

Послалъ ти емоу коу рѣши . и прни роша въ дерестарѣ .
 и поведе ша црѣви . црѣ же ма бѣу трѣиа призваи . и рече
 да глѣть . послы роу сѣни . и прѣ рѣша . а како глѣть . кѣ
 машъ . хотю и мѣти любовь соу рѣти . грѣци си свѣрши бо
 прочаи вславлѣти . црѣ же рѣ бы въ нѣко велѣти си цюти
 ти кѣ рѣти сѣ то славлѣ ма хорашѣи . нача глѣть по зовѣ
 вса рѣчи . нача писати инсави глѣ сице . равно дубогаго
 свѣрдниа . кы вша готрѣи то славлѣ . велицѣи кѣ рѣ
 стѣмъ . и присвѣдѣ . писмо при фий филѣ . си писавѣ .
 кой и ко ма рѣца емоу цѣмьскни црѣи грѣцикоу дерестарѣ



SLOVO

2

REVISTA

CERCURILOR ȘTIINȚIFICE ALE
STUDENȚILOR, MASTERANZILOR ȘI DOCTORANZILOR
DE LA DEPARTAMENTUL DE FILOLOGIE

RUSĂ ȘI SLAVĂ

Мѣдиюла . и прѣкша дѣвѣи ѣ у . ѡ . азъ то глаголю
 кѣ рѣу кѣви . іако кѣкѣла сѣ и бѣу свѣржати . и свѣтѣ
 ии сѣма роу сѣвою хотю и мѣти мирѣ . и свѣрши бо
 юла бѣкѣ . совѣдѣи велицѣи црѣи грѣци си . іа кѣкѣ емо
 нѣко ста мѣнио . и свѣтѣ дѣу асѣ вѣдѣи мѣци . и со всѣмъ
 люди вѣши ми . и кѣ соути о мѣо роу . бо іа рѣи прочѣи
 до кауцѣ вѣкѣ . іако си коли кѣ то мѣ шлѣ ма сѣ рѣсѣоу
 илюю . и нѣ со вѣ рѣю во илѣи мѣи зѣкѣ си нѣко готрѣи кѣ рѣ
 ма сѣ рѣсѣоу вѣшию . но е нѣко е по властѣи грѣцикоу .



UNIVERSITATEA DIN BUCUREȘTI
FACULTATEA DE LIMBI ȘI LITERATURI STRĂINE
Departamentul de filologie rusă și slavă

SLOYO 2

**Revista cercurilor științifice
ale studenților, masteranzilor
și doctoranzilor de la
Departamentul de filologie rusă și slavă**



editura universității din bucurești®

2016

Referenți științifici:

prof.dr. Octavia Nedelcu (Universitatea din București)

conf.dr. Sorin Paliga (Universitatea din București)

Colegiul de redacție:

Editori și redactori responsabili:

lect.dr. Camelia Dinu, lect.dr. Anton Breiner

Coperta:

Ana Breiner

Volumul cuprinde comunicări susținute la sesiunea științifică a studenților, masteranzilor și doctoranzilor din 17 mai 2015.

ISSN 2558 - 9148

ISSN-L 2344 - 3812

DOMNII GOLIADKIN VS. DR. JEKYLL/ MR. HYDE ȘI EFECTELE DEDUBLĂRII

Ioana Victoria BĂLĂȘOIU

Facultatea de Limbi și Literaturi Străine
Filologie, engleză-rusă

*As the title *The Mistery Goliadkin vs. Dr. Jekyll/Mr. Hyde* and the effects of duplication and splitting may already suggest, the following case study proposes a journey through the mental processes our two protagonists, Dr. Jekyll and Mr. Goliadkin develop after splitting and/or meeting their doppelgänger. The article exposes different types of possible duplication, their diverse uses in the literary field. It provides mythological interpretations of the phenomenon and, more importantly, it illustrates and explains the way each character and subsequent personality type reacts to such a strange occurrence. The conclusions advance a truth universally acknowledged, but not easily accepted, that of the duality of human beings.*

Keywords: the doppelgänger motif, duplication, the psyche, the fantastic and the real, human duality, incompleteness

În ficțiune și folclor, doppelgängerul este o sosie, o copie sau un dublu al unei persoane și este asociat „fenomenelor supranaturale, acesta putând fi complementarul originalului, dar cel mai adesea reprezentând adversarul care invită la luptă. În tradițiile străvechi, întâlnirea cu dublul este un eveniment nefast sau chiar, uneori, o prevestire a morții”¹.

Este un motiv folosit adesea în mituri, basme populare, în ritualurile și în obiceiurile religioase ale diverselor culturi. În literatură, a fost făcut cunoscut în special prin operele scriitorilor Percy Bysshe Shelley, Edgar Allan Poe și George Lord Byron, dar și în celebrele nuvele ale lui Robert Louis Stevenson și Fiodor Mihailovici Dostoievski.

¹ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de Simboluri*, Volumul I A-D, București, Editura Artemis, 1969, <http://www.scribd.com/doc/35806976/Dic%C5%A3ionar-de-simboluri#scribd>, 10 mai 2015.

Ca motiv recurent în literatura secolului al XIX-lea, sub auspiciile romantismului, dublul a avut parte de un număr variat de utilizări și interpretări (determinate de sursa mitologică utilizată, de scopul pentru care a fost preluat și de modul în care a fost dezbătut de critica literară).

Cele două texte ce urmează a fi discutate au generat atât investigații de sine stătătoare, cât și fundamentul pentru comparația cu un alte scrieri care exploatează acest motiv. De exemplu, nuvela *Straniul caz al doctorului Jekyll și al domnului Hyde* a fost comparată cu romanul *Frankenstein*, de Mary Shelley, motivul dublului fiind pretextul pentru interpretarea asemănărilor dintre relația Jekyll/ Hyde cu cea Victor Frankenstein/ creația lui Frankenstein. Similar, *Dublul* lui Dostoievski a fost comparat cu nuvelele lui N.V. Gogol, *Mantaua și Nasul*.

Documentarea efectuată pentru prezentul articol nu a relevat niciun rezultat în ceea ce privește existența unor studii despre asemănările și deosebirile dintre Dostoievski și Stevenson. Cele două nuvele nu au mai fost comparate între ele, dar au fost puse în corespondență cu alte texte din literatura universală (precum cele menționate anterior).

