedere nici “mersul în popor”, nici obligativitatea pentru scriitor de a scrie despre “țăran sau zeul Perun”, ci “stratul stihinic al spiritului popular”, sau, altfel spus, “legătura morală cu patria”, care, după el, este mai profundă la simboțiști, decât la reprezentanții altor curente literare ale vremii, dat fiind că simboțiștii, renunțând la vechea “tendință”, care și-a spus deja ultimul cuvânt, au devenit continuatorii marii literaturi ruse, ai literaturii clasice¹.

Această remarcă ni se pare semnificativă, fiindcă, pe de o parte, infirmă teza celor care tratează mitologismul simboțiștilor ruși în raport cu “narodnicismul” neoslavofil al acestora², iar pe de alta, constituie o mărturie în plus privind orientarea interesului lor către legitățile generale ale gândirii mitologice. Și totuși, încălcându-și parcă propriile precepte teoretice, în romanul *Porumbelul argintiu*, scris în aceeași perioadă în care a apărut articolul *Prezentul și viitorul literaturii ruse*, din care am reprodus ideile expuse mai sus, Andrei Belâi prezintă atât pe “țăranul” rus, cât și pe zeul “Perun”, ce e drept, sub forma unor imagini mitopoetice.

* * *

În puținele studii câte au fost consacrate romanului lui Andrei Belâi *Porumbelul argintiu*, tipărit în anul 1910 și republicat abia în 1989, în seria “Cărți uitate”³, atenția cercetătorilor se concentrează asupra întruchipării în roman a uneia din vechile teme culturologice rusești, în funcție de soluționarea căreia scriitorii și gânditorii ruși s-au împărțit în “slavofili” și “occidentaliști”. Este vorba de atitudinea față de cele două izvoare polare ale spiritualității ruse, izvorul european-occidental și cel asiatic-răsăritean, cum au fost ele definite.

În romanul *Porumbelul argintiu*, o arenă sui-generis a disputelor dintre “slavofili” și “occidentaliști” o constituie microuniversul personajului principal, Piotr Darialski. El apare, astfel, în cele două

ipostaze: pe de o parte, ca purtător al culturii europene și, deci, reprezentant al omului modern, cu o psihologie individualistă, și, pe de alta, ca poet. În această din urmă calitate Darialski "este cel mai vulnerabil dintre toți copiii lumii în fața presiunii stihurilor". "Dezlănțuirea stihurilor naturale, așa cum scria G. Fedotov, mai ales dezlănțuirea în om a instinctelor sexuale, îl inspiră pe poet", destinul acestuia, "sfâșiat de stihii", devenind de multe ori tragic"⁴. Poetul, după simbolisții ruși, este cuprins de "dorul teurgic", care reprezintă "dorința de a trece dincolo de granița de unde începe miracolul", iar drama lui izvorăște din faptul că "auzind clar jeluirea materiei", el este însă "neputincios în a-i comunica o viață adevărată"⁵.

Or, tocmai în ipostaza sa de poet, eroul lui A. Belâi se află sub fascinația ideilor neoslavofile. Occidentul - reflectează acest personaj - reprezintă "rațiunea trează", "un mod de viață rostuit", "cuvinte deja rostite", care "se revarsă" "prin cărți, prin înțelepciuni și științe". Însă - continuă el - "sufletul nu înseamnă cuvinte". sufletul "tânjește după cele nerostite, după cele ce nu pot fi rostite". Și iată că, în căutarea cheii pentru dezlegarea tainei sufletului rus și a cuvântului rus, eroul romanului se îndreaptă spre Răsărit, nimerind, însă, în "bezna" înspăimântătoarei secte a "porumbeilor".

Lui Piotr Darialski îi este contrapus în roman un "occidentalist" convins, baronul Todrabe-Graaben, figura căruia nu întâmplător este plasată pe fundalul apusului însorit: "în spatele lui, dinspre apus strălucea soarele". Acesta încearcă să-l readucă pe Darialski la convingerile "occidentalistilor": "Treziiți-vă (...) Întoarceți-vă (...) către Occident. Dumneavoastră sunteți omul occidentului, de ce vă tot costumați în rubașcă? Întoarceți-vă". Cuprins, însă, de o dorință nestăvilită de a se afunda în lumea stihiei populare, Darialski îi răspunde: "Piei din fața mea, Satana, eu mă duc spre Răsărit".

Astfel, are loc în roman trecerea personajului de la un mod de a fi la altul, un fel de "ieșire din timp", asemănătoare cu cea înlesnită de mituri, eroul lui A. Belâi întorcându-se parcă în illud tempus mitic. Romanul *Porumbelul argintiu* se constituie, astfel, într-un prilej de întrupare în formă artistică a pasiunii scriitorului pentru

mitologie, care străbate studiile sale, găsindu-și o expresie concretă în aforismul: "Lumea stă în fața mea/ Ca o problemă mitologică".

La scurt timp după apariția romanului, Andrei Belâi formula într-unul din articolele sale preceptele estetice simboliste, aflate și la temelia acestei opere, arătând că scriitorul simbolist trăiește "în mai multe lumi": el percepe nu numai "plenitudinea realității inconjurătoare", ci și "plenitudinea nonrealităților", reflectate în "realismul" basmelor poetice, în miturile religioase și mistice, care reprezintă "lumea realității transcendente"⁶.

Aceste principii estetice se regăsesc și în redarea structurii psihologice ambivalente a personajului principal din romanul lui A. Belâi, și în selectarea procedeele artistice de alternare a lumii reale, vizibilă și "palpabilă", cu lumea imaginară, "lumea realității transcendente, pline de demoni, spirite și zeități".

Propunându-și drept scop înfățișarea în "plenitudinea sa" a "realității inconjurătoare", scriitorul prezintă în romanul său cele mai diverse pături ale societății rusești din perioada primei revoluții ruse: intelectualitatea, moșieri, țărani, muncitori, slujitori ai bisericii etc. Însuși A. Belâi mărturisea că "luna lui august a anului 1906 i-a furnizat tot materialul pentru romanul *Porumbelul argintiu*"⁷. În spatele personajelor imagine, cercetătorii disting figuri reale. În afabulația legată de dragostea lui Piotr Darialski pentru o femeie simplă de la țară și-a găsit oglindire un fapt real: în acei ani, cel mai bun prieten al lui Andrei Belâi, poetul simbolist Serghiei Soloviev, era îndrăgostit de o țărăncă. Tot atunci, poetul simbolist, asemenea lui Piotr Darialski din roman, purta o rubașcă roșie, iar pe cap - o coroană din crenguțe de brad⁸. Iar "sub masca senatorului bizar Graaben", mărturisea mai târziu A. Belâi, apărea un apropiat contemporan al său"⁹. Pe de altă parte, în figura lui Piotr Darialski sunt sesizabile trăsături autobiografice, acest personaj devenind purtătorul unor "idei-forță" ale autorului, exprimate și în articolele scrise în acei ani.

Cu toate acestea, romanul *Porumbelul argintiu* nu a căpătat atributele unei panorame social-istorice, dat fiind că întreaga narațiune este orientată către lumea lăuntrică a personajului principal.

Romanul lui A. Belâi este pătruns de un adânc lirism, de emoții subiective, structura lui fiind dependentă de acele întorsături pe care le ia destinul acestui personaj.

Încă de la început, în povestirea despre “minunatul sat Telebevo”, care părea că va continua pe un ton glumeț și vesel, irump, disonant, note alarmante și tensionate, raportate la “surâsul ironic și sec” al “drumului alb, acoperit cu praf”, ori la “înfățișarea întunecată” a unui “tufăriș” de lângă drum, care ani de-a rândul “străjuia” și “amenința, din depărtare, satul”. De la începutul narațiunii apare și leitmotivul beznei: mai întâi se vorbește de “bezna albastră a zilei”, apoi de “bezna prafului”, de “bezna noroiului”, pentru ca în final să fie vorba de “bezna nopții ploioase de toamnă”, care va conduce pe eroul principal al lui A. Belâi pe ultimul său drum, la moarte.

Apartinând lumii aparte a poezilor care, inspirându-se din “stihile naturale”, sunt, totodată, “cei mai vulnerabili” în fața dezlănțuirii acestora, personajul lui A. Belâi, împărtășește “destinul tragic” al acestor “copii ai lumii”, “sfâșiiați de stihii”.

Încă înainte de intrarea eroului principal în scenă, autorul ne avertizează că tentativa de a coborî în bezna milenară a panteismului echivalează cu intrarea într-o pădure, “freamătul căreia revarsă asupra ta o stare vecină cu visarea”, din care “nu există ieșire”. Încercând sentimentul fuziunii panteiste cu natura, la vederea “câmpiilor pustii”, “într-o seară liniștită de toamnă”, personajul romanului, cuprins de un sui-generis “dor teurgic” “de a trece dincolo de granița de unde începe miracolul”, simte cum în suflet i se strecoară o taină difuză care, “iluminându-l”, îl făcea să plângă cu “lacrimi sfinte”. De altfel, taina cosmică, născută în sufletul omului ca o vagă amintire, ca o amintire despre un eveniment mistic, se constituie, potrivit concepției mitologice a simbolistilor ruși, într-una din trăsăturile fundamentale ale mitului: “În caracterul difuz al amintirii constă esența cea mai profundă a mitului”¹⁰, scria V. Ivanov.

Într-un asemenea context se înscriu “amintirile difuze” ale lui Piotr Darialski despre trecutul Rusiei. Noaptea, în pădure, adăpos-

tit în scorbura unui stejar, a cărui vârstă depășea cinci sute de ani, deodată i se păru că aude "țăcănitul potcoavelor și zăngănitul scăriilor unui cal înșeuat": "din negura timpurilor" sosi în goană un opricinic, "se opri lângă stejar" și "dispăru, iarăși, în noaptea adâncă a timpului"; sub imperiul aceleiași imaginații obsedante, lui Darialski i se păru că străbate până la el "geamătul unui suflet pierdut, ieșit din pieptul unui răspopit, evadat", "care se odihnea aici de acum două sute de ani". Amintirile personajului lui A. Belâi evocă parcă timpurile vechiului epos rusesc, el se adresează, în gând, câmpiilor nemărginite ale Rusiei, care "au hrănit" "atăția fii".

În același timp, capacitatea de a trăi "în mai multe lumi", anunțată de autor, jocul liber al imaginației, precum și saturația imagistică - metafore, comparații, epitete pitorești, care pur și simplu țâșnesc una după alta, conduc la crearea unui sui-generis caleidoscop, în care tablourile ce reprezintă viața reală alternează cu "non-realitatea", scoasă în afara timpului empiric, profan.

Timpul sacru, mitic, apare, scria M. Eliade, "sub forma paradoxală a unui Timp circular, reversibil și recuperabil, un soi de prezent mitic regăsit periodic cu ajutorul riturilor"¹¹. Cât privește pe Andrei Belâi, și el "oprește" parcă durata temporală profană pentru a introduce un Timp mitic, circular, atribuind gesturilor ireversibile, cotidiene o calitate "repetibilă la infinit". Unul din mijloacele artistice la care recurge scriitorul rus în acest scop este folosirea unei serii de verbe la prezent, repetate în mod voit, creându-se astfel impresia că ne aflăm în fața "prezentului etern", reversibil și recuperabil, al evenimentelor mitice.

Sub ochii cititorului, scenele cele mai obișnuite din viața de la țară se preschimbă în "legende" pitorești și stranii. Iată, la căderea crepuscului, țărâncile merg la iaz după apă, și pe măsură ce coboară spre heleșteu, în văpăile amurgului, figurile lor păreau a fi fixate într-un tablou, în care realul, obișnuitul, coexistă cu irealul, cu miticul: "Se apropie de iaz o țărâncă în roșu (...) pune gălețile jos și cât ai clipi, silueta ei devine albă; numai în cămașă, stă lângă apă;

în clipa următoare, intră deja în apă;
se apropie de iaz o altă țărâncă - în albastru; pune gălețile jos și din

ierburile înalte se furișează spre ea umbra unei femei cu picioarele lungi, în amurg aducând cu silueta unui bărbat; în depărtare se întrezărește, cu o cobiliță pe umeri, silueta unei alte țărănci, în galben; în iaz se aud râsete, zbenguitul femeilor în apă, măcăitul unui rățoi, tropotul cailor mergând la păscut pe timpul nopții, lătratul câinilor și cuvintele îndepărtate și deslușite alunecând peste rouă. Stelele, liniștite, au început să se aprindă, iar apa, tremurătoare, le leagănă, reflectându-le, palide”.

Țiimpul mitic, readus în prezent cu ajutorul imaginației, alimentate de basme, face ca spațiul profan, prozaic, să se transforme într-un spațiu sacru, mitic, iluminat de “reflexele neobișnuitului”, scăldat în acea “lumină interioară”, care transfigurează “radical o existență umană, făcând-o să se deschidă spre lumea Spiritului”¹². Astfel, în romanul lui Andrei Belâi, proza banală de la țară, “noroiul” și “paiele”, se preschimbă, fantastic, sub impactul “luminii interioare”, într-un “spațiu nou”. “Spațiul cunoscut” îi apare lui Piotr Darialski ca “un spațiu nou”, “total necunoscut”: “satul nu mai este sat”, “țărani nu mai sunt țărani”, “în acest spațiu nou totul este plin de strălucire și din fiecare obiect (...) te salută, dând din cap, ființe dintr-o altă lume, îngeri imaculați. Și nu mai crezi că paiele sunt paie, că noroiul este noroi”, din toată această “urâtenie ce se află în fața ta - nimic n-a mai rămas”.

În legătură cu cel care trece printr-o asemenea experiență, implicând “lumina supranaturală”, și antrenând după sine o mutație ontologică, Mircea Eliade scria că acesta dobândește “un alt mod de a fi, care îi permite accesul la lumea spiritului” (12, p. 13). În cazul scriitorului rus, personajului principal i se permite “accesul” în lumea reprezentărilor mitologice, cu credința, inerentă acestora, în ființe mitice, produse ale însuflețirii naturii. Piotr Darialski se cufundă în “bezna” *reprezentărilor mitologice panteiste, în lumea mitului unde te întâlnești cu un vârcolac-câine, “cu ochi de om”; unde, deasupra capului tău, izbucnește, subit, o flacără infernală, ori aurora - “baba roșie Malania” care, cățărându-se, “se arată de după nori”; “tufișurile uscate încep, deodată, să se târască prin sat”; prin întuneric se poate furișa până la tine “raskoreaka”, care “te va su-*

grama cu mâinile ei uscățive, iar dimineața vei fi găsit spânzurat, în tușuri”. Este o lume, prin urmare, a “realității transcendente”, aflate în afara fluxului temporal empiric: “Ai senzația că aici a luat ființă o lume deosebită, nouă”, ruptă “de restul lumii”, situată într-un timp mitic, anistoric, reactualizat de experiența mistică a personajului.

Dobândind trăsături proprii ființelor vii, natura îi face farmece lu: Darialski: “șoaptele curenților de apă”, foșnetul pădurii, emanațiile otrăvitoare ale lacului, ceața, arșița zilei de vară, toate îi inspiră “gânduri stranii”, ducându-l la o stare vecină cu visarea.

Fiind rodul fanteziei umane, visurile se află la originea mitului, deoarece într-o conștiință mitologică difuză, visul și veghea, iluzia și realitatea **nu sunt delimitate**. În romanul lui A. Belâi, visul constituie acel **canal prin care personajul central vine în contact cu trecutul mitic**: “**Părea** că un vis de altă dată, devenind realitate, s-a întors, revărsându-se, ca o lumină, prin geam”.

În romanul lui Andrei Belâi, visul este, de altfel, unul din lăitmotivele ce îl străbate de la un capăt la celălalt¹³, însoțind destinul personajului principal care, trecând prin stări extatice, “visează cu ochii deschiși”. Existența lui Piotr Darialski a început să se scurgă, “asemenea unui vis”, din momentul intrării sale într-o “realitate nouă, dulce și groaznică, de parcă ar fi un bașm”, în care totul plutește în ceață. “Oare tot ceea ce se petrece cu el nu e decât un vis miraculos, pe care îl trăiește în realitate?” - se întreabă eroul romanului. Într-o asemenea stare de extaz, conform reprezentărilor mitologice, sufletul, părăsind trupul, călătorește în lumea de dincolo, ceea ce implică posibilitatea, cum nota Mircea Eliade, “de a fi posedat” de către sufletul unui mort sau al unui animal, de către un spirit sau un zeu¹⁴. Și iată că în romanul lui A. Belâi, în timpul somnului, lui Darialski i se dezvăluie necunoscutul sufletului său: la “chemarea” “beznei”, sufletul i se desprinde de “trupul pieritor”, prevestindu-i moartea apropiată: așa cum “un vultur prinde în zbor o pasăre (...) din care zboară puful și îșnește sângele”, tot așa, “demult, cineva atentase la sufletul său (...) când acesta își luă zborul departe de trupul său pământesc”. “Am dormit sau nu, mi s-a

năzărit sau nu”, se gândește Darialski, după prima întâlnire cu Matriona, membră a sectei porumbeilor. Cândva în adolescență, în vis, ca o fantomă groaznică, i-a apărut chipul acestei femei. Iar acum, “un vis de altă dată” “a revenit”, luând forma “unei conștiințe confuze”, echilibrul psihic al eroului lui A. Belâi fiind amenințat de activitatea inconștientului său. În timpul visului în stare de trezie, Darialski aude “chemarea” unei femei simple de la țară, pe care și-o închipuie ca pe o auroră, ca întruchipare a “sufletului sfânt al patriei”.

Rămâne de văzut în ce măsură scriitorul rus făcuse cunoștință cu datele psihologiei abisale a lui C.G. Jung, ale cărei descoperiri Mircea Eliade le-a pus pe același plan cu descoperirile maritime ale Renașterii și cu cele astronomice, datorate inventării telescopului.

Dezvăluind “forme arhaice ale vieții psihice, «fosile vii» din adâncurile întunecate ale inconștientului” colectiv, care sunt niște arhetipuri legate de mecanismele biologice ereditare, psihologia abisală a declanșat, scria M. Eliade, experiența întâlnirii cu «necunoscuții», “cu «istoria» intimă, larvară” (12, p. 7,9). Dat fiind, însă, că structurile și conținutul acestor arhetipuri sunt “cifruți” ale unor stări existențiale străvechi, adeseori, critice, pe care conștientul nu vrea sau nu poate să le recunoască, o asemenea “întâlnire” poate provoca “confruntări din cele mai dramatice”. Să mai adăugăm la cele spuse că, potrivit psihologiei abisale jungiene, aceste arhetipuri sau “simboluri” pot fi surprinse prin “intermediul imaginilor, al figurilor și al scenariilor”, devenind vizibile după conștientizarea lor¹⁵.

Toate acestea au o legătură directă cu drama trăită de personajul lui A. Belâi din romanul *Porumbelul argintiu*, care trece prin experiența dramatică a «întâlnirii» cu una din «fosilele vii», ivite din *adâncurile întunecate ale inconștientului său*. Este vorba despre întâlnirea lui Darialski cu Matriona, țărancă cu “fața ciupită de vârsat”, “uliu, cu ochi fără sprâncene”, care a stârnit în memoria sa vedenia unui “chip necunoscut”, dar, totodată, “teribil de cunoscut” datorită proiecției viselor sale din adolescență ce i-au răscolit profund sufletul. Readus la suprafața conștientului dintr-un “trecut

milenaar”, acest “chip”, ca “o vrajă obsedantă”, apărându-i aieveja, îi întunecă rațiunea și îi subjugă voința. Femeia “cu fața ciupită de vărsat” reînvie în el “amintirea a ceva ce n-a existat niciodată în viața sa”, amintire ce “răsare ca imaginea unei copilării neexistente și care, totuși, a existat”. Or, o atare reprezentare a “unei copilării neexistente” (adică a unei copilării ce nu are tangență cu copilăria propriu-zisă a personajului), dar care a existat (în inconștientul omului), poate fi pusă, de asemenea, în legătură cu conceptul de copilărie la Jung, raportat la starea primară și instinctivă a psihicului colectiv.

Insistă asupra ideii privind caracterul irațional și inconștient a tot ceea ce se petrece în sufletul personajului și autorul, care notează, printre altele, că Darialski nu-și dădea seama ce anume evoca acest “chip”, “ce fel de amintiri îi provocase în suflet”: “așa gândea Darialski, mai exact, nu gândea, deoarece gândurile i se strecurau în suflet fără voia lui”. Astfei, sufletul lui Darialski fuse-se străfulgerat de o privire ce ascundea o “taină prevestitoare de rele”, care îi urmărea “dintr-un trecut întunecat”. Or, tocmai “taina milenară” atribuia privirii unei simple femei de la țară o putere miraculoasă asupra eroului romanului, sub hipnoza căreia “lumina zilei, drumul vieții și noblețea sufletului său se preschimbaseră în noapte, hățișuri și mlaștini pline de miasme”. Deci, ceea ce îl leagă pe Darialski de “femeia ciupită de vărsat”, care făcea parte din secta porumbeilor, “nu era câtuși de puțin sentimentul dragostei”, “ci imensa povară, nedeslușită, a unei taine ce-l copleșea”.

În felul acesta Darialski se afundă în “vârtejul rece al pasiunii”, într-o stare irațional-extatică, sentimente ce defineau acele trăsături umane pe care, mai târziu, Thomas Mann le va numi “gramatica lunară”, deosebindu-le de claritatea “solară” a rațiunii. Nu e lipsit de interes să amintim în această ordine de idei că și în romanul istoric al lui V. Briusov, apărut cam în aceeași perioadă în care a văzut lumina tiparului și romanul lui A. Belâi, cufundarea personajului principal, Decimus Iunius, în vârtoarea pasiunilor dezlănțuite, a instinctelor și iraționalului este interpretată ca o apropiere a acestui personaj de stihia demonică păgână care, fiind una din treptele

necesare ale dezvoltării spirituale a omului, trebuie să fie depășită de noua morală creștină. Dar și la Andrei Belâi, Piotr Darialski, trecând prin aceeași experiență, se vede izolat de restul lumii, ajungând în situația de a nu fi înțeles nu numai de logodnica sa Katia Gugoleva, de cei din anturajul aristocratic, ci și de către cei ce trăiesc mai aproape de marea masă populară: preotul, soția acestuia și învățătoarea. Dar chiar și în ochii țăranilor, "boierul roșu" (Darialski purta o cămașă roșie) este victima "făcăturilor" celor din secta porumbeilor care, zic ei, i-au făcut farmece boierului. "Ce le-am făcut? Toți sunt bosumflați, nu înțeleg, nu văd, nu vor să vadă", reflectează Piotr Darialski, după una din ciocnirile sale cu oamenii din preajma sa.

Pentru personajul lui A. Belâi, mai exact pentru acea ipostază a conștiinței sale prin care el aparține lumii moderne, o atare deconectare de "realitatea înconjurătoare" este echivalentă cu pierderea propriului suflet. "Piotr nu-și mai simțea cam de mult lumina sufletului: înăuntrul său totul devenise gol și pustiu", acesta fiind chinuit de senzația stranie "că cineva, enorm, se lasă asupra lui cu toată greutatea și îl sufocă (...) îl strânge de gât". Această stare a personajului, în care el pierde contactul cu lumea reală, este creată și de farmecele negre ale vrăjitorului Kudeiarov, căpetenia sectei porumbeilor.

Motivul folcloric al vrăjitorului - motiv ce a exercitat o mare atracție asupra simboiștilor ruși - este tratat în *Porumbelul argintiu* cu lux de amănunte. Vrăjitorul cu cele "două fețe" ale sale, care își descoperă chipul adevărat în momentul vrăjitoriei, este zugrăvit aici cu trăsături de penel expresive, autorul dovedind cunoașterea mitologiei ruse. Din degetele încovoiate ale vrăjitorului se scurg fire nesfârșite de păianjen, "fire de aur, groaznice", care vor să învăluie lumea: "Fire de pânză de păianjen" o învăluie pe *Matriona*, care este un instrument docil în mâinile lui Kudeiarov, pentru a pune sub puterea farmecelor sale pe Piotr Darialski. Acesta cade în "pânza de lumină" a vrăjitorului, simțindu-se "asemenea unui câine ținut în lanțuri", "legat de privirea vrăjitorului", eliberarea sa de sub povara acestor farmece ducându-l la moarte.

De aceste două personaje - Darialski și vrăjitorul Kudeiarov - autorul leagă încă una din ideile sale preferate, și anume - cea vizând forța magică a cuvântului.

Așa cum susțin mitologii, au existat două forțe motrice ale dezvoltării mitologiilor arhaice: animismul, adică dotarea naturii cu trăsăturile vieții individuale, și "tirania timpurie a cuvântului asupra minții umane"¹⁶. Ideea privind forța creatoare a cuvântului a fost pe larg dezbătută de simboțiștii ruși, în general, și de Andrei Belâi, în particular. În cuvânt este dată creația primară, primul act al creației fiind denumirea conținuturilor: "La început a fost Cuvântul...". A denumi un obiect înseamnă afirmarea existenței acestuia, drept care orice cunoaștere, derivând din denumire, nu este posibilă fără cuvinte. Demersul lui A. Belâi asupra cuvântului capătă, la un moment dat, contururile unui mit cosmogonic, mitul Facerii Lumii din Haos, Cuvântul fiind investit cu o forță demiurgică. Haosul, golul este o "lume fără cuvinte și fără sens", constituind acea "presiune a necunoscutului", împotriva căreia omul se apără "înarmat cu scutul cuvintelor": "Înarmat cu scutul cuvintelor, omul recrează tot ce vede, irumpând, ca un războinic, în limitele necunoscutului"¹⁷.

În *Porumbelul argintiu*, aceste idei îmbracă forma unor meditații ale lui Piotr Darialski despre "taina" "câmpiilor rusești" și a "pădurilor ruse", de care este strâns legat "cuvântul rusesc tăcut". Pe rugul acestei taine ard cei care își petrec viața departe de "țărani bărboși și de marea mulțime a țărăncilor". Taina fascinației câmpiilor și a pădurilor asupra lor este ascunsă în "cuvântul rusesc tăcut", din care "emană un suflu fericit și plăcut" și care este cunoscut numai celui care "primește acest cuvânt".

Totodată, îmblânzirea stihilor prin cuvânt este posibilă datorită "magiei" lui sonore, aceasta constituind "cea dintâi victorie a conștiinței", drept care procesul denumirii devine și un "proces al descântecului". Un cuvânt viu, creator emană o energie, o forță magică ("magia descântecului rostirii"), care se manifestă mai ales în descântecul și farmecele populare, bazate tocmai pe această "putere a cuvântului". "Însăși vorbirea vie este o magie neîncetată",

ce izvorăște din “puterea cuvântului”, iată de ce la stadiul primar al existenței omenirii “magul era acela care cunoștea mai multe cuvinte, vorbea mai mult, și, de aceea, știa să descânte”, scria Andrei Belâi într-unul din articolele sale (17, p. 132).

Reconstituirea acestui limbaj vechi al magilor și sacerdoților, care “captau corespondențe” dintre lumea tainică și cea accesibilă tuturor, se realiza, după Viaceslav Ivanov, tocmai în arta simbo-
liștilor. Limbajul poetic al lui V. Ivanov însuși, solemn, saturat de latinisme, cuvinte rare, imagini neobișnuite, îngreunat de enjambe-
ments, cu ordinea cuvintelor menită să întunece sensul frazei, - se
voia să fie o “înfăptuire a mitului în limbă”.

De aici, sensul limbajului poetic trebuie să conștie nu în sem-
nificația lui logică, ci în crearea de noi imagini sonore, mărturie a
naturii sale magice fiind faptul că el este un “limbaj al zeilor” și al
“sugestiilor”.

Despre experiența extatică și forța magico-religioasă a cuvântu-
lui scria și Mircea Eliade: “Inventivitatea fonetică a trebuit să con-
stituie un izvor inepuizabil de puteri magico-religioase. Chiar înain-
tea limbajului articulat, vocea omenească era capabilă să transmită
informații, ordine sau dorințe, și, de asemenea, să suscite un întreg
univers imaginar prin exploziile sale sonore, prin inovațiile sale
fonice (...).

Pe măsura perfecționării sale, limbajul își mărea mijloacele
magico-religioase. Cuvântul pronunțat declanșa o forță, dificil,
dacă nu imposibil, de anulat” (14, p. 27-28).

În *Porumbelul argintiu*, cu astfel de însușiri magice, capabile a
“declanșa o forță, dificil, dacă nu imposibil, de anulat”, este înzes-
trat cuvântul vrăjitorului Kudeiarov, a cărui putere magică rezidă,
ca și în descântecul popular, nu în sensul cuvintelor pronunțate,
ci în “inovațiile sale fonice”. Dacă ascuți cu atenție ceea ce spune
tâmplarul-vrăjitor Kudeiarov, te îngrozești. Te îngrozești, însă, “nu
de sensul vorbelor lungi ale acestuia, ci de nebunia nonsensurilor
lor”¹⁸. “Exploziile sonore” ale lui Kudeiarov creează “un univers
imaginar”, în care cuvântul se materializează, căpătând forma unui
“torent de lumină”, a unor “fire de pânză de păianjen” sau chiar a

uzor vietăți. Or, acest lucru corespunde și percepției subiectului mitic, care receptează lumea ca însuflețită, senzorială, vizibilă. La stadiul gândirii mitologice, citim în *Primitive culture* a lui Tylor, “blestemul este o ființă”, care plutește în spațiu până când nu se năpustește asupra victimii sale (16, p. 139).

Și în romanul scriitorului rus, vedem cum tâmplarul-vrăjitor, în izba sa, “împroașcă vorbe-flăcări”, iar cuvântul ce țâșnește din gura sa “se izbește de podea, se preface într-un cocoș luminos și dă din aripi: “cucuriguu”, iar apoi, aidoma unor fascicule de scânteii sângerii, iese zburând pe fereastră”. “I-a țâșnit din gură un șuvoi de lumină” și iată că acesta, “ca un cocoș roșu alerga pe drum în urmărirea lui Darialski”. Piotr mergea prin pădure, și iată, “ce ciudățenie mai este și asta: un cocoș roșu sub clar de lună i-a tăiat calea”. Tâmplarul varsă blesteme, rugăciuni, descântece și țipete și în urma Matrionci: “toată această grămadă pestriță, scuipată de tâmplar, o urmărește acum pe Matriona”.

Pe de altă parte, dacă ne uităm mai bine, observăm că fantasticalul cocoș roșu, această materializare a cuvântului, s-ar putea să nu fie altceva decât rodul imaginației înfierbântate a lui Darialski, dat fiind că a doua zi de dimineață “în curte, un cocoș roșu, semet, umbla prin paie”. Cu alte cuvinte, scriitorul rus surprinde și aici una din facultățile gândirii mitologice, caracterizate printr-o bogată imaginație și fantezie, în substanța căreia, se întrevede, însă, realitatea. “Mitul a înflorit pe solul realității”, declara V. Ivanov. Mitul, scria A. Losev, înseamnă o înstrăinare de realitate, dar, cu toate acestea, el nu este nicidecum o ficțiune arbitrară. Putem să ne amintim, în această ordine de idei, și de spusele lui Tylor, care era înclinat să creadă că mitologia societăților primitive se sprijină, cu precădere, pe o analogie reală și sesizabilă. Ce e drept, nu e vorba de “autenticitate” în înțelesul obișnuit al cuvântului, deoarece mitul nu admite verificarea sa prin fapte, el prezentându-se ca o mărturie a procesului dezvoltării gândirii și imaginației omului, supuse unor anume “legități” și constituindu-se, astfel, într-o amintire despre credințele și obiceiurile de mult dispărute (16, p. 126-127).

Or, dacă “ieșirea” din durată temporală profană a personajului

lui A. Belâi este asimilabilă, după cum am văzut, cu o “deschidere” (M. Eliade) sui-generis spre mitic, devenită un “interval sacru”, precedată și urmată de timpul empiric, atunci era de așteptat ca și în acest personaj, mai devreme sau mai târziu, să se manifeste cea de a doua ipostază a ființei sale - cea raportată la conștiința omului modern, cu firea lui trează și sceptică. Acest moment sosește în viața lui Darialski de-abia la sfârșitul narațiunii, când i s-a luat vălul de pe ochi, și tot ceea ce i s-a întâmplat, i se prezintă acum ca “un vis greu, de mult uitat”, ca un trecut în care a văzut ceea ce ar fi fost mai bine să nu fi văzut niciodată. Darialski a înțeles că secta nu este Rusia sau poporul rus, ci “ceva înfricoșător, un ștreang și o groapă”, “întunericul răsăritului”, și că a sosit timpul “să se întoarcă în patrie”, adică în occident, la acel “etaj al culturii” (N. Berdiaev), căruia îi aparține.

A înțeles Piotr Darialski și faptul că acea “taină”, pe care el ar fi descoperit-o în sufletul Matrionei, nu era a ei, ci “insuflată de tâmplar”: “Matriona n-are nici o legătură cu taina, ea nu este decât un animal”. Tâmplarul-vrăjitor era acela care “arunca asupra ei lumină”: “Ochii tâmplarului, ca niște orificii verzi și răutăcioase”, revărsau asupra ei “șuvoaie de lumină”. “Ceea ce îl atrăgea spre Matriona, nu era femeia din ea, ci sufletul ei”, însă tocmai acest suflet “s-a dovedit a fi pe jumătate al tâmplarului”. “Tâmplarul îi transmitea Matrionei o parte din sufletul său”, iar aceasta “saturată” de spiritul acestuia îl frapa pe Darialski “cu ochii ei languroși, cu zâmbetul ei zeflemist, cu respirația nărilor sale avide”.

De altminteri, un astfel de personaj feminin ar putea cădea sub incidența definiției arhetipului dată de Jung, după care arhetipul în sine nu este nici moral, nici amoral, nici frumos, nici urât, el fiind o formă în care sunt programate posibilitățile manifestării tuturor acestor însușiri. Pe de altă parte, în literatura critică se dă o altă interpretare acestui personaj feminin, unui cercetător presupunând ca prototip al acestuia pe soția lui A. Blok. Este bine cunoscută istoria furtunoasă a dragostei fără speranță a lui Andrei Belâi, care a lăsat o urmă de neșters în viața sa, pentru L.D. Mendeleeva-Blok, și iată că acum, scria un cercetător, “memoria emoțională, părtinitoare

a scriitorului (...) păstrează numai trăsăturile “pământești” ale acestei femei, prezentând-o într-o formă hipertrofiată, sub chipul unei țărănci voluptoase și senzuale, care îl atrage pe personajul romanului în vârtoarea nebuniei pasionale” (7, p. 13). Într-o asemenea lumină, “lipsa de conținut” vizavi de personajul feminin din *Po-rumbelul argintiu* poate fi raportată la ideea cum că “sufletul” și “lumina” prototipului său, care cândva a cucerit pe autorul romanului, i-au fost “insuflate” de “vraja” geniului, aceasta fiind văzută prin cristalul magic al versurilor blokienne.

Ce e drept, scrisorile, cât și memoriile lui A. Belâi, permit întrucâtva întrevăderea posibilității unei astfel de modelări a chipului celei care, după mărturisirea celor care cunoșteau istoria acestei iubiri, a fost pentru el unica lui dragoste adevărată¹⁹. Astfel, într-o scrisoare din perioada de vârf a acestei iubiri, adresată lui A. Blok, A. Belâi descrie relațiile sale cu Liubov Dmitrievna cam în aceiași termeni în care Piotr Darialski încerca să explice vraja exercitată asupra sa de către Matriona: “Liuba - scria A. Belâi - îmi este cea mai apropiată dintre toți oamenii, ea îmi este soră și prietenă (...) Eu am nevoie de ea pentru a scăpa de prăpastia ce-mi aduce pieirea (...) Sufletul meu, moartea și salvarea lui, l-am încredințat Liubei, și acum, neștiind ce va face ea cu sufletul meu, în momentul acesta eu sunt fără suflet (...) Am nevoie de Liuba pentru a zbura “acolo”, în lumea tainelor” (19, p. 244).

Și iată că mai târziu, “poza copilărească” a Liubei, “rozul obrazilor” ei și “aurul părului”, “ce părea pur și simplu țesut din soare”, - din toate acestea Andrei Belâi nu-și amintește acum decât de senzația “unci adieri reci și a unei poveri”, de ceva amenințător și ascuns în chipul tinerei femei, care, cândva, i se înfățișase într-o lumină “albă”, “ asemenea unui măr înflorit” (9, p. 317, 365, 380).

STRUCTURA MITOPOETICĂ A LIRICII LUI SERGHEI ESEININ

“Conștiința mitică dă mai degrabă o înfățișare expresivă și pitorească fenomenelor, decât o explicație a cauzelor acestora”.

A. Losev

Conștiința mitică, având un caracter “veșnic viu” și jucând “un rol atotcuprinzător în diversele structuri ale procesului cultural” (A. Losev), se relevă în chipuri diferite, în funcție de epocă, de curentul literar sau chiar de stilul individual al scriitorului. Astfel, în încercarea noastră de a defini specificitatea intuiției mitice la simboलिști ruși, am recurs la analogia cu gândirea antică, născută pe baza reflecțiilor asupra “mitologiei literale”, intuitive și spontane.

Spre deosebire de simboलिști, în cazul poeziei lui S. Esenin analogiile ar trebui căutate tocmai în “mitologia literală”, în conștiința mitică intuitivă și spontană a omului, nedespărțit încă de natură. În imagistica eseniniană s-a păstrat ceva din perceperea naivă și nemijlocită a omului din zorile copilăriei sale, din “mișcarea spontană - dacă e să recurgem la cuvintele lui Lévi-Strauss - a gândirii mitologice”, ceea ce face din poezia lui S. Esenin un fenomen inedit nu numai în literatura rusă, ci și în literatura europeană. Pentru noi, cei care ne aflăm în pragul mileniului al treilea, trăind într-o societate postindustrializată, informațională, opera acestui poet ni se înfățișează ca un fel de mesaj, transmis parcă în actualitate dintr-un timp mitic, străvechi.

“Oare nu mai există colțuri uitate de lume, unde mai trăiesc încă

legende, unde nu s-a rupt încă legătura străveche cu pământul? (...) De ce, oare, să nu se mai păstreze complexe vagi și de-abia perceptibile ale legăturilor gentilice-panteiste?"¹ - își pune cu o amărăciune ascunsă întrebarea, în anii '30, gânditorul și culturologul rus G. Fedotov, aflat în emigrație. Conștient fiind de faptul că "procesul puternic al raționalizării omoară fără milă tot ceea ce este inconștient și stihinic și astupă izvoarele adânci" din care s-a hrănit marea literatură rusă, gânditorul rus caută și găsește în literatura anilor respectivi un singur exemplu care ilustra posibilitatea păstrării legăturilor străvechi cu pământul în veacul progresului tehnic, acest exemplu fiind pentru el opera lui Mihail Prișvin. El trecea pe lângă poezia lui S. Esenin, probabil pentru că nu i se părea apropiată spiritual, sau poate pentru că aceasta rămăsese, pentru el, la o distanță temporală, oarecum, îndepărtată.

Oricum ar fi, dar tocmai în poezia lui Serghei Esenin pot fi sesizate acele "complexe vagi și de-abia perceptibile ale legăturilor gentilice-panteiste" între om și natură. Creația eseniniană, cea de până la apariția în ea a umbrei "omului negru", este pătrunsă de un sentiment adânc panteistic, trădând legături străvechi cu Pământul-mamă.

"Știu, Pământule - mamă truditoare,

Noi toți suntem rude apropiate"

- mărturisește poetul într-o poezie².

La "întâlnirea" cu cosmogonia mitologică rusească, creștinismul, care a apărut, după cum se știe, ca o religie cultural-istorică ce nu mai avea legături cu sentimentul naiv al reprezentărilor omului asupra naturii, "s-a cufundat" - scria S. Esenin - "în cristelnița creației populare" rusești, "una din cele mai vii, strălucind în toate culorile"³. Acestei lumi păgâne, care reprezintă pentru poet o "lume tainică" o "lume străveche", el i se adresează recurgând la cuvinte de dragoste și recunoștință: "O, te salut, sălbăticiunea mea dragă!"⁴.

Numai într-un asemenea context, pătruns de un adânc sentiment al legăturilor străvechi cu Pământul-mamă, cu acele ținuturi, unde poetul s-a născut și a crescut, cum scria el, "sub acompaniamentul muzicii broaștelor", a putut apărea o astfel de imagine, "complet

însuflețită”, cum este cea dintr-o poezie din ultimii ani de creație a poetului, *Scumpa mea, te-așază lângă mine* (1923), în care natura, personificată și activă, ca într-un epos mitologic, îi caută pe acei care au părăsit-o:

Teiul și arțarul la ferestre,
Crengile ca niște labe rășchirându-și-le,
Caută pe-acei de care-și amintesc.
Ei însă de mult pe lumea asta nu mai sunt.

“Fără umanizarea naivă a mediului natural ambiant” n-ar fi fost posibilă crearea de mituri⁵, iar această părere a mitologilor este împărtășită de poetul rus care, în articolul său *Existența și arta*, vorbește despre “imaginea mitică”, a cărei esență constă, după el, în identificarea panteistică a “fenomenelor naturii cu chipurile omenești (3, p. 205). În prima etapă, “imaginea mitică” are la bază comparația, apoi în procesul creator conjuncția comparativă “ca” “se pierde”, imaginea respectivă dobândind, astfel, o existență ontologică⁶. Pe baza unei astfel de imagini mitice, înțelege că o “substanță vie”, sunt “construite toate figurile mitologice”, inclusiv, “religia noastră păgână”, scria S. Esenin. La aceasta am putea adăuga că o astfel de “imagine mitică” se află și la temelia creației eseniniene, în care natura se înfățișează ca însuflețită și într-o continuă mișcare⁷: stelele “clipesc”, noaptea neagră “se sperie”, brădulețul “amenință” cu conurile sale, iar aurora “își spală obrazii cu lăbuțele ca un pisoi”. În universul eseninian animat, mesteacănul (denumirea acestui copac în limba rusă fiind de genul feminin) apare în chip de fată, îmbrăcată cu o “fustișoară albă”, stând la marginea unui lac: primăvara sosește ca o “pribeagă”, cu un toiag în mână și cu cpinci făcute din coajă de mesteacăn; toamna, “iapă roșcată”, “își piaptână coama”, făcându-și auzit “clănțanitul albastru al potcoavelor”. Iar în poemul *Pugaciuv*, ideea cu semnificația de toamnă apare ca o stihie, reală și vizibilă, luând înfățișarea unui arin ce se târăște pe drum și din a cărui “căpățână spartă” picură “creierul galben”.

Într-o asemenea viziune a universului, proiectată din perspectiva depășirii prezentului empiric, par a se materializa în imagini

a.tistice ideile filozofului rus al mitului A. Losev, privind “înțelegerea mitologică” a “lucrurilor reale”. Descriind mecanismele prin care operează conștiința mitică, A. Losev vorbește, la un moment dat, despre o “extrem de simplă și elementară intuiție”, despre o “reacție primitiv-intuitivă față de realitatea din jur, pe care o posedă fiecare om, aceasta având, deci, un caracter universal”⁸. O astfel de “înțelegere mitologică” a “lucrurilor reale” este proprie și poetului rus, a cărui gândire poetică nu emite pretenții de a fundamenta adevăruri filozofice eterne, ea adresându-se direct realității fluide și dinamice.

Din seria capodoperelor eseniniene, în care natura este prezentată parcă din unghiul de vedere al purității existenței primordiale, fac parte și acele poezii-metafore, în componența cărora intră imaginea lebedei. Lebăda, care se înscrie în poetica mitologiei ruse fie prin funcția sa etică, fiind un vestitor al morții⁹, fie prin cea estetică, la S. Esenin este înfățișată ca simbol al frumuseții, dând naștere unor imagini de o rară frumusețe și prospețime. Lăsarea “întunericului” apare aici aidoma unei lebede albastre, care iese plutind dintr-o dăbravă; “crepusculul liniștit” se identifică cu o “lebedă roșie” ce plutește lin pe apele unui iaz, iar zăpezile, așternute peste câmpii, se compară cu lebedele albe așezate pe luncă:

Eu nu știu, de-i lumină ori beznă?

Cocoșul ori vântul cântă-n tufișuri?

Sau, poate, în locul iernii din câmpuri

Lebedele s-au așezat pe luncă.

(*Pe-ntâia zăpadă pășesc în neștire*, 1917-1918)

Dar și mai sugestivă din acest punct de vedere pare a fi o poezie din perioada de început a lui S. Esenin, intitulată *Deasupra limbii negre de pădure* (1916), receptată ca una din mitologemele miturilor lunare, născute într-o conștiință patriarhală, când cerul i se părea omului o pajiște, stelele - o turmă, iar luna - un păstor.

De altfel, un asemenea mit lunar a fost reprodus în literatura rusă încă de către poetul romantic V.A. Jukovski, care reprezintă, în una din poeziile sale, contemplația reîntoarcerii eterne a Cosmosului către sine însuși:

Pe pajiștea nemărginită,
Nemicșorându-se nicipând,
Cutreieră inense turme
Cu lâna de argint.

Din cornul argintiu păstorul
Cântă, la turme pus de pază;
Prin poarta aurie le lasă ca să intre

‡ Și ține evidența în fiecare noapte.

Reproducând, după mai bine de o sută de ani, mitologemele aceluiași mit: cerul și la Esenin este o pajiște, iar prin această pajiște “se plimbă” luna nouă - “miel bucălai”, poetul satului rusesc din secolul al XX-lea preferă, însă, poziției contemplative recrearea a tot ceea ce vede el, așa cum proceda omul epocii preistorice, când, “înarmat cu scutul cuvintelor” (A. Belâi), el clădea Cosmosul din Haos:

Deasupra limbii negre de pădure,
Într-un albastru neclintit,
Luna, miel bucălai,
Se plimbă prin iarba azurie.

Împunge cu ale sale cornițe
Tihnitul lac cu rogoz, -
Și de pe dâra depărtată se pare
Ca apa își leagă malurile.

Poetul își asumă parcă rolul subiectului mitic, din a cărui reacție intuitiv-primitivă, “prerexivă”, ia ființă un mit, în care lucrurile comune, scoase din cadrul obișnuit, sunt transformate în ceva nou și miraculos: cerul este închipuit ca o “iarbă azurie” prin care “se plimbă” luna nouă - “miel bucălai”, zburdând și dând din coarne. Universul eseninian este vizibil, plin de culori și mișcare, este afectiv, candid, senzorial și spontan. Senzorialul și materialul fuzionează cu irealul și miraculosul “într-un chip indivizibil și indisolubil” (A. Losev), reprezentând ceea ce se numește “mitologia literală”.

Și, din nou, viziunea poetului asupra naturii pare că anticipează și reafirmă ceea ce a spus A. Losev despre "miracolul mitului": "Miracolul conține adierea trecutului veșnic, batjocorit și deformat, care, iată, apare din nou ca o viziune pură și luminoasă (...) renaște ca o tinerețe neprihănită, ca o dimineață curată a existenței (...) Tot ceea ce a constituit viața sufletului, acest zgomot și larmă a existenței, acest gol pestriț al vieții (...) toate acestea trec în zbor ca un fulg; și zâmbești de naivitatea unei astfel de existențe. Vine iertarea și se uită păcatul" (8, p. 155-156).

Poezia lui Serghei Esenin ne permite să ridicăm vălul ce acoperă taina mecanismelor creării de mituri, "învăluite, cum spunea Mircea Eliade, în întuneric și mister", și dintr-un alt unghi de vedere. Într-o lucrare consacrată filozofiei antice, A. Losev, pornind de la ideea îndeobște admisă a caracterului difuz al gândirii mitice și a identității materiei și ideii în conștiința mitică, scoate apoi în evidență o asemenea trăsătură a acestei gândiri, potrivit căreia omul primordial nu deosebește substanța lucrului de proprietățile acestuia. A spune că în procesul schimbărilor inevitabile ale lucrului se schimbă doar însușirile, iar ideea acestuia rămâne neschimbată, ar însemna să admitem că omul primitiv poate face diferențierea între materie și idee. Fiindu-i imposibil însă să o facă, toată natura i se prezintă ca "o transformare deplină a fiecărui lucru într-un alt lucru", iar această "capacitate totală" de trecere a oricărui lucru într-un alt lucru, inerentă gândirii mitologice, se află la baza nașterii aceluia sistem de imagini poetice care este mitul¹⁰.

Această teorie poate fi "verificată" în practica poetică a lui S. Esenin, unde găsim - ca să luăm numai un singur exemplu - imaginea lunii, mai exact a fazei ei de "crai nou", care străbate întreaga operă a poetului, ca unul din leitmotivele sale. La Esenin, semiluna posedă capacitatea de a se transforma, pur și simplu, în orice obiect luat din viața de toate zilele a țaranului rus: în "miel", "mânz roșcat", "cățel", "corn alb", "gâscă ruginie", în "căciula roșcată a hunicului" etc. Totodată, independent de ipostaza sa, craiul nou, aidoma unui personaj mitologic, este o ființă mitică, o ființă care trăiește și acționează: împunge cu cornul norii, se joacă cu ei, își

curăță coarnele de un acoperiș de paie, face colivă într-un colț al izbei etc., etc. Asistăm, astfel, la ceea ce simbolizii ruși numeau transformarea artei într-o modalitate de creare de mituri: metafora poetică, căpătând “suflet”, “viață și mișcare”, imită procesul viu al mitopoesis-ului. “Dacă simbolul (metafora - V.Ș.) este înzestrat cu un predicat verbal, el capătă viață și mișcare”, iar arta “se transformă într-o modalitate de creare de mituri”¹¹.

Imaginea lunii sub formă de seceră, “amplificată” în imaginația poetului “în mai multe reprezentări”, face parte din acel sistem de imagini care, după observația lui Andrei Belâi, caracterizează mitul¹². În cazul de față este vorba despre mitul eseninian al semi-lunii, căruia îi este proprie o viziune anume asupra lumii, văzută ca o “dimineață curată a existenței”.

Or, în creația lui S. Esenin pot fi sesizate o serie de imagini care, amplificate în imaginația poetului “în mai multe reprezentări”, formează mituri poetice, printre care și cele create pe baza mitologizării diferitelor culori.

Culoarea albastră, spre exemplu, revenind mereu în imaginația poetului și făcând parte dintr-un mare număr de metafore, devine purtătoarea unei încărcături emoționale ce exprimă ipostaze ale destinului subiectului liric. Metaforele în componența cărora intră culoarea albastră: viscolul albastru, seara albastră, cerul albastru, câmpiile albastre, Rusia albastră ș.a., se vădesc a fi unite, în lirica eseniniană, în “mitul total” al “fericirii albastre”, aici găsim și locul fiecăre din aspectele simbolicii acestei culori. “Mitul albastru” a lui Esenin își găsește o încheiere sui-generis într-una din capodoperele liricii de mai târziu - *Într-o seară albastră, într-o seară cu lună* (1925), pătrunsă de un sentiment de regret pentru pierderea irevocabilă a “fericirii albastre”. Simțămintele poetului sunt proiectate în trecut, pe ecranul timpului de fericire netulburată, care capătă dimensiunile unui timp inițial din mitologia ce precede timpului empiric:

Într-o seară albastră, într-o seară cu lună,
Fost-am odată frumos și tânăr.
Irevocabil, fără de leac,

Totul trecut-a neobservat..

Inima-i rece, și ochii pierdut-au lucirea...

Fericire albastră! Nopti cu lună!

Din "mitul albastru" al lui S. Esenin face parte și un tablou mai puțin obișnuit, reprezentând cerul nocturn, colorat în nuanțe mai deschise sau mai închise ale albastrului, care ne duce cu gândul la tradițiile mitologice rusești, oglindite, spre exemplu, în icoanele vechi rusești. Filozoful religios E. Trubețkoi, descriind icoana veche rusească, deosebește în ea trei particularități coloristice: culoarea roz a dimineții, aurul zilei însorite și albastrul închis al nopții: "Chipul roș al Sofiei se întrevește prin cerul albastru închis, înstelat"¹³.

Dar nu numai culoarea albastră, ci și alte modele de culori, cum sunt: roșul-aprins, albul, azuriul, zmeuriul, precum și alte modele tradiționale din flora și fauna rusească, - în care, la Esenin, își găsea exprimare "sentimentul patriei" - erau luate de poet din folclorul rus, unde ele își aveau propriul lor statut valoric în contextul spiritualității rusești. Fiind trecute prin prisma trăirilor poetului ele ajung să îndeplinească funcția asimilării fenomenelor empirice categoriilor mitice.

Modelele folclorice tradiționale, intrând în poezia lui S. Esenin însoțite de acele conotații, care fac parte din reprezentările istorico-culturale ale rușilor despre lumea înconjurătoare, poartă, totodată, asupra lor o amprență puternică a vieții emoționale a poetului. Esenin însuși numește printre calitățile liricii sale atât imagistica, cât și "substratul liric" al acesteia, neascunzând existența unor punți de legătură între lirica sa și tradițiile simbolistilor ruși, la care liricitatea devine o parte integrantă a esteticii lor antimimetice¹⁴.

Ideea apercepției realității prin prisma emoțiilor, drept care aceasta se prezintă transfigurată, se află și la temelia mecanismelor de mitologizare. Mitologizarea, scria A. Losev în această ordine de idei, se bazează pe capacitatea "conștiinței omenești vii" de a modela mitic fenomenele obișnuite ale vieții (8, p. 26, 89). Versurile poetului, care a spus că este gata "să-și reverse" "tot sufletul" în cuvinte, se prefigurează într-un exemplu expresiv de creare a uni-

versului ideal al "lumii nevăzute", emanând din universul material sub impactul "percepției omenești vii".

Reflectarea în imagini fantastice a trăsăturilor reale ale lumii ambiante fiind, în general, caracteristică mitului, realiile naturale și sociale, scria un mitolog - E. Meletinski - trebuie să aibă, într-un sens, propriul lor mit (5, p. 170). Își țese "miturile proprii" în jurul simbolurilor folclorice și poetul rus, modelându-le prin proiectarea asupra lor a experienței personale, mitologemele devenind un sui-genēris cod metaforic, în ale căror termeni se descoperă trăsături existențiale.

Totodată, cazul mitologemelor valorificate de poet ne aduce mărturii privind adâncirea, cu anii, a liricizării creației eseninienne. Fără a intra în detalii asupra problemei privind locul modelelor folclorice în lirica eseniniană, având în vedere că ea a fost adeseori dezbătută în critica literară, vom ilustra cele spuse numai prin câteva exemple. Astfel, un exemplu, în acest sens, îl poate constitui mitologema corbului: dacă în poeziile din perioada de început aceasta are o valoare de detaliu, indispensabil vieții de la sat: "Bat cu aripile-n geamuri/ Corbii, fără greș" (*Vatră-a mea-n paragină*, 1914), sau o valoare păstrată în credințele populare rusești, conform cărora această pasăre este receptată ca prevestitor al morții, într-o poezie din ultimii ani (*Hai, sărută-mă, sărută-mă*, 1925) mitologema corbului își dezvăluie mesajul, de data aceasta, privind destinul tragic al poetului însuși: corbul, care "plutește deasupra pământului", îi prevestește moartea apropiată:

Luna, ca un corb gălbui,
Plutește deasupra pământului.

Peseinne, a presimțit moartea mea,
Acel ce se rotește în văzduh.

Din "izvorul primar al vieții" rusești, unde a existat o imagine populară a arborelui cu fructe roșii și amare (și acest arbore este, în limba rusă, de gen feminin). ce se leagănă, singuratic, în bătaia vânturilor, s-a născut năutul eseninian al scorușului roșu, aparținând, probabil, arborilor mitologici sacri, obiect ai cultului în vechea religie rusă păgână¹⁵. De altfel, într-una din poeziile lui Esenin se

poate găsi confirmarea existenței unor legături spirituale cu valențele “sacre” ale acestui arbore, care simbolizează în conștiința poetului viața, moartea și nemurirea:

Florile scorușului sunt cî: totul altceva.

Ele sunt ca viața, ca trupul nostru,

Ce se pierd în bezna primară.

Culoarea roșie a fructului de scoruș, dintr-o poezie din perioada de început - *Toamna* (1916), se află în raport direct cu simbolica religioasă, conform căreia în culoarea roșie, cum scria Andrei Belâi, este “concentrată groaza focului și spinii suferinței”¹⁶, fiind asociată aici cu “rănile roșii” ale lui Hristos:

Vântul-pustnic, cu pasul prudent,

Calcă frunzișul pe drumul cu gropi

Și sărută pe o tufă de scoruș

Rănile roșii ale nevăzutului Hristos.

Pe fundalul unor asemenea semnificații - a focului și a suferinței - într-una din capodoperele poeziei eseniniene din ultima perioadă a creației - *Nu mai vorbește crângul auriu* (1924) - ia naștere o metaforă-oximoron a focului rece: “rugul scorușului roșu”, care arde în grădină, “pe nimeni nu poate încălzi”, metafora vizând acum viața lăuntrică complexă și trădând sentimentul dezolării de care este cuprins eroul liric:

Nu-mi pare rău de anii risipiți zadarnic,

Nici nu regret reflexele liliachii din suflet.

Scorușul roșu arde în grădină,

Dar el pe nimeni nu poate încălzi.

Drama poetului, fiind nemijlocit asociată cu drama satului rusesc, hărăzit să piară sub copitele “cavaleriei de oțel”, este redată simbolic prin tragedia copacului care se sinucide:

De aceea, într-o moină de septembrie,

Pe un pământ argilos, rece și uscat,

Zdrobindu-și capul de un gard,

S-a umplut de sângele fructelor scorușul.

(*Sărindar*, 1920)

Cât de străns este legată imaginea scorușului roșu de reprezentările senzorial-vizuale ale rușilor asupra mediului înconjurător se poate judeca și după faptul că această imagine este redată și de Nikolai Kliuev, având aceeași informație semantică: scorușul roșu deplânge amarnic dispariția “raiului cu lanurile de grâu” al țaranului rus:

Sub fereastră un scoruș,
Ca o mamă fără fiu,
Își întinde ramul mâinilor.

Iar la Marina Tsvetaeva, în poezia intitulată semnificativ - *Dorul de patrie*, scrisă în perioada emigrației, scorușul simbolizează, pentru poetă, patria pierdută:

Orice casă mi-e străină, orice lăcaș îmi pare pustiu,
Și totul mi-e egal, totuna.
Dar dacă-n cale-mi un arbust
Apare, îndeosebi - scorușul...

Suprapunând “un strat al existenței personalizate” (A. Losev) peste modelele folclorice, acestea dobândesc statutul de “lucruri vii ale percepției vii”, implicarea lor profundă în existența individuală permițând descifrarea desfășurării dramei subiectului liric. Etapele acestei drame sunt marcate, spre exemplu, de atitudinea poetului față de țipetele tânguitoare ale cocorilor, ce străbat lirica eseniniană ca un leitmotiv persistent. Și dacă în versurile din anii de tinerețe acest motiv comportă “tristetea cocorilor”, simțită, conform tradițiilor folclorice rusești, ca o scurtă trecere prin timp sau ca o nedeslușită nostalgie a îndepărtărilor, mai târziu “țipetele cocorilor”, auzindu-se deasupra “pământului părintesc”, relevă semnificația despărțirii de ținuturile natale, izvor al dramei poetului, pentru ca la sfârșitul vieții să apară un tablou dezolant, prezentând o “câmpie pustie”, în mijlocul căreia poetul, singuratic, se uită tristete în urma cocorilor plecând în depărtări:

Stau singur în câmpia pustiită,
Și vântul duce cocorii-n depărtări,
Sunt năpădit de gândurile unei tinereți senine,
Dar nu regret nimic din câte-au fost.

Mărturisind, într-o scrisoare, că în versurile sale a construit “o punte către o lume nevăzută”¹⁷, poetul nu o dată pornește în căutarea unor imagini, create după legile ce permit, ca și la simboțiști, “eliberarea” cuvântului din “lanțurile realității”. Astfel de metafore eseniniene, precum: “amurgul linge aurul soarelui”, “eu despici apele tainelor” sau “urațele cețoase” - pot fi confruntate cu imagini ale lui A. Blok, plăsmuite pe baza unor analogii pur asociative: “mătăsurile alarmate au început să șoptească”, “parfurmurile oftău” ș.a. Deosebirea între simboțiști și Esenin constă, însă, în aceea că “puntea” pe care el o construiește în poezia sa presupune, de obicei, existența celor două “maluri”, a unor verigi poetice de legătură între “lumea naturii ideale” (V. Briusov) și lumea reală. Astfel, “brațele cețoase”, în contextul poeziei eseniniene, sugerează ceva concret și real: imaginea iubitei, după atâția ani de despărțire, a început să se înțețoseze în conștiința subiectului liric, pierzându-și contururile precise. Iar când întâlnim în poezia lui Esenin “două luni”, ce ne amintesc de cele două faimoase luni ale lui V. Briusov, rezultă că una din ele este doar o reflectare în pânza unei ape încrețite a lunii reale:

Două luni, mișcându-și cornițele,

Au tulburat cu fumul galben apa încrețită.

De altfel, realitatea mitică coexistă cu realitatea empirică chiar și în mai sus-amintita poezie-mit *Deasupra limbii negre de pădure*. După cufundarea în lumea mitică, devine vizibilă și acea “punte” care duce către “malul” lumii reale: prin expresia “se pare că...” (“Și de pe dâra depărtată se pare/ Că apa își leagănă malurile”) se produce o schimbare a opticii față de cele înfățișate. Dacă până atunci mitul a fost privit cu “ochii mitici”, “din interior” (A. Losev), acum poetul se plasează pe poziția celui care operează cu mitul “din exterior”, abordându-l din punctul de vedere al creației artistice.

Înscriindu-se prin acea parte a poeziei sale, care este pătrunsă de un adânc sentiment panteistic, într-o lume ideală, mitică, lirica lui S. Esenin își are, totodată, rădăcini adânc înfipite în realitatea contemporană poetului, ceea ce îi conferă o și mai mare valoare umană, o valoare perenă, depășind durata timpului.

SUBSTRATUL MITOLOGIC AL ROMANULUI “CEVENGUR” DE ANDREI PLATONOV

“În psihologia lumii moderne, civilizate, se întvede cu claritate moștenirea timpurilor primitive”, a “filozofului sălbatic”.

E.B. Tylor

Critica literară n-a reușit să realizeze un consens în privința apartenenței romanului *Cevengur* la una din variațiunile fantezei para-științifice, pozitive sau negative. Sustrăgându-se înscrierii în parametrii acestora, care îl definesc doar parțial, romanul lui A. Platonov rămâne solitar în literatura rusă.

Fiind o creație plurivalentă, *Cevengur* se pretează la mai multe interpretări. Astfel, în căutarea originilor romanului, unii cercetători fac trimiteri la ideea Împărăției cerești din Noul Testament, găsind în sprijinul tezei lor argumente convingătoare. În ceea ce ne privește, nouă ni se pare că ideea principală a romanului scriitorului rus, axată pe încercarea personajelor sale de a instaura “raiul pe pământ”, poate fi asociată speculațiilor privitoare la așa-zisul “sindrom paradisiac” al gândirii mitice, caracteristic pentru miturile despre Vârsta de Aur, timp al fericirii depline, ca și pentru diferitele utopii folclorice despre o viață liberă și îmbelșugată.

Elementele paradisiace caracterizează mișcările populare care, în diferite epoci și la diferite popoare, aveau ca finalitate instaurarea unui nou mod de existență. Ca să dăm numai un singur exemplu, reamintim că în romanul său istoric, *Altarul zeiței Victoria*, V. Briusov vorbește despre o sectă a adepților lui Antihrist din secolul

al IV-lea, ai cărei membri, "derutați de iluziile deșarte privind măreția ce-i așteaptă", își găseau justificare orgiilor și nesupunerii în "învățătura vicleană despre nevoia de a înmulți păcatele pentru a apropia ceasul Judecării de apoi". "În capetele lor - citim în roman -, obișnuite să gândească numai la chestiuni simple și concrete, pro-rocirea despre împărăția lui Antihrist lua forma așteptării de a se instala în case luxoase, în care să petreacă zilnic, să bea vin cât le poștește inima, iar învățătura vicleană despre nevoia de a înmulți păcatele pentru a apropia ceasul Judecării de apoi era convertită într-o chemare de a omorî pe cei bogați și învățați și a le prăda bunurile"¹.

Elemente paradisiace se observă clar și în așa-zisele mișcări milenariste și escatologice, care apar printre indigenii din Oceania, pe parcursul mai multor secole.

Remarcând faptul că apariția acestor mișcări este totdeauna determinată de "situații istorice precise", Mircea Eliade, care încadrează acest fenomen utopist în istoria religiilor, scoate în evidență trăsăturile esențiale ale acestora. Fiind îndreptate împotriva ordinii vechi, mișcările milenariste și escatologice urmăresc "totala distrugere de valori și comportamentele obișnuite", în vederea instalării unei ordini noi, adică instalarea "raiului pe pământ", a unei existențe paradisiace. Mesajul acestor mișcări este, deci, "iminenta restaurare a Raiului pe Pământ", anunțarea unei ere noi a prosperității, a abundenței hranei, a libertății și beatitudinii. Detaliul referitor la faptul că oamenii "pot mânca fără să fie nevoiți să muncească" este și el una din manifestările "sindromului paradisiac". Sindromul paradisiac prin excelență constituie și mitul vieții veșnice, al nemuririi și învierii morților: "Morții se vor întoarce definitiv și nu-i vor mai părăsi niciodată pe cei vii"². În același timp, sosirea erei fantastice, a abundenței și fericirii, este precedată în gândirea mitică a indigenilor de catastrofe și cataclisme de proporții cosmice, de distrugerii în care se recunoaște imaginea exemplară a sfârșitului Lumii: "Un cutremur de pământ urma să-i nimicească pe toți europenii și pe toți indigenii sceptici: munții se vor prăbuși în văi, în locul lor rămânând o câmpie întinsă, acoperită de

grădini și de livezi, care nu vor cere nici un efort de îngrijire” (2, p. 126).

Este greu de spus în ce măsură îi era cunoscut scriitorului rus acest fenomen al reînnoirii radicale a lumii, rod al gândirii mitice, însă nu poate fi negată existența unor asemănări izbitoare între modul cum se înfăptuiește reînnoirea lumii potrivit curentelor milenariste și mecanismele prin care se operează “renovatio” în opera lui A. Platonov.

Ceea ce observăm înainte de toate este faptul că “experimentul din Cevengur” se caracterizează și el prin elemente de natură fantastică, ireală, fiind conceput ca ceva ieșit din cadrul unei gândiri treze și al unor reprezentări obișnuite, trecând, cum se arată în roman, în grotesc și absurd.

Chiar înainte ca cei doi protagoniști ai romanului, Dvanov și Kopionkin, “săraci la înfățișare, și după chip nu de prin partea locului”, să ajungă la Cevengur, în timp ce aceștia cutreierau, călare, stepele rusești, se profila conturul utopiei “raiului pe pământ”, care se prezintă “ca un sfârșit al lumii”. Oamenilor li se părea că “cerul și întreg spațiul” au devenit altele, iar unii din ei cugetau la sensul nou al vieții, dacă nu cumva “noaptea ar putea fi suprimată pentru sporirea recoltelor”³.

Caracterului fantastic al intenției de a construi pe înținderile Rusiei, ruinate de război, “raiul pământesc”, cu o populație ce nu dorea altceva decât “să stea cât mai departe de evenimente”, cu țărani care nu-i înțelegeau pe comuniști - oameni “ciudați”, “ce acționau împotriva poporului de rând”, îi corespund și tipurile bizare, uneori ivite parcă din basme, care populează romanul platonovian. Printre acestea figurează un Pașințev care, fiind scos din circuitul vieții obișnuite, își duce traiul îmbrăcat într-o armură de cavaler medieval și dormind pe un depozit de bombe (e adevărat, dezamorsate); un Kopionkin, “cavalerul revoluției universale”, care, împreună cu calul său Forța Proletară, uneori ne amintește de personaje fabuloase din folclorul rus, alteori ni se înfățișează ca un travesti proletar al Cavalerului Tristei Figuri, nedespărțit de Rocinante. Iar faptul că, “mistuit de dragoste și milă”, Kopionkin

trăiește cu ideea pelerinajului la mormântul Rozei Luxemburg, ca să-i “elibereze corpul neînsuflețit”, îi îndreptățește pe cercetători să-l asimileze cavalerului pelerin, mergând la mormântul Domnului Isus Hristos.

Este rupt de viața reală și Dvanov, care, împreună cu Kopionkin, vrea să construiască socialismul “într-o clipă”, sprijinindu-se pe logica paradoxului: “doar și avioanele zboară deși sunt mai grele ca aerul”. Ruperea de realitate îi creează lui Dvanov senzația că plutește: în drum spre Cevengur, i se păru, la un moment dat, că, “dacă ți-ai lua avânt, ai putea să te desprinzi de pământ și să zbori”. Ce e drept, imedia: după aceasta, aruncându-și privirile în depărtări, văzu privescătoarea tristă a pământului, părăsit și sleit de sevă: “Și pământul, și cerul erau stoarse de atâta nefericire; aici oamenii trăiau izolați unul de altul, inactivi, ei se stingeau așa cum se sting lemnele nerânduite în rug”⁴.

Însă nici Dvanov, nici Kopionkin n-au văzut în această “natură orfană” decât “materia primă a socialismului”, pe care ei vor să-l construiască “până la vara viitoare”. Și pentru ca țaranului să-i fie mai clar, ei compară Rusia sovietică cu “un mesteacăn tânăr la care se repede capra capitalismului”. Reacția țaranului, devenit peste noapte împuternicitul construirii noii societăți într-un sat de stepă pustie, a fost promptă. Închipuindu-și cum “caprele albe or să mănânce scoarța fragedă”, acesta exclamă, entuziasmat: “Hai să-ncepem chiar acum: poate până în Anul nou reușim să facem socialismul! La vară, când or sări caprele albe, scoarța mesteacănului sovietic va fi destul de rezistentă” (4, p. 160-161).

Cu aceeași ironie este descrisă și scena-dialog dintre un țaran și Pașințev, “custode” al “rezervației revoluționare”, care îi dă primului o lecție de educație “în spiritul nou”, implicând izbăvirea de “psihologia de sclav”:

“- Maxim Stepanâci, se auzi de-afară, dă-ne voie să căutăm o joardă pentru hulube în marginea pădurii; mi s-a rupt la mijlocul drumului, de-o să rămânem la tine peste iarnă.

- Nu se poate, refuză Pașințev. Până când o să vă tot învăț? Că doar am agățat ordinul la hambar; pământul e de sine roditor și, prin

urmare. al nimănu. Dacă ai fi luat fără să ceri, atunci ți-aș fi permis (...)

Omul de afară cârâi bucuros.

- Ei, atunci mulțumim. De joarde n-am să mă ating, fiindcă le-am cerut, dar găsec eu altceva să-mi dăruiesc.

Pașinteș spuse cu ușurință:

- Nu cere niciodată, psihologie de sclav, ce ești, ci dăruiește-ți singur tot ce dorești. Că nici de născut nu te-ai născut prin puterea ta, ci pe gratis, așa că trebuie să și trăiești fără să dai socoteală.

Întocmai, Maxim Ștepanăci, confirmă cu deplină seriozitate solicitantul de dincolo de ușă (...) Din ce apuci cu japca, din aia trăiești. Dacă n-ar fi fost moșia, jumătate din sat ar fi murit. E al cincilea an de când cărăm de aici bunuri" (4, p. 188).

"În scopul autoperfecționării", la Platonov, țărani se rebotează, așa cum făceau indigenii din mitul milenarist, care își însușeau nume și denumiri din Biblie. Personajele lui Platonov își iau nume de figuri istorice celebre, care să le servească "drept modele ale unei vieți pentru viitor": Feodor Dostoievski, Cristofor Columb, Liebkecht, Franz Mehring. Nici aici scriitorul nu se poate abține fără a da o nuanță umoristică situației, făcând precizarea că sătenii îi spuneau celui ce își luase numele de Mehring "pur și simplu Merin", ceea ce în limba rusă înseamnă "jugan", folosit în expresii peiorative.

Iar când Dvanov și Kopionkin ajung la Cevengur, ei devin martori ai ceea ce în metafizica istoriei înseamnă "sfârșitul destinului istoric al omenirii": "instaurarea unei stări perfecte" într-o lume imperfectă, în cadrul procesului istoric. Istoria înseamnă timp, însă aici, la Cevengur, o insulă pe întinderile stepei, timpul s-a oprit, "sfârșitul timpului" însemnând pentru cevengureni și "sfârșitul istoriei". Cepurnăi, împreună cu proletariatul și "alții", "s-a oprit în mijlocul verii, în mijlocul timpului și al tuturor stihilor neliniștitoare", uitând de luna și ziua în care trăiește și retrăgându-se "în liniștea propriei bucurii". "Va mai veni oare iarna în condițiile comunismului - își punea întrebarea Cepurnăi - sau va dăinui permanent căldura verii, întrucât soarele a răsărit chiar din

prima zi a comunismului, ceea ce dovedește că toată natura este de partea Cevengurului” (3, p. 452).

Și pentru că realitatea pământească cu cele trei dimensiuni ale sale nu-și poate cuprinde cea de-a patra dimensiune - “dimensiunea vieții absolute” (N. Berdiaev), experimentul cevengurian ia forme tulburătoare, forme ale unei realități mitice.

“- Acum ne putem aștepta la orice binefacere, - le explica tuturor Cepurnâi. - Și stelele vor sosi, la noi, în zbor, și tovarășii vor coborî de-acolo, și păsările vor începe să vorbească precum copiii - comunismul nu-i de glumă, el e chiar judecata de apoi!” (3, p. 425).

Ideea “judecății de apoi”, a “sfârșitului lumii”, ia naștere, la scriitorul rus, ca și în mișcările milenariste, escatologice, din credința în aceea că toate valorile etice și economice ale trecutului trebuie să dispară, din moment ce se așteaptă la o viață radical nouă:

“- (...) La noi e sfârșitul a tot și a toate.

- Al cui sfârșit, zici? Întrebă Gnoper neîncrezător.

- Păi al istoriei universale, la ce să ne mai trebuiască ea?”

Din această dorință de eliberare de povara trecutului, de realizare a dreptului foștilor împilați la odihnă, ia naștere și năzuința personajelor platonoviene de a se elibera de orice muncă:

“E timpul să mâncăm și să petrecem.

Jos trudele sărăcicioase pământene,

Pământul ne va da pe gratis hrana”.

În această Împărăție Cerească va lucra numai soarele: “Aici numai soarele de vară muncește”. Declarat “proletar universal” și “singurul trucidător în Cevengur”, soarele muncește “în locul tuturor și pentru fiecare”. Insistența cu care scriitorul revine asupra ideii organizării vieții cevengurenii potrivit “sistemului solar”, ne duce cu gândul la orașul Soarelui din celebra utopie a lui Tommaso Campanella - *Cetatea Soarelui*.

Cevengurenii, exterminând “burghezia” și distrugând bunurile acesteia, nu făceau altceva decât “să se odihnească de pe urma veacurilor de asuprire”, iar sub razele “proletarului universal” se stabilise “un soi de egalitate a grâului cu urzica”, “o internațională a cerealelor și a florilor”.

Dar, cum utopia promisă “întârzie să se materializeze, - scria Mircea Eliade - s-a întâmplat ce se întâmplă totdeauna în istoria mișcărilor milenariste: după entuziasmul inițial au urmat descurajarea și oboseala” (2, 120).

Proiectul înfăptuiri “raiului pe pământ” suferă un eșec total și la Platonov, însă cauzele acestui eșec scriitorul rus le caută nu în “ideologia milenaristă”, ci în cu totul altă parte, drumul celor două tipuri de utopii despărțindu-se.

Pentru început, notăm că personajele lui Platonov din *Cevengur* contrastează cu comunitatea “milenariștilor”, așa cum a fost ea descrisă de un european “cuprins de furie” văzând pe indigenii respectivi cum “stăteau jos nemișcați”, cu chipurile imperturbabile de oameni care și-au făcut datoria: “Stăteau jos nemișcați (...): un grup întreg de băștinași puternici și bine făcuți, purtând haine noi și curate, așezați într-o tăcere absolută, asemeni unor pietre sau trunchiuri de copaci, în plină după-amiază, în loc să muncească sau să se ocupe de ceva, ca niște ființe raționale” (2, p. 131). Însă în gândirea primitivă a indigenilor această “nebuie curată”, comentează mai departe Mircea Eliade impresia europeanului, nu reprezenta altceva decât așteptarea “inaugurării unei noi ere cosmice”, care intră în “scenariul cosmogonic” al “reînnoirii radicale a Lumii”, dând “sens întregii existențe” a acestor oameni (2, p. 139).

La A. Platonov este schițat însă un cu totul alt portret al celor care aveau iluzia că au înfăptuit “raiul pe pământ”. Romanul platonovian, născut pe solul rusesc, este adânc implantat în comentariile pe marginea tradițiilor escatologice ale filozofiei religioase ruse: nu întâmplător Platonov a fost calificat ca cel mai metafizic scriitor sovietic între contemporanii săi.

În romanul scriitorului rus, visul utopic este surpat pe dinăuntru în conștiința *cevengurenilor* înșiși. Acești “preafericiți” locuitori ai unui închipuit oraș al fericirii, exterminând “burghezia”, eliberându-se de povara trecutului și realizându-și dreptul de a nu mai munci, nu-și găsesc, “nu se știe de ce”, liniștea.

Chiar și după o zi de viață sedentară, se spune în roman, în sufletul fiecăruia se aduna o imensă tristețe. După “curățirea” orașului

de "elementele" foștilor înstăriți, această stranie așezare se cufundă într-o atmosferă de neliniște, nesiguranță și groază: "Către miezul nopții ploaia încetă și cerul încremeni după atâta efort. Un întuneric trist de vară acoperea Cevengurul tăcut, pustiu, înspăimântător". "Stăteau triste grădinile veștejite", iar oamenilor le lipsea ceea ce se numește "bucuria generală". "Spiritul mort" al orașului se resimțea mai ales noaptea, când apariția lunii prevestea apropierea sfârșitului "sistemului solar al vieții" în Cevengur. De altfel, conform mitologiilor, "destinul lunar al existenței umane" dezvăluia "faptul că omul e "măsurat" prin ritmurile temporale legate de fazele Lunii, că este sortit morții" (2, p. 195).

Această idee a "conștiinței neliniștite" din romanul lui A. Platonov își are sursele în filozofia religioasă rusă, în care conștiința netulburată este considerată a fi o invenție a diavolului (V. Soloviov). "Conștiința omului, oricât ar fi ea de adormită datorită bunăstării trecătoare, mai devreme sau mai târziu tot va începe să vorbească în apărarea valorilor absolute"⁵, exprima N. Losski această idee proprie filozofiei religioase ruse. În planul teoriilor utopiste-antiutopiste, tocmai din oameni cu conștiința netulburată se construiește acel "furnicar general, armonios și supus", în care, cum afirma Marele Inchizitor al lui Dostoievski, vor trăi cei care au renunțat la libertatea spiritului pentru *panem et circenses*. "Într-un furnicar totul e atât de bine, totul e atât de măsurat, toți sunt sătui, fericiți, fiecare știe ce are de făcut, într-un cuvânt - departe mai e omul de furnicar!"⁶, scria F. Dostoievski în *Note de iarnă despre impresii de vară*.

De altminteri, imaginea "furnicarului" apare și în romanul lui A. Platonov. Zahar Pavlovici întâlnește în drumul său "o lume vie" de "mărunte făpturi" și, după ce zăbovi un timp lângă furnicar, își zise: "De-am avea și noi mintea furnicii sau a țânțarului - am putea dintr-o dată orândui viața fără sărăcie" (3, p. 179). Iar concluzia la care ajunge personajul lui Platonov reproduce aproape literal cea pe care o formulase Dostoievski: "departe mai e omul de îndemânatică furnică". Or, în contextul romanului platonovian aceasta înseamnă că omul, nefiind dotat cu "mintea furnicii", "nu se va potoli

niciodată” (N. Losski) și, deci, cu el este cu neputință să construiești “un furnicar general, armonios și supus”.

Cu personajele lui Platonov nu poate fi obținută “biruința tuturor asupra unuia”, consemnată de compatriotul său E. Zamiatin, în antiutopia sa *Noi*. La Platonov, atunci când acest sui-generis “furnicar” pare a fi prins contur, locuitorii lui pleacă din el, iar cei ce rămân încearcă un sentiment din ce în ce mai acut de insatisfacție, “fericirea” pe care o propovăduia pentru oameni Marele Inchizitor al lui Dostoievski nefiind pe gustul lor.

Un exemplu grăitor în acest sens l-ar putea constitui Kopionkin, figură stranie, caracterul ei convențional fiind subliniat de critica literară. Într-adevăr, judecând după “chipul universal” al acestui personaj, nu poți să-ți dai seama despre originea sa, deoarece “trăsăturile personalității sale de mult au fost șterse de revoluție”. El intrase în “viața nouă” “cu sufletul liniștit și cu credința netulburată”, fără ezitări și îndoieli. “Kopionkin, citim la Platonov, nu visa nimic, pentru că la el toate se întâmplau în realitate”: “el nu înțelegea, dar nici nu avea îndoieli sufletești, considerând îndoielile o trădare a revoluției”. Însă, treptat, apar și în acest personaj semne de trezire, încep să-l frământeze sentimente contradictorii, sufletul începe să-i fie marcat de îndoială, tristețe, uimire, compătimire de sine și oboseală: “Treptat, în conștiința lui își făcea loc lumina plâpândă a îndoielii și compătimirii de sine”; “mirat și trist, el se învâluie în noaptea cerească și în oboseala de mulți ani”. Este chinuit de “rușine și frică” însuși “întemeietorul” comunei cevenguriene, Cepurnâi, care se teme să nu adoarmă, “sleit de puteri din pricina inimii sale neconștiincioase”. Dar chiar și cei din urmă “dezmoșteniți ai soartei”, oameni fără nume, denumiți pur și simplu, “alții”, adică “nimeni”, își au la Platonov, fiecare în parte, propria lor demnitate și individualitate, exemple în acest sens constituind Iakov Tităci sau cerșetoarea care a venit în Cevengur și al cărei copil murise acolo.

Și dacă ținem seama de faptul că în filozofia rusă a istoriei, începând cu Dostoievski, o pondere însemnată aparține meditațiilor despre mediul care alimentează apariția lui antihrist, acest mediu

fiind format înainte de toate dintr-o mulțime inertă, în care omul își pierde personalitatea, căpătând înfățișarea “unui corp cu o mie de mâini și o mie de voci”, atunci vom înțelege mai clar unde își are sursa, la Platonov, acea insistență cu care el subliniază importanța de sine stătătoare a fiecărui personaj din romanul său. “Fiecare creatură a Împărăției lui Dumnezeu este o personalitate” (5, p. 345), scria filozoful religios rus, N. Losski.

De altfel, moartea copilului cerșetorei a fost ultima picătură care a venit să confirme neîncrederea cevangurenilor în prezicerile lui Cepurnâi, cum că ei “au ajuns deja” în țara fericirii, iar “căutările lor ale unei vieți gratuite” au luat sfârșit. Opinia lor este exprimată de Kopionkin, “cavalerul revoluției mondiale”, care, ajungând la Cevengur, nu este de acord că aici se află capătul drumului său: “Și atunci de ce oare nu-l văd eu deloc? (...) Ar fi trebuit să simt tristețe și fericire”. Aceste cuvinte ale personajului lui A. Platonov sună ca o replică antinomică la afirmația personajului din romanul *Noi* al lui E. Zamiatin, scris cu câțiva ani mai înainte: “Aripile sunt ca să zburăm, dar noi nu mai avem unde zbura: am ajuns la destinație, am găsit”⁷.

Nu mai puțin edificatoare în determinarea poziției autorului față de acest “experiment” este și atitudinea unuia din personajele principale ale romanului, Aleksandr Dvanov, purtător, într-o anumită măsură, al ideilor scriitorului. Dacă la început acest personaj este de părere că “ignoranța” celor denumiți în roman “alți” “e un câmp curat, pe care poate să mai crească încă planta oricărei cunoașteri”, în timp ce “cultura e un câmp plin de vegetație, din care plantele au extras sărurile pământului și unde nu mai crește nimic”, mai târziu el se îndoiește că “ignoranța” este capabilă “să rodească ceva de preț”: “câmpul curat” se va acoperi de buruieni, care vor înăbuși plantele de cultură”. Nu se poate, deci, începe cu “alți”, care nu dispun de tradiții culturale. Aceasta este și concluzia autorului, un fel de atentat asupra propriilor miraje, făcându-l să renunțe la idealurile utopice.

În romanul său, A. Platonov nu se limitează la descrierea “experimentului cevangurian”, pe autor interesându-l și sistemul de

gândire ce a dat naștere reprezentărilor utopice, rupte de realitate. Personajul pe care A. Platonov îl plasează în centrul narațiunii vine în paginile romanului, cum notează scriitorul însuși, “direct din natură”, “liniștea și stelele care mureau deveneau spirit și viață interioară” ale acestuia.

Astfel de trăsături, inerente gândirii mitologice, cum sunt slaba diferențiere a judecății logice de sfera emoțională, precum și caracterul concret al acestei gândiri, “drept care analiza logică se înfăptuiește cu ajutorul unor reprezentări concrete”⁸, sunt specifice și ele pentru personajul platonovian. Dar lucrul acesta nu trebuie să ni se pară ca ceva neobișnuit, deoarece trăsături ale gândirii mitologice pot fi descoperite, după opinia mitologilor contemporani, “și în societățile cu civilizație destul de dezvoltată” (8, p. 167). “Chiar în societățile cele mai industrializate”, scria în această privință Mircea Eliade, se mai păstrează “anumite urme ale comportamentului omului premodern”⁹.

Percepând “cifrul” realității înconjurătoare printr-o înțelegere imediată și spontană, în imagini concrete, unul din personajele romanului, cel care își însușise numele lui Feodor Dostoievski, ascultând cuvintele lui Dvanov, “le transforma, spune autorul, în condiții de viață. El nu avea harul să inventeze adevărul și nu-i putea înțelege decât schimbând ideile în întâmplări” concrete. Acesta este și cazul aceluia țaran care își însușise ideea construirii rapide a socialismului numai cu ajutorul unor imagini concrete, rezultate, cum am văzut, din asocierea mesteacănului și caprelor albe. Dar nici Cepurnâi nu reținea decât “ce era concret”; amintirile “pluteau spontan în mintea lui și nu se constituiau în nici un fel de noțiune utilă”, astfel că pentru a-și formula trăirile în concepte, el avea nevoie de ajutorul lui Prohor, un fel de “secretar” al său, pentru a fi le “traduce” sub forma unor “decizii”. Iar Kopionkin, nefiind în stare să-și transpună emoțiile în idei, trăia cu senzația unei apăsări confuze.

Cel mai mult îl sperie pe acest personaj al lui Platonov “puterea magiei negre a reflexiei”, comportamentul lui fiind condiționat, mai întâi de toate, “de propriile lui sentimente”, trăirile directe

înlocuind în conștiința lui rațiunea critică. Cu alte cuvinte, îi este proprie nu “cunoașterea rațională”, ci, cum scria Mircea Eliade, având în vedere gândirea mitică, “înțelegerea imediată a unui “cifru” al Lumii”, “perceperea prin conștiința vie, care precedă reflexia” (2, p. 194). Vorbind despre viziunea lui Dvanov asupra vieții și având în vedere, în speță, atracția acestuia față de “mașini”, ca și față de alte “obiecte vii”, scriitorul nota: “El a dorit mai degrabă să le simtă, să le trăiască viața, decât să le cerceteze”.

Pentru a sublinia “forța mitizantă” a trăirilor sufletești ale personajelor sale, sub impactul cărora a luat ființă și utopia cevanguri-ană, scriitorul precizează că personajul său vede lumea învăluită parcă într-o lumină ireală, existența lui asemănându-se “cu un vis sub o plapumă vătuită”. Stranie la prima vedere, această comparație a vieții personajului cu “un vis sub o plapumă vătuită”, se clarifică, dacă este coordonată cu expresia din romanul lui Dostoievski *Adolescentul*, în care eroul principal își amintește despre “visurile” sale “sub plapuma copilăriei”, epocă a creării “păpușilor fantastice” și a necunoașterii vieții reale¹⁰. Existența lui Kopionkin este comparată și ea cu un “delir”, care “i-a învăluit cu căldura sa rațiunea”, iar despre Dvanov se spune că “viața lui rătăcea, stăruitor și adânc, în golful strâmt și cald al somnului matern”.

Viziunile din somn, visul, în genere, ocupă un loc cu totul deosebit în structura romanului lui Platonov. Visul unește trecutul și prezentul într-un singur ciclu temporal, lumina ce venea din vis, din adâncul trecutului transfigurând viața personajului platonovian, aducându-i “căldura” și “odihna” de care era lipsit în viața reală. Visul, citim în roman, îl făcea fericit pe Kirei, unul dintre cei cărora li se spunea “alți”, îl făcea să se întoarcă “spre adâncurile vieții sale, de unde i se strecura în trup lumina caldă a copilăriei și odihnei”.

Dar, într-o măsură și mai mare, visurile, la Platonov, se încadrează în acea “teorie a visurilor din psihologia primară”, ale cărei urme s-au păstrat până în zilele noastre, dovadă fiind importanța care se acordă și astăzi visurilor și interpretărilor lor. În speță, la Platonov, și-au găsit oglindire acele credințe, potrivit cărora în

timpul somnului cel ce doarme este vizitat de sufletul unui mort, asemenea apariții în vis constituind de-a lungul veacurilor obiectul superstițiilor, precum și al unor meditații filozofice¹¹.

În cazul personajelor platonoviene, care mai mult se încred în propriile simțuri, decât în rațiune, și care sunt în stare să confunde imaginarul cu realul, visurile se află, cum ar spune Tylor, "la locul lor adevărat". Sunt vizitați în somn de sufletele celor morți Dvanov și Kopionkin: primul stă de vorbă, în vis, cu tatăl său, iar cel de-al doilea - cu mama sa, moartă și ea demult, visurile din somn marcând profund existența acestor personaje.

În "adâncurile întunecate ale inconștientului" rămâne depozitată experiența existențială a trecutului, care își prinde contururile în conștiința omului în timpul somnului, visul lui putând deveni, astfel, "un scenariu" aplicabil comportamentului său în viața reală. Abordând problema visurilor, A. Losev subliniază și el forța "mitico-modificatoare" a visului. Filozoful rus aduce, în acest sens, un exemplu, care arată cum un vis a schimbat cursul întregii vieți a unui om, făcându-l să renunțe la căsătorie și să-și consacre viața drumeției¹². Cât îl privește pe A. Platonov, în opinia sa influența visului asupra omului este cu atât mai mare cu cât el trăiește mai intens visurile "decât viața însăși". Semnificația unui sui-generis "scenariu" capătă pentru Dvanov visul său despre "o zi din copilăria sa", când i-a fost dat să încerce sentimentul "singurătății veșnice", retrăit în vis cu o intensitate sporită.

Dvanov a retrăit în vis acea seară de toamnă ploioasă, când, aflându-se în "cimitirul din satul natal", lângă mormântul tatălui său, el și-a îngropat în movilița mormântului bățul său de drumeț-cerșetor, "pentru ca tatăl său să știe (...) că el, Sașa, totdeauna și de oriunde se va întoarce aici - după toiegel și după tatăl său". Și iată că la sfârșitul romanului, Dvanov retrăiește din nou sentimentul că tatăl său așteaptă întoarcerea fiului, promisă cândva. Acolo, citim în roman, lângă osemintele tatălui, "era și locul lui Aleksandr, strămt și de neînlocuit"; unde, ca un semn al "prieteniei veșnice", era așteptată "reîntoarcerea sângelui care cândva fusese împărtășit fiului din trupul tatălui".

Fiind convins că “nu există o trecere de la conștiința clară la vis - în vis continuă aceeași viață, doar cu sensul dezgolit”, scriitorul arată că tocmai în vis i se dezvăluie personalului său, Kopionkin, mobilul adevărat al comportamentului său bizar, de care nu era conștient în stare de veghe. “Activitatea inconștientului” - scria Mircea Eliade - poate fi surprinsă prin intermediul imaginilor, al figurilor și al scenariilor care nu trebuie luate ca atare, ci privite ca niște «cifruri» ale unor situații și personaje pe care conștientul nu vrea sau nu poate să le recunoască” (2, p. 181). Este și cazul lui Kopionkin, al cărui conștient “nu poate să recunoască” adevăratul mobil, cum spuneam, al comportamentului său bizar. Numai în vis Roza Luxemburg i se înfățișează nu ca un ideal abstract al revoluției universale, ci ca o continuare a copilăriei sale, pelerinajul său închipt la mormântul Rozei fiind, de fapt, o dorință nedeslușită de a face ceva pentru mama sa, ceea ce nu făcuse cât timp ea mai era încă în viață. În vis, se spune în roman, “Kopionkin le iubea la fel pe mama și pe Roza, ele erau una și aceeași ființă dintâi, tot așa cum trecutul și viitorul erau cuprinse în viața lui unică. El nu înțelegea cum, dar simțea că Roza este continuarea copilăriei lui și a mamei”.

Găsim aici o tangență cu ideile lui S. Freud cu privire la rolul visului în viața psihică a individului, idei ce vor sta la baza tratamentului psihanalitic, cum ar fi, spre exemplu, în cazul amneziei, prin analiza visurilor pacientului.

Numai în timpul somnului oamenii au “chipurile lor adevărate”, în stare de veghe “chipul omului e deformat de amintiri, de sentimente și griji”, așa cum se întâmplă în cazul lui Kopionkin: în locul cavalerului neînfricat și fără prihană, “pe laviță - citim în roman - dormea un bătrân, un om sfârșit, cu zbârcituri adânci de mucenic pe un chip străin - unul care întreaga viață nu-și făcuse sieși nici un bine”.

Iar dacă “nu există o trecere de la conștiința clară la vis”, cum este de părere autorul romanului, atunci nu ne miră faptul că pentru personajele platonoviene granițele dintre vis și starea de veghe pot dispărea, acestea visând parcă cu ochii deschiși, făcându-ne să ne aducem aminte de personajele lui F. Sologub.

Urme ale experienței artei simboliste se întrezăresc la Platonov¹³ și atunci când personajele acestui scriitor încearcă o evadare într-un fel de “a treia lume”, lume a ideilor. Se creează impresia că în romanul platonovian se confruntă “cele două straturi ale lumii”: “împărăția psihico-materială a dușmăniei” și “împărăția spiritului” (N. Losski).

O asemenea încărcătură filozofică a romanului nu ar fi posibilă fără acea recunoaștere de către autor a “demnității umane și a semnificației filozofice” a personajelor sale despre care vorbea Mircea Eliade, având în vedere atitudinea savantului din secolul al XX-lea vizavi de “un simbol, un mit sau un comportament arhaic” (2, p. 8). Iar tipul de personaj pe care îl întâlnim în paginile romanului este, așa cum am văzut, cel în care predomină tocmai experiența imediată și spontană.

Destinul personajelor lui Platonov, aflate la capătul opus speculațiilor filozofice, este înfățișat ca “expresie a unor situații existențiale”, oglindind receptarea de către scriitor a “elementului primitiv al folclorului” drept “izvorul, trecutul și forța vieții”. Personajele platonoviene trăiesc sentimentul prezenței unor “taine generale” în lumea ce le înconjoară, fiind chinuite de “taina vieții după moarte”, de taina existenței, ca și de “tainele timpului”, aceste categorii având un caracter pur filozofic.