Scopul nostru este de a expune și evidenția efectele pe care dedublarea, în toate ipostazele ei, le poate avea asupra omului rămas incomplet din punct de vedere fizic, psihic și sentimental, de a expune bazele mitologice și folclorice ale doppelganger-ului și de a explica modul în care aceste aspecte funcționează în ficțiune; ne-am propus, de asemenea, să demonstrăm universalitatea acestui motiv, regăsit atât în literatura fantastică tradițională, cât și în cea care prefigurează modernismul.

Robert Louis Balfour Stevenson (1850-1894) a fost un poet și romancier de origine scoțiană, autor de jurnale de călătorie și reprezentant de seamă al neoromantismului în literatura engleză. Printre cele mai faimoase opere ale sale se numără *Insula Comorii (Treasure Island)*, *Răpirea (Kidnapped)* și *Straniul caz al doctorului Jekyll și al domnului Hyde (The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde)*.

Nuvela *Straniul caz al doctorului Jekyll și al domnului*

Hyde este povestea unui avocat londonez, Gabriel John Utterson, care investighează ciudatele întâmplări prin care este forțat să treacă dragul său prieten, doctorul Henry Jekyll, din vina maleficului domn Edward Hyde. Ceea ce îl nedumerește în mod special pe John Utterson este poziția defensivă și încercările doctorului Jekyll de a-l apăra pe misteriosul domn Hyde, care, până la momentul respectiv îi provocase numai necazuri și, de asemenea, retragerea bruscă și inexplicabilă din societatea mondenă a doctorului, un om deschis și agreat de toată lumea. În final, domnul Utterson primește răspuns la întrebările sale odată cu moartea lui Hyde, survenită la scurt timp după dispariția doctorului Jekyll, când, printr-o serie de scrisori și din jurnalul personal al doctorului, descoperă adevărata identitate a domnului Hyde, aceea de dublu a lui Jekyll. Astfel, se creează imaginea răului pur și greu de ținut sub control al naturii umane, regăsit în toți oamenii, și pe care Jekyll, cu ajutorul unui ser creat special în acest scop, a reușit să îl separe de partea sa umană, pozitivă, de „originalul” Henry Jekyll.

F.M. Dostoievski (1821-1881) este un scriitor emblematic al literaturii ruse și universale a cărei operă constituie o explorare a psihicului uman pe fundalul social, politic și spiritual al Rusiei secolului al XIX-lea. Nuvela *Dublul. Poem petersburghez* (1846) prezintă povestea unui funcționar mărunț, Iakov Petrovici Goliadkin, care parcurge anumite trepte ale dedublării și își pierde treptat mințile. Conflictul se concentrează în jurul luptei psihologice interioare prin care trece protagonistul, luptă care devine vizibilă și se accentuează odată cu intrarea în viața lui a unui alt angajat, o copie perfectă cu același nume, prezentat drept Goliadkin Junior, care preia în mod direct controlul asupra vieții lui Goliadkin Senior. Juniorul se dovedește a fi opusul seniorului în relațiile sociale și în ceea ce privește personalitatea. De asemenea, el grăbește degenerarea în nebunie a lui Goliadkin Sr. și determină, în final, internarea acestuia într-un ospiciu. După cum se observă, „dacă la Gogol dedublarea are preponderent caracter fizic (ne referim, desigur, la cea mai accesibilă similitudine, cu nuvela *Nasul*), la Dostoievski

dedublarea capătă caracter social și psihologic, cu puternice note satirice”¹.

În ficțiunea gotică, „dublul este o amenințare la adresa integrității sinelui unei persoane și reprezintă o forță supranaturală care aduce cu sine moarte și distrugere”², interpretare ce se regăsește și în literatura ulterioară și care, în acest caz, este puternic accentuată de către sfârșitul tragic al doctorului Jekyll. Acesta este descris la început ca fiind un om bun, inimos, dispus să îi ajute pe cei din jur și, în general, pe oricine ar avea nevoie de un sprijin. Dar, după cum este ulterior dezvăluit, aceste calități s-au dezvoltat pe baza încercărilor de a-și îndrepta greșelile din tinerețe și de a-și înfrâna pornirile pasionale și violente. El însuși povestește cum întreaga sa viață a constituit o luptă permanentă între binele și răul din interiorul său, între dorința de a-i ajuta și aceea de a profita de oameni, între generozitatea sinceră și comportamentul crud. Această dualitate l-a încurcat dintotdeauna și, în încercarea de a se ajuta în primul rând pe sine, decide să creeze un ser care va despărți binele de răul din om, ser care, din spusele sale: „va ajuta binele să zboare către noi culmi ale adevărului și ale iluminării, iar răului îi va permite să existe în propria-i depravare, fără să mai mânjească bunătatea”³. Cu ajutorul acestui ser, Jekyll reușește să realizeze ceea ce la început este perceput ca o minune, o dedublare completă a omului, nu numai o eliberare a celor mai ascunse dorințe și fantezii, dar și posibilitatea de a le îndeplini și de a se manifesta sub un cu totul alt chip, „chip ce înseamnă o dezvăluire, incompletă sau trecătoare, a persoanei”⁴. Acesta este un aspect important, întrucât, deși are o figură mai tânără, un chip transformat (în același timp nefiresc și care atrage invariabil atenția), el reușește totuși o

¹ Camelia Dinu, Prefață la *Oameni sărmani. Dublul*, de F.M. Dostoievski, trad. de Antoaneta Olteanu, Corint, 2015, p. 7.

² S.T. Joshi, *Icons of Horror and the Supernatural: An Encyclopedia of Our Worst Nightmares*, vol. I, Westport, Greenwood Press, 2007, p. 194.

³ R.L. Stevenson, *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, Ware, Editura Wordsworth Editions Limited, 1993.

⁴ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit*, vol I, <http://www.scribd.com/doc/35806976/Dic%C5%A3ionar-de-simboluri#scribd>, 10 mai 2015.

detașare totală de normele impuse de societate.

În contrast, drama domnului Goliadkin este mai puțin vizibilă, dar mai profundă: el este un om obișnuit, care duce o existență comună și insignifiantă până într-o zi când, după cum el însuși mărturisește, presimte că viața i se va schimba, fapt ce se confirmă nu numai odată cu întâlnirea copieii sale exacte, dar și prin înseși acțiunile curente ale lui Goliadkin. Comportamentul straniu al protagonistului este semnalat încă de la început, iar momentul definitoriu al nuvelei, întâlnirea cu dublul, este precedat de o serie întreagă de întâmplări al căror unic scop pare a fi avertismentul cu privire la dezechilibrul interior. Dublul domnului Goliadkin este o reprezentare exactă a definiției termenului „doppelganger” atribuită lui John Herdman:

Doppelganger-ul este un al doilea sine, sau alter ego, care apare ca o umbră sau ființă umană diferită și separată, dar aflată într-o relație de dependență cu originalul [...]. Adesea, dublul ajunge să domine, să controleze și să își atribuie funcțiile subiectului original¹.

Elementul fantastic își face simțită prezența în mod subtil în nuvelă, scopul lui este de a-l ține pe cititor în suspans, chiar de a-l dezorienta: lectorul nu poate să afirme sau să infirme existența fizică a acestui al doilea domn Goliadkin. Spre deosebire de *Jekyll & Hyde*, unde se respectă convenția fantasticului², unde acțiunea nu încearcă să infirme supranaturalul, ci mai degrabă îl întărește, povestea domnului Goliadkin susține o stare de incertitudine ce plasează nuvela la limita fantasticului, demonstrând mai curând caracterul modern al operelor lui Dostoievski, efect obținut prin utilizarea tehnicii ambiguității și a anticipării.

Stilul și intențiile diferite ale celor doi autori reies din

¹ S.T. Joshi, *op. cit.*, p. 189.

² Adoptăm aici viziunea lui Tzvetan Todorov, conform căreia „Fantasticul poate reprezenta, de asemenea, vise sau o stare de veghe în cadrul căreia personajul și cititorul pregetă cu privire la ce este real sau ce este, de fapt, un vis. Din nou, fantasticul se regăsește în această ezitare – odată cu luarea unei decizii, fantasticul dispare”. (Tzvetan Todorov, *Introducere în literatura fantastică*, București, Editura Univers, 1973, p. 33).

modul în care se apelează la mecanismele dedublării: în cazul Jekyll și Hyde dedublarea este totală, Hyde este văzut și se confruntă direct cu alți oameni, are un nume propriu, nume ce în Egiptul Antic „este mai mult decât un semn de identificare, el este o dimensiune esențială a individului”¹, și trăsături faciale diferite de cele ale creatorului său, pe când Goliadkin Jr. rămâne un mister. Numele însuși sugerează acest lucru: „golîi” în rusă înseamnă „gol, dezbrăcat”. Goliadkin Junior este descris de către Senior și știm că este copia perfectă a acestuia, iar numele sugerează o continuare a „originalului”, o reprezentare a „dublului fantomatic care precedă persoana existentă în realizarea tuturor dorințelor sau acțiunilor originalului, un vardoger”² sau, mai exact, imaginea dublului în mitologia Nordică³.

Cele două nuvele prezintă consonanțe prin elementul secundului, dublului sau alter-egoului, mai exact, prin existența unui Goliadkin Jr. pentru Goliadkin Sr. și a unui Hyde pentru Jekyll. Asemenea doctorului Jekyll, domnul Goliadkin Sr. își primește dublul cu brațele deschise, se împrietenește cu el și îl ajută, încearcă să îl protejeze dar, treptat, ambele variante originale ajung să conștientizeze adevărata fire a dublurilor și faptul că acestea nu constituie un ajutor, ci sunt o amenințare gravă la adesa identității. Prin separare, dublii capătă o existență proprie și devin de necontrolat.

Reacțiile și acțiunile domnului Goliadkin și ale doctorului Jekyll sunt diferite, însă concluziile ce pot fi trase sunt asemănătoare, căci imaginile lor se completează. Doctorul Jekyll, care a visat și în final a reușit să se elibereze de răul din sine, conștientizează răul eliberat și îl expune societății. Pe de altă parte, remarcă vidul creat în interior, stârnit prin desprinderea acestei părți pe care o considera repulsivă, dar care îi era totuși necesară. Fără acea parte definitorie, Jekyll

¹ Jean Chevalier, *op. cit.*, volumul 2, <http://www.scribd.com/doc/35806976/Dic%C5%A3ionar-de-simboluri#scribd>, 10 mai 2015.

² Harry Eiss, *Divine Madness*, Newcastle upon Tyne, Editura Cambridge Scholars Publishing, 2011, p. 47.

³ *Ibidem*, p. 47.

nu mai este întreg, dezvoltă o sensibilitate față de acțiunile lui Hyde și pierde controlul asupra acestuia, creatorul nu își mai poate stăpâni creația și, în încercarea de a-i cruța pe ceilalți, se izolează de lume. Eșuează în această izolare forțată și atipică firii sale, doctorul cedează în fața tentației aparentei libertăți oferite de Hyde și pierde astfel, definitiv, dominația asupra sa. Subjugat de către Hyde, care era nepăsător în fața repercusiunilor acțiunilor sale, doctorul Jekyll deține un ultim avantaj: controlul asupra trupului când se află în propria formă. La final, se sugerează că Jekyll alege sacrificiul suprem în vederea salvării lumii înconjurătoare de sinele său negativ. El preferă să pună capăt existenței ambelor entități, originalul și dublul, spre groaza domnului Hyde, cel avid de viață și temător în fața morții.

Domnul Goliadkin Senior, a cărui proiecție este Goliadkin Jr., resimte drastic rezultatele apariției copiei. Deși este inițial încântat de ideea descoperirii unui om asemenea lui, iar mai apoi de aparentul succes al „prietenului”, sesizează destul de curând că apariția acestui al doilea este echivalentă cu anihilarea sa la nivel social: mai întâi pierderea numelui, apoi munca furată și situațiile în care se vede nevoit să suporte consecințele acțiunilor negative ale dublului.