Tatăl lui Aleksandr Dvanov, “nemaissuportând taina morții”, și-a preschimbat propria viață în moarte, “ca să afle mai repede frumusețea lumii de dincolo de moarte”. Iar Cepurnâi, chinuit de “tainele timpului”, “a curmat lungimea istoriei prin construirea imediată a comunismului în Cevengur”, “o victorie asupra timpului”, care poate fi înfăptuită, conform metafizicii istoriei, numai o dată cu venirea pe pământ a Împărăției lui Dumnezeu.

În general, poate fi sesizat în romanul lui Platonov un interes special față de fluxul temporal și problema semnificației ontologice a timpului, în afara căruia fiind de neconceput atât “esența însăși a Ființei”, cât și istoria umană, ca succesiune a trecutului, prezentului și viitorului¹⁴.

Orientarea antiutopică a scriitorului, rezistența la perceperea

futuristă a timpului, se resimt în atitudinea negativă față de “lumea nouă, vrăjită” a progresului, întoarsă către un viitor “zeificat pe seama prezentului și a trecutului” (14, p. 146). În această lume “un șurub este mai drag și mai plăcut decât omul”, care este privit ca “începutul oricărui mecanism”. Nu este o simplă întâmplare faptul că pe unul din personajele ce ocupă un loc important în universul creat de autor, Zahar Pavlovici, îndrăgostit la început de mașini, viața îl face să se îndoiască de ideea, cum că mașinile și obiectele fabricate ar avea o valoare “mai presus decât omul”, credința lui în rolul hotărâtor al mașinii în viața omului dovedindu-se a fi, pentru personajul platonovian, o “ceață calduță”, spulberată de vânt, o iluzie.

Ideea progresului se află în contradicție cu filozofia religioasă rusă, conform căreia reînvierea pentru viața veșnică este hărăzită nu numai generației care, în urma progresului, “se va urca” - trecând peste “osemintele generațiilor precedente” - “pe culmile fericirii”, ci tuturor generațiilor de oameni (14, p. 59).

Romanul lui Platonov este pătruns de ideea unicității neamului omenesc: corpul omului viu reprezintă, după scriitorul rus, “o actualizare ascunsă” a vieții celor care s-au născut mai înainte, iar “inima, prin bătăile ei, este legată de straturile adânci ale neamului omenesc, care i-au dat viață și sens”.

Aceasta este, totodată, ideea “luptei tragice, neîncetate” a “veșniciei cu timpul” din filozofia rusă, susținută în creația lui A. Platonov și prin evocarea în paginile romanului a utopiei vizionariului rus N. Feodorov, ce făcea parte din familia spirituală a marilor afectivi.

În utopia sa filozofico-religioasă, pătrunsă de ideea existenței unor legături intrinsece între generații, acest vizionar vorbește nici mai mult nici mai puțin decât despre “reînvierea” tuturor morților, reînviere ce va deveni posibilă datorită depunerii asupra lucrurilor a “unui strat gros al existenței personalizate” (A. Losev). “Orice substanță” reprezintă “praful străbunilor”, susține Feodorov, “în cele mai minuscule fascicule (...) putem descoperi urmele străbunilor noștri”, drept care el îndeamnă la “strângerea particulelor risipite”

în vederea "reconstituirii", în viitor, a celor care au trecut prin viață¹⁵.

Este de-a dreptul uimitor să vezi cum aceste idei din "filozofia faptei comune" a lui N. Feodorov se materializează în comportamentul straniu al unor personaje din opera lui A. Platonov. În *Cevengur* există personaje care suferă de mania străngerii a tot felul de rămășițe ale unor obiecte sau ființe. Unul dintre acestea este Iakov Titâci, căruia îi plăcea să adune de pe drumuri și de prin curțile dosite tot felul de "particule" ale unor obiecte sau creaturi care au fost și să le privească, încercând un sentiment de tristețe și uimire în fața întrebării vechi de când lumea: unde se duce totul, ce înseamnă viața omului după moarte, de ce totul "se transformă într-o pulbere nedefinită?" "Oare ce-au fost ele (aceste particule - V.Ș.) cândva? Simțirea cui le păstrase și le iubise? Poate că erau bucățele de oameni (...) și nimic nu mai rămăsese întreg din ei, toate aceste fâpturi vii, iubite de copiii lor, fuseseră distruse, decimate, iar cei ce rămăseseră să trăiască și să se chinuiască pe mai departe nu mai aveau după cine plânge" (4, 384).

Iar pe de altă parte, viziunea personajelor platonoviene are puncte de contact cu credințele mitologice privind existența unor legături tainice între omul care a murit și rămășițele pământești ale acestuia. De-a lungul istoriei rămășițele pământești ale omului erau transformate în fetiș, la unele popoare oasele păstrate ale mortului având calitatea de sfințic sau de zeu al casei (11, p. 336). Într-un asemenea context se încadrează și gândurile lui Iakov Titâci referitoare la păstrarea "trupului celui mort": "Să fi murit totul? se gândea Iakov Titâci, dar măcar trupul mort să fi rămas întreg, ai fi avut atunci ce păstra și ce-ți aminti, dar așa suflă vânturile, curg apele și totul se distruge și se face pulbere. Păi ăsta-i chin, nu viață".

Iubirea pentru cei dragi, dispăruți din viață, învinge până și dezgustul față de ceea ce intră în descompunere, aceasta nefiind altceva, după Platonov, decât "o simplă calitate a naturii umane". Într-un astfel de context nu ni se mai pare așa de bizară "dorința nestăvilită" a lui Zahar Pavlovici de a deschide mormântul mamei sale, pentru "a-și privi mama - osemintele ei, părul și toate cele din urmă

rămășițe pierdute ale patriei copilăriei sale” (3, 221).

Ruptura dintre generații trebuie să fie depășită cu ajutorul memoriei, care este menită să lege trecutul, prezentul și viitorul. Fără memorie ar fi imposibilă “conceperea istoriei”, afirma N. Berdiaev, nu s-ar putea realiza legătura dintre epoci. Dintr-o percepție tragică a “rupturii” legăturilor dintre prezent și trecut, dintre copii și părinți ia naștere la Platonov imaginea unor oameni “fără neam”, a unor oameni care “seamănă cu un morman de oase vechi și înnegrite, parte din scheletul descompus al cine știe cărei vieți uriașe care pierise demult”.

Insistând asupra necesității păstrării de către cei vii a memoriei despre morți, scriitorul rus ajunge la un sui-generis “cult al morților”, asemănător cu cel sesizat în mitul milenarist. Dorința nepronunțată ca “morții să se reîntoarcă și să nu-i mai părăsească niciodată pe cei vii” sălășluiește și în sufletul personajelor platonoviene. În imaginația lui Kopionkin, la viața nouă, pe care el o așteaptă, va trebui să sosească și Roza Luxemburg, “unde, prin forța sentimentelor de prietenie ale omenirii, va prinde din nou viață și va deveni o cetățeană vie”. Crezând că Aleksandr Dvanov, pe care l-a înfiat, n-o să aibă mult de trăit, Zahar Pavlovici i-a pregătit din timp un sicriu, cu gândul că-l va dezgropa o dată la zece ani... Viața scurtă a lui Aleksandr Dvanov a fost marcată și ea de sentimentul inseparabilității de viața tatălui său mort: el se simțea, scria autorul, ca fiind “unul și același cu urma nedispărută și caldă încă a existenței tatălui”. Faptul că acest personaj, încărcat de povara trecutului, se îneacă din propria dorință în același lac, ca și tatăl său, poate fi interpretat ca un gest al deznădejdiei în urma pieirii în luptă a cevangurenilor, dar și ca o dorință de a restabili legătura cu cel mort: Dvanov, ne spune autorul, “se lăsă în apă din șa, în căutarea drumului pe care l-a urmat cândva tatăl său, din curiozitate pentru moarte”.

Cei vii și cei morți sunt legați cu niște fire nevăzute, tainice: “La dreapta drumului lui Dvanov, pe o colină surpată de ploi, era un cimitir sătesc. Crucile albe, dărâmate de vânturi și putrezite de ape stăteau acolo credincioase și umile. Ele aminteau celor vii care tre-

ceau pe lângă ele că morții trăiseră în zadar și că vor să învie. Dvanov făcu semn cu mâna înspre cruci, pentru ca ele să transmită morților din mormânturi mila și înțelegerea sa” (4, p. 146).

Între această imagine a crucilor de pe morminte, cărora un trecător le transmite o veste din lumea celor vii, și motivul folcloric destul de răspândit privind creșterea pe morminte din trupul mortului a unui copac sau a unei plante, există o anumită consonanță.

Personajul platonovian simte o nostalgie nedeslușită a timpului trecut care ia, în roman, diferite forme. Privind “o frunză albastră”, căzută și “îngălbenită pe margini”, care “își trăise viața, murise și se întorcea la pacea pământului”, Dvanov, citim în roman, “simți nostalgia timpului trecut, a timpului ce se abate din drum și dispare”.

Veșnica întoarcere a personajului platonovian la timpurile trecute se poate interpreta și ca o încercare a acestuia de a-și regăsi acolo izvorul sacru al existenței - “patria copilăriei în care e cel mai bine de trăit pe lumea asta”. În acea epocă îndepărtată, învăluită într-o “ceață albastră”, copilului “toți bătrânii” i se par a fi “niște oameni enigmatice”: “mamele lor muriseră, iar ei trăiau și nu plângeau”.

“Patria copilăriei” capătă la scriitorul rus o însemnătate mai adâncă decât cea cuprinsă în amintirile unei persoane despre propria sa copilărie: prefigurată în “căldura maternă”, punctul de plecare și de întoarcere al omului când moare, această “patrie a copilăriei” devine o parte din ontologia existenței umane înseși. În clipa morții, citim în roman, mecanicul-șef simți “căldura trupului”, “scăldându-se parcă în sucurile fierbinți ieșite la iveală din adâncurile măruntaielor sale”. Și el, scrie mai departe autorul, “își aminti unde trăise el bezna aceasta tăcută și fierbinte: era pur și simplu locul strâmt din adâncul mamei și el încerca din nou să pătrundă printre coastele ei rășchirate, dar nu se mai putea strecura fiindcă era mare și bătrân...” (3, p. 231).

Amintirea “copilăriei” și atingerea “pielii mamei” sunt identificate cu “căldura cerului”, iar “sângele din cordonul ombilical matern” - cu razele soarelui “din care mustește hrana pentru toți

oamenii", de aceea, cea mai mare nenorocire pentru om, indiferent de vârstă, este ca el să nu cunoască "căldura maternă".

Motivul "căldurii materne" îmbinat cu motivul dorului oamenilor-orfani după părinți, pierduți pe vecie, care străbate romanul lui A. Platonov ca un leitmotiv, creează impresia unei nostalgii ontologice a unei stări primordiale, când omul nu fusese încă desprins de acel "tot", ce este conceput ca "o unitate cosmică". Din clipa când omul ia cunoștință de poziția sa în Cosmos, scria Mircea Eliade, începe "drama omului, și metafizica sa", omul simțindu-se "despărțit" de ceva, "și această despărțire este un izvor de neostoită durere, spaimă, deznădejde"¹⁶.

O insatisfacție față de condiția sa umană subzistă și în inconștientul personajului platonovian, chinat de taina existenței, a morții și a timpului, singuratic, ca "un orfan", în lume.

Ideea "condiției de orfan a oamenilor pe pământ" pătrunde, pe măsura desfășurării narațiunii, din ce în ce mai adânc în conștiința personajului platonovian, cuprins de teama "de a nu rămâne singur în această lume infinită, pretutindeni aceeași".

În singurătatea sa, personajul lui Platonov, deși este "un om natural", cu alte cuvinte, face parte inseparabilă din natură, nu își caută refugiul în natură. Simțindu-și-o apropiată, el nu mai trăiește sentimentul dizolvării în natură, în genul panteist. Ce e drept, tema unității dintre om și natură revine de mai multe ori pe parcursul romanului, pentru autor neexistând "o lume exterioară", ci o realitate unică. De aceea, comparațiile luate direct din lumea naturii îl caracterizează cel mai bine pe acest personaj. Iată una din asemenea caracterizări prin care scriitorul compară destinul unui om sucombat sub povara necazurilor vieții, cu ierburile din vâlcele, nevoite să se aplece sub greutatea stihilor naturale. "Prohor Abramovici, citim în roman, trăia pe lume așa cum trăiesc ierburile pe fundul vâlcele: primăvara, peste ele se abat de sus apele din zăpada topită, vara - ploile torențiale, pe vânt - nisipul și praful, iarna le năpădește greu și înăbușitor zăpada; ele trăiesc sub avalanșa loviturilor de tot felul, de aceea și cresc cocoșate ierburile din vâlcele, gata să-și plece capul ca să lase necazul să treacă peste ele" (4,

Omul este "copilul" naturii, și aceasta dă naștere la ideea unicității lumii materiale, a interdependenței existenței omului și naturii. În satul părăsit de oameni, natura, "devenind sălbatică", așteaptă întoarcerea acestora: "brusturii, sălbăticiți, crescute peste măsură, își așteptau stăpânii pe la porți..."

Dar această "atracție" reciprocă este, în același timp, și o "respingere". Apropierea dintre om și natură nu merge, la Platonov, cum spuneam, până la identitatea panteistică între subiect și obiect. Personajul lui Platonov, în care se trezește conștiința individuală, se simte însingurat și neajutorat în fața naturii, care îl respinge. Natura, ni se spune în roman, "cu indiferența ei accentuează condiția de orfan a omului pe pământ". Ea este gata să ocupe "pozițiile" părăsite de om: în satul din care au plecat oamenii, "țărâșii și nuielușele făgăduiau să se transforme în crânguri, dacă oamenii nu se vor întoarce". Iar în clipa morții ostașului, "oginda cerului înmouat lua locul ochilor care mureau, ca și cum natura s-ar fi întors în om, după ce viața lui i se împotrivese" (4, p. 111).

Singura ieșire pentru om, după Platonov, este asocierea cu ceilalți oameni, deoarece, cum scria cândva I. Turgheniev, omului "îi este mai ușor în această lume creată de el însuși", unde "el mai poate să creadă în importanța și forța sa"¹⁷.

Personajul lui Platonov caută, deci, remediu singurătății sale "printre ogrăzi și oameni": "Indiferent încotro ar fi năzuit țelurile vieții lui, scria autorul despre personajul său Dvanov, ele trebuie să rămână printre ogrăzi și oameni, pentru că mai departe nu mai exista nimic altceva decât iarba, strecurată în spațiul lipsit de oameni, și cerul care cu indiferența lui accentuează condiția de orfan a omului pe pământ" (3, p. 489).

În natura "liniștită și tristă", personajul lui Platonov surprinde mersul "încet și indiferent" al vieții față de durerile omului, observă "acțiunea ireversibilă a unor forțe" ce se repetă la nesfârșit, determinând "eterna reîntoarcere" a timpului. Acțiunea unor forțe echilibrate și ritmice - curgerea râurilor, creșterea ierbii, schimbarea anotimpurilor, - îl face pe personajul platonovian să presupună că în

viața omului “nimic nu se schimbă spre mai bine”, că “nenorocirile omului se repetă mereu”, și asta numai “de dragul menținerii echilibrului forțelor naturale” și “mersului general al vieții”.

O astfel de periodicitate a ritmurilor cosmice imprimă viziunii omului arhaic un caracter optimist asupra vieții, deoarece, scria Mircea Eliade, eterna reîntoarcere reprezenta pentru el “modelul exemplar al existenței sale”, însemnând “reînceperea unei vieți noi în sânul unei noi creații”, așa cum am văzut în cazul celor ce formau mișcările “milenariste”. O dată, însă, cu trecerea timpului istoric, “golită de conținutul său religios”, eterna reîntoarcere “duce în chip necesar la o viziune pesimistă asupra existenței”, timpul ciclic devenind “însământător, semănând cu un cerc care se învâрте fără oprire în jurul propriului centru, repetându-se la nesfârșit” (9, p. 95).

O astfel de viziune pesimistă o putem urmări și la Platonov, în al cărui personaj periodicitatea constantă din natură provoacă “o tristețe amară”. “Timpul se desfășoară numai în natură, pe când tristețea rămâne pentru todeauna nemișcată în om”; “vremea se tot abate din drum și dispare, pe când omul rămâne pe loc împreună cu speranțele lui de viitor”, așa gândește, în *Cevengur*, Aleksandr Dvanov. Veșnica reîntoarcere a timpului, repetarea destinului dramatic al omului, sunt percepute de personajul platonovian ca un fel de “înțepenire pe loc”, asimilabilă acelei “rotiri pe loc” care provoacă un sentiment de frustrare eului poetic al lui A. Blok și deznădejde personajului lui V. Briusov.

Mitul eternei reîntoarceri, dezvoltat în antichitate de platonicieni, pitagoricieni, stoici, presupunea că în interiorul fiecăruia din ciclurile temporale, numite “aiones” sau “aeva”, nu numai că se reproduc aceleași situații care s-au produs în ciclurile anterioare și care se vor reproduce, la nesfârșit, și în ciclurile următoare, dar că se și păstrează în ele “aceleași cantitate de ființă”, “fără ca nimic să se piardă ori să se creeze” (9, p. 97). Este interesant de urmărit cum și la Platonov unul din personajele sale trăiește cu sentimentul că rămâne același pe tot parcursul vieții: “Zahar Pavlovici constată cu mirare că oricât ar fi trăit, nici nu se schimba, nici nu devenea mai

înțelept - rămânea exact același care fusese la acee sau la cincisprezece ani". "Nimic nu se pierde" nici din ființa lui Dzunov, rămas pentru totdeauna marcat de sentimentul nostalgiei orfane după căldura părintească, în ultima clipă a vieții filtrul gândirii sale nemiareizistând "presimții lacului învolburat al sentimentelor". Totodată, faptul că senzația eternei reînnoțiri de naștere, cum spuneam, unei viziuni pesimiste asupra existenței, precum și întoarcerile permanente ale personajului platonovian la timpurile din trecut, sunt mărturii ale apartenenței sale la o epocă modernă, ale unei gândiri "pe care nu o mai pot satisface soluțiile rituale, folosite în societățile primitive și arhaice, de regenerare periodică a Timpului" (2, p. 168).

Umorul, ironia și satira au îndreptățit pe unii cititori ai romanului lui A. Platonov să vadă în el un fel de parodie îndreptată împotriva idealului utopic, în care predomină "tonalitatea ironică" și din cauza căreia revoluționarii, cum scria M. Gorki, arată ca niște "oameni ciudați și dezechilibrați mintal". La o asemenea apreciere A. Platonov a răspuns cu o amărăciune ascunsă: "Eu am lucrat însă călăuzit de cu totul alte sentimente". Într-adevăr, o lectură atentă și nepreconcepută descoperă în structura acestui roman predominarea motivului de tristețe și de melancolie, cauzat de înfățișarea destinului dramatic al celor dezmoșteniți de soartă, iar intonația ironică, înțelegerea imposibilității înfăptuirii "raului utopic" pe pământ sunt însoțite de un sentiment de regret. Și dacă la aceasta am mai adăuga caracterul fragmentar și sinuos al narațiunii ce ia locul logicii severe a utopiei pozitive sau negative, faptul că gândurile scriitorului deodată încep parcă să se încețoșeze, creând impresia unor adâncimi metafizice, pe care perspicacitatea cititorului este chemată să le descifreze, atunci înțelegem de ce romanului platonovian îi este hărăzit un loc aparte în literatura rusă.

GENEZA ROMANULUI “MAESTRUL ȘI MARGARETA” DE M. BULGAKOV

“Nu este o întâmplare că Goethe a căutat toată viața adevăratul loc al lui Mefistofel”.

Mircea Eliade

Moștenirea filozofică a “veacului de argint” - sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea - reprezintă un adevărat “continent” al vieții spirituale ruse, care până nu de mult a rămas o “pată albă” pentru mulți rusiși, “un fel de Atlantida”, cum se exprima un cercetător contemporan¹. Numai luând cunoștință de bogățiile “Atlantidei scufundate”, istoricul literar își poate da pe deplin seama de ceea ce a fost privat în munca sa. Importanța studierii moștenirii filozofico-estetice a lui Vl. Soloviov, N. Berdiaev, N. Feodorov, S. Bulgakov ș.a. apare și mai evidentă, dacă ținem seama că pe întreg parcursul dezvoltării literaturii ruse se observă o specifică interacțiune a creației artistice și a filozofiei, această coeziune organică între gândirea artistică și gândirea filozofică fiind apreciată de către exegeți ca o latură structurală a spiritualității ruse². Nu o dată s-a spus că în scrierile lui A. Herzen, N. Gogol, N. Cernășevski, V. Rozanov, K. Leontiev, D. Merejkovski, A. Belâi ș.a., artistul irumpe în munca gânditorului, fructificând în folosul artei ceea ce s-a dobândit în domeniul gândirii pure. Cât despre Lev Tolstoi și F. Dostoievski, demult s-a încetățenit părerea că acești titani ai literaturii au fost, totodată, și profunzi gânditori, drept care în istoria filozofiei ruse le este rezervat un loc aparte³.

Iată de ce problema influenței exercitate de către sistemele filozofico-estetice ale cugetătorilor ruși din perioada menționată asupra ficțiunii literare se profilează ca un domeniu pe cât de puțin (sau aproape deloc) explorat, pe atât de interesant. Avem în vedere, în cazul de față, nu numai pe scriitorii care au creat la cumpăna dintre cele două veacuri, ci și pe acei care ne sunt contemporani, dovadă a dăinuirii în timp a ideilor zămislite de filozofii ruși în a doua jumătate a secolului al XIX-lea și prima jumătate a secolului al XX-lea.

Ce e drept, se pare că începutul unor asemenea investigații s-a și făcut, mărturie în acest sens stând, de pildă, sesizarea unor urme ale influenței lucrării lui Vl. Soloviov *Trei dialoguri despre sfârșitul istoriei universale* în romanul antiutopic *Noi* al lui E. Zamiatin, observație cuprinsă într-unul din studiile recent închinat scriitorului rus⁴. Despre influența “vizionarului rus” N. Feodorov asupra creației lui A. Platonov vorbesc astăzi aproape toți cei ce se ocupă de opera acestui scriitor. În schimb, capodopera lui M. Bulgakov *Maestrul și Margareta*, a cărei arie de asimilare estetică a ideilor filozofice este extrem de vastă, își așteaptă încă exegeții.

Romanul *Maestrul și Margareta* se înscrie în acea categorie a poeziei care este considerată ca una din cele mai importante în literatura secolului al XX-lea: mitologia⁵. Prin implicarea supranaturalului în lumea realului, mitul oferă scriitorului prilejul de a confrunța realul cu irealul, fantasticul devenind un pretext pentru a-l transpune pe cititor din zona obișnuitului în universul fantasticului “pur”, unde el se lasă purtat de zborul liber al imaginației scriitorului, generatoare prin ea însăși de trăiri estetice. Această atracție pentru “jocul de dragul jocului”, pe care noi o distingem ca una din trăsăturile “modelului naratologic bulgakovian”, va fi preluată de scriitorii ruși de la sfârșitul acestui veac, înclinați spre cultivarea formelor convențional-poetice ale narațiunii⁶, în care comunicarea mitică se asociază cu limbajul modern.

Totodată, imagistica mitologică din romanul lui M. Bulgakov, depășind sfera esteticului, prefigurează o atitudine reflexivă în raport cu realitatea, vădind, astfel, un interes moștenit de la cultura

clasică rusă pentru comportamentul etic al omului, pentru “imperativul moral”. Sentimentul nou al realității din secolul al XX-lea este însoțit la Bulgakov de sentimentul “culturii conștiinței” și de cel al “culturii compasiunii” (G. Fedotov), propriu literaturii clasice ruse, ceea ce i-a permis însuși scriitorului să vorbească despre apartenența sa la două epoci literare: la cea care aparține contemporaneității și la cea devenită tradiție culturală.

În opera lui M. Bulgakov (avem în vedere, aici, atât *Maestrul și Margareta*, cât și primul său roman - *Garda albă*) se resimte “irumperea... în timp” a unei a treia lumi - cea a eternității, scriitorul ridicându-se, parcă, deasupra “terestrelui”, deasupra “micului univers omenesc” (N. Berdiaev). Scena despărțirii de lumea pământească a personajelor mitologice din *Maestrul și Margareta* se prezintă, în acest sens, plină de semnificații. Spiritul veșniciei transpare la Bulgakov și sub forma unor legi morale eterne, de natură să le situeze deasupra timpului, dăinuind independent de el. Acest motiv devine dominant în *Maestrul și Margareta*, în centrul căruia autorul a plasat arhetipuri universale, înzestrate cu capacitatea de a depăși cadrul viziunii concret istorice, dincolo de care se deschid, pentru conștiința omului, orizonturile general umane.

Astfel, esteticul se îngemănează la Bulgakov cu eticul, ceea ce face ca în opera sa să se păstreze integral scara valorilor morale, despre al cărui fundament teoretic scriitorul a putut lua cunoștință din tratatul *Îndreptățirea binelui* al lui Vl. Soloviov - dezbateri filozofică a unui întreg registru de valori umane eterne, precum: binele, iubirea, mărinimia, mila, mustrarea de conștiință, simțul rușinii, pietatea ș.a.⁷

Într-un asemenea “câmp magnetic” nu e de mirare că și chipul celui ce dintotdeauna apărea ca simbol al răului, întruchipare a tuturor uneltirilor și fărădelegilor, cu alte cuvinte - “dușmanul cerului” și “răul naturii” (Lermontov) -, suferă transformări care i-au permis unei cercetătoare a operei bulgakoviene să exclame: “Un astfel de diavol n-a mai existat în literatura universală, până la Bulgakov”⁸.

Lui Woland i s-au consacrat nenumărate pagini, al căror lait-

motiv este sentimentul de uimire în fața acestui diavol bizar, într-adevăr netradițional. Nu o dată, exegeții lui Bulgakov și-au pus problema prototipurilor posibile ale acestei figuri mitice, de fiecare dată constatările lor revelând, în fapt, caracterul ei insolit.

De obicei, interpretările date lui Satan al lui Bulgakov își au punctul de plecare în viziunea dualistă asupra împărțirii lumii între Dumnezeu și diavol. Drept argument sunt invocate cuvintele lui Woland adresate lui Levi Matei, când acesta, venind să-i transmită rugămintea lui Yeshua Ha-Nozri privind destinul Maestrului și Margaretei și nedorind nici măcar să-i dea bună ziua, începu direct - "am venit la tine, duh al răului și stăpân al umbrelor". În replică, "stăpânul umbrelor", indignat de tonul pe care i se adresase acest "musafir nepoftit", ținu să precizeze, judecățile formulate aici, așa cum arătam, stând la baza interpretării celor menționate mai sus: "După felul în care ai pronunțat aceste cuvinte, se pare că nu recunoști existența umbrelor și nici a răului. N-ai binevoi să te gândești la următoarea chestiune: ce s-ar face binele tău, dacă n-ar exista răul, și cum ar arăta pământul, dacă ar dispărea de pe el umbrele?"⁹.

În această replică a "duhului răului" este ușor de recunoscut ecoul cuvintelor lui Mefisto din *Faust* al lui Goethe, pe care M. Bulgakov le-a luat, de altfel, drept moto la romanul său: "O parte sunt dintru acea putere/ Ce veșnic răul îl voiește/ Și veșnic face numai bine". Nu este lipsit de interes nici faptul că tocmai într-o asemenea viziune este prezentat de către criticii contemporani demonul lui Bulgakov: "Răul ca instrument de luptă pentru înfăptuirea binelui este personificat în Woland"¹⁰.

De fapt, o atare interpretare a diavolului își trage izvoarele încă din primele comentarii consacrate lui *Faust*, potrivit cărora, cum scria Mircea Eliade, lui Mefisto, ca "principiu al negației și prinț al întunericului", i se recunoștea un rol pozitiv, deoarece prin negare, prin stăruința sa de a opri cursul vieții și de a se împotrivi "fluxului universal", el "dynamizează viața, organizează creația și susține lumina". În felul acesta, spiritul negației apare ca "un moment necesar" în existența omului, fiindcă, "ispitindu-l", îl "stimulează" și

“dinamizează”. În afară de aceasta, adaugă Mircea Eliade, Mefisto “se împotrivesc nu direct Creatorului, ci zidirii sale”, toate acestea la un loc făcându-i pe cercetători să observe, “cu oarecare mirare”, “o simpatie reciprocă” ce “leagă pe Creator de bufonul care neagă”, relație bine conturată în *Prolog în Cer*¹¹.

Cu toată tentația de a merge pe această cale destul de bătătorită, devenită tradițională, vom aborda personajul mitic al lui M. Bulgakov dintr-o perspectivă netradițională, încercând să demonstrăm că “drama raporturilor dintre Dumnezeu și om” (N. Berdiaev), a cărei desfășurare nu e posibilă, de altfel, fără al treilea protagonist - diavolul, ia în romanul lui M. Bulgakov o altă întorsătură decât în *Faust* al lui Goethe, dat fiind că la scriitorul rus și-a găsit oglindire o nouă spirală a istoriei umane. În acest context, antropologia lui Vl. Soloviov, N. Berdiaev, N. Feodorov, S. Bulgakov, în centrul căreia se află problema teodiceei, vine în sprijinul afirmației noastre.

Rezumată în câteva fraze, problema teodiceei, în varianta lui N. Berdiaev, sună astfel: “Taina istoriei este taina libertății”, pe care Dumnezeu i-a dat-o omului. Tragedia istoriei umane constă în faptul că libertatea ce i s-a acordat omului “presupune liberul-arbitru nu numai al binelui, ci și al răului”. “Și acest liber-arbitru al răului constituie în realitate - scria filozoful rus - adevărata temelie a istoriei”. Dacă Dumnezeu “n-ar fi dorit liberul-arbitru, n-ar fi posibil însuși procesul istoriei universale”¹², sublinia Berdiaev.

Această libertate însă “poate fi fatală”, în măsură să-l conducă pe om pe “căile biruinței întunericului”, dacă, în trufia sa, el va aluneca în ceea ce un alt filozof rus, Serghei Bulgakov, denumea “subterana” sufletului omenesc. Același gânditor arăta că “dacă libertatea omului este recunoscută în totalitatea ei, atunci trebuie să se țină seama de ea cu toată seriozitatea și consecvența”¹³.

“Ține seama” de importanța problemei teodiceei, “cu toată seriozitatea și consecvența”, după părerea noastră, și autorul romanului *Maestrul și Margareta*, atunci când face să se întrevadă în opera sa contururile “dramei raporturilor dintre Dumnezeu și om”. Ele pot fi observate în scenele de accentuare a absenței la Yeshua a vreunui

sistem riguros de idei, capabil să atragă după sine oameni. Cuvintele lui Yeshua Ha-Nozri, consemnate de Levi Matei, "reprezentau - citim în roman - un șir incoerent de cugetări". Cu toate acestea, Pilat din Pont simte în spusele acestui "visător nebun" o taină adâncă, așa după cum Levi Matei va rămâne pentru totdeauna un discipol credincios al lui Yeshua.

Refuzul demonstrativ al personajului bulgakovian, în care nu găsim nimic din atitudinea activă a lui Hristos, își află explicația doar în sistemul complex al metafizicii privind libertatea de opțiune între bine și rău. Surprinde aici același spirit al libertății, pătruns de dragostea față de Dumnezeu, în care a fost scrisă *Legenda Marelui Inchizitor* a lui Dostoievski, unde la toate reproșurile, învinuirile și amenințările Marelui Inchizitor, Isus Hristos nu răspunde, fiindcă nu vrea, nici prin cuvânt, nici prin faptă, să exercite presiuni asupra omului, căruia i-a fost dată libertatea opțiunii.

Dacă Dumnezeu, însă, nu luptă pentru sufletul omului în virtutea dreptului acestuia la libertatea opțiunii, nu este mai puțin adevărat că nici diavolul lui Bulgakov nu se îndeletnicește cu "ispitirea" omului, necontribuind în felul acesta la înmulțirea răului pe pământ și neîndeplinindu-și în același timp acea "datorie de diavol", despre care se vorbește referitor la Mefisto al lui Goethe. Slujitorii din suita lui Woland pedepsesc cu toată asprimea - conform regulilor "jocului" în care omul este prins cu "necuratul" încă din momentul facerii lumii - lăcomia, corupția, formalismul, ipocrizia și alte vicii omenești. Adevărul este însă că aceștia sancționează - după cum, de altfel, nu o dată a subliniat critica de specialitate - păcatele deja săvârșite, abținându-se de a ispiti și a împinge pe oameni la noi păcate. Nu înmulțește răul pe pământ nici Woland, deoarece - cum declară el însuși - aici, și așa, este destul de mult rău. De obicei, aceste cuvinte ale lui Woland se interpretează ca o manifestare improprie diavolului tradițional, trădând fie un sentiment de compătimire față de om, fie un soi de mărinimie. Însă, în lumina problematicei teodiceei expuse mai sus, o atare renunțare a diavolului la "obligațiile" sale directe poate fi explicată și prin acel "liber-arbitru al răului" ce i-a fost acordat omului și

care, așa cum am văzut, este necesar, potrivit metafizicii ruse a istoriei, desfășurării “procesului universal”, adică istoriei umane.

În același timp, refuzul diavolului de a înmulți răul pe pământ a putut însemna și acea intuire a tainei și profunzimii răului de care era conștient Dostoievski și pe care o sesizăm și la Mihail Bulgakov. Se considera dintotdeauna că Satan reprezintă mobilul păcatului pe pământ, existența “stăpânului umbrelor” asigurând însăși continuitatea lumii. Dacă răul, însă, nu-i sădit în om prin ispita diavolului, atunci dezlegarea acestei enigme se transferă în domeniul categoriilor ontologice, ceea ce face ca misterul răului să devină cu atât mai inaccesibil rațiunii umane.

Așa cum pe Woland nu-l afectează faptul că Maestrul lucrează la un roman despre adversarul său etern, tot așa și Yeshua-Hristos nu învinuiește nici pe Maestrul, nici pe Margareta de încredințarea soartei lor în mâinile diavolului, în sănătatea căruia aceștia doi toastează, la sfârșitul romanului. Și mai este încă ceva: dacă Yeshua-Hristos își trimite solul la Woland, o face nu pentru a lua sufletul Maestrului sau al Margaretei, cum se întâmplă la Lermontov sau chiar la Goethe, ci doar pentru a se pune de acord cu privire la destinul lor veșnic. Dumnezeu și Satan se pun de acord și în legătură cu destinul lui Pilat din Pont, așa cum reiese și din cuvintele diavolului adresate Margaretei: “Nu-i nevoie să intervii pentru el, Margareta, deoarece pentru el a intervenit deja cel cu care a ținut atât de mult să stea de vorbă”.

“Împăcarea”, schițată aici, între Dumnezeu și diavol se înfăptuiește, astfel, pe o altă bază, deosebită de cea a “simpatiei reciproce” din *Faust*, care își avea originea, cum am văzut, într-o altă relație, determinată de faptul că funcția negativă a lui Mefisto era îndreptată “nu împotriva lui Dumnezeu, ci împotriva vieții” (11, p. 331), adică a omului. Diavolul bulgakovian nu are acea atitudine sceptică față de om, care este proprie diavolului goethean, acestuia aparținându-i replica: “Nu există în lume lucru vrednic de îndurare, creația nu-i bună de nimic”. Pentru Woland există însă în lumea oamenilor - fapt sesizat de critica literară - și lucruri demne de luat în seamă, ceea ce stârnește simpatia și chiar respectul său. Astfel, el

apreciază sacrificiul de sine, mândria și demnitatea Margaretei, manifestă bunăvoință față de soarta principalilor protagoniști ai romanului.

Premisele schițate aici privind “raporturile” dintre Dumnezeu și diavol ne trimit la străvechea metafizică orientală, din timpurile când “metafizica era formulată mitic”, exprimând - cum scria M. Eliade - o stare primordială, unitară, nedespicăată încă prin creație, care se destramă datorită luptei dintre cele două principii antagonice. Însă sub acțiunea tendinței spiritului uman de a “depăși contrariile” și de a ajunge la “coincidența contrariilor - coincidentia oppositorum”, schimbările și transformările petrecute de-a lungul timpului s-au desfășurat sub semnul ștergerii granițelor distincte dintre cele două “principii”: Binele și Răul, Lumina și Întunericul. Conform până și celei mai dualiste concepții, cum este cea a profetului iranian Zarathustra, sau ideilor unor secte creștine alimentate din religiile iraniene, - scria filozoful nostru, - “la început, *ab origo, in principium*, ca și la sfârșit - nu va mai exista conflict, nu vor mai exista părți: tot ce este acum despicat și multiplicat va fi din nou totalizat, unificat...” (11, p. 357).

În ceea ce privește cultura rusă, ideea “coincidenței contrariilor”, exprimată sub forma “împăcării” lui Dumnezeu cu diavolul, se întâlnește încă la Lermontov, al cărui Demon declară la un moment dat, acoperit “cu vălul sfânt” al iubirii pure a Tamarei, că dorește să se împăce cu cerul. Comentând versurile lermontoviene, D. Merejkovski pune întrebarea: “Dar cine este acela ce-l va împăca pe Dumnezeu cu diavolul?” și tot el răspundea: iubirea, Femeinitatea Eternă. Într-un moment de reflecție, și diavolul dostoievskian îi spunea lui Ivan Karamazov: “La urma urmei, mă voi împăca”. Dominantă însă această idee devine doar în romanul despre geniu al lui D. Merejkovski - *Învierea Zeilor (Leonardo da Vinci)*, al cărui protagonist caută rezolvarea “tuturor contradicțiilor”, a “nოდului primordial”, pe calea împăcării “celor două bezne opuse”, chiar dacă drumul ales i se pare, unui simplu muritor, a fi “cel mai groaznic”. Pentru personajul demiurgic însă al lui Merejkovski calea aceasta este inevitabilă, deoarece numai în felul

acesta se va putea răspunde “cerințelor fundamentale ale omului”, organic încorporate tendinței generale a spiritului uman de “depășire a contrariilor”.

Ideea “împăcării” lui Dumnezeu cu diavolul o putem observa nu numai în universul ficțiunii literare, ci și în filozofie, de pildă, la filozoful-teolog Serghei Bulgakov, care leagă această teză de “întoarcerea satanei către Dumnezeu”, și, în consecință, de “sfârșitul satanismului” (2, vol. 2, partea a 2-a, p. 224).

Așa stând lucrurile, nu ne surprinde faptul că Woland nu are nici o manifestare de răzvrătire împotriva Creatorului, cunoscută în cazul demonului Ieremontovian, și nici acea “ură îndârjită” împotriva “blajinului Hristos”, proprie antihristului Soloviovian, nu observăm la el nici acea atitudine sceptică față de om, specifică lui Mefisto al lui Goethe, drept care satan al lui M. Bulgakov se profilează ca unul din protagoniștii dramei ce “se desfășoară în eternitate” (N. Berdiaev), urmând să fie încheiată prin “coincidentia oppositorum”.

Într-un asemenea context ideatic, Hristos capătă în viziunea lui M. Bulgakov unele trăsături - pe lângă cele schițate deja mai sus - care îl încadrează în tradițiile culturale ruse. Nu este exclus ca scriitorul să-și fi conceput un Hristos al său, cu gândul nu numai la “blajinul” Hristos al lui Vl. Soloviov sau, poate, la luminosul și candidul Crist din Bethlehem al lui V. Rozanov (opus, în viziunea acestui filozof, lui Hristos de pe Golgota), ci și la “Bunul Pastor” din primul său roman *Garda albă*, care, în fugara-i sa apariție, își dezvăluie chipul său uman, în fața cititorului. Cât de adânci sunt înrădăcinate în conștiința rusească asemenea reprezentări despre chipul lui Hristos ne-o mărturisește și faptul că în această înfățișare - ca un “Dumnezeu plin de omenească neputință și slăbiciune”, ca un “Dumnezeu al oamenilor” s-a vădit a fi cel mai apropiat scriitorului rus de la sfârșitul acestui mileniu. Astfel, Vl. Tendriakov, în romanul *Atentat asupra mirajelor*, I. Dombrovski, în *Facultatea de lucruri inutile*, sau C. Aitmatov, în *Eșafodul*, înfățișează chipul lui Hristos tocmai în această ipostază, profund umană, menită să servească drept reper, drept “far”, cum se exprimă unul dintre ei, în

“abordarea absolut morală” a problemelor existențiale.

Cât despre antecedentele literare, ele pot fi identificate în romanul simbolist al lui D. Merejkovski. Există în acest roman un episod, în care ucenicii lui Leonardo - Giovanni și Cezare - discută despre două chipuri ale lui Hristos ieșite de sub penelul marelui pictor: chipul “Celui înțelept, neomeneste calm, străin de tot ce-i pământean”, “atotputernic și atoateștiutor”, așa cum este zugrăvit el în *Cina cea de taină*, și chipul “Celui apropiat” - sugerat într-o “schiță de amănunt”, plin de omenească neputință, care s-a zbcuiumat - pe muntele Eleonului - până la sudori de sânge și a înălțat rugi, “așa cum se roagă copiii”, să se întâmple o minune: «să nu se întâmple acelea pentru care am coborât pe pământ, despre care eu știu că nu e cu puțină să nu se întâmple. Ava, Tată, fă să treacă de la mine paharul acesta». În ruga aceasta, - continuă ucenicul pictorului - Giovanni - e totul, totul (...), fără ea nu există Crist și ruga asta n-aș da-o pe nici o înțelepciune! Cel ce nu a-nălțat această rugă, acela n-a fost om, n-a suferit, n-a murit, ca noi!”¹⁴.

Ca un om, care “a suferit ca noi”, este înfățișat Hristos și în paginile romanului lui M. Bulgakov. Totodată, prin trăsăturile sale de “filozof vagabond”, îmbrăcat în straie rupte, răzbate și chipul celui “atotputernic și atoateștiutor”, învăluit, ca în *Cina cea de taină*, în misterul divinității. Pentru Crist din această ipostază - susține celălalt ucenic al lui Leonardo din romanul merejkovskian, Cezare - “nu există... bine și rău, viață și moarte, iubire și ură”, deoarece el “iubește tot, pentru că știe tot”. La acest Crist face aluzie și Bulgakov în scena în care Pilat, ridicându-și ochii asupra celui arestat, zări lângă acesta “o trâmbă luminoasă de pulbere”, sau atunci când îi atribuie una din ideile etice, potrivit căreia “nu există oameni răi pe lumea asta”. Această idee, pe care critica literară o socotește ca fiind paradoxală, capătă un sens bine determinat în contextul culturii religioase ruse. E suficient să ne amintim în această ordine de idei de starețul Zosima din romanul dostoievskian *Frații Karamazov*, prin care autorul și-a exprimat - cum susținea Lev Karsavin - propriul său crez privind “cea mai înaltă formă a iubirii pe pământ”. Starețul Zosima cheamă la iubirea naturii, fru-

moasă și neprihănită, ca expresie a înțelepciunii divine, la iubirea nu numai a omului fără prihană, dar și a “celui aflat în păcat”. Totodată, personajul dostoievskian este pătruns de ideea că tot ce este păcătos, tot ce “vine de la păcat” trebuie rețezat ca ceva “de prisos și inutil”. Comentând aceste rânduri, L. Karsavin găsește aici un punct slab: da, reflectează el, nu este deloc ușor să iubești în om ceea ce e rău și păcătos. Dar, există oare în lumea creată de Dumnezeu ceva ce ar fi de prisos și inutil? Cum stăm atunci cu ideea acceptării lumii în totalitatea ei? Starețul lui Dostoievski, conchide filozoful rus, “ajunge abia în pragul tainei ce se deschide în fața sa”¹⁵. În timp ce - adăugăm noi - personajul lui M. Bulgakov pare că îndrăznește să treacă acest “prag”: ideea morală cum că toți oamenii sunt buni conține în sine tocmai sâmburele adevărului purces de la Dumnezeu atotiertător, esența însăși, în viziunea filozofilor religioși ruși, a “bunătății absolute”, la care omul nu poate decât să aspire.

Pe de altă parte, ne vine în minte una din ideile doctrinei filozofice a lui N. Feodorov, impregnate de iubire față de om, a acestui “căutător de adevăr”, despre care N. Berdiaev spunea că îl caracterizează “crența în faptul că forțele răului se vor risipi, dacă oamenii vor înțelege care este adevărul”. În acest context devine mai clar sensul aparent paradoxal al cuvintelor lui Yeshua rostite în legătură cu centurionul Marcus, poreclit “Moartea Șobolanilor”, faimos prin cruzimea faptelor sale: “Dacă s-ar sta de vorbă cu el, sunt convins că s-ar schimba în mod radical”.

De crența în posibilitatea “risipirii” forței răului este legată, după părerea noastră, și importanța acordată la M. Bulgakov motivului suferinței și al trezirii conștiinței. “Recunosc că am mințit, că am înșelat și că am dus o viață tăinuită față de oameni, dar totuși, nu-i cu puțință să fii pedepsit pentru asta atât de crunt”, așa gândește Margareta, unul din personajele principale ale romanului. Și chiar dacă ideea suferinței umane, potrivit dogmei creștine, constituie însuși sensul existenței omenești, unele orientări ideatice din romanul lui M. Bulgakov nu se conturează cu claritate decât în lumina filozofiei originale a lui N. Feodorov.

Ne interesează în momentul de față acele idei din filozofia acestui “vizionar” rus, care vizează pe cei “cu sufletul încărcat de păcat”. Dacă aceștia vor deveni conștienți de prăpastia decăderii lor și dacă, în consecință, vor trece printr-un proces de purificare morală, atunci li se va deschide șansa salvării, reînvierii. Tocmai în lumina acestor idei înțelegem mai clar de ce în *Maestrul și Margareta* (și nu numai aici) M. Bulgakov a acordat o atenție atât de mare descrierii suferințelor morale, remușcărilor de conștiință ale personajelor, după care urmează renașterea lor sufletească. Chipul lui Pilat din Pont l-a interesat pe scriitor nu numai pentru că prin acest personaj a fost condamnat “cel mai strașnic viciu” - lașitatea. “Douăsprezece mii de luni” a stat Pilat din Pont în jețul său de piatră în mijlocul deșertului sumbru al lumii de dincolo, chinuit de remușcărilor conștiinței, urând “nemurirea și faima sa nemai-auzită”. În final, însă, în înțelegere cu Yeshua-Hristos, Woland îl “eliberează”. Așadar, o șansă de a scăpa de “judecata de apoi” are și acela care personifică, în viziunea scriitorului însuși, “cel mai strașnic viciu”. Exemplul lui Pilat, ca și cel al Fridei, vine să confirme cele spuse de N. Feodorov privind posibilitatea absolvirii păcatelor prin căință și remușcări sincere, cu alte cuvinte, prin suferințe morale. Și dacă totul se va petrece în felul acesta, atunci - potrivit concepției filozofice a lui N. Feodorov - profeția despre “judecata de apoi” nu va rămâne decât un avertisment dat omenirii.