Acest alter-ego reprezintă tot ceea ce Goliadkin și-ar fi dorit să fie și ceea ce încearcă să devină ca să aibă succes social: imaginea omului mărunț care a reușit să își depășească statutul, care prin forțe proprii s-a înălțat de la nivelul de funcționar insignifiant, care știe cum să vorbească și cum să se poarte în societate. Acest ideal este fals, iar ascensiunea dublului nu este una reală, ci se bazează pe munca lui Goliadkin Sr. Dublul minte și manipulează pentru a obține ce își dorește, iar prin acțiunile sale ajunge să îl șteargă din realitatea socială pe cel care l-a creat. Asemenea lui Hyde, care îl controlează pe Jekyll, Juniorul ajunge să ia locul Seniorului, îl substituie, îi distruge persoana publică și, mai grav, distruge psihicul unei minți oricum slăbite, urmărită de probleme și controlată de manii. Domnul Goliadkin, un om cu o personalitate vulnerabilă, conștient de limitările sale, de caracterul care nu i-ar permite decât o integrare parțială în

societate, o fire hipersensibilă, ușor demodată, vede la început o salvare în apariția dublului, îl consideră o victorie, o îndeplinire a idealurilor personale ce păreau, până la momentul respectiv, de neatins. Odată cu conștientizarea adevăratei naturi a Juniorului, el încearcă să se salveze. Degenerarea în nebunie este strâns legată de lupta împotriva acestui dușman neprevăzut, a luptei cu sine însuși, cu acel sine dorit, dar pe care știe că nu-l va întruchipa niciodată cu succes. Pe parcursul acestei confruntări, în timp ce se străduiește să-și afirme prezența într-o societate care îl trecea cu vederea și în același timp să își înfrunte și demaște uzurpatorul, care, mai grav pentru el, îi era unanim preferat, Goliadkin își conștientizează lipsurile, realizează că pentru a putea trăi în această lume ar trebui să își renege sinele actual. Singura formă posibilă de conviețuire alături de ceilalți ar rezulta dintr-o combinație a celor doi Goliadkini sau, de ce nu, prin purtarea unei măști sociale, lucru de care personajul este din start obsedat și pe care îl refuză categoric. În cazul lui Goliadkin, din punct de vedere psihiatric, se poate vorbi și despre heutoscopie, termen ce desemnează halucinația duplicatului, „a omului care își vede corpul de la distanță”, simptom comun al schizofreniei și al epilepsiei¹, un alt motiv pentru chestionarea existenței dublului, pentru restrângerea fantasticului, dar și un element ce confirmă direcția modernistă a nuvelei.

Sfârșitul, atât al doctorului Jekyll, cât și al domnului Goliadkin poate fi asociat și cu acea varianta a dublului „care atrage protagonistul către nebunie sau moarte”², după cum se arată în *Enciclopedia Ashgate a Monștrilor din Literatură și Cinematografie*.

Moartea doctorului Jekyll este una fizică, cu atât mai tristă cu cât ea survine în timp ce acesta nici măcar nu era în propriul trup, ci sub forma lui Hyde; se poate vorbi despre o victorie asupra binelui, un câștig incomplet și nesatisfăcător,

¹ Benjamin Sadock, *Kaplan & Sadock's Synopsis of Psychiatry, Behavioral Sciences/ Clinical Psychiatry, Tenth Ed.*, Philadelphia, Editura Lippincott, Williams & Wilkins, 2007, p. 512.

² Jeffrey Andrew Weinstock, *The Ashgate Encyclopedia of Literary and Cinematic Monsters*, Farnham, Ashgate Publishing Limited, 2014, p. 195.

dar totuși de necontestat, al răului. În cazul domnului Goliadkin vorbim însă despre o moarte mult mai cruntă. El este în viață, dar în același timp mort; moartea lui este una psihologică, el nu își pierde numai mințile, își pierde și dreptul asupra numelui, asupra amintirilor, asupra propriei vieți, uzurpată și luată deja în stăpânire de către un altul. Ambele cazuri pot fi considerate din acest punct de vedere un triumf al răului și al minciunii în interiorul ființei umane. Hyde dispare odată cu Jekyll, iar Goliadkin Jr. supraviețuiește și este victorios: în deznodământ se sugerează că el va rămâne, în mod simbolic și efectiv, cu o viață gata aranjată, furată de la proprietarul de drept, care nu a reușit să îl suprime și pe care, în final, îl ridiculizează.

În concluzie, ambele texte configurează o lecție asupra dualității ființei umane dar, mai important, asupra incapacității acesteia de a supraviețui în mod divizat, asupra imposibilității unei existențe în care să domine numai Binele sau numai Răul. Pentru protagoniștii acestor nuvele este necesară apariția unei sosii, a unei contra-imagini, a dublului malefic, pentru a se confirma natura duplicitară a omului. Mai mult, în spiritul ideilor dostoevskiene, existența Răului se poate justifica drept contra-balanță în scopul valorizării Binelui. În același timp, sfârșitul celor doi dedublați implică o morală, o lecție pe care omul ar trebui să o învețe, ilustrată mai explicit prin cazul doctorului Jekyll, și anume aceea a necesității unui echilibru între Bine și Rău în ființa umană. Morala ilustrată prin povestea domnului Goliadkin, mai subtil reliefată, este necesitatea existenței unui echilibrului între vis și realitate, între pasiune și obsesie, între dorința de a-ți îndeplini un vis și limitele ce nu ar trebui depășite în vederea îndeplinirii acestuia.

Bibliografie

- Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain, *Dicționar de simboluri*, Volumul 1, A-D, Volumul 2, E-O, București, Editura Artemis, 1969, <http://www.scribd.com/doc/35806976/Dic%C5%A3ionar-de-simboluri#scribd>
- Dinu, Camelia, Prefață la *Oameni sărmani. Dublul*, de F.M. Dostoievski, trad. de Antoaneta Olteanu, Corint, 2015, pp. 5-7.
- Eiss, Harry, *Divine Madness*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2011
- Joshi, S.T., *Icons of Horror and the Supernatural: An Encyclopedia of Our Worst Nightmares*, Volume 1, Westport, Greenwood Press, 2007
- Sadock Benjamin, Kaplan & Sadock's *Synopsis of Psychiatry, Behavioral Sciences/Clinical Psychiatry, Tenth Ed.*, Philadelphia, Lippincott, Williams & Wilkins, 2007
- Stevenson, R.L., *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, Ware, Wordsworth Editions Limited, 1993
- Todorov, Tzvetan, *Introducere în literatura fantastică*, București, Editura Univers, 1973
- Weinstock, Jeffrey Andrew, *The Ashgate Encyclopedia of Literary and Cinematic Monsters*, Farnham, Ashgate Publishing Limited, 2014

GEOMETRIA EȘECULUI EMOȚIONAL ÎN *FRAȚII KARAMAZOV*, DE F.M. DOSTOIEVSKI

Adnana-Elena BOIOC

Facultatea de Litere, română-rusă,

Ștefania COSTEA

Facultatea de Litere, română-rusă

The issues presented by the Dostoyevskian universe are freedom, crime, madness, human nature, human solidarity, love of the close ones, piety etc. The writer's main merit is the fact that all of these themes are also approached from a psychological standpoint. Starting from this observation, the current case study will attempt to identify and analyze the emotional plummet that embodies the destiny of three Karamazov brothers, based on geometrical schematics of the interhuman relations in which they are engaged. Our demonstration will keep in mind the way in which Dmitri and Ivan have evolved from a psychological point of view, taking into account the fact that their childhood was marked by their parents' absence rather than their presence. We analyze the decisive absence of the mothers, which left the oedipal complex unsolved, taking its toll on the sentimental relationships in which the two will try to get involved.

Keywords: childhood's maternal absence, geometrical schematics, sentimental relationships.

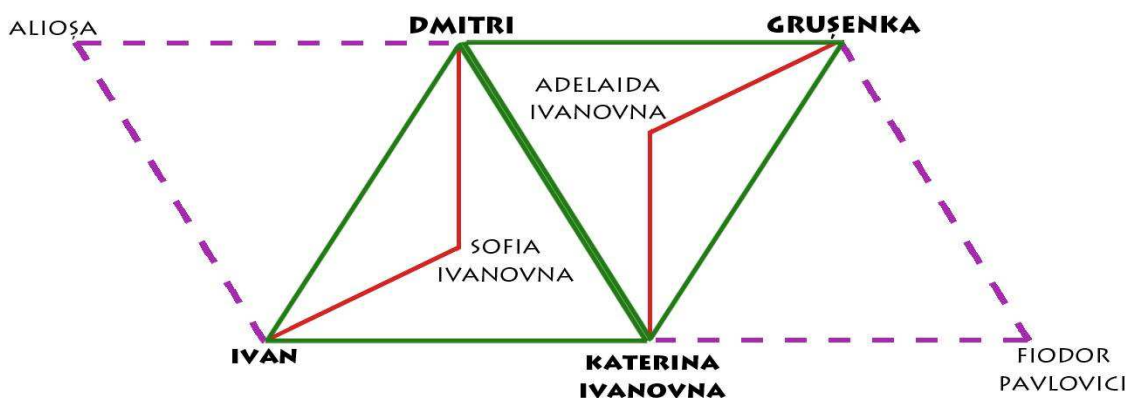
Problematika universului dostoievskian este în mod excepțional filosofică: libertatea, crima, nebunia, natura umană, orgoliul, iubirea aproapelui, solidaritatea umană, smerenia. Principalul merit al scriitorului este că toate aceste teme sunt abordate și din perspectivă psihologică. Pornind de la această observație, în prezentul studiu ne propunem să identificăm și să analizăm declinul emoțional ce caracterizează destinul celor trei frați Karamazov, bazându-ne pe schematizări geometrice ale relațiilor interumane în care aceștia sunt angrenați. În demonstrația noastră, vom avea în vedere modul în care Dmitri și Ivan au evoluat din punct de vedere psihologic, ținând cont de faptul că au avut parte de o

copilărie marcată mai mult de absența părinților decât de prezența lor. Vom analiza cum s-a dovedit decisivă absența mamelor care a lăsat nerezolvată criza complexului oedipian și a afectat relațiile sentimentale ale celor doi.

Perspectiva schematizată cu care vine prezentul studiu aduce un plus de inovație în ceea ce privește modul de receptare a personajelor dostoevskiene în ansamblul romanului *Frații Karamazov*. Mai mult, lucrarea face apel la complexul lui Oedip în altă manieră față de cea cunoscută publicului larg; se știe faptul că Freud a abordat unele texte dostoevskiene pentru a-și exemplifica teoriile, însă el corela viața autorului concret cu tipologia și evoluția personajelor. În cazul de față sunt puse în lumină motivele care determină modificarea structurii interne a personajelor, motive care provin strict din planul ficțional, fără vreun contact cu realitatea auctorială propriu-zisă.

Așadar, în *Frații Karamazov*, trebuie observată nu doar maniera în care personajele interacționează, ci și felul în care ele se raportează la sine și la propriul trecut. Absența maternă din copilărie va altera modul în care Dmitri și Ivan vor percepe femeile; ambii vor căuta, inconștient, să compenseze golul din primii ani ai vieții prin alegerea unei partenere care să se apropie caracterial de imaginea propriei mame.

Ipotezele enunțate pot fi reprezentate geometric sub forma unor triunghiuri ale evoluției emoționale, astfel:



Viziunea geometrizată este sugerată chiar din paginile romanului, cu scopul subtil de a releva mecanismele interne

de funcționare a acestuia. „Totul este precis conturat, turnat în formule, totul se prezintă sub aspecte geometrice pe pământ”¹, avea să spună Ivan Karamazov, surescitat de febra delirului. Un delir care trebuie privit cu toată seriozitatea, întrucât speculează o serie întreagă de judecăți nu doar originale, dar și marcate de o luciditate dureroasă. Dintre acestea, cea conform căreia lumea ar fi clădită după principii geometrice este deosebit de importantă, fiind o trimitere subtilă la o sinteză a existenței umane în general și a vieții Karamazovilor în particular.

Ar putea apărea întrebarea: de ce am ales triumphiurile pentru reprezentarea geometrică a relațiilor dintre personaje? Am considerat că nici cercurile, nici patruleterele nu ar fi reflectat atât de expresiv evoluția personajelor, înălțarea lor spre tot ce înseamnă altitudine spirituală, precum și dezagregarea interioară și descompunerea generate de revenirea la aceeași linie de unde a început ascensiunea.

Pentru a edifica evoluția trepidantă a Karamazovilor este necesară o incursiune în biografia lor. Fiodor Pavlovici, „boier de viță, consilier titular”, își începe cariera fără să aibă mai nimic, fiindcă moșia lui era „destul de săracă”. Deși are o mare slăbiciune pentru sexul frumos, se însoară exclusiv din calcul, ca să pună mâna pe ceva bani. Prima soție, mama lui Dmitri Fiodorovici, Adelaida Ivanovna Miusova, este singura femeie care, cu toate că era „o fată frumoasă, cu zestre și pe deasupra inteligentă și dezghețată”, „nu-i spunea nimic lui Fiodor Pavlovici”. Căsătoria e nereușită și, după „câțiva ani de conviețuire”, nevasta părăsește domiciliul conjugal, fugind „cu un amărât de învățător”; în replică, soțul înșelat își transformă casa într-un „lăcaș al desfrâului”, uitând complet de existența fiului său. Cam la un an după fuga Adelaidei Ivanovna, Fiodor Pavlovici se însoară a doua oară cu o fată „bună, blândă și supusă din fire”, de asemenea „tânără de tot”, de șaisprezece ani, pe nume Sofia Ivanovna. Căsătoria, contractată de data aceasta nu din interes, ci din

¹ Toate citatele din roman sunt preluate din ediția Dostoievski, F.M., *Frații Karamazov*, traducere de Ovid Constantinescu și Izabella Dumbavă, București, Editura Univers, 1982.

concupiscentă (cândoarea Sofiei Ivanovna îi trezește cele mai josnice poftă lui Fiodor Pavlovici), nu va schimba obiceiurile casei, în care se adunau tot soiul de lepădături și se dezlănțuiau adevărate orgii. Mariajul, care se încheie după „vreo opt ani”, odată cu moartea cauzată de „boala de nervi” a Sofiei Ivanovna, lasă în urmă alți doi băieți, pe Ivan și pe Alioșa Karamazov.