Adevărul este însă că în *Maestrul și Margareta* M. Bulgakov lasă să se întrevadă încă “un drum spre centru” - dacă e să folosim expresia lui Mircea Eliade, adică încă o cale aptă de mântuire. Această posibilitate este semnalată prin intermediul lui Levi Matei, unul din cele mai controversate personaje ale romanului. Faptul că Yeshua-Hristos l-a luat cu sine “în lumină” pe acest fost strângător de dări, care, cu toate eforturile, nu reușise cătuși de puțin să ușureze calvarul Învățătorului, noștiind nici să păstreze nealterate pentru posteritate spusele acestuia, stârnește de obicei nedumerirea cititorilor. Să revenim însă, pentru un moment, asupra tratatului citat al lui V. Soloviov *Îndreptățirea binelui*, în care filozoful rus consideră ca “suporturi de neclintit ale vieții morale a umanității”

sentimentul rușinii, mila și evlavia. Ultimul din aceste sentimente, evlavia, înseamnă - după gânditorul rus - "supunerea lăuntrică, liber consimțită, divinității", ceea ce și constituie "temelia morală a religiei" (7, p. 125). Numai cel pătruns de sentimentul evlaviei, cucernicieii este capabil să opună rezistență concepției de absolutizare a omului, încercărilor de substituire a lui Dumnezeu prin omul zeificat, ridicat la rangul de absolut. Personajul bulgakovian, Levi Matei, mistuit de o dragoste infinită față de Yeshua, ceea ce-l face să-și piardă capacitatea de a observa treaz cele întâmplaie (aducându-ne în minte felul de a fi al misticilor, acoperiți de vălul metafizicii), poate întruchipa acea replică pe care scriitorul, deși voalat, o dădea încercărilor de zeificare a omului. Totodată, Levi Matei al lui Bulgakov face parte din seria de personaje cărora le este propriu sentimentul milei spontane și debarasate de chingile rațiunii. El este pătruns de o milă fără de margini față de destinul tragic al Învățătorului său. Același sentiment îi este propriu și Margaretei, care declară că "nu-și va afla liniște toată viața", dacă nu va fi "eliberată" Frida, ceva asemănător repetându-se apoi și în cazul lui Pilat din Pont. De remarcat că nu este vorba aici de un gest de bunăvoință față de slăbiciunile omenești, ci de o poziție principială ce și-a găsit expresie în "cultura compasiunii" (G. Fedotov), ca o constantă intrinsecă a profilului ideatic al literaturii ruse clasice. Cât privește filozofia religioasă rusă, ea tratează compasiunea ca unul din "suporturile de neclintit ale vieții morale", ca un instinct ontologic, care semnifică "solidaritatea cu ființele vii" și care pornește din adâncul sufletului, spontan, fără constrângerile rațiunii.

În aceeași ordine de idei să mai notăm că, oricât ar părea de străniu, însuși comportamentul Prințului Întunericului ne face uneori să ne gândim la generozitatea umană. Astfel, în timpul magiei negre, Woland - arată scriitorul - și-a întors privirea în direcția de unde venea o voce ce implora îndurare. Iar cuvintele acestuia adresate Margaretei se pare că se referă și la el însuși: "Vorbesc despre milă, își lămuri cuvintele Woland, neluându-și ochiul lui de foc de pe Margareta. - Uneori, cu totul pe neașteptate și în chip viclean, ea se furizează în crăpăturile cele mai înguste".

Deși Woland al lui Bulgakov spunea că “fiecare departament trebuie să se ocupe cu treburile sale”, el însuși este învestit cu prerogative total improprii acestui arhetip, cum este acela de a ierta: la rugămintea Margaretei, el o iartă pe Frida; în acord cu Yeshua, îl “eliberează” pe Pilat din Pont. Această trăsătură atât de neașteptată, căreia i se adaugă și cele menționate mai sus, leagă și mai mult acest personaj bulgakovian de ideea “sfârșitului satanismului”.

Judecând după titlu, capodopera lui Bulgakov a fost concepută ca o nouă poveste de dragoste. Tristan și Izolda, Romeo și Julieta, și, iată, acum - Maestrul și Margareta. Pe de altă parte, numele Margaretei, ca și epigraful romanului ne aduc în minte tragedia *Faust* a lui Goethe. Cu toate acestea, după părerea noastră, modul în care autorul abordează tema iubirii ne duce mai degrabă la “filozofia rusă a iubirii”, în varianta lui Vl. Soloviov, precum și la romanul simbolist al lui D. Merejkovski, citat deja în capitolul de față.

Fără a intra în amănunte, menționăm că la începutul secolului al XX-lea în “filozofia rusă a iubirii” se profilau trei direcții. Prima își avea punctul de plecare în “utopia erotică” (E. Trubețkoi) a lui Vl. Soloviov, care reprezintă o doctrină “personalistă”, sprijinită pe dragostea spiritualistă, în care ușor pot fi depistate influențe ale idealității platoniene, doctrină continuată de N. Berdiaev, Z. Hippius ș.a. A doua direcție era ilustrată de V. Rozanov, plasată, prin interesul pe care îl manifesta față de dragostea “generică”, carnală, la polul opus celei dintâi, scopul ei final fiind procrearea și căsnicia. În sfârșit, a treia direcție era susținută de P. Florenski, S. Bulgakov ș.a., filozofi care respectau dogmele religioase în chestiunile de sex și căsnicie.

Cu toate diferențele dintre teoreticienii ruși în materie de dragoste și sex, ei se întâlnesc, totuși, într-un anumit punct: în perceperea metafizică a acestui sentiment uman, considerând că, abordându-l, ei se apropie de “intimitatea metafizică”, ascunsă în adâncul sufletului (N. Berdiaev), unde devine posibilă ciocnirea dintre ceea ce este de natură divină și ceea ce este demonic. Cât despre romanul bulgakovian, avatarurile iubirii dramatice a Maestrului și

Margaretei, atrasă în orbita geniului, marcat de pecetea demonicului, se desfășoară sub semnul evaziunii din realitatea ambiantă, dincolo de empiric. Chiar și actul de creare a "romanului în roman" al Maestrului ar putea fi interpretat ca un "drum spre centru", care duce - cum spunea Mircea Eliade - din "zona profană" spre "zona sacră", spre "realitatea Absolută".

În același timp, ni se pare concludent că prin *Maestrul și Margareta*, în consonanță cu tradițiile rusești, își croiește făgașul ideii comuniunii spirituale prin iubire. Ca și mona Lisa din romanul lui D. Merejkovski, Margareta apare alături de Maestrul ca un singur suflet, "apropiat, viu". Să mai consemnăm că, pe măsură ce Maestrul își scrie romanul, dragostea celor doi devine tot mai profundă, ducând în cele din urmă, ca și la Merejkovski, la o "contopire totală" a geniului cu iubita sa. "În această operă - spunea Maestrul despre Margareta - se află întreaga ei viață". Așa cum observăm la Merejkovski, atunci când scriitorul povestește despre iubirea lui Leonardo și a Giocondei, M. Bulgakov sugerează, ca urmare a creației geniului, inspirat de prezența iubitei sale, nașterea unui al "treilea ins", cu o valoare spirituală atât de mare, încât acesta este apt să confere un sens suprem existenței celor doi protagoniști.

Recunoaștem aici "adevărata spiritualitate", așa cum se conturează ea din scrierile lui Vl. Soloviov, pentru care unica menire a iubirii constă nu în procrearea speciei umane, posibilă în concepția solovioviană și fără iubire, ci în reconstituirea "individualității", a "omului armonios", capabil să creeze "adevărate" valori, adică valori spirituale, culturale.

Ideea comuniunii spirituale între bărbat și "alter ego-ul" său feminin (Vl. Soloviov), precum și omiterea aspectului conjugal-familial, vor căpăta mai târziu accente tot mai acute, ceea ce îl va face pe N. Berdiaev să consemneze: "În timpurile moderne familia de prea multe ori e socotită a fi mormântul iubirii"¹⁵. Or, în întreaga istorie de iubire a celor doi protagoniști din romanul bulgakovian - de ce să n-o recunoaștem? - aspectul conjugal-familial este lăsat la o parte, astfel că nu întrevădem nici o perspectivă de unire

a lor prin căsătorie.

Privitor la concepția “fuziunii sexelor, desăvârșitei lor unificări”, creatoare a unei “noi conștiințe”, am mai adăuga că în romanul lui Bulgakov își găsește ecou, după părerea noastră, “o străveche și fundamentală temă antropologică” (Mircea Eliade) - androginis-mul, care face parte integrantă din filozofia rusă a iubirii.

Mitul androginului se resimte în *Maestrul și Margareta* mai ales ca o proiecție în existența personajelor a ideii de “atrakție misterioasă” între cele două “jumătăți”. Din acest sentiment al “atrakției misterioase” izvorăște ideea “unicității” și “eternității” iubirii. Maestrul și Margareta ne aduc în minte cele “două jumătăți” - masculină-feminină - care, potrivit legendei lui Platon, după scindarea lor de către Zeus, datorită atrakției reciproce și tendinței de reunire, se caută permanent una pe cealaltă.

La prima întâlnire a Maestrului cu Margareta, pe acesta “îl uimise nu atât frumusețea ei, cât singurătatea cu totul neobișnuită, nemaivăzută, ce i se citea în ochi”. Maestrul “și-a dat seama deodată că iubise toată viața pe această femeie”. “Destinul a făcut în așa fel ca ei să se întâlnească”, fiindcă “au fost creați pe veci unul pentru celălalt”. Iar “uniunea veșnică” a sufletelor lor n-a putut fi desfăcută nici măcar o dată cu moartea.

M. Bulgakov, aducându-ne în minte unele reminiscențe lermontoviene, a făcut ca și cea “care a iubit și suferit” să fie răsplătită, alături de Maestrul, cu “odihna”, fiind condusă la “veșnicul refugiu”. Numai că, așa cum se știe, la Lermontov “raiul s-a deschis” doar pentru personajul feminin, nu și pentru Demon, în aceasta Merejkovski descoperind un evident “cusur”, deoarece - scria el - aici este răsplătită cu raiul nu iubirea, ci trădarea. La Merejkovski însuși, moartea îi desparte pe cei doi îndrăgostiți: pe Leonardo și pe mona Lisa. Cât despre M. Bulgakov, această greșală o repară chiar “stăpânul umbrelor”: îndrăgostiții rămân împreună pentru eternitate, pentru că - va spune acest spirit al negației - “cel care iubește trebuie să împartă soarta celui pe care îl iubește”.

Un sentiment de tristețe marchează finalul romanului *Maestrul și Margareta* al lui M. Bulgakov: au dispărut undeva, în eternitate,

Yeshua Ha-Nozri și Woland, scriitorul nelăsând nici unul din personajele sale preferate pe pământ. Omul rămâne față-n față cu libera sa opțiune. Unde îl va duce însă libertatea ce i-a fost hărăzită? - rămâne o întrebare deschisă în romanul bulgakovian. Ea se constituie însă într-o temă deosebit de generoasă pentru scriitorul rus de la sfârșitul secolului al XX-lea, tentat să preia ștafeta demoniadei în literatura rusă. E adevărat că la întrebarea diavolului din romanul lui M. Bulgakov: "Cine guvernează viața omului (...) pe pământ?" - unul din protagoniștii romanului îi răspunde, fără a sta pe gânduri: "Omul o guvernează". Judecând însă după întorsătura pe care o ia narațiunea, se pare că autorul infirmă acest adevăr omenesc, chiar dacă această infirmare se desfășoară pe fundalul unei atmosfere fantasmagorice.

MODELUL MITIC BULGAKOVIAN ÎN LITERATURA RUSĂ DE LA SFÂRȘITUL VEACULUI AL XX-LEA

“Ca să surprinzi semnele de-abia perceptibile ale acestui viitor, trebuie, oricât de paradoxal ar părea, să te uiți cu atenție înapoi, la izvoarele prezentului”.

VI. Tendriakov

Experiența creatoare a lui Mihail Bulgakov, întruchipată înainte de toate în capodopera sa, *Maestrul și Margareta*, s-a dovedit a fi extrem de rodnică, mai ales pentru acei scriitori care recurgeau în practica lor artistică la “estetica disonanței”, la alternarea coordonatelor temporale și îmbinarea diferitelor straturi stilistice: a realului cu irealul, a imaginilor mitice cu elementele realității cotidiene. Studiarea literaturii ruse a anilor ‘70-’80 ne îndreptățește să vorbim în acest plan - așa cum se vorbește, spre exemplu, de modelul latino-american al “realismului magic” - de un “model bulgakovian”, asimilabil întrucâtva “realismului fantastic”, în spiritul “realist-dostoievskian”, pentru care era caracteristică tocmai sinteza celor două planuri existențiale: obișnuitul și neobișnuitul, umanul și supraumanul se contopesc aici “într-un chip indivizibil și indisolubil al vieții” (A. Losev). Această bidimensionalitate a modelului bulgakovian este ușor de sesizat într-o serie întreagă de opere din literatura rusă, care, la sfârșit de veac, se disting pe fundalul prozei tradiționale, psihologico-realiste, prin “deformarea realului” cu ajutorul formelor convențional-poetice, printre care la un loc de frunte

se află fantasticul și miticul. Cunoscuți prin înclinația lor spre formele realist-tradiționale ale narațiunii, o seamă de scriitori, precum Vl. Tendreakov, Vl. Orlov, N. Evdokimov, C. Aitmatov, I. Dombrovski ș.a., își schimbă “pe neașteptate”¹ “preferințele” și, răspunzând unor cerințe lăuntrice, își îndreaptă privirile către modalitățile fantasticului, hiperbolei și grotescului. Rodul acestor schimbări nu s-a lăsat așteptat, el fiind bogat ilustrat de apariția unor romane cum sunt, dacă e să ne limităm doar la unele din producția literară a anilor respectivi, *Altistul Danilov* al lui Vl. Orlov și *De Trei Ori Preamăritul..* al lui N. Evdokimov, pe de o parte, și *Atentat asupra mirajelor* al lui Vl. Tendriakov, *Eșafodul* al lui C. Aitmatov și *Facultatea de lucruri inutile* al lui I. Dombrovski, pe de alta.

Împărțirea în două grupări a scriitorilor citați mai sus nu este deloc întâmplătoare: ea este motivată de însăși particularitatea modelului bulgakovian, reprezentat prin *Maestrul și Margareta*, care ar putea fi comparat cu o medalie cu două fațete, pe una din părțile căreia se află întipărit “chipul ideal al vieții omenești” - Hristos, iar pe cealaltă - “chipul întunecat” al celui ce din timpuri străvechi reprezintă întruchiparea tuturor uneltirilor și fărădelegilor - Diavolul. Această particularitate a structurii artistice a romanului lui M. Bulgakov este marcată stilistic: râsul, fantasmagoria, grotescul, care însoțesc aventurile lui Woland și ale suitei sale, contrastează cu stilul sobru, aparținând parcă unui istoric, din “romanul în roman”, scris de Maestrul și consacrat istoriei lui Pilat din Pont și lui Isus Hristos.

Structura binară a modelului bulgakovian o regăsim într-o reflectare originală în proza rusă. Astfel, în timp ce Vl. Orlov și N. Evdokimov preiau ștafeta literară a demoniadei, Vl. Tendriakov, C. Aitmatov, I. Dombrovski, în încercările lor de a găsi o ieșire din impasul în care se zbat personajele lor, ale căror fundamente morale sunt puternic zdruncinate, recurg la pilda evanghelică a lui Isus Hristos. Însă, în ambele cazuri, sunt sesizabile tradițiile bulgakoviene: la Vl. Orlov și N. Evdokimov - tradițiile demonologice, în timp ce I. Dombrovski, C. Aitmatov și Vl. Tendriakov

dialoghează, peste timp, cu creatorul imaginii lui Hristos din cunoscutul "roman în roman".

Maestrul și Margareta este un "roman mitologic" nu numai pentru că în el sunt reactualizate "situații exemplare" și readuși protagoniști din mitologia creștină (fapt consemnat, de altfel, nu o dată de cercetătorii operei bulgakoviene), dar și pentru că printre procedeele artistice ale autorului pot fi depistate și procedee ce au constituit poetica mitologizării în literatură, marcând trecerea de la realismul tradițional al secolului al XIX-lea la modernismul secolului al XX-lea. Or, sub acest aspect opera lui M. Bulgakov n-a mai fost cercetată până în prezent, după câte ne este cunoscut, de aceea ne vom opri, în sprijinul afirmației noastre, asupra unor exemple, menite să o illustreze.

Problema mitului în literatura modernă este strâns legată - cum am văzut deja - de problema reprezentărilor ciclice asupra timpului, considerate de către renumiți mitologi, etnografi și psihanalisti ca o calitate fundamentală a gândirii mitologice. Modelul timpului ciclic sau circular devine unul din cele mai importante procedee ale mitologizării în literatură², scriitorii apelând la el în scopuri artistice, pentru a sugera o succesiune nesfârșită de cicluri istorice în care se reproduc aceleași situații și caractere, sau pentru a servi ca suport în vederea redării unei viziuni pesimiste asupra existenței. Este tributار concepției ciclice și poeticii repetării și M. Bulgakov, la care această concepție se află în consens cu ideile din metafizica rusă a istoriei, conform căreia trecutul este "o realitate autentică", ce "nu moare, ci intră într-o realitate veșnică", fiind "un moment lăuntric, o perioadă lăuntrică a acestei *realități veșnice*"³ (subl. ns. - V.Ș.).

Această idee a constituirii trecutului într-o "realitate veșnică" își găsește expresie în romanul lui M. Bulgakov, în acele elemente structurale ce îmbracă forma unor "enunțuri" prin care se încheie un capitol și cu care, reluându-se, începe capitolul următor. Funcția lor este aceea de a organiza cele două "romane" într-un tot organic. O privire atentă dinstinge însă încă o funcție a acestor structuri "finale" și "inițiale" care, repetându-se, anulează parcă distanța din-

tre trecut și prezent, creând impresia “veșnicei reîntoarceri” a timpului. Asemenea fraze sunt menite la M. Bulgakov să lege un trecut îndepărtat, pierdut în negura timpurilor, un trecut al “mitului istorizat”, cu prezentul actual, empiric, cele două timpuri fuzionând, astfel, într-un timp circular, văzut ca o veșnicie metafizică.

Sesizăm aici și ecouri ale filozofiei istoriei a lui G. Vico, potrivit căreia istoria este “un drum în cerc”, o “reîntoarcere ciclică” (sau o “revenire ciclică”) a “civilizațiilor omenești”, în care realizările sunt nedespărțite de pierderi. Este relevant, pentru cazul nostru, și faptul că trecerea de la un vechi ciclu la un ciclu nou este marcată la G. Vico de “fulgerul” și “trăznetele” ce “brăzdează cerul”, anunțând o catastrofă de proporții globale⁴.

La M. Bulgakov, detalii, precum: “firul de foc” ce aleargă “peste întreg cerul”, urmat apoi de un tunet zguduitor, ori “nefireasca lumină” pe care o revarsă un “nor ciudat”, “negru”, - fac parte integrantă din metafora-simbol a “ultimei furtuni”, a “cataclismului cosmic” ce se iscă tocmai în momentele de răscruce din viața personajelor principale ale romanului, sugerând, parcă, încheierea vechiului și începutul noului ciclu istoric.

O nouă epocă în istoria omenirii începe o dată cu crucificarea lui Isus Hristos, scenă ce este urmată, în romanul lui M. Bulgakov, de descrierea furtunii abătută asupra Yerushalayimului: “Întunericul, venit dinspre Marea Mediterană, învăluisese orașul atât de odios procuratorului. Se mistuiseră punțile suspendate care legau templul de cumplitul turn Antonius, din țării pogorâse *bezna*, așternându-se peste ziii înaripați ce se înălțau deasupra hipodromului, peste palatul Asmoneilor (...) *Pierise marele oraș*, Yerushalayimul, de parcă nici n-ar fi existat vreodată... Negura băgase spaima în tot ce era viu în Yerushalayim și împrejurimile lui, înghițind totul. Spre sfârșitul zilei a 14-a a Nisanului, lună de primăvară, *un nor ciudat* venise dinspre mare (...) Norul nu se grăbea să-și lepede vлага și-și revărsa *niunai lumina*”⁵ (subl. ns. - V.Ș.).

Aproape în aceiași termeni este zugrăvită și furtuna ce s-a abătut, de data aceasta, asupra Moscovei, atunci când Woland și cortegiul său se pregătesc să părăsească orașul: “Începe curând furtuna,

ultima furtună, ea va încheia tot ceea ce încă trebuie să fie încheiat, și vom porni la drum”, spuse Woland. “Furtuna despre care vorbise Woland, citim mai departe în romanul lui M. Bulgakov, se grămădea amenințătoare la orizont. *Un nor negru* se înălțase la apus, tăind până la brâu soarele. Apoi îl acoperi în întregime. Pe terasă se lăsase răcoarea. După un timp *se instăpâni întunericul*.

Acest întuneric, venit dinspre apus, învăluie imensul oraș. Dispărură podurile, palatele. *Totul dispăru*, ca și când nici n-ar fi existat vreodată pe lume. *Peste întreg cerul alerga un singur fir de foc. Apoi tunetul zgudui orașul*. El se repetă și începu să se dezlănțuie furtuna. În păcla ce se lăsase, Woland nu se mai vedea” (5, p. 403, subl. ns. - V.Ș.).

Or, aceasta este și ultima zi de existență pământească a Margaretei și a Maestrului, ei de acum trecând în veșnicie. Margareta, ne sugerează autorul, simți o legătură neclară între “întunericul, venit dinspre Marea Mediterană”, descris în romanul Maestrului, și “ultima furtună” ce urma să se abată asupra Moscovei și destinul lor: “Știi, zise Margareta, aseară, când ai adormit, tocmai citeam despre întunericul, venit dinspre Marea Mediterană... și idolii, ah, idolii de aur! Nu știu de ce, dar îmi amintesc mereu de ei... Mi se pare că *îndată va ploua*. Simți cum se răcorește afară?” (5, *idem*, subl. ns. - V.Ș.).

Imaginea “norului ciudat” ce “clocotea și se lăsa asupra pământului”, străbătând, ca un leitmotiv, întregul roman, re apare și în “Epilog”, de data aceasta, în visul lui Ivan Nikolaevici, fiind menit, parcă, să exprime explicit încărcătura ideatică a imaginii, care ne trimite direct la percepția escatologică a timpului: “Nu e atât de înspăimântător călăul pe cât de *nefirească e lumina* din vis, venind *dintr-un nor care clocotea și se lăsa asupra pământului*, așa cum se întâmplă numai în timpul *cataclismelor cosmice*” (subl. ns. - V.Ș.).

Un sentiment tragic transpare în aceste descrieri ale “ultimei furtuni” abătute asupra Yerushalayimului și Moscovei, care se corelează cu moartea lui Yeshua Ha-Notri, în mitul istorizat, și apoi cu moartea Maestrului și a Margaretei, în prezentul empiric. Woland îi spune “ultima furtună”, iar în visul personajului menționat, aceasta

se identifică, cum am văzut, cu însuși “cataclismul cosmic”. Nu este de mirare că toate acestea l-au făcut pe unul din cercetătorii operei bulgakoviene să vorbească despre această metaforă-simbol ca despre o expresie artistică a unui spirit escatologic ce se resimte în *Maestrul și Margareta* (ca și în *Garda albă*), cercetătorul respectiv văzând în aceste “semne” sosirea momentului Judecării de Apoi⁶.

Totodată, o asemenea încărcătură a metaforei bulgakoviene face ca ea să devină purtătoare a ideii de îmbinare a reprezentărilor anistorice asupra scurgerii timpului, percepută ca o veșnică și nesfârșită succesiune a ciclurilor temporale, cu reprezentarea istorică asupra timpului, văzut ca un timp linear, ireversibil, reprezentarea născută o dată cu religia creștină, căreia, scria N. Berdiaev, îi este proprie înțelegerea scurgerii timpului ca o “tragedie cu deznodământ” (3, p. 54).

De altfel, în atitudinea plină de un interes ieșit din comun a lui Pilat din Pont față de soarta lui Yeshua, ca și în remușcările de conștiință ale acestuia, declanșate după moartea “filozofului vagabond”, în fine, în drama spirituală a celui de-al cincilea procurator al Iudeii, un alt cercetător al operei bulgakoviene (într-un articol consacrat izvoarelor documentare ale acesteia) vede semnele dramei “vechii conștiințe păgâne”, provocate de trezirea în personajul în discuție a “conștiinței creștine”⁷.

Totodată, drama spirituală a acestui personaj are o semnificație mai largă decât interesul scriitorului față de psihologia omului din epoca trezirii în el a conștiinței creștine. Ea se încadrează într-o temă a “judecării veșnice a conștiinței” umane, temă extrem de importantă, cum am arătat mai sus, pentru scriitorul rus, căci în orbita acesteia intră, pe lângă Pilat din Pont, și alte personaje aparținând epocii noastre, atât din *Maestrul și Margareta*, cât și din piesa *Fuga*. În ceea ce privește aceasta din urmă, tensiunea ei dramatică decurge, în mare parte, din faptul că în viața personajului principal sosește momentul când el nu-și mai poate duce povara “conștiinței răzvrătite”.

Revenind însă la poetica repetării în romanul lui M. Bulgakov,

reținem că atenția nici unuia dintre cercetători n-a fost atrasă de faptul că din bogatul arsenal de mijloace artistice al scriitorului rus face parte și acel procedeu care, cum spuneam, a fost considerat ca unul din cele mai importante procedee ale poeziei mitologizării în literatură, și anume - recurgerea la modelul reprezentărilor ciclice asupra timpului. Or, tocmai îmbinarea principiului circular cu cel linear, istoric, conferă romanului mitologic bulgakovian (în centrul cărui se află istoria) trăsături ce îl înscriu în seria acelor producții ale literaturii secolului al XX-lea, care se adresează mitului. "Mitul și istoria sunt opuse și în același timp inseparabile în literatura mitologizantă a secolului al XX-lea", scria E. Meleuński în lucrarea citată de noi (2, p. 322).

Împletirea mitului cu istoria se realizează, la M. Bulgakov, și prin prezența în structura romanului a unor "figuri paralele" sau prin "analogii" între arhetipuri mitologice și protagoniștii prezentului istoric, un asemenea procedeu impunându-se și el pe primul plan în "mitologismul literar" (2, p. 8). Evidențiate adeseori de către cercetătorii operei bulgakoviene, aceste "paralele" sau "analogii" nu au fost raportate însă la poetica mitologizării. Or, insistența cu care autorul se oprește asupra paralelismului dintre protagoniștii mitului biblic și cei ai prezentului actual ne duc cu gândul la mult răspânditele teorii în cultura secolului al XX-lea privind reactualizarea permanentă în existența omului a unor "forme arhetipale". Asemenea concepții își au drept sursă teoriile lui C.G. Jung privind substratul colectiv al inconștientului, generator de arhetipuri, prin care viața spirituală individuală este înțeleasă ca o dramă, cu participarea mai multor personaje⁸. În poezia lui A. Blok, spre exemplu, cum am încercat să arătăm ceva mai înainte, motivul "dedublării" eroului liric, care sub "masca prefăcută" recunoaște o parte ascunsă din propriul său "Eu", este consonant cu "psihologia abisală" jungliană, cu noțiunile ei de "Mască" ("Persona") sau de "umbră" ("anti-Eu").

La M. Bulgakov, pe care îl atrage, cum arătăm, ideile lui G. Vico, prin structura arhetipală a personajelor se afirmă ideea cu privire la însemnătatea continuității istoriei omenești, în care, cum

spuneam, trecutul “nu moare”, fiind “o perioadă lăuntrică” a “realității veșnice”. Pe planul psihologiei umane, acesta voia să însemne existența unor “universalii psihologice”, ca și a caracterului universal al unor “situații existențiale exemplare” (Mircea Eliade).

Astfel, este sesizabil un paralelism între Yeshua, purtător al unui adevăr suprem, și Maestrul, trăind și el în lumea ideilor creative, ambele personaje întruchipând “situația exemplară” a celor neînțeleși și prigonți. Calvarul Maestrului este accentuat prin destinul tragic al protagonistului mitului evanghelic. Însă, în timp ce Yeshua a rămas ca o paradigmă a rezistenței morale, Maestrul se constituie și el într-o paradigmă, dar prin contrast cu arhetipul său, într-o paradigmă a celor ce “n-au rezistat și s-au frânt”.

Conform modelului dihotomic din mitologiile lumii, timpul empiric, actual, este predeterminat de paradigmele “timpului primordial”, “inițial”⁹. Veche de când lumea, mitologema trădării, întruchipată în arhetipul lui Iuda, se repetă în roman: în comportamentul josnic al lui Aloizi Mogarâci, care l-a denunțat pe Maestrul, în ambele cazuri mobilul trădării fiind unu! material, pe care Woland îl consideră hotărâtor în determinarea comportamentului uman. S-a stabilit “o legătură istorică, ideatică și funcțională” între “dogmatismul și fanatismul” lui Levi Matei și adversarii Maestrului, criticii literari care l-au persecutat (7, p. 93). Au intrat în conștiința literară, ca o pereche de oameni credincioși, fideli, Levi Matei și Margareta: Matei - lui Yeshua, Margareta - Maestrului. Cuvintele Margaretei, care l-a lăsat singur pe Maestrul în acea noapte fatală, când a fost “ridicat”, ne trimit direct la arhetipul biblic: “Da, da, aceeași greșeală!” își spuse Margareta stând lângă sobă, cu ochii ațintiți la focul pe care-l aprinsese în amintirea aceluia foc ce ardea atunci, când el, Maestrul, scria despre Pilat. “Ah, pentru ce am plecat în noaptea aceea de la el? Pentru ce? A fost o nebunie! M-am întors a doua zi, după cum îi făgăduisem, dar a fost prea târziu. Da, m-am întors așa cum s-a întors și nefericitul Levi Matei - prea târziu!” (subl. ns. - V.Ș.).

Ar mai fi de notat că visul în *Maestrul și Margareta*, chiar dacă nu ocupă un loc prea însemnat în structura romanului, poartă și el

caracteristicile unui procedeu ce face parte din poetica mitologizării, reprezentând “suhia ce dă naștere la mitologie”¹⁰. Proiectând sufletul omului în spațiul istoriei mitizate și unind, astfel, trecutul cu prezentul într-un singur circuit al existenței, visul face parte din modelul ciclic al reprezentărilor mitologice asupra timpului. Așa apare visul lui Ivan Bezdomnâi, personaj ce aparține prezentului care, aflat într-un sanatoriu pentru bolnavi psihici, “văzu în vis cum soarele cobora peste muntele Golgota, iar muntele era împresurat de un dublu cordon de ostași”. În capitolul următor, acest vis se amplifică într-un întreg tablou al răstignirii lui Yeshua. Același rol de integrare în lumea mitului îl joacă și visul din *Epilog* al lui Ivan Nicolaievici, despre care am vorbit mai sus, când este reinviată imaginea unui “nor ciudat” ce a declanșat “ultima furtună” abătută asupra Yerushalayimului și, apoi, asupra Moscovei. În categoria “stihiei ce dă naștere la mitologie” se încadrează și visele aceluiasi personaj în nopțile cu lună plină: “De la patul său, luna așterne spre fereastră o cărare luminoasă, largă, și pe această cărare urcă un om în mantie albă cu căptușeală sângerie. Urcă spre lună. Lângă el pășește un tânăr îmbrăcat cu un hiton rupt și cu obrazul mutilat. Vorbesc între ei cu înflăcărare, discută, vor să ajungă la o înțelegere”. Tocmai în acest vis reapare acel detaliu al “luminii nefirești”, înfricoșătoare, ce venea din “norul ciudat”, din care s-a stârnit “ultima furtună”.

Aceste procedee - valorificarea artistică a modelului “Eternei Reînnoiri”, recurgerea la “dubluri” ale arhetipurilor veșnice, explorarea visului ca una din modalitățile mitologice, - sunt expresia capacității scriitorului de a se ridica parcă deasupra terestrului, învingând - dacă e să folosim cuvintele lui N. Berdiaev -, prin “irumperea neîntreruptă a eternității”, “micul univers omenesc”, inserat în timpul istoric (3, p. 53).

Adierea veșniciei se face simțită în romanul *Garda albă*, atunci când autorul intercalează în textul acestuia citate din Apocalips, precum și atunci când se face simțită veșnicia boltei cerești înstelate, de la care oamenii și-au întors privirile: “Totul va trece. Suferințele, chinurile, sângele, foamea și molimele. Sabia va dis-

părea, dar stelele vor rămâne și atunci când pe pământ nu va mai rămâne nici umbra trupurilor și faptelor noastre. Atunci de ce nu vrem să ne îndreptăm privirile spre ele?"¹¹.

Spiritul veșniciei, manifestat sub forma unor legi morale, care dăinuiesc independent de timp, devine un motiv dominant în *Maestrul și Margareta*, în centrul căruia autorul a plasat arhetipuri universale, înzestrate cu capacitatea de a ne scoate din cadrul vi-ziunii concret-istorice, dincolo de care se deschid, pentru conștiința omului, orizonturile moralei general umane.

Prezența în capodopera bulgakoviană a unui strat filozofico-existențial, faptul că imagistica mitologică nu are la M. Bulgakov un caracter "naiv" (în accepțiunea estetic-filozofică), ci, dimpotrivă, este profund reflexivă, constituindu-se într-o trăsătură a "modelului bulgakovian", a atras, în această ipostază, atenția scriitorilor ruși de la sfârșitul acestui mileniu.

Printre aceștia se numără scriitorii ca Vl. Tendriakov, I. Dombrovski, C. Aitmatov, N. Evdokimov, care recurg la experiența spirituală a trecutului omenirii, în speranța că această experiență îl va ajuta pe omul zilelor noastre să se orienteze în hățișul contradicțiilor existențiale. Pentru "a găsi forțele necesare și a salva ceea ce a fost creat după chipul și asemănarea lui Dumnezeu - personalitatea umană", omul are nevoie, scria Vl. Tendriakov în romanul său *Atentat asupra mirajelor*, - de un asemenea "far" care să-i poată fi călăuză în adoptarea unei atitudini absolut morale față de viață¹². Or, acest "far" scriitorul rus de la sfârșitul mileniului îl găsește tot în pilda lui Isus Hristos, care este "binele desăvârșit, întrupat în natura omenească"¹³. Eroii lui Vl. Tendriakov din romanul *Atentat asupra mirajelor* vor să facă un experiment neobișnuit: ei introduc în calculator un program în care este programată perioada ultimilor două mii de ani, eliminând din această perioadă figura lui Hristos pentru a vedea cum s-ar fi desfășurat istoria fără această mare personalitate. Mare le-a fost uimirea când calculatorul l-a reîntors pe Hristos în istorie, confirmând că apariția acestuia în istoria omenirii nu a fost o întâmplare: în felul în care s-a clădit istoria, ea "trebuia să nască tocmai o asemenea persona-

litate" (12, p. 150).

În romanul lui Vl. Tendriakov, ca și la I. Dombrovski, în *Facultatea de lucruri inutile*, și la C. Aitmatov, în *Eșafodul*, îmbinarea imaginarului cu realul se realizează cu prevalarea imaginilor realului. Nu întâlnim aici, ca în atmosfera basmică a romanelor lui Vl. Orlov și N. Evdokimov, dereglări în mecanismul interacțiunii dintre cauză și efect, nici mitologizarea destinelor personajelor. Mitul cristic apare aici oarecum separat de cursul principal al narațiunii, amintindu-ne în această privință romanul lui M. Bulgakov, *Maestrul și Margareta*, cu al său "roman în roman", deosebindu-se, însă, prin absența acelor procedee mitologizante, despre care am vorbit mai sus.

Ce e drept, în romanul *Atentat asupra mirajelor*, în episodul în care se arată cum Saul a devenit apostolul Pavel, am putea depista - urmând teoriile lui C.G. Jung - contururile procesului de regăsire a "Eului" autentic, prin întâlnirea pseudo-"Eului" ("Persona" jungiană) cu arhetipul său (proces ce a fost consemnat în literatura rusă prin poezia lui Viaceslav Ivanov *Tu ești pe drumul către porțile Damascului...*). În subconștientul "freneticului" Saul, care persecuta și omora fără scrupule pe toți cei care propovăduiau dogma creștină, "stărnind teamă până și în tovarășii săi", trăiește un alt Saul, care îi spune "Măștiile" sale: "Asasin ești tu, Saule". "Saul mergea în urma tuturor - citim în roman - și se bucura că (...) nimeni nu-i vede fața în întuneric" (12, p. 90). Iar când, în apropiere de Damasc, lui Saul i s-a revelat Isus și a auzit glasul, care îi zicea: "Saule, Saule, pentru ce Mă prigonești?", s-a desăvârșit și nașterea "adeptului lui Hristos" (12, p. 96).

Totodată, comentarea mitului de către personajele acestor scrieri pe parcursul desfășurării evenimentelor, susținute în atmosfera unei arte realiste, "recunoașterea" neașteptată în unele din personaje a protagoniștilor mitului evanghelic, ca și convingerea scriitorului în existența unor "universalii psihologice", mobil al comportamentului omului modern, - toate acestea conduc la crearea unei unități organice între elementele realului și convenționalitatea poetică.

Ideea continuității istoriei omenești este și ea unul din lait-

motivele acestor scrieri. În fața personajului principal al lui Vi. Tendriakov se află o statueta scoasă la lumina zilei de către arheologi români, căreia i s-a dat numele de "Gânditor". Privind-o, personajul scriitorului rus meditează asupra faptului că pe acest "Gânditor" din epoca de piatră îl frământă, în realitate, "aceleași probleme ca și pe mine, cel ce trăiesc în veacul atomic". "Mare este distanța în timp ce ne desparte, însă, oricare ar fi evenimentele și transformările care au umplut-o, nici capriciile existenței, nici praful nesfârșitelor generații nu este în stare să ne despartă unul de altul" (12, p. 113).

Acestei idei ("trecutul se află în noi, el este trupul și sufletul nostru, fără el noi nu existăm, noi suntem un concentrat al trecutului") i se datorează apariția "paralelelor" ascunse dintre personajele din mitul istorizat și cele din "veacul atomic". Este concludentă paralela pe care o face C. Aitmatov între destinul tragic al lui Avdei și destinul lui Hristos. Sunt concludente, de asemenea, consonanțele dintre parabola biblică și personajele lui I. Dombrovski din *Facultatea de lucruri inutile*¹⁴, operă, pentru care "cel mai apropiat precedent literar și etalon" a fost *Maestrul și Margareta*¹⁵. "Trinitatea" - "anchetatorul, informatorul și victima" (fără acesta din urmă primii doi n-ar putea să existe) - se repetă, cum observă o cercetătoare, în destinele lui Neuman, Kornilov și Zâbin. Între Zâbin, după remarca cercetătoarei, și Hristos "se stabilește un paralelism direct" (15, p. 234). Spre deosebire de celelalte personaje, în pofida tuturor suferințelor fizice și morale, Zâbin a rezistat, nu s-a umilit și nu a trădat. Stabilirea acestor paralelisme între omul timpurilor noastre și "veșnicul ideal" (F. Dostoievski) așa cum a fost de veacuri Isus Hristos, apare cu atât mai justificată în viziunea scriitorilor ruși contemporani, cu cât ei prezintă chipul lui Hristos în ipostaza lui prin excelență umană: "Ecce homo!" În trista istorie a lui Dumnezeu-Omul - reflecta I. Dombrovski, - "într-adevăr, totul este prea omenesc de dureros și jalnic". Dar cu atât mai grăitoare este pilda lui Hristos pe care a dat-o oamenilor, întrucât, în ciuda "slăbiciunii, durerii și veșnicului zbucium omenesc", "Dumnezeu, neputincios și slab - oricum a rămas Dumnezeu. Dumnezeuul oame-

nilor” (14, nr. 9, p. 79).

Or, într-o asemenea tratare (pe care o găsim nu numai la I. Dombrovski, ci și la C. Aitmatov și Vl. Tendriakov) a chipului ce-l înfățișează pe Dumnezeu-Om, apropiat oamenilor tocmai prin natura sa umană se recunosc tradițiile filozofiei religioase ruse, transpuse în sistemul artistic al romanului *Maestrul și Margareta* de M. Bulgakov.

La M. Bulgakov, Yeshua, chiar și în ceasul morții, nu-și trădează credința în Bine și Adevăr. “Dă-i să bea”, izbutește să-l roage pe călău, pentru celălalt răstignit, alături de El, rămânând astfel fidel sieși până la capăt. Importanța pildei istorice a lui Hristos este văzută și de către I. Dombrovski, C. Aitmatov și Vl. Tendriakov în exemplul suprem de rezistență morală, pe care, totuși, nu toți sunt în măsură să-l înțeleagă: “Înțelegeți? Da de unde, nu sunteți în stare” (14, nr. 9, p. 79). La scriitorul zilelor noastre nu se poate observa certitudinea că fiecare ins este în măsură să aprecieze profunzimea propriei decăderi. Mai degrabă, el este de aceeași părere pe care a exprimat-o gânditorul religios Lev Karsavin, potrivit căruia chiar dacă ar dori-o, nu fiecare individ, din păcate, este în stare să (re)devină o personalitate¹⁶.

Pe ce căi ar putea omul “să redevină o personalitate” - asupra acestei mari probleme meditează M. Bulgakov, expunând judecății cititorului destinul dramatic al lui Pilat din Pont.

“Înfășurat într-o mantie albă cu căptușeală sângerie, cu pas târșăit de cavalerist, în ziua a paisprezecea a lunii Nisan, lună de primăvară, la ceasurile dimineții, ieși sub colonada dintre cele două aripi ale palatului lui Irod Cel Mare, procuratorul Iudeii, Pilat din Pont”, pentru a-l interoga pe “filozoful vagabond”, condamnat de marele preot Caiafa deoarece propovăduiește că oricare putere este “o silnicie, o asuprire a omului și că va veni ziua când nu va mai fi nici stăpânirea cezarilor, nici o altfel de stăpânire. Omul va păși în împărăția adevărului și a dreptății, unde nu va mai fi trebuință de stăpânirea nimănu”.

Disprețul cu care l-a întâmpinat cel de-al cincilea procurator al Iudeii pe “acuzat”, îmbrăcat într-un “hiton albastru, vechi și rupt”,

se preschimbă repede în uimire, fiindcă a înțeles că în fața sa se afla un umanist și visător, un om care posedă trei limbi, fiind, în plus, un "mare vraci", care, cu o singură privire, l-a vindecat de "boala cumplită, de neînving", de hemicrania lui cronică. Pilat își dădu seama că vorbele lui Yeshua despre împărăția Adevărului și Binelui conțin un nou, pentru el, adevăr și că "acest visător nebun și vraci" "nu are absolut nici o vină". Procuratorul, recunoscut pentru cruzimea lui, face o încercare de a-l salva pe Yeshua Ha-Nozri, însă cuvintele acestuia au fost consemnate pe pergamentul secretarului și Pilat "se spală pe mâini": "O zei! Sau crezi oare că sunt gata să-ți iau locul?"

"Singurul lucru pe care l-a spus (Yeshua - V.Ș.) e că printre viciile omenești, unul din cele mai grave, el consideră a fi lașitatea", raporta lui Pilat, după supliciu, șeful serviciului său secret, Afranius. Intervine apoi "vocea autorului": "Nu, filozofule, te contrazic: lașitatea este cel mai îngrozitor dintre vicii". Condamnând "cel mai îngrozitor dintre vicii - lașitatea", autorul nu își încheie însă aici "romanul" despre Pilat din Pont, ci îl continuă prin prezentarea motivului trezirii în personajul său a remușcărilor de conștiință, trecerea procuratorului prin etapele suferințelor morale. "Dousprezece mii de luni" a stat Pilat din Pont în jețul lui de piatră în mijlocul deșertului al lumii de dincolo, chinuit de remușcărilor conștiinței, "urând" "nemurirea și faima sa nemaiauzită". În final, însă, el este iertat, oferindu-i-se, astfel, o șansă de "salvare".

Scritorul rus din anii '70-'80 își îndreaptă și el atenția asupra necesității redobândirii de către om, care s-a înstrăinat de valorile morale elaborate de veacuri în cadrul conviețuirii sociale, a întregii scări de valori etice. "Înstrăinării omului i s-a opus din toate timpurile simțul moral. Dintotdeauna s-a contat pe acest simț moral", notează VI. Tendriakov în romanul său. Singura alternativă a salvării omenirii, singura garanție a faptului că rațiunea umană nu va fi aruncată înapoi, în beznă, o constituie tot omul, aceeași ființă umană. Experiența trecutului arată că nu în "forțele din afară", ci în om se află atât "pericolul", cât și "salvarea". "Salvarea se află în noi înșine", spunea un personaj al lui Piotr Proskurin din romanul

Dezicerea¹⁷. Acest scriitor împarte neamul omenesc în două categorii: în oameni născuți “cu misterul în suflet”, “chinuiți de chemarea cerului”, și în oameni de la care “emană răul în lume” (17, p. 3). Salvarea el o vede în omul din prima categorie, care, trecând (ca și personajele lui M. Bulgakov) prin chinurile fizice și morale, a rezistat.

Teoretic, și personajul lui I. Dombrovski din *Facultatea de lucruri inutile* admite că “cel păcătos” se poate “purifica” printr-o “căință sinceră”: “Dacă va implora din suflet, atunci va obține” iertare (14, nr. 11, p. 120). Dar, vorbind în același loc despre “pilda istorică” a lui Hristos, scriitorul afirmă, prin intermediul aceluiași personaj, că pilda aceasta nu e nici pe departe înțeleasă de fiecare. Problema privind potențialul spiritual al omului de azi constituie una din preocupările principale ale lui I. Dombrovski. Scriitorul se ocupă în mod vădit de psihologia trădării, arătând că nu totdeauna suferințele morale duc la reînvierea sufletească a omului. Unul din personajele sale, Kornilov, înainte de a trăda, a ajuns într-o asemenea stare de epuizare, încât se gândește la sinucidere.

Și totuși, în cele din urmă învinge în sufletul lui nu conștiința, ci frica, adică același sentiment ce constituie “cel mai îngrozitor viciu” - după M. Bulgakov - lașitatea. “De unde ia naștere frica? - se întreabă autorul romanului. (...) Ei bine, când omul ține la ceva și este amenințat că i se va lua ceea ce a îndrăgit, atunci este de înțeles de ce îi este frică. Dar dacă el nu ține la nimic, atunci ce? Atunci de ce să se teamă? De ce?” (14, nr. 9, p. 96).

Pierderea criteriilor morale, devenite pentru personajele lui I. Dombrovski o “facultate de lucruri inutile”, a dus la dezgolirea acestor personaje de sensul spiritual al existenței lor: “Oare eu cred în ceva? Și iată că și mie mi-a venit sfârșitul, și cu ce m-am ales? Nici măcar n-ai cui să strigi - o, Doamne, Doamne!” (14, nr. 11, p. 121).

În romanele lui Vl. Tendriakov, Vl. Orlov și P. Proskurin apar clar demarcate granițele dintre lumină și umbră, iar în sistemul lor imagistic deosebim personaje care cunosc adevărata frumusețe și armonie și personaje care “urăsc orice încercare vizând

desprinderea de pământ” (17, p. 3). Nu același lucru se poate spune despre universul zugrăvit de I. Dombrovski, precum și de N. Evdokimov și C. Aitmatov, în care se constată o tot mai mare degradare a omului. Această “degradare a imaginii umane” (N. Berdiaev), este sugerată la I. Dombrovski prin prezentarea unui bust al lui Don Quijote. Plasarea eroului lui Cervantes în structura operei atribuie o forță de sugestie sporită ideilor autorului, dat fiind apartenența lui Don Quijote la categoria de “figuri nepieritoare” care, prezentând anumite modele de comportament uman, au devenit aidoma paradigmelor mitologice. Însă, la Dombrovski, acest personaj se prezintă nu în înfățișarea sa bine cunoscută de întrupare a binelui și nobleței spirituale. În imaginea sculptată a eroului lui Cervantes dispar orice delimitări între lumină și umbră, între bine și rău: “Acest Don Quijote râdea; scotea limba, instiga. Era plin de venin și ură. Triumfa. Triumfa satanic asupra cuiva. Și nu mai era Cavalerul Tristei Figuri, ci dracul, diavolul, satana însuși. Acesta era Don Quijote care cât ai clipi din ochi se transforma în Mefisto. Și atunci devenea limpede (...) că are o bărbie ascuțită, diabolică, și mustăți ca un cerber” (14, nr. 9, p. 73).

Schițat sumar, acest chip al “dracului, al diavolului, al satanei însuși”, înscris în tradiția prebulgakoviană, se aseamănă prea puțin cu chipul Prințului Întunericului din romanul lui M. Bulgakov, ale cărui acțiuni, uneori, ne amintesc acte omenești de caritate, mărinimie și dreptate. De altfel, Woland al lui M. Bulgakov se implică în destinul Maestrului tocmai în virtutea statutului acestuia de Creator-Demiurg. În această privință, poate fi remarcată o anumită înrudire între Woland și demonul “pe bază de acord” al lui Vl. Orlov. Demonul orlovian se simte într-o asemenea măsură atras de aptitudinea oamenilor de a crea și imagina, încât este gata să renunțe de dragul creației la nemurire, așa cum, cândva, Luceafărul lui M. Eminescu era gata s-o facă de dragul iubirii. Dar, metamorfozându-se în om, demonul lui Vl. Orlov se identifică în această ipostază nu cu Woland, ci mai degrabă cu Maestrul al lui Bulgakov: drumul lor spre creație trece prin suferințe și jertfe.