Rămași fără mame și cu un tată absent, copiii vor fi crescuți de diverși apropiați ai familiei sau de rude care nu vor reuși să suplinească prezența părinților, atât de necesară în dezvoltarea personalității lor. Peste ani, evoluția caracterială a celor trei frați va uimi prin discrepanțe: Dmitri va deveni locotenent în rezervă, începând să ducă o viață bezmetică, Ivan va absolvi universitatea, specializându-se în domeniul științelor naturii și își va dovedi, „în mod palpabil, superioritatea” în gazetărie, iar excentricitatea lui va deriva din agnosticismul care îi este specific. Alioșa va abandona cursurile liceului, hotărându-se să ia calea mănăstirii, „singura cale ce-i captivase imaginația și îi oferise inimii sale zbuțumate un ideal, acela de a ieși din bezna răutății lumesti la lumina iubirii”¹.

Profunzimea caracterologică a personajelor nu derivă doar din acțiunile întreprinse, ci și din relațiile în care acestea se implică emoțional. Inițial, destinul afectiv al lui Dmitri pare să stea sub semnul logodnei cu respectabila Katerina Ivanovna, însă această legătură este perturbată de apariția provocatoarei Grușenka. Dmitri se dezice de legătura cu Katerina, abandonându-se în brațele Grușenkăi și punând, așadar, bazele unuia dintre triumphiurile amoroase ale romanului.

Cititorul devine capabil să aprecieze dramatismul triumphiului doar în momentul în care laturile acestuia vor fi proiectate în complicatele relații afective ale protagoniștilor masculini. Reflexia geometrizată va căpăta contur când în sufletul lui Ivan se vor instaura sentimentele de dragoste față de Katerina Ivanovna. Așadar, într-un joc al simetriei, se

¹ Valeriu Cristea, *Dicționarul personajelor lui Dostoievski*, Ediția a II-a, Iași, Polirom, 2007, p. 236.

disting actanții ale căror trasee biografice sunt transpuse în plan grafic sub forma laturilor ce duc la edificarea celor două figuri geometrice: Ivan - Katerina - Dmitri, Katerina - Dmitri - Grușenka.

După cum se poate remarca, latura comună a triunghiurilor este o transpunere a relației defectuoase stabilite între Dmitri și Katerina Ivanovna. Dar ce anume alterează legătura dintre cei doi? Dmitri se află încă sub influența complexului oedipian rămas nerezolvat. O consecință ineluctabilă a acestei crize o reprezintă tendința involuntară de a căuta cu febrilitate reflexia mamei în figura femeii iubite. Acest șablon nu se va plia pe structura interioară a Katerinei Ivanovna, dar se va regăsi parțial în trăsăturile Grușenkăi.

Adelaida Ivanovna era „o fată într-adevăr frumoasă, iar Grușenka este o femeie chiar foarte frumoasă, o autentică frumusețe rusească, menită să aprindă multe inimi pătimase”. Semnalmentele celor două femei pot fi considerate drept un prim indiciu în vederea înțelegerii motivelor lui Dmitri de a suprapune elementele structurii morale a Grușenkăi și Adelaidei Ivanovna. Prin urmare, asemănările merg dincolo de sfera fizionomică, pătrunzând în cea morală: ambele entități feminine sunt descurcărețe, impulsive, tind către idealizarea persoanei iubite. Mama lui Dmitri fusese deziluzionată. Crezuse că „Fiodor Pavlovici, pe care toată lumea îl ținea drept un linge blide, era, în realitate, omul cel mai curajos și mai ascuțit la limbă al epocii aceleia de tranziție spre alte vremuri mai bune”, dar înțelesese în curând că „de fapt, individul nu era decât un biet măscărici și o inimă acră, atâta tot”. Peste ani, ca într-o oglindă, Grușenka va tinde spre același comportament și spre aceleași deziluzii: „este vorba despre prima ei iubire, ofițerul polonez, pe care n-a putut să-l uite, deși au trecut cinci ani între timp; prin urmare, numai pe el l-a iubit în toți anii aceștia”. Va deveni evident faptul că, în realitate, ofițerul era departe de imaginea idealizată pe care Grușenka și-o proiectase în suflet. Chiar dacă în cazul celei din urmă conflictul cu familia va fi unul de scurtă durată, el constituie, totuși, o altă similitudine

cu situația Grușenkăi, care, la rândul ei, are o relație defectuoasă cu familia: după ce fusese sedusă de ofițerul polonez, „familia onorabilă, de preoți” încetase să se mai intereseze de tânăra fată. Nu în ultimul rând, trebuie observat că Dmitri nu doar asociază imaginile celor două femei ci, involuntar, încearcă să corijeze greșelile lui Fiodor Pavlovici, situându-se într-o emisferă comportamentală diametral opusă.

Concentrându-ne atenția asupra celui de-al doilea triunghi ce reflectă declinul emoțional, putem regăsi același tumult sufletesc. De data aceasta, punctele de reper sunt Sofia Ivanovna și Katerina Ivanovna, care inițiază un joc al oglinzilor în sufletul lui Ivan. La fel ca fratele său, Ivan nu a avut șansa de a petrece mult timp alături de mama sa, dar, în interiorul ființei sale, există resortul necesar pentru a recunoaște trăsăturile Sofiei Ivanovna în femeile din jur. Așadar, de data aceasta, interiorul Katerinei Ivanovna se va plia pe matricea construită în sufletul celui alt frate Karamazov. Privite în evoluție, atât Sofia Ivanovna, cât și Katerina Ivanovna sunt de o puritate aflată la zenit, cea dintâi remarcându-se prin „frumusețea neasemuită și mai ales prin inocența ei”, iar cea de-a doua „fiind frumoasă prin noblețea ei sufletească, prin inocența și prin mărinimia ei”. Mai mult, chiar și situațiile lor familiale sunt similare: ambele sunt orfane și crescute de mătuși înstărite. Chiar dacă Sofia Ivanovna, care „rămăsese de mică singură pe lume”, fusese crescută de o mătușă cu un comportament tiranic, iar Katerina Ivanovna a fost ajutată, după ce a rămas orfană, de o mătușă „care a primit-o cu brațele deschise, ca pe copilul ei, bucurându-se de parcă ar fi fost o stea picată din cer”, ambele par să aibă predilecții față de același tip de alegeri și greșeli. Sofia Ivanovna își leagă destinul de cel al lui Fiodor Pavlovici, dovedind o capacitate de sacrificiu aproape incomprehensibilă atunci când nu părăsește domiciliul conjugal, în ciuda desfrâului soțului ei; o atitudine analoagă se poate observa în cazul Katerinei Ivanovna, care este dispusă să își jertfească viața lui Dmitri, ca semn de grațitudine pentru sprijinul material acordat tatălui ei pe

vremea când acesta se afla într-o situație dificilă: „În cazul acesta, înseamnă că el nu e încă cu desăvârșire pierdut! E numai într-un impas, pradă deznădejdiei, și deci mai pot încă să-l salvez!”. Inocența de care dau dovadă cele două femei, alături de capacitatea de sacrificiu marchează o altă trăsătură comună, aceea de a se face plăcute de persoanele care gravitează în jurul lor. Așadar, îl vedem pe Grigori, argatul lui Fiodor Pavlovici, „luându-i mereu apărarea Sofiei Ivanovna și certându-se din pricina ei cu Fiodor Pavlovici așa cum nu și-ar fi permis nicio slugă”. Comportamente similare vor fi prezente și în cazul personajelor cu care interacționează Katerina Ivanovna: doamna Hohlakova o va vedea ca pe o „ființă încântătoare, într-adevăr încântătoare, ca pe un înger” și va tinde în permanență să o sprijine și să o protejeze. Dintre caracteristicile comune, cele mai frapante se dovedesc, însă, tulburările mentale și comportamentale specifice „cumplitelor crize de isterie” care alterează atât viața Sofiei Ivanovna, cât și pe cea a Katerinei Ivanovna.

Importanța acestor dezechilibre psihice nu trebuie minimalizată, întrucât reprezintă fondul pe care se reconfirmă, prin atitudinea și comportamentul lui Alioșa, faptul că dragostea lui Ivan Karamzov față de Katerina Ivanovna este o repercusiune a complexului oedipian rămas la stadiul de criză nerezolvată. Având aceeași mamă alături de care nu au avut șansa să crească, ambii tind să aprecieze, inconștient, femeile în care regăsesc crâmpie din ceea ce fusese Sofia Ivanovna. Alioșa „își aducea aminte de maică-sa, bineînțeles, numai așa, ca prin vis; memoria lui nu înregistrase decât o înserare tihnită de vară, fereastra deschisă, razele soarelui ce pătrundeau pieziș în odaie, icoana din colț și pe mama lui în genunchi, cu fața scaldată în lacrimi, țipând isteric...”. Nu întâmplător, când Alioșa o va întâlni pe Katerina Ivanovna într-un moment în care tumultul sufletesc generat de criza de isterie părea să îi suprimă luciditatea și în care „în ochii ei negri ardea o văpaie sinistră”, o va recepta pe aceasta drept „extraordinar de frumoasă”.

Dacă inițiem o analiză a raporturilor din cel de-al doilea triunghi, vom descoperi numeroase similitudini și între Ivan și

Dmitri Karamazov. La fel ca fratele său, Ivan refuză să se identifice cu Fiodor Pavlovici și tinde ca, în relația cu Katerina Ivanovna, să corijeze carențele celui de-al doilea mariaj al tatălui. Va părea, însă, paradoxal modul în care Ivan îl receptează pe Dmitri: îi va atribui, în destinul emoțional al Katerinei Ivanovna, rolul viciat pe care, odinioară, îl jucase Fiodor Pavlovici în viața Sofiei Ivanovna, cu toate că fratele său nu era deloc indiferent la vicisitudinile vieții Katerinei Ivanovna.

Am observat, așadar, în prezentul studiu cum atât triumghiul ai cărui principali actanți sunt Ivan, Katerina Ivanovna și Dmitri, precum și cel care cuprinde relațiile dintre Katerina Ivanovna, Dmitri și Grușenka decelează regresul emoțional survenit în destinul fraților Karamazov, cauzat de dispariția prematură a mamelor protagoniștilor. Nu în cele din urmă, ni s-a reconfirmat, prin intermediul schematizării geometrizate a eșecului emoțional care păstrează impregnate traumele crizei nerezolvate a complexului oedipian, că totul este un joc psihologic, „precis conturat, turnat în formule”. Aceste formule nu încetează să uimească prin modernitatea viziunii dostoievskiene, deoarece „apartenența lui Dostoievski la modernitate este incontestabilă, nu în sens teoretic și dogmatic, ci în sensul orientării discursului către sfera afectivității, ca reflectare a frământărilor, obsesiilor și tulburărilor cu care se confruntă personajele sale remarcabile”¹.

Bibliografie

- Dinu, Camelia, *Formule narative moderne în „Jucătorul”, de F.M. Dostoievski*, „Filologie rusă”, XXXI-1/ 2015, pp. 62-71
- Dostoievski, F.M., *Frații Karamazov*, traducere de Ovid Constantinescu și Izabella Dumbavă, București, Editura Univers, 1982
- Cristea, Valeriu, *Dicționarul personajelor lui Dostoievski*, Ediția a II-a, Iași, Editura Polirom, 2007

¹ Camelia Dinu, *Formule narative moderne în „Jucătorul”, de F.M. Dostoievski*, „Filologie rusă”, XXXI/ 1/ 2015, p. 71.