De experiența demonologică a lui M. Bulgakov a ținut seama

atât VI. Orlov, în tendința sa vădită de a-și umaniza personajul demonic, cât și N. Evdokimov, la care se încheie procesul dero-
mantizării acestui personaj. Scena apariției lui Woland în fața
Margaretei într-o “cămașă murdară, peticită” și în “papuci scâlci-
ați” durează doar o clipă. În momentul hotărâtor, al părăsirii pentru
totdeauna a pământului, Woland apare într-o aureolă romantică,
“sub adevărata sa înfățișare” de Prinț al Întunericului: “În sfârșit, și
Woland galopa sub adevărata lui înfățișare. Margareta n-ar fi putut
spune din ce era frâul calului său, poate din niște lanțișoare țesute
de lună, calul lui - un bloc rupt din beznă, coama calului - un nor,
iar pintenii călărețului - petele albe ale stelelor”.

Această clipă a fost însă de ajuns pentru ca în romanul *De Trei
Ori Preamăritul...* al lui N. Evdokimov să fie smulsă definitiv de pe
umerii lui Satana “mantia demonică” estetizantă. Șuvoiul prozaic,
destrămând orice mister, orice atmosferă romantică, țâșnește din
romanul acestui scriitor care, în descrierea demonului său, recurge
la caricaturizarea lui directă. Acest “stăpân al infernului” este tot
mai des urmărit de ideea nonsensului existenței sale veșnice, singu-
rul lucru valoros care i-a rămas sunt amintirile despre trecut și
despre iubirea lui față de femeia pământeană - Eva. De aici, acolo
unde la M. Bulgakov jocul contrariilor - real-ideal - își găsește
dezlegarea într-un răs în care deslușim o mare doză de umor, la N.
Evdokimov neconcordanța dintre fantastic și banal capătă, în
finalul confruntării, un efect tragicomic.

Dacă la N. Evdokimov, însă, demonul devine o mască sub care
se ascunde banalul, prozaicul, la VI. Orlov banalul reprezintă o
mască sub care se ascunde demonicul, romanul acestui scriitor
apropiindu-se, în acest plan, de opera bulgakoviană. Este semni-
ficativă în acest sens nuvela intercalată despre Taurul Albastru din
Altistul Danilov, care poate fi comparată, datorită suculenței
umorului ei, cu strălucitul episod dedicat motanului negru din
romanul lui M. Bulgakov.

“Efectul comic” este și el o trăsătură inerentă a “modelului bul-
gakovian”, prin care el se înscrie în mitologismul secolului al XX-
lea, neconceput fără umor și ironie (2, p. 329). Stihia râsului - cu

toate nuanțele sale: umor, ironie, satiră, grotesc - irumpe în paginile romanului bulgakovian împreună cu apariția lui Woland și a suitei sale, contribuind la ridicularizarea, însă, nu a elementului miraculos ori mitic, ci a realității empirice, contemporane autorului. Efectul comic capătă, astfel, atributele râsului carnavalesc, în sensul în care vorbește N. Bahtin despre râsul din lumea reglementărilor stricte ale epocii medievale, când “râsul de sărbători și cel din recreații” a fost “un râs pe deplin legalizat”¹⁸. Un caracter recreator și reconfortant are râsul și în romanul lui Vl. Orlov, care ia naștere din apropierea neașteptată a două planuri opuse - planul supranaturalului și cel al banalului, accentuând convenționalitatea imagisticii fantastice.

Într-adevăr, vrea să spună autorul romanului *Altistul Danilov*¹⁹ prin tonul său glumeț-ironic, care-i colorează întreaga narațiune, toate aceste roade ale fanteziei e greu să le iei drept adevăruri: “Să crezi în ele, firește, nu e nevoie. Dar de ce, totuși, să nu le acordăm atenție” (19, nr. 4, p. 163). Ca și la M. Bulgakov, care se lasă cucerit de fantasticul pur, de jocul liber al imaginației, ceea ce a permis criticilor să vorbească despre “estetismul evident” al autorului *Maestrului și Margaretei* (15, p. 231), invenția, miraculosul devin semne distinctive atât ale *Altistului Danilov*, cât și ale *De Trei Ori Preamăritului...*

La toți acești scriitori - M. Bulgakov, Vl. Orlov și N. Evdokimov - imaginile demonice servesc ca “prilejuri” pentru a-l transpune pe cititor, atent la zborul fanteziei scriitoricești, în lumea fantasticului pur, în sfera irealului. Stereotipurile imagistice create de basmul fantastic cu orientarea lui spre jocul imaginar (“Cu cât civilizația se dezvoltă și se maturizează, cu atât mai acut devine interesul ei pentru propria-i copilărie descultă”, mărturisește Vl. Orlov), cât și numeroasele reminiscențe literare, care ne trimit când la Goethe, când la Hoffmann, când la Gogol sau Saltâkov-Scedrin (“Nu e vorba de nici o modă. Îl avem pe Gogol, pe Goethe și basmele. Aici e o tradiție”, remarcă un personaj al lui N. Evdokimov), pătrund activ în sistemul artistic al operelor acestor scriitori. Combinațiile fantasmagorice, metamorfozele, miraculosul, situațiile insolite și

imaginile basmice se succed rapid, creând impresia unei aglomerații neobaroce. Pentru Vi. Orlov, ca de altfel și pentru N. Evdokimov, toată această fantasmagorie este un joc liber al imaginației care le produce - ca și cititorului - o plăcere estetică, satisfăcându-le una din cerințele intelectului uman, cum este capacitatea de a te uimi, iar uimirea este un sentiment pe care Hegel îl considera drept începutul oricărei cercetări, atât de natură științifică, cât și artistică. Autorul *Altistului Danilov* ne spune deschis despre aceasta, așezând imaginația creatoare printre "cele mai înalte însușiri ale naturii umane". "Departate ar fi ajuns oare omenirea, dacă n-ar fi știut să fantazeze? Și de câte cărți pline de învățăminte nu s-ar fi lipsit. Și nu s-ar mai fi ținut de glume muzicanții din Bremen în palatele regale. Și Nils n-ar mai fi zburat pe găștele sălbatice în geroasa Laponie. Și nasul maiorului Kovaliov n-ar mai fi avut nici o șansă să îmbrace fracul și n-ar mai fi făcut încercarea de a pleca cu diligența la Riga" (19, nr. 4, p. 163).

SFÂRȘITUL TRAIECTORIEI DEMONIADEI ÎN LITERATURA RUSĂ

Începutul traiectoriei pe care o descrie în spațiul literaturii ruse tema culturologică universală a demoniadei trebuie căutat, pare-se, în creația lui Lermontov, mai precis, în binecunoscutul său poem, în care Demonul, “ca un țar semeț și enigmatic”, apare într-o aureolă romantică, în strălucirea frumuseții sale “înfricoșătoare”.

Traectoria demoniadei continuă apoi - la răscrucea dintre veacuri - în opera simboliştilor, care, creând propriul lor mit despre geniul creator, deslușeau în acesta “gestul celei de a doua creații, după Demiurg, prin care se conferă lumii noi valori”. Or, dacă geniul este Demiurg, capabil să creeze “noi valori” și “un spațiu nou” (A. Belâi), înscamnă, considerau simbolişti ruși, că el este rivalul lui Dumnezeu. Geniul se profila, deci, ca un Ianus cu două fețe, pe chipul căruia ardea, după expresia lui D. Merejkovski, semnul “slujitorului lui Antihrist”.

Geniul creator, prezentat în *Maestrul și Margareta* al lui M. Bulgakov, aparține unei alte epoci istorice și literare. El nu este conceput nici de data aceasta în afara demoniacului; purtând, totodată, amprenta opticii simboliste asupra geniului creator. Nu este vorba însă, în cazul romanului bulgakovian, despre o “demoniadă pozitivă, luminoasă”¹, cum afirmă unii cercetători, ci despre demoniacul trecut prin prisma neoromanticilor ruși, la care are loc o contopire a contrariilor în figura geniului: a binelui și răului, luminii și întunericului. Ce e drept, geniul bulgakovian (“maestru” în greacă înscamnă “demiurg”) nu apare ca țesut din “două jumătăți”, asemenea geniului simbolist, însă Maestrul, care scrie un roman ce reprezintă un sui-generis “drum spre centru”, adică “spre Realitatea absolută”, ducându-l “din zona profană” “într-o zonă sacră” (M.

Eliade). se împacă, în cele din urmă, cu intervenția în destinul său a forțelor demonice: în consecință, cele “două bezne opuse” devin și pentru el “la fel de apropiate”. Chiar și istoria iubirii Margaretei, care de dragul Maestrului acceptă să devină vrăjitoare, ca și modul în care ea părăsește lumea pământeană servesc drept mărturie a faptului că vecinătatea unui muritor de rând cu “cea mai adâncă înțelepciune” a geniului este similară cu situarea “pe marginea unei prăpastii alunecoase”, comportând “cele mai cumplite și irezistibile tentații”. Nu întâmplător, Maestrul îi spune nu o dată Margaretei: “eu nu vreau ca tu să pieri împreună cu mine”².

“De ce nu-l luați la voi, în lumină?” - îl întrebă Woland pe mesagerul lui Yeshua Ha-Nozri. “El n-a meritat lumina, el a meritat odihna, rosti cu voce tristă Levi” (2, p. 450). Geniul, creat de simbolisti, “s-a dus în cerul întunecos și fără stele”, iar Maestrul lui M. Bulgakov este răsplătit cu “odihna veșnică”, într-o lume a tăcerii și liniștii, unde zorile se aprindeau “îndată după luna din miez de noapte”.

Următoarea spirală în desfășurarea demoniadei pe orbita literaturii ruse poate fi înregistrată în anii ‘70-’80 ai secolului al XX-lea, marcați de o adevărată explozie a operelor în care se remarcă o mare varietate de forme ale “deformării” realității. În cadrul acestei diversități de îmbinare a realului cu irealul, de folosire a imagisticii mitologice, ancorate în materialul contemporaneității, atenția noastră a fost reținută, îndeosebi, de romanele: *Altistul Danilov* al lui Vl. Orlov³ și *De Trei Ori Preamăritul...* al lui N. Evdokimov⁴, ambele opere purtând pecetea tradițiilor demonologice din cultura rusă, așa cum s-au format ele în atmosfera aceluia dialog tensionat, pe care l-au susținut M. Lermontov și D. Merejkovski, Vl. Soloviov și F. Dostoievski, V. Rozanov și S. Bulgakov, A. Blok, Andrei Belâi, M. Bulgakov.

Confruntarea acestor două romane se impune de la sine, deoarece arhitectonica lor bidimensională se sprijină tocmai pe acel “paralelism” al “vieții de aici” și al “vieții de dincolo”, care a fost consfințit de tradițiile sus-menționate ale literaturii ruse. La ambii scriitori, “lumea de dincolo”, o lume demonică, este un fel de

paraunivers, paralel cu Pământul, reprezentând o sui-generis oglinda deformată a vieții pământene. Acestea sunt "lumi ale răului", chiar dacă după originea lor literară ele diferă de la un scriitor la altul. Astfel, la Vl. Orlov e vorba de o lume ce ne amintește de o supercivilizație extraplanetară, fiind, totodată, o "lume demonică", pur fantastică, în care sunt posibile, ca în basme, cele mai neverosimile metamorfoze, denumită în roman "Lumea Celor Nouă Straturi", sprijinită pe Marele Taur Albastru, o ființă fantastică, aducând, vag, cu mitul grec despre Atlas, care susține bolta cerească pe umeri. În romanul lui N. Evdokimov este înfățișată "împărăția întunericului", dar diferită de descrierea canonică, pe care o guvernează "stăpânul infernului", numit De Trei Ori Preamăritul. Și, totuși, descriind infernul, acest scriitor pleacă, în fond, de la ideea consfințită de tradițiile mitologice ale culturii universale, conform cărora totul în lumea cealaltă, ființe și obiecte, nefiind dotate cu o viață adevărată, reprezintă doar un simulacru, o "umbră". Câmpiile Elizee, în mitologia greco-romană, au fost prezentate ca o copie a vieții pământene oglindind părțile ei perfecte. În schimb, infernul este o copie a modului de viață, a lumii ambiante a muritorilor, îmbrăcând forme ale caricaturescului. Or, și în romanul lui N. Evdokimov în această "lume de dincolo" viața se aseamănă cu cea a pământenilor, însă ea "era lipsită de orice sens". Grădina lui De Trei Ori Preamăritul era o copie a acelei grădini unde locuiau cândva primii oameni, Adam și Eva, și unde a avut loc decăderea Îngerului, care a devenit stăpânul infernului. În această grădină creșteau pomi, cântau păsări, însă "totul era aici artificial, neadevărat".

Ceea ce unește însă pe demonii din Cele Nouă Straturi cu "stăpânul infernului" este atitudinea lor vrăjmașă față de Pământ. Ținând viața pământeană sub o supraveghere strictă, ei văd în pământeni niște ființe "mai presus decât ei", fapt ce le inspiră temeri. Ce e drept, există și o deosebire în această atitudine: dacă cei din lumea demonică a "Celor Nouă Straturi" din romanul lui Vl. Orlov, atrași de "capacitatea fabuloasă" a intelectului uman, vor să-și însușească modul de viață pământean, obiceiurile, limba, arta

(muzica) și chiar logica gândirii oamenilor, “stăpânul infernului”, în schimb, vede în pătrunderea în împărăția sa a “viciilor omenești” o mare amenințare pentru “această lume”: “În curând *această lume* va fi infectată de viciile pământești” (4, nr. 7, p. 143, subl. ns. - V.Ș.), strigă De Trei Ori Preamăritul slugilor sale.

Departate de a fi o întâmplare, această deosebire reflecta acele mutații în viziunea asupra naturii omului care s-au produs în răstimpul de apariție a celor două romane: *Altistul Danilov* a fost publicat în 1980, iar *De Trei Ori Preamăritul...* - în 1987.

VI. Orlov își scria romanul în momentul când în literatura rusă era în vogă noul roman fantastic, reprezentând o sui-generis fuziune a elementelor science-fiction cu cele ale basmului și utopiei fantastice. *Altistul Danilov* aparține aceluia gen de opere din care nu poți surprinde imediat despre ce este vorba: personajele înfățișate pot fi luate fie drept ființe supranaturale care, ajunse la gradul de omnipotență, ne amintesc de extraterestri, fie, dimpotrivă, ele pot fi privite ca niște ființe extraterestre aparținând unor supercivilizații aflate pe o treaptă de dezvoltare inaccesibilă minții umane și, deci, receptate ca fantastice.

Într-un astfel de context, autorul folosește bogatul său arsenal al fantasticii pentru a pune o problemă - deopotrivă importantă atât pentru literatura science-fiction, cât și pentru cea utopică - privind locul omului în viitoarea familie a Galaxiei și “noul tip” al genului uman, care, cum se spune în roman, “să corespundă stării de astăzi a universului” (3, pr. 4, p. 141).

Privit din acest unghi de vedere, romanul lui VI. Orlov se înscrie în disputele anilor ‘60 între cultura umanistă și cea științifică, ai căror reprezentanți au fost numiți în presa timpului “apocaliptici” și “integrați”. Pe primii îi caracteriza neîncrederea într-o civilizație științifico-tehologică și teama, cum nota Umberto Eco, “de a se integra” într-o lume dezumanizată, asupra căreia plutește amenințarea mașinii, a robotului. Din punct de vedere biologic, al expansiunii vieții, neo-antropocentrismul modern considera că nu există deosebire și nici hotar între “mașina naturală” a corpului uman și “mașina artificială”, care este o prelungire a naturii, artifi-

cialul fiind naturalul "umanizat". Omul este mașina electronică cea mai perfectă, trag concluzia specialiștii în bioastronautică.

Romanul lui Vi. Orlov insistă însă asupra ideii, cum că omul rămâne mereu o necunoscută. Trăsăturile "noului tip" uman sunt raportate de către Vi. Orlov, în primul rând, la capacitatea de creație și de imaginație a omului, care și fac din acesta viitorul "stăpân peste Univers". Și dacă în lumea demonică a "Celor Nouă Straturi" se recunoaște superioritatea omului, aceasta se datorează nu atât "capacității fabuloase" a intelectului său, cât facultății sale de a crea și de a da curs liber imaginației. Fiind "visător" și "creator", omul se înfățișează în ochii celor din civilizațiile extraterestre ca o "ființă deosebită", "nesupusă controlului" și pe care nimeni nu poate să o dirijeze. "Vezi, în unele civilizații noi am fost, într-adevăr, abili și isteți și multe lucruri le-am schimbat. Dar omul... Acesta este o ființă deosebită... El nu se supune controlului și influenței noastre... El este un visător și creator" (3, nr. 3, p. 172).

Dar tocmai în temeiul acestei capacități de a crea și a da curs liber imaginației, considerate de autor printre "cele mai înalte însușiri ale naturii omenești" (3, nr. 3, p. 163), se naște atașamentul adânc față de om al personajului principal al romanului, altistul Danilor. Acest personaj este o ființă supranaturală, un demon trimis pe Pământ, "pe bază de acord", cu porecla pământescă Danilov, primind o "misiune" precisă, aceea de a cauza prejudicii oamenilor și de a fi o "iscoadă" printre ei. Astfel, scriitorul rus introduce în romanul său mitul creației și al geniului creator, aflat, cum s-a remarcat și în critica literară rusă, în legătură directă cu mitul asupra creației de sorginte romantică, trecut prin impactul tradițiilor goetheene în literatura universală (1, p. 3-26), tratând creația ca o stihie liberă și luminoasă, opusă laturii "nocturne" a demonismului, incompatibilă cu creația autentică. Într-adevăr, Danilov se prezintă în ipostaza unui "demon luminos", un fel de întruchipare a demonismului goethean, creator și liber, fiind opus laturii "nocturne" a demonismului din lumea "Celor Nouă Straturi". El este creator de muzică, iar muzica "este ostilă răului", ostilitate care reprezintă, însă, o "binefacere pentru oameni".

Pe de altă parte, în conformitate cu tradițiile literare ruse, și în demonul lui VI. Orlov se pot distinge cele “două jumătăți”: “cea de dincolo”, căci tatăl acestui “demon pe bază de acord” este o ființă supranaturală, și “cea de aici”, legată de faptul că mama lui Danilov era o pământeană. “În înfățișarea lui de om el nu era întru totul om, ci o ființă dintr-o altă ordine, dintr-o altă dimensiune: ca un meteor aruncat la noi din spații necunoscute”. Aceste cuvinte adresate de D. Merejkovski geniului creator al lui Lermontov pot fi raportate și la personajul demonic al lui VI. Orlov.

Însuși demonul “pe bază de acord” al lui VI. Orlov este conștient de natura sa romantică, amintindu-ne printr-un citat preluat din poemul lui Lermontov că și lui, asemenea personajelor demonice tradiționale, i-a fost predestinat “să urască și să disprețuiască tot ce-i omenesc”. Însă pe măsură ce stătea pe pământ, demonul lui Orlov “simțea din ce în ce mai mult nu ură față de oameni, ci milă, nutrind, chiar, și sentimente de prietenie”. Astfel, printr-un alt citat, preluat tot din Lermontov, autorul își delimitează personajul de predecesorii săi, conferindu-i un loc aparte în această galerie demonică. Spre deosebire de demonul lui Lermontov sau de Woland al lui M. Bulgakov, care se foloseau din plin de puterile lor supranaturale, demonul lui VI. Orlov, înzestrat și el cu capacitatea “de a cunoaște, a simți și a vedea totul” (el purta la mână o brățară magică, cu ajutorul căreia putea să treacă din starea de pământean în starea de demon), renunță la aceste prerogative conferite de statutul său de ființă aparținând “lumii de dincolo”, considerând - după ce luase cunoștință cu viața oamenilor - că este incomparabil mai interesant “să descoperi tu însuși totul”, “așa cum o fac toți oamenii - cu meticulozitatea, curiozitatea și capacitatea de a te uimi de orice amănunt” (3, nr. 2, p. 28). Dacă ar fi chemat în ajutor forțele magice, el ar fi fost pus în situația de a fi doar “un interpret” al muzicii, el voia însă să fie un Creator, situându-se prin aceasta la înălțimea Omului-Creator și Visător. De aici, demonul lui VI. Orlov evită “datoria” de a face rău oamenilor, ca și cea plictisală, legată de capacitatea supraumană “de a cunoaște, a simți și vedea totul”, care submina existența “veșnică a confracților” săi întru demonism.

Astfel, în vecinătate cu oamenii, în acest personaj se produce o evidentă umanizare, autorul renunțând la orice romantizare esteticizantă a demonului său, contrapunându-l, în acest chip, “frumuseții supranaturale” a demonilor lui Lermontov, Byron sau chiar a demonului lui M. Bulgakov. Dar o asemenea demitizare a personajului demonic n-a însemnat, în cazul lui Vl. Orlov, nici într-un fel, o degradare a imaginii acestuia, el reprezentând continuarea acelor tradiții din literatura rusă care, în locul identificării demonismului cu satanismul, căutau să schițeze chipul demonului umanizat și individualizat. Aceste tradiții adânc imprimare în conștiința rusească și-au găsit întruchipare artistică - la începutul veacului al XX-lea - în tablourile lui Vrubel, *Demonul căzut* și *Demonul înfrânt*, în care pe chipul demonului se pot citi oboseala, suferința, singurătatea și nostalgia. Nu este de mirare că un asemenea demon a exercitat o atracție deosebită asupra simboलिष्टilor, care făureau și ei, în opera lor, imaginea demonului - o contopire a supraumanului cu umanul, astfel încât “tragedia demonului” rezulta a fi o “proiecție în eternitate” a vieții unui pământean, înzestrat cu un surplus de energie liberă și creatoare. Într-unul din articolele sale despre Vrubel, A. Blok vorbește despre “ochii triști” și “plictisul divin” al Demonului din tablourile acestuia, ceea ce exprima, după opinia poetului, “imensitatea ideii lermontoviene”, cuprinsă în cunoscutul vers: “Și răul a ajuns să-l plictisească”⁵. A urmat, apoi, Diavolul lui M. Bulgakov, marcat și el de o anume tendință de umanizare, ceea ce l-a făcut să nu se încadreze în canoanele prescrise.

Cât privește pe demonul lui Vl. Orlov, acestuia îi este proprie întreaga dialectică a trăirilor omenești, iar normele comportamentului său reprezintă aceleași însușiri etice, care au constituit scara valorilor morale la Vl. Soloviov: bunătatea, compasiunea, mila și chiar spiritul de sacrificiu, aceasta din urmă fiind, propriu-zis, un sentiment exclusiv uman. “O, planetă numită Pământ! O, viață! O, iubire! O, muzică!” exclamă “demonul luminos” al lui Vl. Orlov, și o dată cu această exclamație a personajului demonic ca și cum s-ar încheia perioada credinței în progresul istoric și în “natura funciar-

mente bună” a omului, susceptibilă autoperfecționării continue, din romanul rus, aparținând genului science-fiction și celui al utopiei.

Urme ale prăbușirii unei astfel de concepții se observă clar într-o serie de opere ale literaturii ruse scrise în anii '80 ai secolului nostru, dintre care ne interesează în momentul de față, cum spuneam, romanul *De Trei Ori Preamăritul..* al lui N. Evdokimov, în care degradarea naturii umane se adâncește, generând mutații profunde și în imaginea tradițională a diavolului.

Preocupat de cauzele sărăcirii morale din ce în ce mai accentuate a omului pe scara întregii istorii și în încercarea de a răspunde la întrebarea, dacă omul este în stare “să se ridice” la înțelegerea înfăptuirii “păcii pe pământ”, ori “decăzuta natură umană”, cum scria cândva K. Leontiev, nu mai lasă nici o speranță pentru triumful dragostei și păcii pe pământ⁶, N. Evdokimov recurge în romanul său nu la îmbinarea fantasticului pur cu realul, așa cum făcea Vl. Orlov, ci, asemenea lui M. Bulgakov, - la mitologie. E un caz de reîntoarcere la mit, când, “în căutarea adevărului”, omul se adresează “izvoarelor spiritului uman” (Hegel)⁷. Scriitorul rus contemporan merge în prelungirea ideilor din metafizica istoriei a lui N. Berdiaev, pentru care mitologia se încadra în conceptul “memoriei interne a tot ceea ce s-a înfăptuit în istoria omenirii” și de care omul are nevoie pentru a se recunoaște “pe sine însuși”⁸. Tocmai într-o asemenea perspectivă, la N. Evdokimov, este reinviată legenda biblică despre păcatul original, aflat la temelia tragediei istoriei umane, la care participă, alături de om, demonul-ședucător, *De Trei Ori Preamăritul*, în conștiința căruia este reactualizat acest mit.

Separat, fiecare dintre oameni reprezintă în optica scriitorului rus acea “părticică”, închisă pentru totdeauna în egoismul și autoîndestularea proprie, despre care se vorbește în metafizica istoriei a lui N. Berdiaev. Însă, prin repetarea insistentă a ideii privind “participarea” omului la “drama ce se înfăptuiește în veșnicie”, această “părticică”, acest microcosmos uman “închis” rezultă a fi “însurat în veșnicie” (8, p. 16. 53), drama primordială a satanei și tragedia istoriei pământene desfășurându-se paralel.

Drama satanei este reprodusă în amintirile acestuia ca o dramă

ce își trage originea din timpurile "lumii primordiale", fără păcat și fără rău, și care se sfârșește cu "întemnițarea" sa în împărăția umbrelor, unde De Trei Ori Preamăritul este trimis prin voința lui Dumnezeu, ducând acolo o viață mizeră, fiindu-i silă să împartă dreptate sufletelor omenești, în numele Creatorului. În acest mit, omul se recunoaște, însă, pe "sine însuși", trăind în memoria sa aceleași cercuri ale existenței, începând cu tinerețea, un fel de "paradis al blajinilor", după care urmează înflorirea forțelor creatoare, iar în ultimul cerc omul, ca și De Trei Ori Preamăritul, este conștient de nonsensul propriei sale existențe: "Ce ești tu în viața asta?" (4, nr. 7, p. 136).

Cândva, Vl. Soloviov considera memoria drept "conștiința conținutului" în existența umană, care a contribuit la desprinderea omului de lumea naturii și l-a descoperit ca fiind "sufletul lumii" și "centrul universului"⁹. În literatura rusă însă, începând chiar cu Vl. Soloviov, tema memoriei a luat o întorsătură aparte. Din izvorul meditațiilor filozofice s-a născut poezia solovioviaună despre memoria care surprinde prin încercarea de a pătrunde, cum spunea V. Briusov, "în adâncurile întunecate, enigmatice ale sufletului uman, în acele senzații confuze, pe care poetul le trăiește dincolo de conștiință"¹⁰. Viața trăită de om, acum, în ceasul morții, i se înfățișează "memoriei triste" "ca o singură oră", neînsemnată în comparație cu Veșnicia. Darul de a trăi sub semnul amintirilor îl posedă apoi mai mulți scriitori ruși, în viața cărora amintirilor le este rezervat un loc cu totul deosebit. Astfel, lirica Annei Ahmatova este, de altminteri, o nesfârșită convorbire cu trecutul, însăși poeta mărturisind că poartă acest trecut pentru totdeauna în sufletul său: "Așa cum în trecut se cristalizează viitorul, tot așa în viitor licărește trecutul". Toată opera lui Ivan Bunin, inclusiv cea timpurie, este, de asemenea, proiectată în trecut. Nu putem omite, aici, nici inegalabila poezie a lui N. Gumiliov *Memoria*, în care "memoria", "cu o mână de uriaș", conduce viața, "ca de căpăstru un cal" și care povestește "despre acei ce mai-nainte au trăit în acest trup"¹¹. Dar și mai mult ne interesează, în cazul de față, ceea ce unește pe acești artiști ai cuvântului, atât de diferiți între ei, numitorul comun fiind

durerea sufletească ce se desprinde din amintirile lor și despre care vorbesc chiar ei înșiși. "Amintirile, scria I. Bunin, sunt ceva atât de apăsător și de înspăimântător, încât există și o rugăciune întru izbăvirea de ele"¹². O mărturisire asemănătoare o găsim și la Anna Ahmatova: "Uitarea durerii și uitarea plăcerilor/ Pentru asta n-ar fi prea mult să-ți dai și viața"¹³. Tot aici se înscrie și dorința de "odihnă fără memorie" a Euridicei din poezia Marinei Tsvetaeva, care, intrând în "lăcașul fantomatic" al lui Hades "se scutură" de pasiunile și suferințele pământești. Toate aceste tradiții și-au găsit, credem, oglindire în romanul lui N. Evdokimov, căruia li s-a dat o interpretare din perspectiva metafizicii istoriei.

La scriitorul rus al sfârșitului de veac și de mileniu, "memoria internă" nu înlesnește ieșirea din impas nici a omului, nici a celui ce aparține lumii "dimensiunii a patra". Trecutul reprezintă aici o "constrângere" a "faptelor din afară, obiective" asupra "subiectului". Incapabil să-și creeze istoria, neavând pentru aceasta nici "credință" și nici "voință" necesare (N. Berdiaev).

"Recunoașterea ta însăși" în memoria fiecărui muritor aduce multă amărăciune și suferință personajelor din romanul lui N. Evdokimov. Poate că, meditează autorul împreună cu personajele sale, "viața constă în tristețea amurgului ce se lasă", în "liniștea și pustietatea tainică a spațiului rustic", când ți se pare că "tot trecutul, tot ceea ce a fost trăit, n-a existat niciodată, ori nu este decât un vis" (4, nr. 7, p. 101). Dar și pentru "stăpânul împărăției întunericii și judecătorul sufletelor omenești" amintirea despre paradisul pierdut, despre "primele zile ale creației" reprezintă o "constrângere", o "pedeapsă" veșnică. "Înscamnă că memoria este o pedeapsă, iar uitarea - o recompensă", concludemonul lui N. Evdokimov, și se pare că aceasta este și părerea autorului.

Totodată, paralelismul accentuat între realitatea istorică și veșnicie a permis scriitorului să extrapoleze ideea privind binele și răul în natura umană dincolo de cadrul realității empirice, integrând-o în categoriile ontologice.

Nu este întâmplător, în acest sens, faptul că la Evdokimov, alături de Satana, sunt investiți cu un statut ontologic al "existenței

veșnice” Iuda (cunoscut în roman sub numele Adui) și Călăul (Cialap, în roman). Ca și numele lui Adui, care reprezintă inversarea literelor numelui lui Iuda, și Cialap, luat în ordinea obișnuită a literelor înseamnă Palaci, deci - Călău. Chiar dacă amândoi sunt muritori, ei devin personaje mitice, rămânând în veșnicie: unul din ei - Călăul-Cialap - ca slugă credincioasă a Satanei, iar celălalt - Adui-Iuda - ca o “enigmă” veșnică pentru stăpânul “împărăției sub-pământene”. Încercând “să pătrundă în taina omului”, De Trei Ori Preamăritul, posesor al unei “puteri nebănuite asupra răului”, nu este în stare să înțeleagă enigma primei trădări. “Chiar și el, care este întruchiparea răului și care, el însuși, cândva îndemna pe locuitorii pământului la numeroase crime, n-a putut pricepe ceea ce a făcut Adui pe pământ. Adui și-a trădat Învățătorul, fiul Celui Care N-are Nume. Și a făcut-o din propria lui voință, nu din îndemnul lui De Trei Ori Preamăritul sau al slujitorilor săi, - și în aceasta stă ascunsă enigma primei trădări” (4, nr. 7, p. 120). Mai mult chiar, Adui nu numai că n-are “remușcări de conștiință”, dar se și mândrește cu faptul că a devenit “un învățător adevărat” al oamenilor.

Deci, “sămânța răului”, consideră scriitorul rus contemporan, n-a fost sădită în om de satana, aceasta fiindu-i ontologic inerentă. Omul, la Evdokimov, nu numai că este purtător al răului, dar el, ceea ce este și mai tragic, a pierdut demult “cheia” pentru dezlegarea tainei cum să învingă răul. Cu atât mai mult cu cât diavolul nu mai este interesat de această taină, el nemaifiind de multă vreme implicat în ispitirea oamenilor. Dar în condițiile în care omul însuși este purtător al răului, dovedindu-se a fi, totodată, mai rău decât “slujitorii infernului”, rolul diavolului în destinul omenesc se vadește a fi lipsit de orice sens. Numele De Trei Ori Preamăritul i-a fost dat “stăpânului infernului” parcă în bătaie de joc, el neavând nimic din puternicul diavol al lui M. Bulgakov sau din “luminosul” demon al lui Vl. Orlov. Diavolul lui N. Evdokimov apare ca un ratat, rolul său fiind redus la rolul unui “funcționar banal” al infernului, “teritoriu” ce îi scapă din ce în ce mai mult de sub control.

De Trei Ori Preamăritul nu mai are nici interesul spontan al lui Woland pentru oameni, cu atât mai puțin - dragostea “luminosului”

demon "pe hază de acord" al lui VI. Orlov față de pământeni. Pentru el, "toți oamenii sunt la fel, în fiecare din ei se află, în egală măsură, și binele, și răul" (4, nr. 7, p. 122). Acela plictiseală și acel sentiment al nonsensului existenței veșnice, care de-abia se întrezărea la demonul lui Lermontov și la diavolul lui M. Bulgakov, la Evdokimov, ca un corosiv puternic, roade existența satanei, pecetluind pe chipul său o "tristețe personală": "S-a săturat, s-a plictisit de pământeașca deșărtăciune": "ce plictisitor e omul, din veac în veac - același lucru" (4, nr. 7, p. 142, 156).

Suvoiul prozaismului, destrămand orice mister, orice atmosferă romantică, tâsnește în romanul lui N. Evdokimov chiar din primele pagini, când autorul face remarcă, potrivit căreia "totul este subordonat legilor naturii", inclusiv "lumea de dincolo", așa cum totul este subordonat legilor respective "în toate lumile și în toate spațiile" (4, nr. 7, p. 113).

Autorul romanului *De Trei Ori Preamăritul..* smulge tradiționala "mantie demonică" de pe umerii personajului său, lipsindu-l nu numai de aureola romantică, dar prezentându-l și în ipostaza "unui drac cu copite și guturai", așa cum și-l închipuia Serghei Bulgakov, filozof-teolog ce a continuat lupta lui VI. Soloviov împotriva "ispitei demonice": "Frumusețea lui Lucifer și a demonului, scria filozoful rus, care atrăgea în așa măsură pe Byron și Lermontov, este numai poză, care ascunde înșelăciune și lipsă de gust, semănând cu o haină străină, scumpă și luxoasă, îmbrăcată peste lenjeria murdară, cu o viață de lux pe datorii și fără vreo speranță că acestea vor fi achitate, cu o nulitate care face pe genialul. Sub o mantie demonică se ascund Illestakov și Cicikov, iar demonul feeric se transformă în drac cu copite și guturai. Banalitatea este partea ascunsă a demonului"¹⁴. Culorile în care este zugrăvit acest personaj la N. Evdokimov ne amintește, în detaliu, descrierea dată de Serghei Bulgakov, ajungând, în ultimă instanță, la caricaturizarea acestuia: "Era mic de statură, brăzdat de riduri, chel, cu halatul de pe el rupt și slinos; avea picioarele goale și strâmbe, desfigurate parcă de rahitism, unghiile - demult netăiate; pe degetul mare de la piciorul drept avea aplicat un plasture". Într-

un cuvânt, satana lui N. Evdokimov "semăna cu un bătrân pensionar alcoolic, care n-a mai făcut de multă vreme baie" (4, nr. 7, p. 144-145).

Or, demitologizarea cunoscutului personaj din mitul biblic în loc să ducă, cum socoteau filozofii religioși ruși, la depășirea "subteranei" în om, duce, după cum se vede, la o și mai mare înălțare a ființei umane, care, prin figura sa, îl eclipsează cu totul pe diavol: "Omul, iată cine este într-adevăr De Trei Ori Preamăritul" (4, nr. 9, p. 175). Tragicul situației constă, însă, în aceea că omul se ridică deasupra diavolului prin cele două ipostaze ale sale: ca ființă născută "cu miracolul în suflet", ca fantast și creator, însușiri prin care el și-a câștigat simpatia diavolului bulgakovian și prin care l-a cucerit pe demonul orlovian, dar și ca ființă de la care "emană răul în lume". "Tu i-ai învățat pe oameni să se ucidă cu arme, dar oamenii au învățat ei înșiși un alt mijloc de a se extermina - cuvântul. Calomnia este mai cumplită decât cuțitul", cu aceste cuvinte se adresează Adui-Iuda "judecătorului sufletelor omenești" (4, nr. 7, p. 120). O dată cu ruperea echilibrului existent de veacuri în ecuația: Dumnezeu - Satana - Om, acesta din urmă eclipsează cu figura sa și pe Creatorul însuși, care, citim în roman, "de la bun început (...) luptă cu propria sa creatură și, fiind atotputernic, nu poate să o învingă nici pe pământ, nici în infern" (4, nr. 7, p. 123).

Asemenea idei ale scriitorului contemporan ar putea fi racordate la reflexiunile "eretice" ale lui N. Berdiaev, care, la un moment dat, neagă omnipotența și omnisciența lui Dumnezeu, pornind de la ideea, după care "libertatea nu este creată de Dumnezeu: Dumnezeu a creat lumea din "nimic" sau Ungrund, în care dintotdeauna își are rădăcinile libertatea; Creatorul, fiind atotputernic asupra lumii create de el, n-are putere asupra libertății necreate, care este primară, în raport cu binele și răul (14, p. 271).

În scepticismul său privind natura umană, scriitorul contemporan se pare că merge și mai departe, omul, după el, eliberat fiind atât de dependența față de Dumnezeu cât și față de diavol, se vedește a fi lipsit de orice "reazem lăuntric, spiritual" (N. Berdiaev). Trecând parcă în revistă întreaga scară a valorilor morale, care a constituit

de-a lungul mileniilor un "reazem lăuntric, spiritual" pentru omenire, scriitorul rus ajunge la concluzia degradării accentuate a acesteia. Mai întâi de toate, atenția lui Evdokimov (ca, de altfel, și a altor scriitori ruși contemporani) este atrasă de "cruța intoleranță reciprocă" (VI. Tendriakov) a oamenilor, care ar putea fi învinsă numai prin dragoste, idee ce se înscrie, de altfel, în viziunea filozofiei ruse religioase asupra dezvoltării societății umane. "Numai dragostea poate duce la frăție", scria în această ordine de idei N. Feodorov. VI. Soloviov vedea "sensul iubirii" în "salvarea individualității prin sacrificarea egoismului", considerând că iubirea, această "forță vie", este singura capabilă să anihileze egoismul și să concureze ca omul să devină o "parte de neînlocuit într-o unitate ce cuprinde totul" (9, p. 507). Însă tocmai acest sentiment lipsește în relațiile dintre personajele lui Evdokimov, dragostea fiind eliminată de egoism, ori înlocuită printr-o legătură cu un om străin, doar din considerentul evitării singurătății. "Surprinzător de nenorocită și singură", se spune despre unul din personajele feminine ale romanului, dar același lucru se poate spune despre oricare din ele, un atribut fundamental al existenței umane devenind singurătatea și "cruța intoleranță".

Dispar din relațiile dintre oameni și asemenea sentimente, cum sunt mila și compasiunea, iar din sentimentul rușinii, prin care omul se deosebește de animal, n-a mai rămas decât senzația a ceva "incomod" sau "jenant". O atenție specială este acordată la Evdokimov remușcărilor de conștiință, poate și pentru faptul că de acest sentiment în filozofia religioasă rusă, era legată ideea "reînvierii morale" a celor cu sufletul încărcat de păcat și a "salvării" lor de "judecata de apoi", restituirea reperelor morale pierdute de om fiind direct proporțională cu capacitatea omului de a-și conștientiza adâncimea propriei lui decăderi.

Personajele din romanul lui N. Evdokimov au remușcări, dar nu în timpul vieții, ci după moarte, ceea ce ar trebui să se constituie pentru ele într-una din cele mai grele pedepse. Numai că aici, în infern, aceste remușcări de conștiință rămân fără sens, căci cel pedepsit nu mai știe pentru care anume păcat pământesc a fost el

condamnat să îndure această suferință, astfel pierzându-se sensul moral al răsplatei.

Ca urmare a incapacității omului pentru autopurificare și a autodistrugerii spiritului uman, istoria omenirii se înfățișează, în romanul lui N. Evdokimov, într-o perspectivă escatologică: "Omul este un scorpion ce se înțeapă pe sine însuși" (4, nr. 8, p. 112).

Nici Dumnezeu, nici diavolul, nimeni nu mai poate schimba ceva în acest "apocalips lăuntric al spiritului uman (N. Berdiaev), căci omul posedă o calitate, tocmai aceea care îl plasa, în romanul lui VI. Orlov, pe poziția de "stăpân peste destinele universului", iar acum, la N. Evdokimov, stinge ultima rază călăuzitoare în destinul omenesc. Omul este o ființă ale cărei acțiuni sunt imposibil de prevăzut și de dirijat: nici Creatorul, nici De Trei Ori Preamăritul, citim în roman, nu "pot prevedea acțiunile omului" (4, nr. 8, p. 142). Într-o asemenea interpretare a naturii umane și-au găsit, credem, ecouri idicele lui F. Dostoievski privind "dorința liberă" a omului care acționează "așa cum vrea el și nicidecum așa cum îi dictează rațiunea și conștiința". În condițiile actuale însă, când omul este "eliberat" de "lanțurile" "principiilor morale de neclintit", caracterul imprezvizibil al omului, ca și faptul că el nu poate fi "controlat", se înfățișează ca o "nebie ontologică" (S. Bulgakov), îndreptată atât împotriva diavolului, cât și a lui Dumnezeu. Omul, "furnică oarbă", "conduce lumea", iar ei, Dumnezeu și diavolul, notează scriitorul, "și-au pierdut demult puterea, transformându-se în niște cneji feudali" (4, nr. 7, p. 142).

N. Evdokimov reproduce în romanul său un vis al lui Satana, potrivit căruia pământul urmează să piară de mâna omului, catastrofa neputând fi preîntâmpinată nici de Dumnezeu, nici de Satana. "Marea Carte a Destinelor" arată că Pământul "va pieri de o armă inventată de om": "Foaia Cărții Destinelor tremura ca frunza unui copac de pe pământ bătut de vânt, iar culoarea ei căpăta nuanțe din ce în ce mai purpurii - culoarea sângelui de om". În fața pieirii iminente a neamului omenesc și împreună cu acesta a fiului său, care din dragoste pentru o pământeană și-a schimbat condiția de nemuritor în cea de muritor, Principele Întunericului schițează un gest de

împăcare cu Dumnezeu, fiind gata să plătească cu prețul renunțării la propria sa "putere" și "voință", la "trufia sa de satană" și la ura față de cel ce l-a trimis în împărăția întunericului. "Niciodată în decursul tuturor mileniilor, de când exista Pământul, niciodată De Trei Ori Preamăritul nu s-a adresat Creatorului, Celui Care N-are Nume, pentru că îl ura, îl ura pe cel ce l-a trimis în "împărăția întunericului". Acum, însă, De Trei Ori Preamăritul și-a adus aminte de El, de Cel Care N-are Nume. "Să te înjosești? Să recurgi la clemență? Oare poate fi vorba de înjosire!" Și Belzebuth strigă către Dumnezeu: "Sunt sclavul tău! Pedepsește-mă pe mine, însă lasă-mi fiul. Oprește-i pe oameni! (...) Eu te-am urât, însă te voi binecuvânta" (4, nr. 9, p. 176).

Dar în fața satanei se află acum nu "blândul și tristul" Hristos al lui Vl. Soloviov, care mai apoi își făcu o apariție fugară la M. Bulgakov, în romanul *Garda albă*, sub chipul de "pastor blajin", ci Dumnezeu din Vechiul Testament, un Dumnezeu "de temut", "îngrozitor și periculos", cum scria N. Berdiaev, pentru oameni, care nu răspunde la chemarea sinceră a satanei. "- Salvează-mi fiul, - a strigat De Trei Ori Preamăritul. - Numai Tu îi poți înfrâna pe oameni (...) Tu ești atotputernic (...)

- Da? Sunt atotputernic? - Lui De Trei Ori Preamăritul i se păru că aude râsetul Celui Care N-are Nume (...) Amintește-ți de soarta fiului meu, răstignit de oameni (...) Și Cel Care N-are Nume continua să tacă (...) Iar atunci, încordându-și toate forțele, crezând și necrezând că va fi auzit, De Trei Ori Preamăritul își întinse mâinile peste Cartea Destinului și strigă (...)

- Oamenilor! Muritorilor! Opriți-vă!" (4, nr. 9, p. 176).

Cuvintele cu care își încheie povestea autorul sunt pline de neli-niște pentru soarta omenirii: "N-a rămas decât să speri în cumi-nțenia oamenilor", a acestor "stăpâni peste destinul universului" (4, nr. 9, p. 176).

Or, prin aceste cuvinte se consemnează și punctul final al traiectoriei demoniadei, care a străbătut o cale lungă, de peste un veac, în cultura rusă.

UTOPIA ȘI ANTIUTOPIA ÎN CULTURA RUSĂ

“Contradicțiile istorice irezolvabile ale naturii umane”.

N. Losski

De obicei, când vorbim despre utopie, vrând-nevrând, ajungem la varianta ei negativă - antiutopia. Și, invers, când se discută despre antiutopie, e greu să se evite varianta ei pozitivă - propriu-zis utopia. Cu toate argumentele aduse în favoarea caracterului de sine stătător al antiutopiei, nu se poate trece totuși cu vederea faptul că antiutopia a însemnat totdeauna o antiteză, ceea ce prezumă existența unei teze contestate.

În devenirea lor istorică, utopia și antiutopia au mers de la început alături, elanurile ideale ale primei, desprinderile ei de realitate au fost mereu curmate de zâmbetul sceptic al celei din urmă. Antiutopiile din secolele al XVII-lea și al XVIII-lea, aparținând lui Thomas Hobbes (*Leviathan*), Bernard Mandeville (*Basmul despre albine, sau Vicii particulare - avantaje publice*), Jonathan Swift (*Călătoriile lui Gulliver*) ș.a. au constituit un sui-generis “atentat asupra mirajelor” plătuite de primii utopiști: Platon (*Republica*), Thomas Morus (*Utopia*), Tommaso Campanella (*Cetatea Soarelui*), Francis Bacon (*Noua Atlantidă*) ș.a.

În Rusia, dezbaterile pe teme utopice-antiutopice capătă o mare efervescentă începând cu secolul al XIX-lea. În legătură cu aceasta, N. Berdiacov vorbea despre “o infinită stare de visare, desprinsă de realitate”, pe care o întreținea în acea vreme pătura cultă a societății ruse¹. Dacă privim cu atenție această epocă din istoria rusă,

putem observa că controversile dintre cele două tendințe au cuprins sfera relațiilor sociale (mărturie în acest sens fiind existența a numeroase cercuri utopice umaniste), filozofia, îndeosebi cea de orientare religioasă (care își trăia atunci epoca renașterii sale) și literatura.

Un proiect propriu de salvare a omenirii a întocmit gânditorul și vizionarul rus N. Feodorov, autorul unei utopii în spiritul umanismului creștin a cărui influență asupra culturii ruse de abia acum este pusă în valoare. Fără a intra în amănuntele învățaturii acestui gânditor, ale filozofiei așa-numitei "fapte comune", vom menționa doar că, pornind de la concepția imperfecțiunii naturii umane și apreciind că organizarea "raiului pământesc" este un vis irealizabil, filozoful acorda omului o ultimă șansă: ființa umană trebuie să năzuiască spre atingerea a ceea ce cugetătorul rus denumea "unitatea tuturor", tentativă realizabilă prin stăpânirea misterului vieții și al morții și prin restructurarea organismului omenesc. Chezășia purificării morale a omului o constituie - în viziunea lui N. Feodorov - trecerea obligatorie a acestuia printr-o etapă de chinuri și suferințe. O dată ce se va obține mântuirea generală, nu va mai fi nevoie de apocalips, prorocirea despre sfârșitul lumii rămânând doar ca un avertisment pentru omenire². De altminteri, ideea suferinței ca o alternativă salvatoare străbate - după remarca lui N. Berdiaev - o parte importantă a gândirii sociale ruse din secolul al XIX-lea (1, p. 33), găsindu-și ecou și în literatura rusă contemporană³.

N. Feodorov a fost unul din predecesorii lui Vl. Soloviov, figura cea mai proeminentă a filozofiei ruse din secolul al XIX-lea. În unele din lucrările acestui filozof se conturează ideea unei utopii teocratice, a creării unui stat și a unei orânduirii drepte, menite să transforme societatea omenească în *spiritul ideilor creștine*.

O altă figură remarcantă a filozofiei ruse din secolul al XIX-lea, opusă într-un fel atât lui N. Feodorov, cât și lui Vl. Soloviov, a fost scriitorul, publicistul și filozoful K. Leontiev. Este interesant de observat că, așa cum Vl. Soloviov trecea drept prototipul al cunoscutului personaj dostoievskian - Alioșa Karamazov, tot așa și despre K. Leontiev se credea că ar fi prototipul posibil al nu mai

puțin cunoscutelor personaje ale aceluiași scriitor - Ivan Karamazov și Marele Inchizitor. Îi unea însă, pe Vl. Soloviev și K. Leontiev, o “stare de spirit apocaliptică”, “escatologică”, născută din presimțirea “catastrofelor istorice”, care vor marca veacul al XX-lea (N. Berdiaev):

Spre deosebire de alți gânditori și utopiști, care socoteau că progresul tehnico-științific va rezolva de la sine problemele sociale, K. Leontiev, privește evoluția istorică a acestuia ca o “tumoare canceroasă”. Civilizația mașinată, creând o bunăstare generală - aprecia filozoful rus - se va răspândi în lume ca sub efectul unui anestezie și, în consecință, dezvoltarea ei va fi aidoma “unui zbor amețitor, fără frâne și parașute”. În asemenea condiții însă, avertizează K. Leontiev, omul nu trebuie să se închisteze în “organizarea rece a progresului mașinist”, nu trebuie să uite că “bucuria unei existențe simple” este mai importantă “decât calculele noastre”⁴. Aceste pre-viziuni, luând, la K. Leontiev, forma unei utopii negative, a precedat, credem, antiutopiile contemporane, cu “profilul lor industrial”, îndreptate împotriva asaltului mașinist, cu urmări nocive asupra naturii, favorizant al procesului de standardizare și al despiritualizării. Pe de altă parte, acest “filozof al romanticii reacționare”, cum îl numea N. Berdiaev, devine în zilele noastre unul din cei mai citați filozofi, de data aceasta în calitate sa de “mare dușman al idealului pseudouman al egalității utopice a categoriilor sociale”, care a văzut în libertatea și egalitatea tuturor “pregătirea căilor pentru sosirea lui anticrist”.

Cât privește literatura, în țara noastră au circulat mai puțin operele unor scriitori, ca V. F. Odoicvski, S. M. Stepniak-Kravcinski, G. I. Uspenski, cu preocupări în domeniul utopiilor literare. Mult mai cunoscut specialiștilor în literatura rusă este romanul *Ce-i de făcut?* (1863) al lui N. Cernâșevski, în care scriitorul proiectează o imagine social-utopică a societății viitoare - așa cum se conturează ea în visul eroinei sale, o societate a “unor oameni fericiți”, pentru care viața este “o veșnică primăvară și vară, o nesfârșită bucurie”.

Contemporan cu N. Cernâșevski a fost F. Dostoievski, a cărui creație evolua în atmosfera ideilor “filozofiei spiritului”, obiect al

meditațiilor filozofilor ruși, cu unii dintre care, ca, de exemplu, N. Feodorov, Vl. Soloviov și K. Leontiev, scriitorul rus menținea un dialog continuu. Desigur, nu se pune semnul egalității între utopismul de orientare creștină al lui F. Dostoievski și utopismul social al lui N. Cernășevski. Dar, așa cum se știe, ambii scriitori au fost condamnați la muncă silnică pentru legăturile lor cu idealurile utopismului. Începând însă de prin anii '60, Dostoievski se îndepărtează de concepția antropologică privind "natura funciarmente bună" a omului (*Amintiri din casa morților*, 1860), cât și de utopia socială, scopul final al acesteia - înfăptuirea "raului pământesc" - considerându-l ca irealizabil. Pentru Dostoievski omul reprezintă un mister, în universul complex al căruia se ascund potențialități imprezvizibile, în stare să conducă la decăderi catastrofice, dar și la reînnoirea morală a individului. Eroul dostoievskian se simte strâmtorat în Palatul de Cleștar, simbol al orânduirii ideale la utopiști, despre care se vorbește în *Însemnări din subterană* (1864): "îmi inspiră teamă edificiul dumneavoastră: pentru că-i de cleștar, pentru că-i pe veci indestructibil și pentru că n-o să-l pot lua peste picior nici măcar pe furis"⁵. Palatul de Cleștar simbolizează, după Dostoievski, o lume desăvârșită, în care rațiunea a calculat totul, cu o precizie infailibilă, ce anume este bine pentru fiecare membru al său, în felul acesta accesul individului la căutări personale dovedindu-se a fi barat. În această situație, considera Dostoievski, "un om fără dorințe, fără vrere și fără acte voliționale" nu-i decât "un buton de orgă". F. Dostoievski neagă caracterul raționalist-senzualist al concepțiilor despre natura umană, pentru el libertatea este irațională, ducându-l pe individ dincolo de granițele universului empiric, în lumea metafizicii ontologice. Omul - susține eroul dostoievskian din *Însemnări din subterană* - își poate dori "cea mai mare absurditate", și aceasta numai pentru a adăuga la ceea ce scriitorul denuiea "cumințenia pozitivă" "ceva din funestul element fantastic". Tocmai "visele fantasmagorice" dorește să și le păstreze, pentru "a-și confirma (...) că oamenii mai sunt încă oameni, nu clape de pian, chiar dacă legile naturii cântă cu propriile lor mâini pe clapele astea" (5, p. 151).

Aceste idei, "dispersate" pe parcursul întregii creații dostoievskiene, și-au găsit o formă artistică concentrată în romanul *Frații Karamazov*, în care Ivan Karamazov povestește o legendă ce a intrat în istoria culturii universale sub denumirea *Legenda Marelui Inchizitor*. Atrăgând asupra sa atenția filozofilor, scriitorilor, teologilor și criticilor, legenda a început să aibă statutul unei lucrări de sine stătătoare, apreciată nu o dată ca fiind punctul culminant al creației dostoievskiene.

Ca rezultat al meditațiilor în jurul temelor legendei dostoievskiene au luat ființă capodoperele eseistice ale marilor gânditori și scriitori ruși, cum sunt: *Legenda despre Marele Inchizitor a lui Dostoievski* de V. Rozanov, *Marele Inchizitor* de N. Berdiaev, *Legenda despre Marele Inchizitor* de N. Losski; *Scurtă povestire despre antihrist* a lui Vl. Soloviev are și ea consonanță cu renumita legendă dostoievskiană.

Socotind-o "printre cele mai mari creații" ale lui F. Dostoievski, N. Losski arată că legenda dostoievskiană, ca orice operă artistică genială, "cuprinde în sinea sa o asemenea profunzime a sensului și o viață atât de cuprinzătoare", încât "ea nu poate fi conștientizată până la capăt" "nici de creatorul ei, nici de comentatorii acesteia". "Despre legendă, conchide filozoful rus, s-a scris mult și se va mai scrie mult, dar vor apărea mereu noi întrebări în legătură cu ea"⁶.

N. Berdiaev considera și el că legenda dostoievskiană este "una din cele mai profunde profeții privind destinul omenesc", comportând "întreaga filozofie a istoriei" din care, cum scria filozoful rus, "noi căpătăm povețe veșnice"⁷. Cuvintele acestea au fost scrise în 1907, timpul însă i-a dat dreptate gânditorului rus, din izvorul "poemului" dostoievskian, considerat a fi prima antiutopie în literatura rusă, trăgându-și, credem, seva antiutopia rusă, atât cea literară, cât și cea filozofică.

De altminteri, la baza antiutopiei ruse se vor așeza acele idei ale lui F. Dostoievski care, devenite universalii, derivă din mitul biblic asupra lui Hristos și Satana, "actorul care încearcă să-l imite pe Dumnezeu"⁸. Dispunând de un "potențial universal, etern", acest mit este reactualizat la Dostoievski în lumina filozofiei ruse a isto-

riei.

În centrul atenției lui F. Dostoievski se află, înainte de toate, problema liberului arbitru, care constituie, după teodiceea rusă, “adevărată temelie a istoriei”⁹. “Taina istoriei este taina libertății”, scria în această ordine de idei N. Berdiaev, care i-a fost acordată omului, presupunând “liberul arbitru nu numai al binelui, ci și al răului” (9, p. 61). Această libertate poate fi însă fatală pentru om, comportând riscul de a-l conduce pe “căile biruinței întunericului”, dacă el, în trufia sa, va aluneca în ceea ce un alt filozof rus religios, Serghei Bulgakov, denumea “subterana” sufletului omenesc.

Prima ispită în deșert a lui Hristos de către Diavol suna astfel: “dacă Tu ești Fiul lui Dumnezeu, poruncește ca pietrele acestea să se facă pâine”, la care Hristos a răspuns: “Omul nu va trăi numai cu pâine, ci cu orice cuvânt care iese din gura lui Dumnezeu”. Or, aceste cuvinte voiau să însemneze că binele adevărat presupune pentru om nu numai săturarea lui cu pâinea cea de toate zilele, ci și păstrarea vie a sufletului și a libertății de opțiune. Și aceasta făcea din Hristos un adevărat Binefacător al omenirii.

În *Legenda Marelui Inchizitor* a lui F. Dostoievski, Isus Hristos nu răspunde la reproșurile, învinuirile și amenințările Inchizitorului, fiindcă El nu voia, nici prin cuvânt, nici prin faptă, să exercite presiuni asupra omului, căruia i-a fost dată libertatea opțiunii. Imaginea lui Isus Hristos creată de Dostoievski se va răsfrânge mai târziu în romanul lui Mihail Bulgakov *Maestrul și Margareta*, în care se vor întrevădea contururile “dramei raporturilor dintre Dumnezeu și om” (N. Berdiaev), scriitorul accentuând refuzul personajului său, Yeshua Ha-Notri, care, de altfel, nu este altcineva decât Isus Hristos, de a exercita vreo constrângere asupra oamenilor din preajma sa.

În schimb, pentru Marele Inchizitor al lui Dostoievski, “un titan răzvrătit împotriva lui Dumnezeu”, cum îl numește N. Losski, care a renegat pe Hristos și creștinismul (“Noi de mult nu mai suntem cu Tine, ci cu el, deja de opt secole”, îi spune acesta lui Hristos în monologul său nocturn), libertatea și fericirea oamenilor sunt incompatibile: “libertatea și pâinea pământească sunt de necon-

ceput împreună”¹⁰. “Fericirea universală”, propovăduită de el li se acordă oamenilor în schimbul libertății, iar fâgăduirea pâinii cu prețul libertății sufletești îl pune în poziția de Pseudobinefăcător, pe care el o camuflează cu lozinci pseudoumaniste, cum că libertatea pe care o dă Hristos oamenilor este peste puterile acestor ființe slabe, gata să alerge după acela care le va sătura. Ideea ce străbate legenda dostoievskiană este aceea că, dacă fericirea oamenilor este bazată pe renunțarea la “propria lor libertate”, pe supunerea benevolă “sabiei cezarului”, atunci comunitatea acestor oameni nu poate constitui altceva decât “un furnicar, în care se trăiește în deplină armonie”, “o turmă supusă”.

Din cele expuse mai sus, se pot desprinde și celelalte aspecte ale filozofiei istoriei conținute în legenda lui Dostoievski: dintre acestea ne oprim asupra punerii accentului pe falsele aparențe ale bunătații și iubirii de oameni a lui pseudomesia, pentru care minciuna și fățarnicia sunt mecanisme sigure pentru a clădi pe pământ un “furnicar armonios” și “supus”.

Prima lucrare filozofico-profecică, în ordine cronologică, în care își face apariția figura unui așa-numit Binefăcător al omenirii este lucrarea lui VI. Soloviov *Trei dialoguri despre sfârșitul istoriei universale* având și ea un mare ecou în cultura rusă. În *Trei dialoguri*, ultima lucrare a lui VI. Soloviov (1899-1900), care poate fi privită ca o sui-generis antiutopie creștină, Soloviov renunță la idealurile utopice de înfăptuire a “împărăției cerești” pe pământ. Mai mult, el este înclinat să creadă că “istoria nu are viitor”, povestind despre “ultimul act al tragediei istoriei”, când numele lui Hristos va fi uzurpat de un gânditor și reformator genial, care va ademini omenirea cu “panem et circenses”, dar care va fi, în realitate, un dușman al lui Hristos, un Antihrist¹¹.

Într-o asemenea lumină istoriosofică, capătă o nouă interpretare, în cultura rusă, mitologema lui Prometeu: spiritul prometeismului, îndreptat împotriva zeilor și aducând, deci, o contribuție la înălțarea omului, juxtapunându-se paradigmei veșnice a răzvrătirii îngerului căzut, este conceptualizat ca întrupare a “umanismului antihristic”. Omul epocii moderne, scria în această ordine de idei Serghei

Bulgakov, "îndrăgostit de sine ca un Narcis, simțindu-se ca singurul stăpân al propriului său destin, ca singurul stăpânitor al acestei lumi", a răspuns chemării îndreptate împotriva lui Dumnezeu, chemării semețe a lui Prometeu-Luminifer, creator al neamului fiilor săi, al imperiului lui Lucifer"¹².

Imaginea cvasieliberatorului "întunecat", asociată cu mitologia lui Prometeu, apare, în zilele noastre, în metafilozofia istoriei *Roza Lumii* a lui Daniil Andreev, în care, după zugrăvirea victoriei utopiei sociale, este înfățișată prăbușirea omenirii. "Omenirea, ne spune D. Andreev, va obosi de lumina spirituală (...) Se va sătura de darurile virtuții și de libertatea socială (...) Ca o floare otrăvitoare va crește dorul mulțimii după un *eliberator întunecat* (...)". Și iată că atunci se va ridica un om, - "un Prometeu, veșnicul rebel, luptător pentru religia tuturor"¹³ (subl. ns. - V.Ș.), care se va dovedi, la urma urmei, a fi un cvasieliberator, un predecesor ce pregătește terenul pentru recunoașterea de către omenire a lui antihrist.

Iar ultima scriere artistică, în ordine cronologică, în care apare figura Pseudobinefăcătorului, înscrisă în tradițiile sus menționate, este, pare-se, romanul lui Evgheni Zamiatin *Noi*, unde conducătorul "Statului Unic" nu întâmplător se numește "Binefăcătorul".

Nu mai puțină însemnătate pentru orientarea antiutopiei ruse au avut și ideile lui F. Dostoievski privind "răul primar din natura omului" sau ambivalența naturii umane. Iar această ambivalență, "contradicțiile istorice irezolvabile ale naturii umane" (N. Losski), care joacă rolul unui propulsor al comportamentului omenesc, vor lua sfârșit, considera Dostoievski, numai atunci când "omul se va transforma definitiv, conform legilor naturii, într-o altă ființă"¹⁴.

Secolul al XX-lea a intrat în istoria Rusiei cu neîncredere în utopie, același Berdiaev considerând utopia ca un blestem al veacului nostru. Conștiința distopică, orientată împotriva mitului utopic, capătă într-un asemenea climat o rezonanță deosebită. În literatura rusă din ultimii ani, în prim plan au apărut romanele interzise decenii de-a rândul, sau pur și simplu rămase necunoscute, cum sunt, de pildă, cele aparținând lui Evgheni Zamiatin și Andrei Platonov, se recitesc lucrările trecute cu vederea la publicare, în

care se resimte, într-o măsură sau alta, un spirit antiutopic.

Una din primele opere artistice ale literaturii ruse din secolul al XX-lea îndreptate împotriva “organizării reci a progresului mașinist”, distrugător al “bucuriei unei existențe simple” (K. Leontiev), dar și împotriva pseudoegalității utopice care nivelează diversitatea neamului omenesc, transformându-l într-o “turmă supusă”, este romanul antiutopic al lui Evgheni Zamiatin *Noi*, scris în 1920, dar publicat în patria scriitorului abia în 1988¹⁵.

Prin romanul *Noi* se puneau bazele antiutopiei contemporane, se crea un nou model al genului, de care n-au putut să nu țină seama antiutopiștii secolului nostru. Criticul canadian N. Frye îl denumește pe E. Zamiatin “deschizător de drumuri, fără de care n-ar fi fost în literatură nici Huxley, nici Orwell”¹⁶. Însuși antiutopistul englez Huxley n-a negat faptul că lectura romanului *Noi* a constituit “primul impuls” pentru scrierea romanului *Despre minunata lume nouă*, publicat în 1932 (I, p. 35), iar, la rândul lor, Zamiatin și Huxley sunt considerați ca “precursori ai lui G. Orwell”¹⁷, autorul romanului antitotalitar *O mie nouă sute optzeci și patru* (1949).

În cadrul literaturii utopice-antiutopice, noutatea romanului lui E. Zamiatin constă în atribuirea acestui gen, “matematic, armonios și sobru” (E. Zamiatin), didactic la originile sale, a unor trăsături ce l-au apropiat, cum scria autorul însuși, de “genul romanului fantastic de aventuri”. “În locul unui poem matematic armonios și sobru în cinstea Statului Unic, la mine prinde contur ceva în genul romanului fantastic de aventuri”, în care “conținutul amar” este meticulos acoperit “cu un sirop gros de aventuri...”¹⁸. Într-adevăr, conflictul românesc ascuțit, sondarea psihologiei umane, conturarea cu iscusință a caracterelor, bogăția metaforică a textului, - toate acestea nu numai că plasează romanul lui E. Zamiatin printre operele de seamă ale literaturii ruse, dar îl și fac să se distingă în mod considerabil de toate antiutopiile ce l-au precedat, prezentate adeseori fie sub forma unor tratate beletrizate, fie ca niște comentarii ale unor premise antiutopice.

În știința literară contemporană, unii cercetători tind să deli-

miteze antiutopia de utopia compromisă, accentul punându-l pe "independența" primei față de aceasta din urmă. Și totuși, recitind romanul lui Zamiatin, un sui-generis etalon al antiutopiei contemporane, încerci nu o dată sentimentul că, scriindu-și opera, autorul avea permanent în fața sa modelul unei țări preafericite (eu topos), fie ca aceasta era Orașul Soarelui al lui Campanella, fie Palatul de Cleștar al lui Fourier sau al lui Cernâșevski, privit însă acum prin prisma viziunii distopice. Spunând acest lucru, avem în vedere nu atât anturajul exterior al "modelului" lui E. Zamiatin: acțiunea romanului *Noi* este proiectată și ea într-un viitor îndepărtat, la o distanță de o mie de ani, cu desfășurarea evenimentelor într-un palat de cleștar. Ce e drept, spre deosebire de utopia clasică, în care "orașul fericit" era înconjurat de grădini înflorite și de câmpuri verzi, la Zamiatin, palatul este îngrădit de ziduri, modelate din "sticlă trainică, eternă", izolându-l de "lumea deformată, nechibzuită a copacilor, păsărilor și animalelor". Avem în vedere, cum spuncam, nu atât anturajul exterior al "modelului", cât, mai ales, faptul că acel set de probleme pe care se sprijină teoria utopică, de când lumea, constituie și pentru E. Zamiatin (ca, de altfel, și pentru alte antiutopii contemporane) un punct de plecare în povestirea sa despre Orașul Unic.

În această lume, cunoscută deja oarecum, se remarcă omniprezența "religiei mașinii", palatul de cristal prezentându-se ca un Stat Unic, complet mașinizat, în care rațiunea - obligatorie în toate teoriile utopice și antiutopice - a socotit ceea ce e bine pentru fiecare cetățean, acesta din urmă devenind o "părticică" a "organismului unic, puternic, format din milioane de celule", sau, cum se exprima cândva Dostoievski, "un buton de orgă".

Extazul naiv al utopistului, căruia i se părea că a rezolvat asemenea probleme complexe, cum sunt căsătoria, familia, procreația, iubirea, este înlocuit la antiutopistul contemporan cu sarcasmul, atunci când vorbește despre distrugerea acestor noțiuni în Statul Unic, sub teascul greu al standardizării și depersonalizării, sub același tăvălug nimerind, de asemenea, arta și învățământul.

Armonia în relațiile dintre cetățenii Orașului Soarelui și con-

ducătorii acestuia, așa cum își închipuia Campanella, este înfățișată în antiutopia modernă ca o renunțare a omului la el însuși de altă dată. În romanul *Noi* întâlnim conflictul, prezent în toate antiutopiile cunoscute, dintre demnitatea omului și scopurile statului, care tinde să devină în raport cu individul, după cum s-a exprimat cândva Hobbes, “un zeu al morții” (la Hobbes, statul apare în ipostaza atotputernicului monstru biblic - Leviathan).

“Cei doi din paradis - spune personajul R-13 din *Noi*, având în vedere pe Adam și Eva - au avut de ales: ori fericirea fără libertate, ori libertatea fără fericire; o a treia posibilitate nu le-a fost dată. Ei, nătărăii, au ales libertatea - și ce a urmat: bineînțeles, secole de-a rândul după aceea au tânjit după lanțuri. După lanțuri - înțelegi - în asta constă tristețea universală” (18, p. 48). Iar Statul Unic avea intenția de a “corija” “greșeala” strămoșilor “expulzați din paradis”. Povara libertății, de care sunt legate chinurile îndoielilor și nesiguranței, va fi anulată, consideră la început personajul principal al romanului, D-503. prin “fericirea metematic-infailibilă” dată de Statul Unic. Un “acord” absolut între “toți” și Directiva Statului Unic înseamnă o identitate de păreri ce exclude orice manifestare a unui “eu” individual, “toți” fiind niște participanți docili la mărețul “festin al biruinței tuturor asupra unuia”. În loc de nume, omul are un simplu număr, în loc de suflet - “ceva ce se nu mișcă, aidoma unor viermi infimi, ce s-a păstrat în noi din sălbăticia strămoșilor”. Un cercetător rus contemporan, meditănd asupra factorilor prielnici pentru nașterea “antimiracolului”, a “spiritului antihristic”, în care “se va aduna”, prinzând contururi, însuși antihrist și cultul acestuia, îi găsește în spiritul colectiv și impersonal¹⁹, identic cu cel ce domnește în romanul lui E. Zamiatin.

Totodată, romanul lui E. Zamiatin prezintă o antiteză la teza utopică privind natura umană, fiind în consonanță, astfel, cu ideile lui Dostoievski, despre care vorbeam mai sus. Scriitorul dezvăluie complexitatea naturii umane, în tainele căreia e mai greu de pătruns decât în secretele macrouniversului, arată imposibilitatea ca un “mecanism social”, oricât de puternic ar fi el, să niveleze, să reducă personalitatea omului la condiția de “moleculă, atom, fagocit”. Și

dacă lectura romanului este într-adevăr captivantă, aceasta se datorează, în primul rând, măiestriei și profunzimii psihologice cu care E. Zamiatin redă procesul zămisirii conștiinței de sine a personajului cu numărul D-503, momentele de profundă tulburare și frământare când acesta nu vrea să se mai întoarcă în “celula de sticlă” a “paradisului de cristal”, unde “păienjeniișul invizibil, benefic” i-a învăluit “puternic mâinile și picioarele”, când refuză “să fie salvat”. Prin intenția de a întruchipa în opera sa “experiența unei sinteze filozofico-artistice” privind complexitatea naturii umane, incompatibilă cu “schemele raționaliste” ce vizau, în ultimă instanță, transformarea omului într-o mașină, adecvată civilizațiilor viitorului, autorul atribuia romanului său, dincolo de actualitatea politică de atunci și de azi, o dimensiune ontologică.

Eroul lui E. Zamiatin îndrăznește să se ridice împotriva Statului Unic, atotputernicul monstru biblic, conștient fiind că gestul său este “o nebunie curată”: “e ca și cum ai astupa țeava puștii cu mână”. “Nebunia” personajului din romanul *Noi* nu este altceva decât “funestul element fantastic” despre care vorbea F. Dostoievski, fără de care însă oamenii s-ar transforma într-o “turmă supusă”.

“Cumintenia”, despre care vorbea Dostoievski, apare la Zamiatin sub denumirea de “entropie”, însemnând o stare de “liniște și echilibru”. Entropiei i se opune “energia”, care duce “la distrugerea echilibrului, la o mișcare nesfârșită, chinuitoare”, potrivnică “fericirii matematic-infailibile” a Statului Unic. De aici, strigătul disperat care-i scapă personajului cu numărul D-503: “Toată lumea trebuie să-și piardă mințile - cât mai repede să-și piardă mințile”. A curma sentimentul înnăscut al mișcării libere, propriu firii omului, a-l reduce la starea de entropie, în care chipurile oamenilor nu sunt umbrite de “nebunia ideilor”, este posibil numai prin “extirparea” fanteziei, al cărui centru se află într-un “bicusnic noduleț cerebral”. Imaginația, împotrivindu-se atotputerniciei rațiunii și canoașterii, făcând ca omul să devină independent față de lumea exterioară, reprezintă un “corp străin” în lumea științelor pozitive și a matematicii Statului Unic, introducând o dereglare în sistemul mecanic de funcționare a acestuia.

“Extirparea” imaginației este, însă, calea forțată de schimbare a naturii biologice a omului, despre care vorbea și Dostoievski și care ar fi posibilă, după el, numai în viața viitoare, în viața de pe urmă a omului. Dar și la E. Zamiatin, omul fără imaginație - nu mai este om: cei care au fost supuși “operației”, transformându-se într-un “mecanism perfect”, subordonat voinței statului, s-au metamorfozat, totodată, în “tractoare cu înfățișare de om”.

Romanul *Noi* al lui E. Zamiatin se încadrează, cum spuneam, în tradițiile culturologice ruse și în ceea ce privește pseudomesianismul conducătorului Statului Unic, Binefăcător și realizator al mistificării paradisului pe pământ, în care nonlibertatea este considerată drept fericire: “nonlibertatea noastră, adică fericirea noastră”. Adevăratul bine, după acest pseudobinefăcător, îl aduce oamenilor acela care le va lua libertatea, căpătând, în schimbul “liniștii” și “bunăstării materiale”, o putere nelimitată asupra lor. Este lesne de observat că prototipul unei astfel de figuri își trage originea din Marele Inchizitor al lui F. Dostoievski și Antihristul lui Vl. Soloviov.

La nouă ani după scrierea romanului *Noi*, în literatura rusă își anunță apariția o altă lucrare cu orientare antiutopică - romanul *Cevengur* al lui Andrei Platonov, parțial publicat în 1929, integral abia în 1988²⁰.

Și în romanul lui A. Platonov acționează, ca personaj principal, “un corp cu o mie de mâini” - cevengurenii. Și aici, încercarea de a construi “un rai pământesc”, de a aduna în Cevengur “pe toți martirii pământului și a pune capăt nefericirii în viață” se dovedește a fi o utopie. Sub cuvântul de “martiri” autorul reunește o categorie pestriță de oameni - proletari, vagabonzi, crescuți fără părinți, părăsiți de mamele lor încă din ceasul nașterii, oameni fără nume, denumiți pur și simplu “alții”, adică “nimeni”. Iar acești “alții” se vădese a fi un material potrivit pentru experiența utopică din Cevengur, concepută ca o renunțare la tot ce aparține trecutului și, prin urmare, ca o “încheiere a istoriei umane”. Este un fel de împărăție cerească din Noul Testament, dirijată de alte legi decât cele pământene, o lume eliberată de orice muncă, ca un drept

cuvenit al foștilor împilați.

Insistența cu care scriitorul rus revine asupra ideii organizării vieții cevangurenilor în raport cu "sistemul solar" ne duce cu gândul la Orașul Soarelui din celebra utopie a lui Tommaso Campanella *Orașul Soarelui*.

Și totuși, cevangurenii, acest "popor ales" din Sfânta Scriptură, nu cunosc liniștea. Motivul tristeții ca stare permanentă, motivul impasului și al însingurării însoțește de la un capăt la altul narațiunea acestui roman, consacrat "dezmoșteniților istoriei". Asistăm la prăbușirea viselor pe care și le-au legat de "pământul făgăduinței", la falimentul căutărilor unui mod de viață, "în care totul să se obțină gratuit".

Or, lipsa "bucuriei generale" a locuitorilor Cevengurului, faptul că ei, "nu se știe de ce", nu-și găsesc liniștea sufletească, are, la A. Platonov, o însemnătate ontologică, rădăcinile acestor idei avându-și originea în meditațiile filozofilor religioși ruși, în general, și în cele ale lui F. Dostoievski, în special, asupra mediului ce alimentează condițiile construirii "furnicarului general, armonios și supus". În acest "furnicar", după Marele Inchizitor al lui F. Dostoievski, vor trăi cei care au renunțat la libertatea spirituală pentru "panem et circenses". Iar acest mediu este format dintr-o mulțime inertă, din oameni înzestrați cu o "conștiință netulburată", care preferă o stare de "liniște și echilibru". În această mulțime omul își pierde personalitatea, devenind un "corp cu o mie de mâini și cu o mie de voci". Cu personajele lui A. Platonov, cum se poate vedea din lectura romanului *Cevengur*, nu se poate construi, însă, acest "furnicar armonios și supus", așa cum nu se poate obține nici "biruința tuturor asupra unuia", consemnată de E. Zamiatin în antiutopia sa. Atunci când în Cevengur pare a fi prins contur un sui-generis "furnicar", locuitorii lui pleacă din el, iar cei care rămân, încearcă, cum s-a spus, un sentiment din ce în ce mai acut de insatisfacție, "fericirea" pe care o propovăduia pentru oameni Marele Inchizitor nefiind pe gustul lor. În *Note de iarnă despre impresii de vară* F. Dostoievski schițase o imagine a "palatului de cleștar", denumindu-l "furnicar", în care "totul e atât de bine, totul e atât de măsurat,

toți sunt sătui, fericiți, fiecare știe ce are de făcut”. Cu alte cuvinte, conchide autorul cu o ironie ascunsă, “departe mai e omul de furnicar”. Prin intermediul unuia din personajele cu o mare pondere în contextul ideatic al romanului, Zahar Pavlovici, Platonov repetă aproape literal ideea lui F. Dostoievski, cum că “departe mai e omul de furnicar”, parafrazând-o astfel: “departe mai e omul de îndemnată furnică”. Ca o replică antinomică la afirmația unuia din personajele din romanul *Noi*: “Aripile sunt ca să zburăm, dar noi nu mai avem unde zbura: *am ajuns la destinație, am găsit*” (subl. ns. - V.Ș.) - sună cuvintele unuia din personajele lui Platonov, care nu este de acord că aici, în Cevengur, se află capătul drumului său: “Și atunci de ce oare nu-l văd eu deloc? (...) Ar fi trebuit să simt tristețe și fericire”.

Discuțiile în legătură cu genul romanului, dacă el aparține utopiei sau antiutopiei, n-au lămurit problema. Într-adevăr, e greu de stabilit căreia din cele două specii aparține acest roman. Experimentul Cevengur, proiectat într-un colț izolat de provincie, pe teren arid de stepă, în perimetrul unor ziduri de lut, ridicate de niște ființe mai mult goale și veșnic flămânde, nu are nimic comun cu reprezentările despre modelele utopice sociale. Pe de altă parte, experimentul acesta nu aduce nici cu sistemele antiutopice cunoscute: în structura romanului lui A. Platonov, fiind estompată intonația ironică, predomină motivul tristeții și melancoliei, regretul pentru destinul tragic al “dezmoșteniților soartei”.

Istoria ideilor utopice și antiutopice nu ia sfârșit prin creația lui E. Zamiatin și A. Platonov. Ea continuă în anii '30, reprezentativ din acest punct de vedere fiind romanul lui Leonid Leonov, *Drumul spre Ocean* (1935), care se înscrie în rândul utopiilor literare.

Apoi, în anii '50-'60, utopia literară capătă întrucâtva o altă configurație. Dezvoltarea impetuoasă a gândirii tehnico-științifice, conștientizarea tot mai pregnantă a pluralității lumilor și-au pus amprenta și asupra creației artistice, drept care subiecte și personaje din literatura științifico-fantastică au început să treacă în paginile utopiilor literare, imprimându-le nu numai un dinamism psihologic și o diversitate a subiectelor, dar și noi trăsături de gen. Din joncți-

unea literaturii științifico-fantastice cu utopia a rezultat o nouă variantă a romanului, impusă în critica literară prin termenul de "roman utopico-fantastic".

Unul din cele mai interesante exemple ale acestui gen este romanul lui Ivan Efremov *Nebuloasa din Andromeda* (1957)²¹, născut tocmai la confluența dintre genul utopic și genul science-fiction.

Romanul lui I. Efremov înfățișează o lume supercivilizată, aparținând unui viitor îndepărtat - peste două milenii, transpunându-l pe cititor în era expedițiilor cosmice și a contactelor galactice, cu orașele și centrele ei științifice. Așa cum se cere într-o operă a genului utopic, romanul prezintă scene din viața socială și personală a membrilor unei societăți viitoare ideale, răspunzând idealului armoniei sociale. Totodată, din literatura de anticipație au fost reținute procedeele descrierii acestei lumi superperfecționate a științei, a expedițiilor cosmice și, legat de aceasta, a conflictelor, ceea ce a imprimat romanului lui I. Efremov dinamism și atractivitate.

Mult mai complexă s-a dovedit a fi crearea tipurilor umane într-o societate în care progresul tehnico-științific a atins culmi nebănuite, în măsură să ducă la restructurarea până și a naturii biologice a omului, într-o lume fără războaie și adversari, în care oamenii trăiesc după alte legi decât cele cunoscute nouă. I. Efremov a reușit să contureze profilul unor oameni de o înaltă ținută intelectuală, generoși, cu un dezvoltat spirit de sacrificiu și putere de stăpânire de sine. Și totuși, cititorul nu poate să nu observe o anumită rigiditate sufletească a personajelor lui Efremov, pornită dintr-un surplus de raționalism, despre care prevenea cândva Konstantin Leontiev care avertiza că omul, închistându-se în "organizarea rece a progresului mașinist", nu trebuie să uite că "bucuria unei existențe simple" este mai importantă "decât calculele noastre". În această lume "oamenii sunt ca zeii" (Wells), fiindu-le proprie o anumită imobilitate, ei rămânând parcă fixați într-un anumit punct al dezvoltării, fie el chiar și cel mai înalt.

Romanul lui I. Efremov a deschis calea apariției în literatura

rusă a romanelor-prognoză despre viitorul omenirii. Dar acea trăsătură de sinceră încredere într-un viitor senin al omenirii, prezentă la I. Efremov, nu va mai fi întâlnită în nici o altă scriere de acest gen din literatura rusă. Mai mult, în creația unuia și aceluiași scriitor avansarea unor teze utopice nu exclude câtuși de puțin abordarea unor antiteze-antiutopii, scrise aproape în același timp cu utopiile. Un asemenea exemplu îl oferă creația fraților Arkadi și Boris Strugațki, autorii romanului utopico-fantastic *Stagiarii* (1964), și antiutopiei *A doua invazie a marțienilor* (1968).

Neintrând în amănunte, menționăm doar că antiutopia *A doua invazie a marțienilor* prezintă acel stadiu al existenței umane, când “egoismul rațional”, dominant în *Stagiarii*, trece în stadiul “gândirii înțelepte, sănătoase” - un echivalent al “cumințeniei” a lui Dostoievski sau al “entropiei” a lui Zamiatin (de altfel, antiutopia se subintitulează *Însemnările unui om cu gândire înțeleaptă, sănătoasă*), ducând la acceptarea de către personajele romanului a ceea ce la E. Zamiatin se numește “nonlibertatea ideală”.

Undeva, în afara cursului general al literaturii ruse de la mijlocul secolului al XX-lea se situează antiutopia filozofico-religioasă *Roza Lumii* a lui Daniil Andreev (fiul lui Leonid Andreev), terminată în 1959 și publicată postum, în 1991. Ea se înscrie în seria de lucrări care abordează mitologia rusă a istoriei și care a început cu *Legenda Marelui Inchizitor* a lui F. Dostoievski și *Scurtă povestire despre Antihrist* a lui Vl. Soloviov.

Antiutopia lui D. Andreev este scrisă sub forma unor viziuni, privirea autorului fiind îndreptată spre “bezna îndepărtată a timpurilor”, unde “distinge”, mai întâi, o eră a abundenței generale, la care, remarcă scriitorul, “fac aluzie visurile profetice ale vizionarilor luminoși ai trecutului”. Omenirea, scăpând de constrângerea statală și socială, de războaie, foamete și sărăcie, își duce existența în atmosfera unei liniști pline de armonie, toate forțele oamenilor fiind folosite pentru potolirea setei de cunoaștere și creație, pentru viața personală, incomparabil mai bogată și mai complexă.

Dar, totuși, și în această societate vor rămâne probleme nerezolvate, consecințe ale progresului tehnic, chemat la viață în epoca are-

ligioasă și caracterizat prin lipsă de spiritualitate și prin caracter utilitar, care, ca un "flegmon" ce se dezvoltă în organismul omului, ies la suprafață în epoca apropierei împărăției antihriste. Scriitorul face descrieri ale transformării sub impactul civilizației mașinizate a suprafeței terestre într-un "tablou desăvârșit al antinaturii", râurile, lacurile, câmpiile Pământului devenind, "spiritual", pustii, moarte, aidoma celor de pe Marte, neputând provoca în om "sentimente estetice ori panteiste", iar dragostea generațiilor precedente față de natură apare, psihologic, de neînțeles.

Pe un astfel de fundal, sumbru și dezolant, își expune D. Andreiev "presimțirile spirituale" în ceea ce privește omenirea "demonizată". Totul pornește de la faptul că în natura omului zac ascunse câteva contradicții încă de pe timpurile decăderii lui Lilith, izbucnirea lor putând fi estompată, nu însă și înlăturată, deoarece rădăcina lor este inerentă naturii înseși a omului. D. Andreiev face, în acest sens, referiri la F. Dostoievski care spunea că aceste contradicții ale naturii umane pot fi soluționate numai dacă omul se va schimba biologic. Andreiev se referă, în speță, la astfel de sentimente ca invidia sau setea de putere, dar, mai ales, la instinctul sexual. "sfera sexuală a omului", care "ascunde în sine sa un material explosiv de o forță neînchipuită" (13, p. 320).

Stihia sexuală, care, din timpurile gentile a fost ținută în frâu de instinctul sănătos al autoconservării, ca și de legi și norme juridice, de reguli de comportament moral și social, eliberată, sub înrâurirea propagandei cică împotriva "sclaviei" îngrădirii sexuale, a prejudecăților și normelor de "modă veche", eliberată de toate frânele morale și sociale, va duce la ruina familiei, coruperea morală a generațiilor și, în ultimă instanță, la degenerarea totală, fizică și spirituală, a oamenilor. Cu conștiința intoxicată de propovăduirea de sute de ani a amoralismului, obișnuiți din copilărie cu priveliștea unui desfrâu rafinat, neavând nici cea mai elementară noțiune despre valorile morale, acești "ultimi martori vii" ai apunerii vieții pe Pământ, aflați în puterea anti-Logosului, ce va apărea în chip de om, vor avea înfățișarea de caricaturi groaznice și mizerabile ale omului de altă dată (13, p. 333).

Încă la sfârșitul secolului trecut, vizionarul rus N. Feodorov susținea că omenirea este vrednică de a fi instrumentul "voinței lui Dumnezeu", părere apreciată atunci ca o erezie periculoasă, ca o asumare de către om a prerogativelor Creatorului. Cu timpul, însă, devenea tot mai clar că omul, într-adevăr, posedă o putere greu de imaginat, capabilă să-l ducă la salvare (cum gândea acest filozof), dar și să-l facă să ajungă pe marginea cataclismului global. Și scriitorul rus al anilor '70-'80, care a descoperit cu amărăciune că idealul societății rațiunii și progresului nu este altceva decât un mit, care dispare la o examinare mai exigentă, meditează asupra profiului omului în perspectiva istorică a viitorului.

În interesantul său roman, *Atentat asupra mirajelor*²², Vladimir Tendriakov caută izvoarele gândirii utopice, îndreptându-și privirile spre începuturile istoriei gândirii sociale. Și, recunoscând meritele "virtuoșilor proiectanți", care veacuri de-a rândul și-au oferit proiectele în vederea făuririi "unor sisteme sociale ideale", scriitorul contemporan ia apoi ca exemplu "Orașul fericit" al lui T. Campanella, ca să prezinte, în continuare, totalul faliment al utopiei călugărului dominican.

De ce au fost respinse de viață atât utopia lui Campanella, cât și alte proiecte utopice? Răspunsul lui Vl. Tendriakov la această întrebare este univoc: în proiectele lor despre societatea viitorului, utopiștii n-au luat în calcul complexitatea naturii umane. Fiind încrezători în progresul istoric, ei au crezut și în "natura funciamente bună" a omului, având convingerea că individul poate fi transformat, iar această transformare utopiștii și-o închipuiau ca o perfecțiune continuă. Toate încercările lor, însă, întreprinse în decursul istoriei pentru a crea "mecanisme sociale" în scopul transformării semenului nostru n-au avut sorti de izbândă. După aceste considerații, Vl. Tendriakov ajunge la concluzia dostoievskiană privind ambivalența naturii umane, caracterul ei contradictoriu și imprevizibil: "Răul se află nu în modul de producție, ci în însăși imperfecțiunea omului". "Pe măsura înaintării sale, citim la acest scriitor, omul din ce în ce mai puțin depindea de forțele exterioare, din ce în ce mai mult își dădea seama că pericolul se află ascuns în

el însuși” (22. p. 3-4).

Acceași idee este exprimată și în romanul lui C. Aitmatov *Eșafodul*²³, în răspunsul lui Hristos dat lui Pilat din Pont: “Află dar, cărmutorule roman, că sfârșitul lumii nu-l voi aduce eu și nici urgiile stihilor, ci vrajba oamenilor. Acea vrajhbă și acele biruințe pe care tu le proslăvești extaziat de putere” (23, p. 158).

Dintre scrierile anilor '80 rețin atenția romanele lui Vladimir Orlov, *Altistul Danilov* (1980) și *Farmacistul* (1987), situate unul față de celălalt ca o teză și antiteză. Dacă în *Altistul Danilov* autorul polemizează camuflat împotriva tendințelor din veacul progresului tehnic de restructurare a lui “homo sapiens”, exprimându-și încrederea că “misterul și credința” sunt în măsură să tempereze “calculul rece” al rațiunii, în *Farmacistul* omul este prezentat acum departe de perfecțiune, însăși lumea terestră fiind amenințată cu dispariția sub unda de șoc a comportamentului mercantil.

Universalismul ca trăsătură proprie utopiilor, atât celor pozitive, cât și celor negative, tendința de a privi dincolo de faptele prezentului duc la apariția unor meditații asupra destinului global al umanității. Dintre scrierile care abordează o asemenea problemă menționăm nuvela scriitorului bielorus A. Adamovici, *Ultima pastorală* (1987)²⁴, în care autorul previne asupra pericolului unei posibile catastrofe nucleare. Între creațiile literare care imaginează dezastrul nuclear, nuvela lui Adamovici ne-a reținut îndeosebi atenția prin mesajul pe care Planeta noastră muribundă îl transmite Universului. Nu sentimente de regret pentru pieirea uriașelor înfăptuiri ale geniului uman conține ultimul mesaj al Terrei, ci cuvinte de o gingașă iubire, care trăiește în sufletul omului până în ultima clipă. Acest acord final al “pastoralei” este în deplină consonanță cu acele orientări ale literaturii contemporane, care vizează abordarea problemelor eticii general umane și care promovează o mare diversitate a modalităților narrative - inclusiv a formelor convențional-poetice, între care utopia și antiutopia ocupă un loc important.

Mitologia și literatura

1. Giambattista Vico, **Știința nouă. Principiile unei științe noi cu privire la natura comună a națiunilor, precedată de Autobiografie**. Studiu introductiv, traducere și indici de Nina Façon, Ed. Univers, București, 1972, p. 417.

2. Andrei Belâi, **Философия культуры**, în vol. său: **Символизм как миропонимание**, Moscova, 1994, p. 314.

3. Vezi: H. Bergson, **Les deux sources de la morale et de la religion**, Paris, 1932; C. G. Jung, **L'inconscient dans la vie psychique normale et anormale**, Paris, 1928; L. Lévy-Bruhl, **La mentalité primitive**, Paris, 1947; E. Cassirer, **Philosophie der symbolischen Formen**, Darmstadt, 1977; C. Lévi-Strauss, **Antropologia structurală**. Prefață de Ion Aluș, traducere de I. Pecher, Ed. Politică, București, 1978.

4. E.M. Meletinski, **Поэтика мифа**, Moscova, 1978, p. 165.

5. Mircea Eliade, **Istoria credințelor și ideilor religioase**, (vol. 1-3), traducere de Cezar Baltag, Chișinău, 1992, vol. 1, p. 35.

6. A. A. Potebnea, **Из записок по теории словесности**, Harkov, 1905, p. 593.

7. E.V. Tylor, **Первобытная культура**, Moscova, 1989, p. 134-135.

8. Viaceslav Ivanov, **Две стихии в современном символизме**, în vol. său: **По звездам. Статьи и афоризмы**, Petersburg, 1909, p. 283. "Creația populară (...) poate fi considerată ca o cufundare inconștientă în sîhia folclorului", scria V. Ivanov într-un alt studiu din același volum (p. 40).

9. Feodor Sologub, **Дикий бог**, în **Собрание сочинений. Том I. Рассказы (1894-1908)**, München, 1992, p. 225.

10. A.F. Losev, **Диалектика мифа**, în vol. său: **Философия. Мифология. Культура**, Moscova, 1991, p. 59.

11. Viaceslav Ivanov, **Поэт и чернь**, în vol. său: **По звездам**.

Статьи и афоризмы, Petersburg, 1909, p. 40.

12. A.F. Losev, *Мифология*. În *Философская энциклопедия*, vol. 3. Moscova, 1964, p. 458-459.

13. Aleksandr Blok, *Сочинения в двух томах*, vol. I, Moscova 1955, p. 213-214. Precizăm de la bun început că autorul lucrării își rezervă dreptul la propriile sale variante, în două cazuri: atunci când nu există o traducere oficială, sau atunci când versiunea oficială, îndepărtându-se prea mult de textul literal al originalului, nu vine în sprijinul ilustrării ideilor dezvoltate de autor. Această precizare se reteră nu numai la A. Blok, ci și la toți ceilalți poeți și scriitori ruși, care fac obiectul cercetării noastre în paginile de față.

14. Vergiliu, *Eneida*. În românește de Eugen Lovinescu. Antologie, tabel cronologic, prefață, note și bibliografie de Gabriela Cretu. Ed. Albatros. /București/, 1978, p. 203. Cuvintele citate aparțin cercetătorului austriac Viktor Pöschl, care figurează la secțiunea *Referinte critice* cu un fragment din lucrarea sa *Die Dicht-kunst Virgils. Bild und Symbol in der Äneis*. Viena, 1964.

15. L. Batkin, *Ренессанский миф о человеке*, "Вопросы литературы", 1971, nr. 9, p. 116-118.

16. Vezi: G.A. Tîme, *Заклятье гетеевства*, "Русская литература", 1992, nr. 1.

17. Mircea Eliade, *Drumul spre centru*. Antologie alcătuită de Gabriel Liiceanu și Andrei Pieșu, Ed. Univers, București. 1991, p. 338.

18. *Литературное наследство*, nr. 27-28, Moscova, 1937, p. 128-138.

19. Andrei Belâi, *Магия слов*, în vol. său: *Символизм как миропонимание*. Moscova. 1994, p. 133-138.

20. Mircea Eliade, *Sacru și profanul*. Traducere de Brîndușa Prelipseanu, Ed. Humanitas, /București/, 1995, p. 90.

21. Mircea Eliade, *Mefistofel și androgenul*. Traducere de Alexandra Cuniță, Ed. Humanitas, /București/, 1995, p. 8, 76.

22. Leonid Leonov, *Pădurea rusă*. București. 1956, p. 551.

23. D.L. Andreev, *Роза Мира*, în vol.: *Антихрист. Антология*. Moscova, 1995.

24. S.N. Bulgakov, *Человечность против человекобожия*, "Русская мысль", 1917, nr. 5-6, p. 2.
25. Andrei Belâi, *Песнь жизни*, în vol. său: *Символизм как миропонимание*, p. 177.
26. Marina Tsvetaeva, *Избранные произведения*, Moscova - Leningrad, 1965.
27. J.G. Frazer, *Creanga de aur*, (vol. I-II). Traducere, prefață și tabel cronologic de Octavian Nistor. Note de Gabriela Duda, Ed. Minerva, București, 1980.
28. W. Wundt, *Миф и религия*, Sankt-Petersburg, 1913.
29. S. Freud, *Interpretarea viselor*. Traducere de Nicolae Anghel, Ed. Măiastra, București, 1991.
30. Vezi discuțiile oglindite în articolele criticilor literari din "Вопросы литературы", 1977, nr. 5.
31. Boris Vasiliev, *Не стреляйте белых лебедей. Роман*, Moscova, 1981, p. 238.

Mitologismul literaturii ruse

1. N.A. Berdiaev, *Русская идея*, în vol.: *Мыслители русского зарубежья*, Sankt-Petersburg, 1992, p. 209.
2. Nikolai Berdiaev, *Renașterea culturală rusă de la începutul secolului XX*, "Cotidianul" (Supliment cultural), 9 mai 1994, p. 6, 7.
3. Andrei Belâi, *Настоящее и будущее русской литературы*, în vol. său: *Символизм как миропонимание*, Moscova, 1994, p. 349-351.
4. Viaceslav Ivanov, *Поэт и чернь*, în vol. său: *По звездам. Статьи и афоризмы*, Petersburg, 1909, p. 41.
5. G.P. Fedotov, *Письма о русской культуре*, în vol.: *Мыслители русского зарубежья*, Sankt-Petersburg, 1992, p. 411.
6. G.P. Fedotov, "Слово о полку Игореве", "Русская литература", 1993, nr. 1, p. 123.
7. A.F. Losev, *Античная философия и общественно-*

исторические формации, în vol. său: **Философия. Мифология. Культура**. Moscova, 1991, p. 449.

8. I. A. Bunin, **Viata lui Arseniev**, Ed. pentru Literatură Universală. București, 1969, p. 222. Despre natura înfățișată în romanul buninian vezi articolul nostru: **Lirismul lui Bunin** ("Viata lui Arseniev"). "Analele Universității București, Literatură universală și comparată", XX. 1971, nr. 2, p. 109-115.

9. Mircea Eliade. **Sacru și profanul**. Traducere de Brîndușa Prelipceanu. Ed. Humanitas. /București/, 1995, p. 95.

10. A. Doroșevici, **Миф в литературе XX века**. "Вопросы литературы", 1970. nr. 2, p. 123. Criticul scria: "Posibilitatea sau imposibilitatea de apariție a miturilor este determinată de o interacțiune reală între om și istorie, de gradul de participare conștientă la aceasta".

11. G. Fedotov. **О св. Духе в природе и культуре**, "Вопросы литературы", 1990. nr. 2, p. 208.

12. A.F. Losev, **Диалектика мифа**, în vol. său: **Философия. Мифология. Культура**, p. 70.

13. N.P. Utehin, "**Мастер и Маргарита**" М. Булгакова (об источниках действительных и мнимых), "Русская литература", 1979. nr. 4, p. 103.

14. L.A. Gogoișvili, **Коммуникативная версия психазма**. postfată la vol.: A.F. Лосев, **Миф. Число. Сущность**, Moscova, 1994, p. 884.

15. G. Fedotov. **Борьба за искусство**, "Вопросы литературы", 1990, nr. 2, p. 221.

16. A.F. Losev, **Вл. Соловьев. Жизнь и творчество**, în vol. său: **Философия. Мифология. Культура**, p. 488.

17. V.V. Zenkovski, **История русской философии**, vol. 1, partea a 2-a. Leningrad, 1991, p. 271.

18. B.P. Hașdeu, **Basn**. în: **Etymologicum Magnum Romaniae**, vol. II, Ed. Minerva, București, 1970, p. 395.

19. Viaceslav Ivanov, **Две стихии в современном символизме**, în vol. său: **По звездам. Статьи и афоризмы**, Petersburg, 1909, p. 285.

Gândirea mitologică și crearea de mituri în opera simboliştilor ruși

1. Vezi: E.M. Meletinski, *Поэтика мифа*, Moscova, 1978.
2. Andrei Belâi, *Смысл искусства*, în vol. său: *Символизм как миропонимание*, Moscova, 1994, p. 126.
3. F.A. Stepan. *Литературно-критические статьи*, "Русская литература", 1989, nr. 3, p. 128-129.
4. Viaceslav Ivanov, *Две стихии в современном символизме*, în vol. său: *По звездам. Статьи и афоризмы*, Petersburg, 1909, p. 278.
5. Viaceslav Ivanov, *О веселом ремесле*, *idem*, p. 143.
6. Andrei Belâi, *Песнь жизни*, în vol. său: *Символизм как миропонимание*, Moscova, 1994, p. 176.
7. Despre tradițiile simboliste și lirica eseniană am scris un studiu aparte - *Poetica creării de mituri în poezia lui S. Esenin și tradițiile simbolismului rus*, susținut sub formă de comunicare științifică la simpozionul consacrat Centenarului nașterii lui Serghei Esenin (București, 13-14 octombrie 1995), în prezent aflat sub tipar.

Fascinația imaginarului

1. Valeri Briusov, *Далекие и близкие. Статьи и заметки о русских поэтах от Тютчева до наших дней*, Moscova, 1912, p. 145.
2. Vezi: A. Zverev, *XX век как литературная эпоха*, "Вопросы литературы", 1992, vol. II, p. 35.
3. Z.N. Hiprius, *Стихотворения. Живые лица*, Moscova, 1991, p. 28.
4. Vezi: A.L. Sobolev, *Из комментариев к "Мелкому бесу"*: "пушкинский" урок Передонова, "Русская литература", 1992, nr. 1, p. 159.

5. Andrei Belâi, **Кризис сознания и Генрих Ибсен**, în vol. său: **Символизм как миропонимание**, Moscova, 1994, p. 210.

6. Viaceslav Ivanov, **Кризис индивидуализма**, în vol. său: **По звездам. Статьи и афоризмы**, Petersburg, 1909, p. 102.

7. A.A. Taño-Godi. А.Ф. Лосев. **Жизнь и творчество**, prefață la vol.: А.Ф. Лосев. **Философия. Мифология. Культура**, Moscova, 1991, p. 13.

8. V. Șoptoreanu, D. Balan, **Поэзия русă la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea (1890-1917)**. Antologie, Tipografia Universității București, 1975, p. 56.

9. Aleksandr Blok. **Сочинения в двух томах**, vol. 1, Moscova, 1955, p. 322.

10. Valeri Briusov. **Избранное. Стихотворения. Лирические поэмы**, Moscova, 1983, p. 29.

11. Viaceslav Ivanov. **Две стихии в современном символизме**, în vol. său: **По звездам. Статьи и афоризмы**, p. 288.

12. Utopia lui Vl. Soloviov referitoare la arta viitorului se înscrie în concepția lui sintetică, având ca punct de pornire timpurile primitive, când poetii erau proroci și sacerdoti: ideea religioasă domina poezia, iar arta îi servea pe zei. Cu dezvoltarea civilizației, însă, arta s-a desprins de religie, devenind ea însăși "zeitatea și idealul". Dar cu trecerea timpului istoric, "arta se va reîntoarce la religie", deoarece numai în religie își va găsi "un sprijin ferm și o pârghie puternică pentru acțiunea sa morală". Chezăria acestei sinteze a artei și religiei o reprezintă, în viziunea filozofului rus, tendința artei realiste contemporane lui ("în ciuda caracterului ei antireligios", scria el) "de a înrăuri viața reală, corectând-o și îmbunătățind-o în conformitate cu anumite cerințe ideale". "Dar, tot acest realism brut al artei contemporane - scria Vl. Soloviov - reprezintă doar acel învelis sub care stă ascunsă, până la un moment dat, poezia înaripată a viitorului" (vezi: Vl. Soloviov, **Три речи в память Достоевского**, în **Сочинения в двух томах**, vol. 2, Moscova, 1990, p. 294).

13. Vezi: V. Hofman, **Язык символистов** în vol.: **Литературное наследство**, nr. 27-28, Moscova, 1937, p. 80.

14. Valeri Briusov, **Собрание сочинений в семи томах**, vol. 1, Moscova, 1975, p. 568.

15. Boris Soloviov, **Поэт и его подвиг**, Moscova, 1971, p. 73-75.

Opoziția real-ideal

1. Mircea Eliade, **Sacrul și profanul**. Traducere de Brîndușa Prelipceanu, Ed. Humanitas, /București/, 1995, p. 32.

2. V.S. Soloviov, **Жизненная драма Платона**, în **Сочинения в двух томах**, vol. 2, Moscova, 1988, p. 610.

3. Z.N. Hippus (Merejkovskaia), **Родина**, în vol. său: **Зеркала**. Вторая книга рассказов, Sankt-Petersburg, 1898, p. 193.

4. Z.N. Hippus (Merejkovskaia), **Златоцвет**, *idem*, p. 494.

5. S.N. Bulgakov, **Религия человекобожия в русской революции**, în vol. său: **Христианский социализм**, Novosibirsk, 1991, p. 125.

6. Panteismul, scria G. Fedotov, "trăiește în substratul noului realism", iar simbolismul rus, după el, "nu este o evoluție a realismului. ci o ruptură radicală cu acesta" (**Борьба за искусство, "Вопросы литературы"**, 1990, nr. 2, p. 220-221).

7. Andrei Belâi, **Мережковский**, în vol. său: **Символизм как миропонимание**, Moscova, 1994, p. 376.

8. Feodor Sologub, **Тяжелые сны**, în vol. său: **Тяжелые сны**. Роман. Рассказы, Leningrad, 1990, p. 270.

9. Feodor Sologub, **Земле земное**, *idem*, p. 270.

10. Feodor Sologub, **Красота**, *idem*, p. 286-294.

11. Vezi: Mircea Eliade, **Mefistofel și androginul**. Traducere de Alexandra Cuniță, Ed. Humanitas, /București/, 1995, p. 11-70.

12. Ne-am oprit mai amănunțit asupra acestei probleme în cartea noastră: **Gândirea filozofico-estetică și literatura rusă. Partea 1**, Editura Universității București, 1995.

13. Z.N. Hippus (Merejkovskaia), **Живые и мертвые**, în vol. său: **Зеркала**. Вторая книга рассказов, p. 167.

14. Feodor Sologub, **Жало смерти**, în vol. său: **Тяжелые сны**. Роман. Рассказы, p. 312-315.

Puterea mitizantă a “percepției vii”

1. Viaceslav Ivanov, **Две стихии в современном символизме**, în vol. său: **По звездам. Статьи и афоризмы**, Petersburg, 1909, p. 276.

2. Vezi: Vladimir Orlov, Гамаюн. **Жизнь Александра Блока**, Kiev, 1989, p. 134.

3. Andrei Belâi, **Эмблематика смысла**, în vol. său: **Символизм как миропонимание**, Moscova, 1994 p. 73.

4. Andrei Belâi, **Форма искусства**, *idem*, p. 96.

5. Andrei Belâi, **Чехов**, *idem*, p. 371-372.

6. Andrei Belâi, **Кризис сознания и Генрих Ибсен**, *idem*, p. 212.

7. E.M. Meletinski, **Поэтика мифа**, Moscova, 1978, p. 171.

8. A.F. Losev, **Диалектика мифа**, în vol. său: **Философия. Мифология. Культура**, Moscova, 1991, p. 89.

Lumea însufletită a artei

1. Feodor Sologub, **Тяжелые сны** în vol. său: **Тяжелые сны**. Роман. Рассказы. Leningrad, 1990, p. 44.

2. E.M. Meletinski, **Поэтика мифа**, Moscova, 1978, p. 344.

“Un aliaj diabolic din mai multe lumi...”

1. Andrei Belâi, **Эмблематика смысла**, în vol. său: **Символизм как миропонимание**, Moscova, 1994, p. 82.

2. Viaceslav Ivanov, **Предчувствия и предвестия**, în vol. său: **По звездам. Статьи и афоризмы**, Petersburg, 1909, p. 191-192.

3. Viaceslav Ivanov, *О Владимире Соловьеве*, în vol. său: *Борозды и межи*, Moscova, 1916, p. 114.
4. “Îndepărtat de cult și blocat în mitologii, Cerul rămâne prezent în viața religioasă prin mijlocirea simbolismului”, care “împregnează și susține”, printre altele, și legende despre “zborul magic”. scria Mircea Eliade (*Sacru și profanul*, ed. cit., p. 111-112).
5. A.F. Losev. *Диалектика мифа*, în vol. său: *Философия. Мифология. Культура*, Moscova, 1991, p. 44.
6. Viaceslav Ivanov, *Экскурс: основной миф в романе “Бесы”*, în vol. său: *Борозды и межи*, p. 63.
7. F.M. Dostoievski, *Подросток*, în *Собрание сочинений в десяти томах*, vol. 8, Moscova, 1957, p. 151.
8. Aleksandr Blok, *Сочинения в двух томах*, vol. 2, Moscova, 1955, p. 378.
9. Aleksandr Blok, *Собрание сочинений в восьми томах*, vol. 5, Moscova-Leningrad, 1962, p. 71.

“Structuri filozofice” în făurirea “dulcei legende”

1. Andrei Belâi, *Чехов*, în vol. său: *Символизм как миропонимание*, Moscova, 1994, p. 372.
2. A.F. Losev, *Античная философия и общественно-исторические формации*, în vol. său: *Философия. Мифология. Культура*, Moscova, 1991, p. 435.
3. Andrei Belâi, *Апокалипсис в русской поэзии*, în vol. său: *Символизм как миропонимание*, p. 412.
4. Andrei Belâi, *Эмблематика смысла*, *idem*, p. 38.
5. A.F. Losev, *Диалектика мифа*, în vol. său: *Философия. Мифология. Культура*, p. 29.
6. Andrei Belâi, *Фридрих Ницше*, în vol. său: *Символизм как миропонимание*, p. 181.
7. K.E. Gilbert, H. Kuhn, *Istoria esteticii*, Ed. Meridiane, București, 1972, p. 445.

8. Feodor Sologub, **Тяжелые сны**, în vol. său: **Тяжелые сны. Роман. Рассказы**. Leningrad. 1990. p. 232-233.
9. Friedrich Nietzsche, **Aşa grăit-a Zarathustra**. În versiune românească de Victoria Ana Tăușan, Editer, București, 1991, p. 13.
10. D.S. Merejkovski, **Христос и Антихрист. Трилогия, том 3, часть II: Воскресшие боги (Леонардо да Винчи)**, Moscova, 1990. p. 124.
11. Z.N. Hippus (Merejkovskaia), **Луна**, în vol. său: **Зеркала. Вторая книга рассказов**, Sankt-Petersburg, 1898, p. 250.
12. Литературное наследство, nr. 27-28, Moscova. 1937, p. 33.
13. Feodor Sologub, **Мечта на камнях**, în vol. său: **Тяжелые сны. Роман. Рассказы**. p. 332.
14. Z.N. Hippus (Merejkovskaia), **Зеркала**, în vol. său: **Зеркала. Вторая книга рассказов**, p. 59.
15. V.S. Soloviov, **Три речи в память Достоевского**, în **Сочинения в двух томах**, vol. 2, Moscova, 1988, p. 314.
16. **Vezi: Boris Soloviov, Поэт и его подвиг**, Moscova, 1971, p. 37.

Natura simbolică a mitului

1. **Vezi: E.M. Meletinski. Поэтика мифа**. Moscova. 1978.
2. **Vezi: Friedrich Schelling. Философия искусства**. Moscova, 1966.
3. **Vezi: E. Cassirer, Philosophie der symbolischen Formen**. Darmstadt, 1977.
4. Mircea Eliade, **Mefistofel și androginul**. Traducere de Alexandra Cuniță, Ed. Humanitas, /București/. 1995, p. 191, 193.
5. A.F. Losev, **Критика платонизма у Аристотеля**, în vol. său: **Миф. Число. Сущность**, Moscova, 1994, p. 552.
6. A.F. Losev, **Диалектика мифа**, în vol. său: **Философия. Мифология. Культура**. Moscova, 1991, p. 49.
7. Viaceslav Ivanov, **Поэт и чернь**, în vol. său: **По звездам. Статьи и афоризмы**, Petersburg, 1909, p. 39.

8. Andrei Belâi, Чехов, în vol. său: Символизм как миропонимание, Moscova, 1994, p. 372.
9. Andrei Belâi, Почему я стал символистом, idem, p. 447.
10. Andrei Belâi, Символизм и современное русское искусство, idem, p. 344.
11. Andrei Belâi, Магия слов, idem, p. 140.
12. Viaceslav Ivanov, О границах искусства, în vol. său: Борозды и межи, Moscova, 1916, p. 223-224.
13. Feodor Sologub, Чудо отрока Лина, în Собрание сочинений. Том I. Рассказы (1894-1908), München, 1992, p. 228.
14. *** Дальние берега. Портреты писателей эмиграции, Moscova, 1944, p. 83.
15. Andrei Belâi, Театр и современная драма, în vol. său: Символизм как миропонимание, p. 153.
16. A. Doroşevici, Миф в литературе XX века, “Вопросы литературы”, 1970, nr. 2, p. 126.
17. Andrei Belâi, Проблема культуры, în vol. său: Символизм как миропонимание, p. 24.
18. Andrei Belâi, Смысл искусства, idem, p. 130.
19. F.A. Stepun, Литературно-критические статьи, “Русская литература”, 1989, nr. 3, p. 140-141.
20. E.V. Tylor, Первобытная культура, Moscova, 1989, p. 129.
21. Feodor Sologub, Снегурочка, în Собрание сочинений. Том I. Рассказы (1894-1908), p. 376.

“Am făcut din viața mea o legendă...”

1. Andrei Belâi, Магия слов, în vol. său: Символизм как миропонимание, Moscova, 1994, p. 141.
2. Andrei Belâi, Эмблематика смысла, idem, p. 38.
3. A. Doroşevici, Миф в литературе XX века, “Вопросы литературы”, 1970, nr. 2, p. 126.
4. Andrei Belâi, Символизм и современное русское искусство, în vol. său: Символизм как миропонимание, p. 342.

5. Andrei Belâi, **Театр и современная драма**, *idem*, p. 447.
6. A.F. Losev, **Эрос у Платона**, în vol. său: **Философия. Мифология. Культура**, Moscova, 1991, p. 191.
7. Vladimir Hodasevici, **Конец Ренаты**, în vol.: **Русский Эрос или философия любви в России**, Moscova, 1991, p. 340.
8. V.A. Cealmaev, **Воскресивший слово...** (В художественном мире Алексея Ремизова). Prefață la: **Алексей Ремизов. Неумный бубен. Роман, повести, рассказы, сказки, воспоминания**. Chișinău, 1988. p. 15-16.
9. Andrei Belâi, **Священные цвета**, în vol. său: **Символизм как миропонимание**, p. 203.
10. F.A. Stegun, **Литературно-критические статьи**, "Русская литература", 1989, nr. 3, p. 138.
11. Andrei Belâi, **Начало века**, Moscova. 1990, p. 166.
12. V.S. Soloviov, **Философские начала цельного знания**, în **Сочинения в двух томах**, vol. 2, Moscova, 1988, p. 152.
13. N.A. Berdiaev, **Русская идея**, în vol.: **Мыслители русского зарубежья**, Sankt-Petersburg, 1992, p. 238.
14. Vladimir Orlov, **Гамаюн. Жизнь Александра Блока**, Kiev. 1989, p. 228.
15. **Литературное наследство**, nr. 27-28, Moscova. 1937, p. 23.
16. Aleksandr Blok, **О современном состоянии русского символизма**, în **Сочинения в двух томах**, vol. 2, Moscova. 1955, p. 151.
17. În romanul lui D. Merejkovski **Învieirea zeilor (Leonardo da Vinci)**, "Diavolița albă" este statuia antică a lui Venus. scoasă din pământ: aceeași poreclă i se atribuie, tot aici, și "vrăjitoarei" Casandra, ale cărei trăsături aminteau de Zinaida Hippus, soția scriitorului (vezi despre aceasta în monografia noastră: **Gândirea filozofico-estetică și literatura rusă. Partea I**, Ed. Universității București, 1995).
18. *** **Дальние берега. Портреты писателей эмиграции. Мемуары**, Moscova, 1994, p. 128, 131-134.
19. Vezi: N.A. Berdiaev, **Русская идея**, în vol.: **Мыслители русского зарубежья**, p. 238; *idem*, **Renașterea culturală rusă de**

la începutul secolului XX, "Cotidianul" (Supliment cultural), 9 mai 1994, p. 5.

20. În legătură cu destinul Ninei Petrovskaia a scris un interesant eseu V. Hodasevici, intitulat *Sfârșitul Renatei*; despre relațiile acesteia cu Andrei Belâi, pe de o parte, și cu V. Briusov, pe de alta, vorbește în memoriile sale, *Început de veac, Andrei Belâi*. Valeri Briusov a reprodus în romanul său, *Îngerul de foc*, istoria relațiilor sale cu Nina Petrovskaia și cu Andrei Belâi, Petrovskaia figurând aici sub numele Renata.

21. P. Gorelov, *Размышления над романом, "Вопросы литературы"*, 1988, nr. 9, p. 85.

Mitul creației și al geniului creator

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

2. *** *Estetica*, Ed. Academiei, București, 1983, p. 151.

3. V.V. Rozanov, M.IU. Лермонтов (к 60-летию кончины), "Вопросы литературы", 1988, nr. 4, p. 182.

4. K.E. Gilbert, H. Kuhn, *Istoria esteticii*, Ed. Meridiane, București, 1972, p. 311.

5. Aurel Petrescu, *Eminescu. Metamorfozele creației*, Ed. Albatros, București, p. 187, 196.

6. Lucian Blaga, *Daimonion*, în *Opere*, vol. 7, Ed. Minerva, București, 1980, p. 302.

7. P. Gaidenko, "Конкретный идеализм" С.Н. Трубецкого, "Вопросы литературы", 1990, nr. 9, p. 117.

8. V.S. Soloviov, *Красота в природе*, în *Сочинения в двух томах*, vol. 2, Moscova, 1988, p. 352-355.

9. V.S. Soloviov, *Общий смысл искусства*, *idem*, p. 392.

10. G. Fedotov, *Борьба за искусство*, "Вопросы литературы", 1990, nr. 2, p. 220.

11. Iğra Surat, *Пушкин как религиозная проблема*, "Новый

мир", 1994, nr. 1, p. 221.

12. N.A. Berdiaev, *Кризис искусства*, Moscova, 1918, p. 3-28.

13. S.N. Bulgakov, *Религия человекобожия в русской революции*, în vol. său: *Христианский социализм*, Novosibirsk, 1991, p. 127.

14. V.V. Zenkovski, *История русской философии*, vol. 1, partea a 2-a, Leningrad, 1991, p. 140.

15. F.M. Dostoievski, *Братья Карамазовы*, în *Собрание сочинений в десяти томах*, vol. 9, Moscova, 1958, p. 138-139.

16. Vezi: N.O. Losski, *История русской философии*, Moscova, 1991, p. 230.

17. D. Merejkovski, М.Ю. Лермонтов. *Поэт сверхчеловечества*, "Вопросы литературы", 1988, nr. 10.

18. V.S. Soloviov, *Три разговора о войне, прогрессе и конце всемирной истории*, în *Сочинения в двух томах*, vol. 2, p. 740-743.

19. Vezi: N.O. Losski, *История русской философии*, p. 247.

20. Andrei Belâi, *Гоголь*, în vol.: *Серебряный голубь*, Moscova, 1989, p. 423.

21. D.S. Merejkovski, *Христос и антихрист. Трилогия*, vol. 1: *Смерть богов (Юлиан Отступник)*; vol. 2-3: *Воскресшие боги (Леонардо да Винчи)*; vol. 4: *Антихрист (Петр и Алексей)*, Moscova, 1989-1990, vol. 3, p. 366.

22. V.S. Soloviov, *Философия искусства и литературная критика*, Moscova, 1991, p. 276.

23. J.W. Goethe, *Din viața mea. Poezie și adevăr*, vol. II, Ed. de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1955, p. 341.

24. N.A. Berdiaev, *Renașterea culturală rusă de la începutul secolului XX*. "Cotidianul" (Supliment cultural), 9 mai 1994, p. 4.

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

26. "Raze de radiu obscur" emană și geniul lui Dostoievski în cunoscuta lucrare a lui D. Merejkovski: Л. Толстой и Достоевский. *Жизнь и творчество*, Petersburg, 1901-1902.

27. Mircea Eliade, *Mefistofel și androginul*. Traducere de

Alexandra Cuniță, Ed. Humanitas, /București/, 1995, p. 115.

28. D.S. Merejkovski, **Romanul lui Leonardo da Vinci sau învierea zeilor**, vol. 1. În românește de Ecaterina Antonescu. Prefață de Ion Ianoși, Ed. Cartea Românească, /București/, 1973, p. 204.

29. Tudor Vianu, Mihai Eminescu, în vol.: *Șerban Cioculescu, Vladimir Streinu, Tudor Vianu, Istoria literaturii române moderne*, 1, "Casa Școalelor", /București/, 1944, p. 280.

30. V.S. Soloviov, Кризис западной философии (против позитивистов), în *Сочинения в двух томах*, vol. 2, p. 130.

31. Emil Cioran, **Pe culmile disperării**, Ed. Humanitas, București, 1993, p. 50.

Mitul androgenului

1. Mircea Eliade, **Mefistofel și androgenul**. Traducere de Alexandra Cuniță, Ed. Humanitas, /București/, 1995, p. 96, 99.

2. V.S. Soloviov, Смысл любви, în *Сочинения в двух томах*, vol. 2, Moscova, 1988, p. 513.

3. De altfel, meditănd asupra a ceea ce i-a inspirat ideea existenței unei simetrii între scena "Prolog în Cer" din *Faust* al lui Goethe și romanul fantastic *Séraphita* al lui Balzac, în care este vorba de o ființă androgenă, Mircea Eliade ajunge la concluzia că această simetrie se datorează faptului că "în ambele opere este vorba despre misterul identității contrariilor (coincidentia oppositorum) și al totalității" (*Mefistofel și androgenul*, p. 73).

4. Anatoli Jurakovski, Тайна любви и таинство брака, în vol. *Русский Эрос или философия любви в России*, Moscova, 1991, p. 331.

5. Zinaida Hippus, Арифметика любви, în vol. *Русский Эрос* ..., p. 210-211.

6. Mircea Eliade, **Drumul spre centru**, Ed. Univers, București, 1991, p. 336.

7. D.S. Merejkovski, Христос и антихрист. Трилогия, vol. 2-3: Воскрешение боги (Леонардо да Винчи), Moscova, 1990,

vol. 3, p. 325.

8. Lev Karsavin, Федор Павлович Карамазов как идеолог любви, în vol.: *Русский Эрос ...*, p. 356.

9. Nikolai Berdiaev, Метафизика пола и любви, în vol.: *Русский Эрос ...*, p. 243.

10. A.F. Losev, Эрос у Платона, în vol. său: *Философия. Мифология. Культура*, Moscova, 1991, p. 188.

11. Piotr Uspenski, Искусство и любовь, în vol.: *Русский Эрос ...*, p. 226.

12. Serghei Bulgakov, Свет Невечерний, în vol.: *Русский Эрос ...*, p. 314.

13. Vasili Rozanov. Концы и начала. "Божественное" и "демоническое". Боги и демоны, în vol.: *Русский Эрос ...*, p. 116-119.

Mit și istorie în romanul simbolist

1. Andrei Belâi, Эмблематика смысла, în vol. său: *Символизм как миропонимание*, Moscova, 1994, p. 26.

2. Nikolai Berdiaev, Смысл истории, Moscova, 1990. N. Berdiaev a fost împotriva "încercărilor protestanților de a curăța creștinismul de păgânism", deoarece, scria el, aceasta o să ducă "numai la slăbirea esteticii creștine și a metafizicii creștine, adică a ceea ce este legat de spiritul elenismului" (ibidem, p. 85).

3. F.A. Stepun, Литературно-критические статьи, "Русская литература", 1989, nr. 3, p. 132.

4. Nikolai Gumiliov, Золотое сердце России, Chișinău, 1990, p. 508.

5. În ceea ce privește traducerile în limba română, menționăm că prima parte a trilogiei merejkovskiene, *Moartea zeilor (Iulian Apostatul)*, a apărut în 1916, a doua parte, *Învierea zeilor (Leonardo da Vinci)*, în 1920, ediție nouă - 1924; a treia, *Antihristul (Petru și Aleksei)*, în 1921, toate în traducerea lui V. Demetrius. Partea a doua a trilogiei (vol. I-II) a fost publicată, așa

cum am arătat deja, într-o versiune nouă, în 1973, la Editura Cartea Românească. În Rusia, trilogia merejkovskiană n-a mai fost republicată până în 1989-1990, când a apărut în colecția "Din moștenirea literară", reprodusă după ediția din 1914. În anul 1976, a apărut în limba română și prima parte a dilogiei briusoviene, **Altarul zeiței Victoria. O istorisire din secolul al IV-lea**, în traducerea lui Mircea Spiridonescu și Dan Răutu, prefață de Alexandru Sincu.

6. A.F. Losev, **Диалектика мифа**, în vol. său: **Философия. Мифология. Культура**, Moscova, 1991, p. 129, 131.

7. D.S. Merejkovski, **Христос и антихрист. Трилогия**, vol. 1: **Смерть богов (Юлиан Отступник)**, Moscova, 1989, p. 206.

8. Valeri Briusov, **Алтарь Победы. Повесть IV века**, în **Собрание сочинений в семи томах**, vol. 5, Moscova, 1975, p. 185.

9. Cf. J.G. Frazer, **Creanga de aur**, Ed. Meridiane, București, 1980; Mircea Eliade, **Sacrul și profanul**, Ed. Humanitas, /București/, 1995; idem, **Le Mythe de l'Éternel Retour**, Paris, 1949; N. Frye, **Anatomia criticii**. În românește de Domnica Sterian și Mihai Spăriosu, prefață de Vera Călin, Ed. Univers, București, 1972; C.G. Jung, **Psychologie et alchimie**, Paris, 1970; idem, **Puterea sufletului**. Antologie (4 vol.). Texte alese și traduse din limba germană de Suzana Holan, Ed. Anima, București, 1994; A.F. Losev, **Античная философия и общественно-исторические формации**, în vol. său: **Философия. Мифология. Культура**, Moscova, 1991.

10. Valeri Briusov, **Юпитер поверженный**, în **Собрание сочинений в семи томах**, vol. V, Moscova, 1975, p. 425.

11. C. G. Jung, **L'inconscient dans la vie psychique normale et anormale**, Paris, 1928; idem. **Psychologie et alchimie**, Paris, 1970; H. Bergson, **Les deux sources de la morale et de la religion**, Paris, 1932; L. Lévy-Bruhl, **La mentalité primitive**, Paris, 1947.

12. Mircea Eliade, **Sacrul și profanul**. Traducere de Brîndușa Prelipceanu, Ed. Humanitas, /București/, 1995, p. 95.

13. A. Doroșevici, **Миф в литературе XX века**, "Вопросы литературы", 1970, nr. 2, p. 123.

14. P.I. Seadaev, **Философические письма**, în vol.: **Россия**

глазами русского, Sankt-Petersburg, 1991, p. 107.

15. Vezi: E.M. Meletinski, *Поэтика мифа*, Moscova, 1978, p. 335.

Poetica mitizării în lirica lui Aleksandr Blok

1. Nikolai Berdiaev, *Renașterea culturală rusă de la începutul secolului XX*. "Cotidianul" (Supliment cultural), 9 mai 1994, p. 6.

2. A.A. Blok, *Записные книжки*, Moscova, 1965, p. 17.

3. N. Abramovici, *Стихийность в молодой поэзии*, "Образование", 1907, nr. 11, p. 22.

4. Vezi: Vladimir Orlov, *Гамаюн. Жизнь Александра Блока*, Kiev, 1989, p. 287.

5. Aleksandr Blok, *Сочинения в двух томах*, vol. I, Moscova 1955, p. 748.

6. Nikolai Berdiaev, *Смысл истории*, Moscova, 1990, p. 19.

7. Vezi lucrarea de referință a lui Boris Soloviov: *Поэт и его подвиг*, Moscova, 1971, în care versurile tânărului A. Blok sunt abordate și sub acest aspect.

8. Aleksandr Blok, *Сочинения в двух томах*, vol. I, p. 331. Citatele vor fi reproduse după această ediție.

9. Aleksandr Blok, *Собрание сочинений в восьми томах*, vol. 8, Moscova-Leningrad, 1963, p. 289.

10. Cf. Mircea Eliade, *Sacru și profanul*, Ed. Humanitas, București, 1995; E.M. Meletinski, *Поэтика мифа*, Moscova, 1978.

11. Face excepție exegeza menționată mai sus a lui Boris Soloviov (*Поэт и его подвиг*), care poate constitui în această privință un punct de pornire pentru investigarea acestei teme.

12. *Visul, aflat la geneza mitului* (W. Wundt), va deveni în literatura secolului al XX-lea una din modalitățile mitologiei. "Considerarea visului ca stihie ce dă naștere la mitologie este destul de caracteristică pentru cei ce în zilele noastre recurg la mitologie", scria un cercetător contemporan (A. Doroșevici, *Миф в литературе XX века*, "Вопросы литературы", 1970, nr. 2, p. 132).

13. Cf. G. Vico, *Știința nouă. Principiile unei științe noi cu privire la natura comună a națiunilor*, Ed. Univers, București, 1972; Mircea Eliade, *Le Mythe de l'Éternel Retour*, Paris, 1949; J.G. Frazer, *Creanga de aur*, Ed. Minerva, București, 1980; N. Frye, *Anatomia criticii*, Ed. Univers, București, 1972; A.F. Losev, *Античная философия и общественно-исторические формации*, în vol. său: *Философия. Мифология. Культура*, Moscova, 1991.

14. A.F. Losev, *Античная философия и общественно-исторические формации*, în vol. său: *Философия. Мифология. Культура*, p. 421.

15. A.F. Losev, *Платоновский объективный идеализм*, *idem*, p. 365-367.

16. Mircea Eliade, *Drumul spre centru*, Ed. Univers, București, 1991, p. 390.

17. Lucrarea lui J.G. Frazer, *Creanga de aur*, a avut mare succes, ritualele sale intrând în literatură "datorită problematicei suferinței umane pe drumul spre moarte și reînviere", precum și "datorită paralelismului dintre viața omului și a naturii", scria E.M. Meletinski în *Poetica mitului* (ed. cit., p. 33).

18. Mircea Eliade, *Istoria credințelor și ideilor religioase*, vol. 1, Chișinău, 1992, p. 25.

19. S. Averințev, "Аналитическая психология" К. Г. Юнга и закономерности творческой фантазии, "Вопросы литературы", 1970, nr. 3, p. 128-129.

20. E.M. Meletinski, *Поэтика мифа*, Moscova, 1978, p. 149, 223.

21. Andrei Belâi, *Апокалипсис в русской поэзии*, în vol. său: *Символизм как миропонимание*, Moscova, 1994, p. 409.

22. Aleksandr Blok, *Сочинения в двух томах*, vol. I, Moscova, 1955, p. 734. Poetul însuși a revenit în ciclul menționat mai sus asupra acestui eveniment din istoria Rusiei, după ce într-una din primele sale poezii, *Gamaiun*, înfățișase (inspirat de pânza lui V.M. Vasnețov) o pasăre profetică, prevestind invazia tătarilor.

23. V. Lvov-Rogacevski, *Новейшая русская литература*, ed. a 7-a, Moscova, 1927, p. 369.

“Problema mitologică” la Andrei Belâi și romanul “Porumbelul argintiu”

1. Andrei Belâi, Настоящее и будущее русской литературы, în vol. său: Символизм как миропонимание, Moscova, 1994, p. 354.
2. Georges Nivat. Русский символизм, în vol.: История русской литературы. XX век. Серебряный век, Moscova, 1995, p. 105.
3. Andrei Belâi, Серебряный голубь. Повесть в семи главах, Moscova, 1989. Citatele vor fi reproduse după această ediție.
4. G. Fedotov. О св. Духе в природе и культуре, “Вопросы литературы”, 1990, nr. 2, p. 208.
5. Viaceslav Ivanov, О границах искусства, în vol. său: Борозды и межи. Moscova, 1916, p. 224.
6. Andrei Belâi. Кризис сознания и Генрих Ибсен, în vol. său: Символизм как миропонимание, p. 210.
7. Vezi: M. Kozmenko, Автор и герой повести “Серебряный голубь”. Prefață la: Андрей Белый, Серебряный голубь. Повесть в семи главах, Moscova, 1989, p. 11.
8. Un alt exemplu “vîu” a putut servi pentru Andrei Belâi poetul decadent Aleksandr Dobroliubov, care a plecat “în popor”, fără a mai reveni la viața sa “prenarodnicistă”.
9. Andrei Belâi, Начало века. Серия литературных портретов, Moscova, 1990, p. 298.
10. Viaceslav Ivanov, Две стихии в современном символизме, în vol. său: По звездам. Статьи и афоризмы, Petersburg, 1909, p. 282.
11. Mircea Eliade, Sacrul și profanul, Ed. Humanitas, /București/, 1995, p. 62.
12. Mircea Eliade Mefistofel și androginul, Ed. Humanitas, /București/, 1995, p. 13.
13. În lumina celor prezentate în lucrarea noastră, apare ca lipsită de un suport real afirmația rusistului francez Georges Nivat, potrivit căreia, dintre toți simboliztii ruși, numai A. Blok “recurge

la forma visului în versurile sale” (vezi lucrarea menționată la nota nr. 2, p. 132). Or, în afară de romanul lui A. Belâi, obiectul analizei noastre, visul capătă o deosebită importanță în creația lui F. Sologub. În plus, o abordare a visului ca “stihie ce dă naștere la mitologie” poate fi observată (cum vom arăta în lucrarea de față) în opera lui A. Platonov și M. Bulgakov.

14. Mircea Eliade, *Istoria credințelor și ideilor religioase*, vol. 1, Chișinău, 1992, p. 24.

15. Cf. E.M. Meletinski, *Поэтика мифа*, Moscova, 1978; S. Averințev, “Аналитическая психология” К. Г. Юнга и закономерности творческой фантазии, ”Вопросы литературы”, 1970, nr. 3.

16. E.B. Tylor, *Первобытная культура*, Moscova, 1989, p. 141. De rostirile magice este legat și mitul originii leacurilor, care face parte, cum scria Mircea Eliade, din mitul cosmogonic: “Un mare număr de incantații (...) cuprind povestea bolii ori a demonului care a provocat-o și vorbesc despre momentul mitic în care o divinitate sau un sfânt a izbutit să stârpească răul. Eficacitatea terapeutică a incantației constă în faptul că aceasta, rostită ritual, reactualizează Timpul mitic al «originii», atât al originii Lumii, cât și al originii bolii și al tratamentului” (*Sacrul și profanul*, p. 74-75).

17. Andrei Belâi, *Магия слов*, în vol. său: *Символизм как миропонимание*, p. 135.

18. Interesul simboलिștiilor ruși față de “formele magiei populare” a fost extrem de mare, mărturie stând în acest sens nu numai articolele lui A. Belâi și V. Ivanov, ci și altele aparținând lui A. Blok, K. Balmont ș.a.

19. Vladimir Orlov, *Гамаюн. Жизнь Александра Блока*, Kiev, 1989, p. 242, 250.

Structura mitopoetică a liricii lui Serghei Esenin

1. G.P. Fedotov, *Письма о русской культуре*, în vol.: *Мыслители русского зарубежья*, Sankt-Petersburg, 1992, p. 416-417.

2. Citatele din versurile lui S. Esenin se dau în traducerea autorului lucrării, după ediția: *Собрание сочинений в пяти томах*. Moscova, 1966-1967.

3. Serghei Esenin, *Ключи Марии*, în *Собрание сочинений в пяти томах*, vol. 4, p. 182.

4. Serghei Esenin îi spune acestei lumi “păgâne” - “zverinâi”, adjectiv ce nu poate fi tradus într-un asemenea context prin “de animal sălbatic”, “animalic” (așa cum se procedează în traducerile obișnuite), dat fiind că poetul rus are în vedere aici caracterul păgân al versurilor sale.

5. E.M. Meletinski, *Поэтика мифа*, Moscova, 1978, p. 165.

6. În cazul de față sunt sesizabile reminiscențe din articolul lui Andrei Belâi *Magia cuvintelor*. Vezi în legătură cu aceasta articolul nostru *Poetica mitologizării la Serghei Esenin și tradițiile simbolismului rus*, care a fost prezentat, inițial, sub formă de comunicare la simpozionul internațional *Serghei Esenin* (București, 13-14 octombrie 1995), în prezent aflându-se sub tipar într-un volum consacrat aniversării centenarului nașterii poetului rus.

7. Vezi lucrarea: Aneta Dobre, *Serghei Esenin. Textul lumii*, Ed. Universității București, 1984.

8. A.F. Losev, *Диалектика мифа*, în vol. său: *Философия. Мифология. Культура*, Moscova, 1991, p. 68.

9. În poemul *Plânset după Esenin* al lui N. Kliuev, lebăda albă este înfățișată ca vestitoare a morții poetului, îndeplinind aceeași funcție ca și în bocetele populare rusești.

10. A.F. Losev, *Античная философия и общественно-исторические формации*, în vol. său: *Философия. Мифология. Культура*, p. 406-407.

11. Viaceslav Ivanov, *Экскурс: основной миф в романе “Бесы”*, în vol. său: *Борозды и межи*, Moscova, 1916, p. 62.

12. Andrei Belâi, *Песнь жизни*, în vol. său: *Символизм как миропонимание*, Moscova, 1994, p. 171.

13. Vezi: N.O. Losski, *История русской философии*, Moscova, 1991, p. 45.

14. Serghei Esenin, *Предисловие*, în *Собрание сочинений в*

пяти томах, vol. 4, p. 226.

15. "După unii autori, toate plantele cultivate în zilele noastre au fost socotite, la început, plante sacre", scria Mircea Eliade în *Sacrul și profanul* (ed. cit., p. 13).

16. Andrei Belâi, Священные цвета, în vol. său: *Символизм как миропонимание*, p. 205.

Substratul mitologic al romanului "Cevengur" de Andrei Platonov

1. Valeri Briusov, Алтарь Победы, în *Собрание сочинений в семи томах*, vol. 5, Moscova, 1975, p. 341.

2. Mircea Eliade, *Mefistofel și androginul*, Ed. Humanitas, /București/, 1995, p. 131.

3. A. Platonov, *Чевенгур*, în vol.: *Ювенильное море. Повести. Роман*, Moscova, 1988, p. 292.

4. A. Platonov, *Cevengur*. Traducere de George Bălăiță și Janina Ianoși. Cu o prefață de Ion Ianoși, Ed. Cartea Românească, /București/, 1990, p. 193.

5. N.O. Losski, *Бог и мировое зло*, Moscova, 1994, p. 124.

6. F.M. Dostoievski, *Зимние заметки о летних впечатлениях*, în *Собрание сочинений в десяти томах*, vol. 4, Moscova, 1956, p. 109.

7. Evgheni Zamiatin, *Ноi*. Traducere și postfață de Inna Cristea, Ed. Humanitas, /București/, 1991, p. 69.

8. E.M. Meletinski, *Поэтика мифа*, Moscova, 1978, p. 165.

9. Mircea Eliade, *Sacrul și profanul*, Ed. Humanitas, /București/, 1995, p. 48.

10. F.M. Dostoievski, *Подросток*, în *Собрание сочинений в десяти томах*, vol. 8, Moscova, 1957, p. 82-83.

11. E.V. Tylor, *Первобытная культура*, Moscova, 1989, p. 221-222.

12. A.F. Losev, *Диалектика мифа*, în vol. său: *Философия. Мифология. Культура*, Moscova, 1991, p. 89.

13. "Platonov a crescut pe un sol simbolist", scria un cercetător, fără a preciza, totuși, în ce constă la acest scriitor preluarea moștenirii simboliste (vezi: A. Жолковский, "Фро": пять прочтений, "Вопросы литературы", 1989, nr. 12, p. 41).

14. N. Berdiaev, Смысл истории, Moscova, 1990, p. 54-55.

15. V.V. Zenkovski, История русской философии, vol. 2, partea 1. Leningrad, 1991, p. 147.

16. Mircea Eliade, Drumul spre centru, Ed. Univers, București, 1991, p. 361.

17. I.S. Turgheniev, Собрание сочинений в 12 томах, vol. 6, Moscova, 1955, p. 206.

Geneza romanului "Maestrul și Margareta" de Mihail Bulgakov

1. A. Gulâga, Владимир Сергеевич Соловьев, "Литературная газета", 1989, nr. 3, p. 5.

2. V.V. Zenkovski, История русской философии, vol. 1, partea a 2-a, Leningrad, 1991, p. 74.

3. Vezi cap.: L.N. Tolstoi și F.M. Dostoievski, *ibidem*, p. 194-208, 220-244.

4. V.A. Nedzvetki, Благо и Благодетель в романе Е. Замятина "Мы". (О литературно-философских истоках произведения). "Российская Академия Наук. Известия Академии наук, Серия литературы и языка", 1992, nr. 5, p. 20-28.

5. A. Zverev, XX век как литературная эпоха, "Вопросы литературы", 1992, vol. 1, p. 47.

6. V. Șoptereanu, Условно-поэтические формы повествования в современной советской литературе, "Filologic rusă", XII, București, 1991, p. 294-307.

7. V.S. Soloviov, Оправдание добра. Нравственная философия (1897), în Сочинения в двух томах, vol. 1, Moscova, 1988, p. 47-547.

8. Lidia Ivanovskaia, Творческий путь Михаила Булгакова,

Moscova, 1983, p. 280.

9. Mihail Bulgakov, *Мастер и Маргарита. Роман. Дьяволиада. Роковые яйца. Собачье сердце*, Tallin, 1989, p. 449.

10. M. Zolotonosov, "Родись второрождением тайным..."
Михаил Булгаков: позиция писателя и движение времени,
"Вопросы литературы", 1989, nr. 4, p. 181.

11. Mircea Eliade, *Drumul spre centru*, Ed. Univers, București, 1991, p. 332.

12. N. Berdiaev, *Смысл истории*, Moscova, 1990, p. 46.

13. S.N. Bulgakov, *Свет Невечерний*, Moscova, 1917, p. 413.

14. D.S. Merejkovski, *Romanul lui Leonardo da Vinci sau învierea zeilor*, vol. 1-2. În românește de Ecaterina Antonescu.
Prefață de Ion Ianoși, Ed. Cartea Românească, București, 1973, vol. 1, p. 323-325.

15. Lev Karsavin, *Федор Павлович Карамазов как идеолог любви*, în vol.: *Русский Эрос или философия любви в России*, Moscova, 1991, p. 362.

16. N. Berdiaev, *Метафизика пола и любви*, în vol.: *Русский Эрос или философия любви в России*, p. 226.

Modelul mitic bulgakovian în literatura rusă

1. "Aitmatov - scria unul din criticii literari la începutul anilor '80 - se adresează pe neașteptate fantasticului; practic, în același timp cu alți prozatori" (vezi "Вопросы литературы", 1983, nr. 3, p. 185).

2. E.M. Meletinski, *Поэтика мифа*, Moscova, 1978, p. 318.

3. N. Berdiaev, *Смысл истории*, Moscova, 1990, p. 57.

4. G. Vico, *Știința nouă. Principiile unei științe noi cu privire la natura comună a națiunilor, precedată de Autobiografie*.
Studiu introductiv, traducere și indici de Nina Façon, Ed. Univers, București, 1972, p. 375.

5. Mihail Bulgakov, *Маструл și Margareta. Роман. Prima versiune completă în limba română*. Traducere de Natalia Rado-

vici. postfață de Ion Vartic. Ed. Univers, București, 1995, p. 331.

6. G.A. Lesskis. "Мастер и Маргарита" Булгакова (манера повествования, жанр, макрокомпозиция), "Известия АНССР. Серия литературы и языка", 1979, nr. 1, p. 56.

7. N.P. Utehin. "Мастер и Маргарита" М. Булгакова (об источниках действительных и мнимых). "Русская литература", 1979, nr. 4, p. 103.

8. Vezi: S. Averințev, "Аналитическая психология" К. Г. Юнга и закономерности творческой фантазии, "Вопросы литературы", 1970, nr. 3, p. 130.

9. "Dar epoca fabuloasă a lui «Prima Oară» nu s-a retras între relievele unui trecut definitiv închis. Întrucât ea constituie suma modelelor care trebuie imitate, această epocă este reactualizată continuu", scria Mircea Eliade în *Istoria credințelor și ideilor religioase* (Ed. Universitas, Chișinău, 1992, vol. 1, p. 90).

10. A. Doroșevici, Миф в литературе XX века, "Вопросы литературы", 1970, nr. 2, p. 132.

11. Mihail Bulgakov, *Белая гвардия. Избранная проза*, Moscova. 1966, p. 182.

12. Vladimir Tendriakov, *Покушение на миражи*, Moscova, 1989, p. 3.

13. N.O. Losski, *Бог и мировое зло*, Moscova, 1994, p. 93.

14. Iuri Dombrovski, Факультет ненужных вещей, "Новый мир", 1988, nr. 8-11. Prima publicare a romanului a avut loc la Paris. Ed. YMCA-PRESS, în anul 1978, anul morții scriitorului.

15. Svetlana Semionova, "Всю ночь читал я твой завет..." *Образ Христа в современном романе*, "Новый мир", 1989, nr. 11, p. 233.

16. S. Horiți, Лев Платонович Карсавин, "Литературная газета", 1989, nr. 8, p. 5.

17. Piotr Proskurin, *Отречение*, "Роман-газета", 1990, nr. 21, p. 3.

18. M. Bahtin, *Probleme de literatură și estetică*. Traducere de Nicolae Iliescu, prefață de Marian Vasile, Ed. Univers, București, 1982, p. 525.

19. Vladimir Orlov, Альтист Данилов, “Новый мир”, 1980, nr. 2-4.

Sfârșitul traiectoriei demoniadei în literatura rusă

1. L. Karasev, О “демонах на договоре” (Искусство в зеркале самосознания), “Вопросы литературы”, 1988, nr. 10, p. 7.
2. Mihail Bulgakov, Мастер и Маргарита, Tallin, 1989, p. 279.
3. Vladimir Orlov, Альтист Данилов, “Новый мир”, 1980, nr. 2-4.
4. Nikolai Evdokimov, Трижды Величайший, или Повествование о бывшем из небывшего, “Дружба народов”, 1987, nr. 7-9.
5. Aleksandr Blok, Памяти Врубеля, în Сочинения в двух томах, vol. 2, Moscova, 1955, p. 145-146.
6. V. Bibihin, Константин Николаевич Леонтьев, “Литературная газета”, 1989, nr. 14, p. 5.
7. G.W.F. Hegel, Prelegeri de estetică, vol. 1-2. Traducere de D.D. Roșca, Ed. Academiei, București, 1966, vol. 1, p. 319.
8. N. Berdiaev, Смысл истории, Moscova, 1990, p. 19-20.
9. V.S. Soloviov, Смысл любви, în Сочинения в двух томах, vol. 2, Moscova, 1988, p. 503.
10. V. Briusov, Далекie и близкие, Moscova, 1912, p. 40.
11. N. Gumiliov, Огненный столп, Petersburg, 1921, p. 9.
12. I. Bunin, Viața lui Arseniev. În românește de Ecaterina Antonescu, Ed. pentru Literatură Universală, București, 1969, p. 294.
13. În această ordine de idei, este interesant de remarcat că Mircea Eliade propune în Drumul spre centru “câteva exerciții spirituale”, al căror scop este “combaterea și rezistența contra tristeții”, constând din “suprimarea cu desăvârșire” a “oricărei urme de memorie sentimentală”: “amintirile din copilărie, regretele, toamnele, florile presate, nostalgiile” (p. 63).
14. Vezi: N.O. Losski, История русской философии, Moscova, 1991, p. 247.

Utopia și antiutopia în cultura rusă

1. N.A. Berdiaev, **Истоки и смысл русского коммунизма**, Moscova, 1990, p. 22.
2. Vezi: N.O. Losski, **История русской философии**, Moscova, 1991, p. 85-92; V.V. Zenkovski, **История русской философии**, vol. 2, partea 1, Leningrad, 1991, p. 143-149.
3. V. Șoptoreanu, **Поэтика романа Михаила Булгакова**, "Romanoslavica", XXVIII, 1990, p. 45-70.
4. Vezi: V. Bibihin, **Константин Николаевич Леонтьев**, "Литературная газета", 1989, nr. 14; V.V. Zenkovski, **История русской философии**, vol. 1, partea a 2-a, p. 255-264.
5. F.M. Dostoievski, **Însemnări din subterană**. Opere în 11 volume, vol. 4. Traducere de Em. Galan și Igor Block, București, 1968, p. 155.
6. N.O. Losski, **Бог и мировое зло**, Moscova, 1994, p. 216.
7. N. Berdiaev, **Новое религиозное сознание и общественность**. Sankt-Petersburg, 1907, p. 1.
8. G. Fedotov, **О св. Духе в природе и культуре**, "Вопросы литературы", 1990, nr. 2, p. 208.
9. N. Berdiaev, **Смысл истории**, Moscova, 1990, p. 61.
10. F.M. Dostoievski, **Братья Карамазовы**, în **Собрание сочинений в десяти томах**, vol. 9, Moscova, 1958, p. 318.
11. V.S. Soloviov, **Trei dialoguri despre război, progres și sfârșitul istoriei universale, cuprinzând și o scurtă povestire despre Antihrist**. Traducere de Dana Cojocaru. Studiu introductiv de Ion Ianoși. Ed. Humanitas, București, 1992.
12. S.N. Bulgakov, **Человечность против человекобожия**, "Русская мысль", 1917, nr. 5-6, p. 2.
13. D.L. Andreev, **Роза Мира**, în vol.: **Антихрист**. Антология, Moscova, 1995, p. 317-321.
14. Vezi: V. Vâșeslavțev, **Достоевский о любви и бессмертии**, în vol.: **Русский Эрос или философия любви в России**, Moscova, 1991. V. Vâșeslavțev citează una din meditațiile lui Dostoievski, pe care el "a găsit-o într-o agendă a scriitorului" (p. 368).

15. Evgheni Zamiatin, *Мы, "Знамя"*, 1988, nr. 4-5. Cu toate că n-a fost publicat în patria autorului timp de aproape 70 de ani de la scrierea lui, romanul a circulat sub formă de manuscris, devenind cunoscut în cercurile literare din anii '20. El a fost "receptat ca o parodie adresată viitoarei societăți comuniste" (vezi: *Русские писатели. Биобиблиографический словарь*, А-Л, Moscova, 1990, p. 319). Referindu-se la activitatea literară de după 1917, E. Zamiatin nota în autobiografia sa, datată 1929: "Am scris în acești ani comparativ puțin; dintre lucrările mari - Noi, care, în 1925, a apărut în engleză, apoi a fost tradus și în alte limbi" (vezi E. Zamiatin, *Мы. Романы, повести, рассказы, сказки*, Moscova, 1989, p. 28). Romanul apăruse, de fapt, fără știrea autorului, la New York, în 1925, după care scriitorul a început să fie supus "unei persecuții sistematice, premeditate, până când a fost obligat ca în anul 1931 să părăsească Rusia" (vezi "Вопросы литературы", 1989, nr. 1, p. 35). Textul rusesc al romanului a fost publicat în 1952, la New York, fiind republicat apoi de către editurile din Rusia.

16. Vezi: A. Zverev, "Когда пробьет последний час природы..." "Антиутопия. XX век", "Вопросы литературы", 1989, nr. 1.

17. V. Cealikova, *Вечный год*. Cuvânt înainte la versiunea rusească a romanului 1984 al lui G. Orwell, "Новый мир", 1988, nr. 4.

18. Evgheni Zamiatin, *Noi*. Traducere și postfață de Inna Cristea, Ed. Humanitas, /București/, 1991, p. 78.

19. K.G. Isupov, *Русский антихрист: сбывающаяся утопия*, în vol.: *Антихрист. Антология*, p. 22.

20. Andrei Platonov, *Чевенгур*, "Дружба народов", 1988, nr. 3-4. În 1986 și 1987 au fost publicate alte două lucrări ale lui A. Platonov, necunoscute nici ele în timpul vieții scriitorului: *Marea juvenilă* și *Groapa de fundație*. Tipărirea acestor trei lucrări, care reprezintă, de fapt, creația artistică cea mai valoroasă a lui A. Platonov, a dat temei cercetătoarei Natalia Ivanova să vorbească în postfață la ediția ce întrunește într-un singur volum romanul *Cevengur* și cele două nuvele menționate aici (Andrei Platonov,

Ювенильное море. Повести, роман, Moscova, 1988) despre “a treia naștere” a scriitorului (prima a coincis cu debutul, în anii '20, a doua s-a petrecut în anii '60, iar “a treia” coincide, după cum se vede, cu sfârșitul anilor '80).

21. Ivan Efremov, **Туманность Андромеды**, în **Сочинения**, vol. 2, Moscova, 1975 (cf. versiunea românească **Nebuloasa din Andromeda**. Traducere de Adrian Rogoz și Tatiana Berindei, Ed. Albatros, București, 1987).

22. Vladimir Tendriakov, **Покушение на миражи**, Moscova, 1989. Scris în 1979, romanul a apărut postum (vezi “Новый мир”, 1987, nr. 4-5).

23. Cinghiz Aitmatov, **Плаха**, “Роман-газета”, 1987, nr. 11-12. Vezi și versiunea românească realizată de Nicolae Iliescu, după care vom reproduce citatele din textul lucrării: **Еșafodul**, Ed. Univers, București, 1991.

24. Ales Adamovici, **Последняя пастораль**, “Новый мир”, 1987, nr. 3.

Bibliografie selectivă

Opere

- Aitmatov, C., Плаха, "Роман-газета", 1987, nr. 11-12 (cf. trad. rom. Eşafodul, Bucureşti, 1991).
- Andreev, D.L., Роза Мира, în vol.: Антихрист. Антология, Moscova, 1995.
- Belâi, Andrei, Стихотворения и поэмы, Moscova-Leningrad, 1966 (cf. trad. rom. Versuri. Traducere de Leonid Dimov, Bucureşti, 1973).
- Belâi, Andrei, Серебряный голубь, Moscova, 1989.
- Blok, A., Сочинения в двух томах, Moscova, 1955 (cf. trad. rom. Versuri alese. Traducere de M. Djentemirov, Bucureşti, 1956; Versuri. Traducere de Victor Tulbure, Bucureşti, 1964, 1973).
- Briusov, V., Избранное. Стихотворения. Лирические поэмы, Moscova, 1983 (cf. trad. rom. Eu am crescut în vreme surdă. Poezii, Bucureşti, 1961).
- Briusov, V., Алтарь Победы, în Собрание сочинений в семи томах, vol. 5, Moscova, 1975 (cf. trad. rom. Altarul zeiței Victoria, Bucureşti, 1976).
- Briusov, V., Юпитер поверженный, în Собрание сочинений в семи томах, vol. 5, Moscova, 1975.
- Bulgakov, M.A., Мастер и Маргарита, în Собрание сочинений в пяти томах, vol. 5, Moscova, 1990 (cf. trad. rom. Maestrul și Margareta, Bucureşti, 1995).
- Dombrovski, I., Факультет ненужных вещей, "Новый мир", 1988, nr. 8-11.
- Dostoievski, F.M., Братья Карамазовы, în Собрание сочинений в десяти томах, vol. 9-10, Moscova, 1958

(cf. trad. rom. **Frații Karamazov**, în **Opere în 11 volume**, vol. 9-10, București, 1972).

- Dostoievski, F.M., **Подросток**, în **Собрание сочинений в десяти томах**, vol. 8, Moscova, 1957 (cf. trad. rom. **Adolescentul**, în **Opere în 11 volume**, vol. 8, București, 1971).
- Efremov, I., **Туманность Андромеды**, în **Сочинения**, vol. 2, Moscova, 1975 (cf. trad. rom. **Nebuloasa din Andromeda**, București, 1987).
- Esenin, S., **Собрание сочинений в пяти томах**, Moscova, 1966-1967 (cf. trad. rom. **Poezii. Poeme. Traducere de George Lesnea**, București, 1959; **Ceaslovul satelor. Poezii 1911-1920. Traducere de Ioanichie Olteanu, Cluj-Napoca**, 1981).
- Evdokimov, N., **Трижды Величайший, или Повествование о бывшем из небывшего, "Дружба народов"**, 1987, nr. 7-9.
- Hippius (Merejkovskaia), Z., **Зеркала. Вторая книга рассказов**, Sankt-Petersburg, 1898.
- Hippius (Merejkovskaia), Z., **Стихотворения. Живые лица**, Moscova, 1991.
- Merejkovski, D., **Христос и антихрист. Трилогия**, vol. 1: **Смерть богов (Юлиан Отступник)**; vol. 2-3: **Воскресшие боги (Леонардо да Винчи)**; vol. 4: **Антихрист (Петр и Алексей)**, Moscova, 1989-1990 (cf. trad. rom. **Moartea zeilor. Romanul lui Iulian Apostatul**, București, 1916; **Romanul lui Leonardo da Vinci sau învierea zeilor**, București, 1920-1924; trad. nouă, 1973; **Petru cel Mare. Roman rus**, București, 1923).
- Orlov, Vl., **Альгист Данилов, "Новый мир"**, 1980, nr. 2-4.
- Platonov, A., **Ювенильное море. Повести. Роман**, Moscova, 1988 (cf. trad. rom. **Cevengur**, București, 1990).
- Sologub, F., **Стихотворения**, Leningrad, 1975.

- Sologub, F., **Собрание сочинений, vol. 1: Рассказы. 1894-1908, München, 1992.**
- Sologub, F., **Капли крови. Избранная проза, Moscova, 1992.**
- Sologub, F., **Тяжелые сны. Роман. Рассказы, Leningrad, 1990.**
- Tendriakov, Vl., **Покушение на миражи, Moscova, 1989.**
- Țvetaeva, M., **Избранные произведения, Moscova-Leningrad, 1965 (cf. trad. rom. Poezii. Traducere de Aurel Covaci și Ion Covaci, București, 1970).**
- Zamiatin, E., **Мы. Роман, повести, рассказы, сказки, Moscova, 1989 (cf. trad. rom. Noi. Roman, București, 1991).**

Lucrări despre mitologie

- * * *
- Averințev, S., **Антихрист. Антология, Moscova, 1995.**
“Аналитическая психология” К. Г. Юнга и закономерности творческой фантазии, “Вопросы литературы”, 1970, nr. 3.
- Belâi, Andrei, **Символизм как миропонимание, Moscova, 1994.**
- Berdiaev, N.A., **Русская идея, în vol.: Мыслители русского зарубежья, Sankt-Petersburg, 1992.**
- Berdiaev, N., **Смысл истории, Moscova, 1990.**
- Blaga, Lucian, **Daimonion, în Opere, vol. 7. Eseuri, București, 1980.**
- Cassirer, E., **Philosophie der symbolischen Formen, Darmstadt, 1977.**
- Croce, Benedetto, **Estetica, București, 1970.**
- Doroșevici, A., **Миф в литературе XX века, “Вопросы литературы”, 1970, nr. 2.**

- Eliade, Mircea, **Drumul spre centru**, București, 1991.
- Eliade, Mircea, **Istoria credințelor și ideilor religioase**, Chișinău, 1992.
- Eliade, Mircea, **Mefistofel și androginul**, /București/, 1995.
- Eliade, Mircea, **Sacral și profanal**, /București/, 1995.
- * * *
- Fedotov, G., **Борьба за искусство**, "Вопросы литературы", 1990, nr. 2.
- Fedotov, G.P., **Письма о русской культуре**, în vol.: Мыслители русского зарубежья, Sankt-Petersburg, 1992.
- Fedotov, G., "Слово о полку Игореве", "Русская литература", 1993, nr. 3.
- Frazer, J.G., **The Golden Bough**, Londra, 1955 (cf. trad. rom. **Creanga de aur**, București, 1980).
- Freud, S., **Interpretarea viselor**, București, 1991.
- Frye, N., **Anatomy of Criticism**, Princeton, 1957 (cf. trad. rom. **Anatomia criticii**, București, 1972).
- Gilbert, K.E., Kuhn, H., **Istoria esteticii**, București, 1972.
- Ivanov, V., **Борозды и межи. Опыт эстетические и критические**, Moscova, 1916.
- Ivanov, V., **По звездам. Статьи и афоризмы**, Petersburg, 1909.
- Jung, C.G., **L'inconscient dans la vie psychique normale et anormale**, Paris, 1928.
- Jung, C.G., **Psychologie et Alchimie**, Paris, 1970.
- Jung, C.G., **Puterea sufletului. Antologie**, București, 1994.
- Lévi-Strauss, Cl., **Anthropologie structurale**, Paris, 1958 (cf. trad. rom. **Antropologie structurală**, București, 1978).
- Lévi-Strauss, Cl., **La pensée sauvage**, Paris, 1962.
- Lévy-Bruhl, L., **La mentalité primitive**, Paris, 1947.
- Losev, A.F., **Миф. Число. Сущность**, Moscova, 1994.
- Losev, A.F., **Философия. Мифология. Культура**, Moscova, 1991.

- Losski, N., **Бог и мировое зло**, Moscova, 1994.
- Losski, N., **История русской философии**, Moscova, 1991.
- Meletinski, E., **Поэтика мифа**, Moscova, 1978.
- Merejkovski, D., **М.Ю. Лермонтов. Поэт сверхчеловечества**, în **Избранное. Роман, стихотворения, эссе, исследования**, Chişinău, 1989.
- Rozanov, V., **М.Ю. Лермонтов (к 60-летию кончины)**, "Вопросы литературы", 1988, пг. 4.
- * * * **Русский Эрос или философия любви в России**, Moscova, 1991.
- Soloviov, B., **Поэт и его подвиг**, Moscova, 1971.
- Soloviov, V.S., **Сочинения в двух томах**, Moscova, 1988.
- Şoptereanu, V., **Gândirea filozofico-estetică și literatura rusă**, Bucureşti, 1995.
- Şoptereanu, V., **Tradiția lui M. Bulgakov în literatura rusă contemporană**, "Romanoslavica", XXIX, 1991.
- Şoptereanu, V., **Условно-поэтические формы повествования в современной русской литературе**, în vol.: **Filologie rusă**, XIII, Bucureşti, 1991.
- Şoptereanu, V., **Траектория русской демониады**, în vol.: **Filologie rusă**, XIV, Bucureşti, 1994.
- Tylor, E.B., **Первобытная культура**, Moscova, 1989.
- Vico, G., **Știința nouă. Principiile unei științe noi cu privire la natura comună a națiunilor, precedată de Autobiografie**, Bucureşti, 1972.
- Zenkovski, V.V., **История русской философии**, vol. 1-2, Leningrad, 1991.

Indice de materii

A

alegorie	15, 78-79, 85
ambiguitatea frumosului	100
<i>ambivalența</i> naturii umane	262, 273
~ personajului demiurgic	107
anamneză	140
androgenia inițială	119
androgenism	120, 218
anistorismul gândirii antice	143
<i>arhetip(uri)</i> :	21, 35, 133, 150, 160, 166, 226-227, 230
~ mitologice	226
~ universale	205, 229
~ veșnice	228
arta simbolizării	80
<i>asimilarea fenomenelor empirice</i>	
categoriilor mitice	175
aspectul dual al geniului	98

B

<i>bisexualitatea androgenă</i>	120
~ spirituală	124

C

<i>caracterul amoral și tragic al esteticului</i>	99
~ prelogic (al gândirii mitologice)	131
~ simbolico-metaforic al gândirii mitologice	10
~ supraindividual, colectiv al mitului	12
~ tragic al dualității geniului	108
~ “veșnic viu” al mitului	77, 168

căderea mitologiei	16, 82
“Cifru al lumii”	62
<i>ciclic:</i>	
concepția ~ă	131
modelul timpului ~	36
reprezentări ~e asupra timpului	131, 134, 143
ciclicitate	25, 135
ciclul istoric	135
coincidentia oppositorum	111, 119, 210-211
comunicare cu natura	50
<i>condiția androgină</i>	118-119, 125
~ umană	110, 114
<i>conștiința arhaică</i>	38
~ dedublă	16
~ estetică	15
~ individuală (reflexivă)	16, 34, 51, 66, 200
~ mitică/mitologică	12, 14, 19, 32, 38, 40, 66, 77, 143, 159, 168
~ mitizantă/mitologizantă	56, 59, 143
~ modernă	147, 166
~ păgână	225
cosmologia mitologică	15
contemplarea artistică	71, 116
<i>contradicțiile de natură supraomenească</i>	109
~ dintre religia păgână și cea creștină	129, 130
~ naturii umane	262, 272
calea “soluționării tuturor contradicțiilor”	110
<i>crearea de imagini</i>	80
~ de mituri	26, 32, 46, 77, 79, 140, 174
~ “dulcei legende”	41, 44, 49, 66, 68
<i>creația mitică</i>	32, 38, 41, 46, 78, 81, 131
~ poetică	81
~ populară	26, 30, 38

legile creației mitice	26, 38, 40, 131
misterul creației	124
<i>credița</i> în animism	12, 32
~ în existența imaginii create	33
~ în intuiție	30
~ în reprezentări ideale	82
credițele mitologice	196
<i>creștin</i> :	
conștiință ~ă	36, 225
escatologie ~ă	17
gândire ~ă	36
mitologie ~ă	29
religia ~ă	100, 114, 136, 225
revelația ~ă	135
<i>cuvântul</i> creator	18, 163
~-noțiune	18
~ poetic	18
~ "viu"	18, 66, 163
forța magică (demiurgică) a ~ului	163, 164
magia sonoră a ~ului	163

D

decăderea mitului	18
definiția mitului	13
demitizare/demitologizare	15, 30, 150
<i>depășirea</i> dualismului dintre natură și spirit	134
~ prezentului empiric	170
~ treptei mitologice a conștiinței	34, 133
depersonalizare	264
<i>desacralizarea</i> geniului	94
~ naturii	54
~ timpului mitic	34, 132
despiritualizare a naturii	257
dezlănțuirea stihilor naturale	35, 154

<i>dihotomia</i> sacru-profan	51, 141
~ structurii temporale	134
~ timpului mitic	141

E

<i>emoții</i> iraționale	131, 134
~ subiective	156
<i>escatologic</i> :	
percepția ~ă a timpului	224
perspectivă ~ă	253
profeție ~ă	17
sentiment ~	147
stare de spirit ~ă	225, 257
estetica antimimetică	43, 55, 128, 175
esteticul versus eticul	98, 136
etapa mitologică a conștiinței	134
eterna reîntoarcere (repetare) a timpului	35, 133, 135, 145, 171, 200-201, 228
“extaz estetic”	100, 115

F

fantasticul “pur”	237
ficțiunea poetică	13
figuri paralele	226, 23 i
<i>filozofia</i> alogismului	68
~ antică	67, 74, 127, 135
~ culturii	118
~ “faptei comune”	196, 256
~ istoriei	128, 150, 259, 260, 261
~ mitului	32, 77-78, 128, 150
~ morții	17
~ naturii	13
~ pesimismului (pesimistă)	70, 113
~ religioasă rusă	36, 127, 187, 195, 215, 252, 256

~ rusă a iubirii	75, 123-124, 216
~ spiritului	41, 258
“~ vieții”	10, 46, 77
“finalitatea fără scop”	97
folosirea mitului în artă	19
forme expresive ale cuvântului	13, 78
<i>forta</i> “fatală și demonică” a artei	99, 115
~ (mitizantă) a imaginației	45-46, 64
~ mitizantă a trăirilor	191
frumosul în natură	49
funcția etiologică a mitului	20
fuziunea între artă și viață	88

G

<i>gândirea</i> abstractă	15
~ antică	143, 149, 168
~ conceptuală	10
~ filozofică	67
~ în imagini	15, 67, 77
~ metaforică	20
~ mitologică/mitică	10, 13, 36, 39, 77, 131, 143, 150, 165
~ omului arhaic	33
~ poetică	36, 171
~ prelogică	131
~ primitivă	13, 186
~ rațională	34, 131
<i>geneza</i> comună a simbolului și a mitului	79
~ mitului	25

H

<i>haosul</i> prenatal	34, 111, 141
~ primordial	141

~ universal	141, 148
hipertrofia esteticului	98, 116

I

<i>identificarea ființei vii cu intelectul</i>	77
~ idealului și materialului	78
<i>identitate</i> între fenomen și ființă	14
~a ideii și imaginii	13
~a imaginii mitologice cu metafora poetică	14
~a omului cu natura	13
“ieșire din timp”	35, 154, 166
<i>imaginație:</i>	
joc al ~i subiective	58
jocul liber al ~i	26, 59, 157
<i>imagini</i> “complet însuflețite”	33
~ cu valoare simtolică	27
~ exemplare	51, 118
~ metaforice	46, 83
~ mitice/mitologice	13, 21, 24, 27, 170, 220
~ mitopoetice	153
~ poetice	31
<i>imagistica</i> mitologică	10, 204
<i>inconștientul și conștientul</i>	12
~ ancestral	149
~ colectiv	12, 35, 137
~ stihinic	31
activitatea ~ui	160, 193
adâncurile întunecate ale ~ui (colectiv)	160, 192
lumile abisale ale ~ui	26
periferia întunecată a ~ui	147
substraturile ~ui non-istoric	134
substratul colectiv al ~ui	226
“inspirația extatică”	89

istoria mitizată	228
integrarea în categoriile arhetipale mitice	144
interdependența existenței omului și naturii	200
<i>intuitie</i> biologicoprimitivă	19
~ mitologică	131
~ poetică	11
iraționalismul mitului	10
iraționalul gândirii arhaice	83

Î

însuflețirea naturii	12
<i>înțelegerea</i> gândirii mitologice	10
~ imediată și spontană (a lumii)	33, 191
~ mitologică a "lucrurilor reale"	36, 171
~ mitului	26

L

laimotiv	26, 144-145, 156, 173, 199, 205, 224, 230
legăturile gentilico-panteiste (cu pământul)	32, 169
<i>libertatea</i> absolută a spiritului	114
~ de opțiune între bine și rău	208, 260
liricizare	176
<i>lumea</i> ca simplă aparență sau reprezentare	71
~ imaginară	10
~ imaginației	44
~ însuflețită a mitului și a artei	57
~ transcendențială	16, 73
"lumina interioară"	158

M

<i>mecanisme</i> biologice ereditare	35
~ creării de mituri	173

~ de mitologizare	175
~ gândirii mitologice	26, 131
~ integrării timpului istoric în categoriile arhetipale	144
~ (mentalității) mitologice	140
~ receptării atavice	11, 33
~ transformării mitului în literatură	19
“memoria internă”	127, 140, 149, 246
<i>mentalitatea</i> artistică	15
~ mitică/mitologică	16, 35, 77, 82, 131
~ mitopoetică	83
~ primitivă	10
metafilozofia istoriei	22, 262
<i>metafizica</i> orientală	114, 210
~ rusă a istoriei	128, 136, 140, 194, 209, 222
<i>metaforă</i>	13-14, 32, 82, 145- 147, 157, 174, 225
~ cu o existență reală	13
~ descătușată de “lanțurile realității”	46
~ poetică	13, 174
metafora-simbol	13, 80-81, 223, 225
metafore formate prin asociere cu miturile antice	130
metempsihoză	25, 142
miracolul mitului	173
<i>misterul:</i>	
~ “totalității”	111, 119
~ vieții și al morții	256
“misticismul realist”	61
mișcări milenariste și escatologice	181, 185
<i>mit</i> (mitologie) și literatură	40
~ și istorie	135
<i>mitul</i> “albastru”	174-175
~ antic	17, 127, 130

~ arhetipal	20
~ biblic	226, 259
~ ca fenomen "veșnic viu"	25
~ ca model al lumii	20
~ contemporan	67
~ cosmogonic	163
~ eseninian	174
~ evanghelic	227, 230
~ orfic	23
~ primordial	21
~ androgenului	118-119, 124
~ argonauților	17
~ despre Vârsta de Aur	180
~ geniului creator	98, 100, 119, 243
~ interior al istoriei	129, 136
~ istorizat	223-224
~ milenarist	184, 197
~ nietzschean	69
~ soloviovian	75
~ schopenhauerian	72-73
~ total	9
~ utopic	262
<i>mituri moderne</i>	26
~ poetice	17, 41
<i>mitizare/mitologizare:</i>	26, 40, 128, 150, 175, 230
~ ca o modalitate artistică	40
~a culorilor	174
~a "prozei vieții"	26
procedeul mitologizării	222
procesul viu al mitizării	40
<i>mitologema androgenului</i>	39
~ geniului creator	39
~ miturilor lunare	171
~ Prometeului	22, 261

~ trădării	227
<i>mitologemele</i> antice	130
~ ca un cod metaforic	176
~ solovioviene	74
<i>mitologic/mitic:</i>	
modalitățile -e	142
perioadă -ă	15
școlile -e	13
<i>mitologie:</i>	
~ antică	16, 146
~ arhaică	16, 41
~ culturală	39
~ literală	36, 67, 168, 172
~ greco-romană	241
<i>mitologia</i> rusă a istoriei	271
~ societăților primitive	165
mitologiile lumii:	227
<i>mitologizant/mitizant:</i>	
forța -ă a imaginației	64
în lumina -ă	150
modalități -e	25
puterea -ă a sentimentelor omenești	56
<i>mitologism:</i>	30, 44
~ul literar	226
~ul muzical	145
~ul ontologic	31
~ul secolului al XX-lea	236
~ul simbolizatorilor ruși	153
<i>mitopoesis:</i>	
identificarea artei cu ~ul	44, 55
procesul viu al ~ului	32, 55, 66, 174
mitopoeza	9
<i>modelul</i> ciclic al reprezentărilor mitologice	
asupra timpului	36, 228
~ dihoto:nic din mitologiile lumii	227

<i>procedee artistice</i>	26
~ mitologizante	230
<i>proces al aducerii aminte</i>	140
~ul gândirii	81
~ul metaforizării	46
~ul mitologizării	29, 40
<i>psihologia abisală</i>	25, 26, 35, 160, 226
~ analitică	12

R

<i>raport</i> dintre om și natură	77
~ul dintre estetic și etic	100
~ul dintre păgânism și creștinism	30
~urile simbolice	78
rădăcinile "profund iraționale" ale mitului	18, 30, 38
<i>reacție</i> "prereflexivă"	172
~ primitiv-intuitivă	36, 171
"realismul fantastic"	73, 220
"~ mistic"	73
<i>realitate</i> mitică	82, 179, 185
~ mitologico-simbolică	78
~ transcendentă	159
~ veșnică	41, 81-82, 119, 222
<i>reflexia</i> filozofică	11
~ subiectivă	12
<i>reîntoarcere</i> la mit	246
<i>reminiscențele</i> literare	237
~ mitologice	24, 40, 130-131
<i>renitologizare</i>	39
remușcărilor conștiinței	214, 225, 233, 252
renașterea mitului	25, 30
<i>reprezentări</i> concrete	9, 10
~ mitologice	14, 139, 228
~ panteiste	158

~ senzoriale	12
~le anistorice asupra timpului	225
~le ciclice asupra timpului	131, 134, 143, 222, 226
~le despre reîntoarcerea veșnică	25
~le istorico-culturale	175
~le mitologice asupra timpului	26, 143
lumea ~lor mitologice	158
ritual	26, 46, 157
ritualele morții și învierii	148
ritualuri magice	39, 143, 147
<i>riturile</i> arhaice de inițiere	147-149
~ inițiatice	53, 132
~ misterelor	149
romanul mitologic	27, 128, 222, 226

S

“sfârșitul satanismului”	211, 216
<i>simbol</i>	13-15, 78-79, 174
~ ca “cifru” al unor situații	78
~ mitic	21, 24
“~ul viu”	80
--ul-metaforă	78
~uri concrete	14, 32
~uri mitologice	14, 24
concept al ~ului	80
noțiunea de ~	78
<i>symbolism</i> al Morții	53
~ul mitului	78
“sindrom paradisiac”	180-181
<i>sinteza</i> antinomiilor	78
~ celor două planuri existențiale	63, 79
~ celor două polarități	138
<i>sistem</i> simbolic	78

~ul prelogic al mitului	40
~ele mitologice primare	9
specificitatea gândirii mitologice	10, 130-131, 141
spiritualitatea creștinismului	134
<i>stadiul</i> mitologic al conștiinței	135
<i>stihia</i> demonică păgână	162
~ folclorului	20, 31
~ limbii	31
~ lirismului	64
~ originară	30-31
~ populară	31, 40
~ primară	33, 44
~ sexuală	272
~ sufletului popular	30-31
~ vie a creației	83
subconștientul stihinic	18
<i>subiectul</i> mitic	13, 19, 165, 172
substanța vie	77, 170
“subterana” sufletului omenesc	21, 102, 260
symbola realissima	78

Ș

școala psihanalitică	20, 25
școli mitologice	44

T

teodiceea rusă	207, 260
<i>teoria</i> androginismului	123
~ mitului	12, 41
<i>teoriile</i> etnologice, psihanalitice	128
~ mitologice	78, 128
~ simbolice	78
~ utopiste-antiutopiste	187, 264
teurg	46, 89

<i>teurgic:</i>	
dorul ~	81, 154, 156
mediul ~	46
<i>timpul</i> circular/ciclic	34, 131-132, 157, 201
~ empiric	44, 157, 166, 174
~ istoric, linear și ireversibil	34, 131, 134, 225
~ mitic	20, 141, 157-158
~ profan, sacru	48, 141
<i>tradițiile bulgakoviene</i>	221
~ culturologice ruse	267
~ demonologice	221, 240
~ escatologice ale filozofiei ruse	186
~ filozofiei ruse religioase	232
~ goetheene	243
~ literare ruse	244
~ mitologice	32-33
~ panteiste	30
~ romantice	40
~ solovioviene	36
transferarea relațiilor interumane asupra întregii lumi	77
<i>transformarea</i> artei într-o modalitate de creare de mituri	174
~ mitului în limbaj artistic	23
<i>trăiri estetice</i>	99
~ estetizante	98
~le subiective	26, 55, 128
<i>trăsături fundamentale</i> ale mitului	156
~le inerente gândirii mitologice	9-10, 77, 190

U

<i>universalii</i>	259
~ psihologice	227, 230
“utopia erotică”	75

V

<i>valori</i> absolute	187
~ morale	38, 205, 233, 272
negarea ~lor tradiționale	69
“vălul Mayei”	56, 62
veșnica reînțoarcere/revenire	133, 137, 147, 149, 151, 223
<i>veșnicia</i> mitică	132, 150
<i>veșnicie</i>	195, 246
adierea ~i	228
spiritul ~i	205, 229
“ <i>viața interioară</i> ” a istoriei	26, 129
~ și corporalitatea imaginii	81
<i>vis</i> :	25, 58-59, 142-143, 159, 191-193, 228
“~ele fantasmagorice”	258
~urile profetice	271
forța mitico-modificatoare a ~ului	192
rolul ~ului în poetica mitologizării	59
<i>viziune</i> artistică	16, 30, 82
asupra creației	83
~ asupra gândirii mitologice	10
~ asupra mitologiei	77
~ concret istorică	205, 229
~ distopică	264
~ dualistă asupra lumii	48, 54, 72, 143
~ goetheană asupra demonicului	95
~ mitică anistorică	151
~ modernă asupra miului	38
~ pesimistă asupra vieții	132, 201, 222
~ spontană și naivă asupra naturii	38
voința metafizică universală	71, 72-73, 113
“vorbirea mitologică vie”	18

Indice de nume

Adamovici, A.	274
Aitmatov, C.	28, 211, 221, 229, 232, 235, 274
Ahmatova, A.	247- 248
Annenski, I.	17, 53
Andreev, D.L.	22, 262, 271-272
Bahtin, M.	41, 237
Bacon, F.	255
Balmont, K.	39, 45-46, 49, 88-91
Balzac, H.	125
Belâi, A.	10, 17-18, 23, 26, 30, 35, 39-41, 56, 62, 70, 73, 75-76, 79-85, 88-92, 152-167, 172, 174, 177, 239-240
Berdiaev, N.	30, 88, 91, 99, 107, 119, 127-129, 140- 141, 197, 207, 213, 216-217, 225, 246, 251, 254, 259
Bergson, H.	10, 131
Blaga, L.	95, 106
Blok, A.	14, 25, 39, 45-46, 47, 55, 57, 63-65, 74- 75, 85, 88-92, 139-151, 166-167, 179, 201, 226, 240, 245
Briusov, V.	17, 26, 34, 39, 43, 46, 70, 89-90, 127- 138, 179-180, 201
Bulgakov, M.	28, 36, 38, 42, 93, 203-219, 220-230, 232, 234-237, 239-240, 244-246, 249-250, 260
Bulgakov, S.	22, 97-98, 101-102, 207, 210, 216, 250
Bunin, I.	32-33, 247-248
Byron, G.G.	102, 245
Campanella, T.	185, 255, 264-265, 268, 273
Cassirer, E.	10, 14, 29, 78, 128
Călinescu, G.	108
Ceaadaev, P.	136
Cehov, A.	80
Cernâșevski, N.	203, 257-258, 264

Cioran, E.	115
Crainic, Nichifor	124-125
Croce, B.	44
Dante	9
Dombrovski, I.	211, 221, 229-232, 234-235
Dostoievski, F.	51, 53, 61, 63-64, 73, 96, 99-100, 115, 136, 187-188, 190-191, 203, 208-209, 213, 231, 240, 253, 257-261, 264, 266-267, 271-272
Durkheim, E.	25
Efremov, I.	270-271
Eliade, M.	10-11, 16, 21, 25, 33, 37-38, 48-51, 78, 94, 110-111, 118-120, 122-125, 131-132, 143-145, 157-160, 164, 181, 186, 190- 194, 199, 206-207, 217-218, 239
Eminescu, M.	19, 71, 95, 113, 116, 124-125
Eschil	17
Esenin, S.	20, 33, 36, 42, 92, 168-180
Evdokimov, N.	28, 38, 221, 229-230, 235-238, 240-242, 246-254
Fedotov, G.	31-32, 35-37, 83, 169, 205
Feodorov, N.	46, 195-196, 203-204, 213-214, 252, 256, 258, 273
Fet, A.	37
Fichte, J.G.	67-68
Florenski, P.	123, 216
Frank, S.	123
Frazer, J.G.	25, 29, 33, 128, 131, 143, 147
Freud, S.	25, 29, 33, 120, 128, 193
Frye, N.	33, 131, 143, 263
Goethe, J.W.	15, 95, 107, 206-209, 216, 237
Gogol, N.	54, 83, 103-105, 203, 237
Gorki, M.	33, 202

Grimm, J.	13
Gumilev, N.	127, 247
Hartmann, E.	97
Haşdeu, B.P.	38
Hegel, G.W.F.	67, 94, 238, 246
Herzen, A.	203
Hippius, Z.	43, 48-49, 52-54, 70-72, 89-90, 98, 119, 216
Hobbes, Th.	255, 265
Hodasevici, V.	87, 90-91
Hoffmann, E.Th.A.	24, 237
Homer	9, 15, 84
Huxley, A.L.	263
Ibsen, H.	80
Isaev, E.	14
Ivanov, V.	11, 18, 24, 26, 31, 34, 38, 40-41, 45-46, 55, 61-63, 73, 77, 79-80, 85, 96, 127, 152, 164-165, 230
Jirmunski, V.	46
Jukovski, V.	171
Joyce, J.	128
Jung, C.G.	10, 12, 25, 29, 35, 81, 128, 131-132, 147-149, 160, 166, 230
Kafka, Fr.	128
Kant, I.	68, 94, 97
Karsavin, L.	212-213, 232
Kliuev, N.	38, 178
Leonov, L.	21, 269
Leontiev, K.	136, 203, 246, 256-258, 263, 270
Lermontov, I.	88, 96, 101-103, 105, 109, 112, 205, 209-210, 218, 239-240, 244-245, 250
Lévi-Strauss, Cl.	10, 25, 29, 128

Lévy-Bruhl, L.	10, 14, 25, 128, 131, 168
Losev, A.	12, 13, 16, 19, 25, 33-37, 41, 55-57, 62, 67-68, 77-79, 83-84, 88, 123, 128-129, 131, 143, 150, 152, 171-175, 178-179, 192, 195, 220
Losski, N.	36, 187, 189, 255, 259
Mandeville, B.	255
Mann, Th.	34, 128, 131, 137, 161
Meletinski, E.	14, 77, 176, 226
Merejkovski, D.	16, 22, 26, 39, 50, 54, 69, 71, 101-117, 119-125, 127-138, 210, 212, 216-218, 239-240, 244
Milton	102
Nietzsche, Fr.	46, 53, 67-68, 69-70, 77, 80, 96, 108, 143
Odoievski, V.	257
Orlov, Vl.	28, 221, 234-238, 240-246, 249-250, 274
Orwell, G.	263
Pasternak, B.	54, 93
Platon	26, 88, 121, 123, 140, 142, 255
Platonov, A.	35, 42, 180-202, 267-269
Potebnea, A.	80
Prişvin, M.	42, 169
Proskurin, P.	233-234
Puşkin, A.	44, 96, 98, 104
Rasputin, V.	33
Remizov, A.	38, 42, 82-83, 87, 126
Rozanov, V.	32-33, 37, 95, 103-105, 108, 110, 112, 125, 203, 211, 216, 240, 259
Saltâkov-Şcedrin, M.E.	237
Schelling, Fr.	12, 20, 77-78, 97, 126
Schiller, Fr.	97
Schopenhauer, A.	67-68, 70-72, 96-97, 108, 113

Sologub, F.	11, 17, 43-45, 49, 50-54, 57-59, 68-69, 71-73, 81-82, 86-87, 90, 98, 193
Soloviov, S.	73, 89
Soloviov, Vl.	17, 46, 48, 58, 61, 67-69, 73-75, 89-90, 97, 101-104, 114, 118, 121-122, 204-205, 211, 214, 216, 247, 252, 254, 257, 259, 261, 271
Stepun, F.	84, 92
Strugaŭki, A. ŝi B.	271
Swift, J.	255
Ŝukŝin, V.	33
Tendriakov, Vl.	28, 38, 211, 220-221, 229-234, 252, 273
Tiutcev, F.	11, 32-34, 58
Tolstoi, L.	32-33, 71, 96, 99, 115, 136, 203
Trubeŭkoi, E.	36, 175, 216
Trubeŭkoi, S.	97
Turgheniev, I.	16, 34, 51, 200
Tylor, E.B.	11-12, 86, 165, 180, 192
Ťvetaeva, M.	23-24, 92, 178, 248
Updike, J.H.	128
Uspenski, G.	257
Vasiliev, B.	27
Vergiliu	15, 84
Vianu, T.	113
Vico, G.	9, 29, 44, 77, 85, 128, 135, 223, 226
Vrubel	245
Wagner, R.	28, 145
Wundt, W.	25, 55
Zamiatin, E.	188-189, 204, 262-269, 271
Zenkovski. V.	37, 99

DE ACELAȘI AUTOR:

- Gândirea filozofico-estetică și literatura rusă, 1995.**
- Literatura rusă (1890-1917). Curențe literare.**
Marina Țvetaeva. Anna Ahmatova, 1971.
- Elemente și atitudini romantice în lirica poeților ruși de la începutul veacului al XX-lea, 1973.**
- Istoria literaturii ruse de la sfârșitul secolului al XIX-lea - începutul secolului al XX-lea. Poezia, 1982.**
- Istoria literaturii sovietice ruse. Receptarea ei în România, 1987; ed. a 2-a, 1989.**
- Literatura rusă (sfârșitul secolului al XIX-lea - începutul secolului al XX-lea), 1967 (coordonator științific, coautor).**
- Poezia rusă de la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea (1890-1917). Antologie (texte, medalioane literare), 1975, 1976 (în colaborare).**
- Proza sovietică contemporană. Antologie (texte, portrete literare), 1978 (în colaborare).**
- A. S. Pușkin în context cultural românesc, 1984 (coordonator științific, coautor).**
- Prelegeri de limbă și literatură rusă. Pentru perfecționarea profesională a cadrelor didactice, 3 volume, 1986, 1988, 1989 (coordonator științific, coautor).**
- Dicționar român-rus. Termeni și sintagme, 1987 (în colaborare).**

Studii, apărute în țară și străinătate, despre:

A. Pușkin, L. Tolstoi, F. Dostoievski, M. Gorki, L. Andreev,
I. Bunin, A. Blok, A. Ahmatova, M. Tsvetaeva, N. Gumiliov, V.
Maiakovski, S. Esenin, E. Zamiatin, A. Platonov, M. Bulgakov, A.
Tolstoi, L. Leonov, B. Pasternak, N. Rubțov, V. Rasputin, V. Șukșin
ș.a.

Cuprins

<i>Cuvânt înainte</i>	5
Mitologia și literatura	9
Mitologismul literaturii ruse	29
Gândirea mitologică și crearea de mituri în opera simboliștilor ruși	39
Fascinația imaginarului	43
Opoziția real-ideal	48
Puterea mitizantă a “percepției vii”	55
Lumea însuflețită a artei	58
“Un aliaj diabolic din mai multe lumi”	61
“Structuri filozofice” în făurirea “dulcei legende”	66
Natura simbolică a mitului	77
“Am făcut din viața mea o legendă”	87
Mitul creației și al geniului creator în cultura rusă	94
Mitul androginului în cultura rusă	118
Mit și istorie în romanul simbolist al lui D. Merejkovski și al lui V. Briusov	126
Poetica mitizării în lirica lui Aleksandr Blok	139
“Problema mitologică” la Andrei Belâi și romanul “Porumbelul argintiu”	152
Structura mitopoetică a liricii lui Serghei Esenin	168
Substratul mitologic al romanului “Cevengur” de Andrei Platonov	180

Geneza romanului “Maestrul și Margareta” de Mihail Bulgakov	203
Modelul mitic bulgakovian în literatura rusă de la sfârșitul veacului al XX-lea	220
Sfârșitul traiectoriei demoniadei în literatura rusă	239
Utopia și antiutopia în cultura rusă	255
<i>Note și comentarii</i>	275
<i>Bibliografie selectivă</i>	305
<i>Indice de materii</i>	310
<i>Indice de nume</i>	327

1000

VERIFICAT
2017



VERIFICAT
2007

Tiparul s-a executat sub c-da nr. 330/1997 la
Tipografia Editurii Universității din București

Procesare computerizată: **GAMBIT s.r.l.**
☎ 613.63.09