MODELE ALE VECHIULUI TESTAMENT ÎN LEGITIMAREA PUTERII RUSE

Iulia NIȚESCU

Facultatea de Limbi și Literaturi Străine
Școala Doctorală de Studii Literare și Culturale

Within the Christian empire mentality of the Middle Ages, The Bible was often used as a source of inspiration for describing political realities. This case study aims to analyze the degree to which the Old Testament kingship model influenced the image of the Russian medieval sovereign. By comparing important written sources of this period, we intend to explain why the models of rulership already well known to the Russians, the Byzantine emperor, and the Mongol Khan, could no longer function as a legitimization tool, since the new state was striving to create its own independent image. The analysis starts with The Primary Chronicle and reaches the centralization of the Russian state in the time of Ivan the Terrible and it can provide an important insight into the Russian understanding of sacred kingship and the later prophetic developments of the "Third Rome" ideology.

Keywords: Kievan Rus', sacred kingship, Ivan the Terrible, chronicle, Old Testament

Introducere

Modelul de conducere politică pentru evul mediu european are ca punct central ideea imperiului creștin. Înțelegerea lumii într-un sistem de tipul „microcosmos” – lumea umană, și „macrocosmos” – lumea divină, face din sistemul monarhic oferit de teologia politică a perioadei o oglindire a ierarhiilor cerești, astfel încât un singur conducător poate avea rolul suprem, de locțiitor al lui Hristos. În gândirea politică din spațiul ortodox, acest locțiitor nu poate fi decât împăratul bizantin, cel care întruchipează atât moștenirea romană, cât și dreptul divin al conducerii creștine, unic suveran al lumii creștine, cel care poate numi regi, care răspund autorității lui. Pentru creștinul obișnuit, modelul suprem de comportament este întruchipată de Hristos, fiul lui

Dumnezeu și „noul Adam”. În acest context, ar fi de așteptat ca modelul de conducere politică și de legitimare ideologică a acestei puteri să provină, în cea mai mare parte, din cărțile *Noului Testament* și, pentru teritoriile ortodoxe din afara Imperiului bizantin, din modelul împăratului. Cu toate acestea, referirile la *Vechiul Testament* sunt adesea întâlnite cu referire la conducătorii kieveni și apoi moscoviți, aceștia fiind comparați cu vechii regi iudei.

Prezentul studiu pornește de la analiza lui David B. Rowland asupra auto-identificării cnezatului Moscovei ca „noul Israel”¹; ne propunem să prezentăm felul în care regalitatea *Vechiului Testament* devine un model pentru suveranul rus medieval și modul în care legitimarea doctrinelor și nevoilor politice și militare se produce prin apel la texte veterotestamentare. Pentru a determina originile acestui tip de legitimare, am extins studiul și asupra Rusiei Kievene, pentru a putea identifica și compara modalitatea de utilizate a comparațiilor veterotestamentare, dar și specificul imaginii suveranului.

Principalele surse folosite sunt texte redactate în perioadele analizate: *Cronica lui Nestor*, prefața calendarului pascal din 1492 a mitropolitului Zosima, *Epistola* lui Vassian al Rostovului, cronici sau reprezentări artistice ale momentelor biblice, precum ritualul „cuptorului încins”. Prin identificarea referințelor biblice din surse, vom analiza modul în care regalitatea veterotestamentară este percepută în textele Rusiei Kievene și în perioada centralizării în jurul cnezatului moscovit, pentru a identifica schimbările de mentalitate produse de-a lungul timpului. Principala întrebare la care își propune să răspundă acest studiu este de ce modelul suveranității biblice a avut câștig de cauză în

¹ Daniel B. Rowland, *Moscow – The Third Rome or the New Israel?*, „Russian Review”, vol. 55, 4/1996. Rowland își propune să analizeze măsura în care imaginea cnezatului Moscovei în sursele epocii se poate raporta la ideea de „a treia Romă” sau de „noul Israel”, pornind de la faptul că cele două tipuri de identificare sunt complementare în imaginarul epocii, dar exotismul pe care ideea de „a treia Romă” îl are pentru cercetători a dus la o diminuare a imaginii de „noul Israel”, care ar fi pus imaginarul moscovit în legătură cu cel al Europei Occidentale.

modalitatea de auto-percepere a statului rus, în defavoarea tiparelor puterii deja cunoscute din vecinătate, precum Imperiul bizantin sau cel mongol.

Rusia kieveană

Primul element pe care trebuie să îl avem în vedere este faptul că cel mai adesea autorii textelor din perioada medievală erau din cadrul Bisericii (călugări, scribi ai mănăstirilor) și mai rar oameni de la curtea cneazului, din cancelaria sa. Astfel, referirile la textul biblic sunt justificate prin utilizarea unui material binecunoscut tuturor celor care ar fi citit cele scrise, dar și pe care autorul îl stăpânea foarte bine. Trebuie menționat și faptul că referințele biblice nu sunt unice, în aceeași măsură sunt utilizate și momente cunoscute din istoria universală, legate sau nu de relatările biblice: regi ai Babilonului, Alexandru Macedon, Constantin cel Mare sau împăratul roman Augustus apar în diverse texte alături de Saul, David sau Solomon.

O primă necesitate de utilizare a *Vechiului Testament* apare chiar din începutul textelor. Din nevoia de a înscrie în istoria universală istoria¹ ce tocmai urma să fie pusă pe hârtie, la fel ca numerotarea anilor, textul începe de la facerea lumii, cu o scurta relatare a celor întâmplare de la Adam, urmărind povestirile biblice și momente ale istoriei universale până la momentul ce urma să fie relatat în textul propriu zis².

Utilizarea modelelor *Vechiului Testament* sunt impuse, inițial, de realitățile aduse de creștinare. *Cronica lui Nestor*³ abundă în referiri la textele biblice, atât din *Vechiul Testament*, cât și din *Noul Testament*, folosite ca elemente de comparație sau pentru a explica în cheie bisericească evenimentele descrise.

¹ Gândirea medievală nu face o diferențiere netă între istoria sacralizată și istoria mundană, ci timpul este văzut ca un moment al eternității. (Jacques LeGoff, *La civilisation de l'Occident médiéval*, Paris, Flammarion, 2008, p. 140).

² Un astfel de început poate fi găsit în *Cronica lui Nestor* sau *Povestirea prinților de Vladimir*

³ Pentru referirile la *Cronica lui Nestor* am folosit Nestor, *Повесть временных лет*, trad. D.S. Lihaciov, Sankt Petersburg, Nauka, 1996.

Trecând de la întemeierea statului kievean de către „păgânii” varegi spre conducătorii care au acceptat creștinismul, Nestor plasează conducătorii creștini într-un context biblic, spre a le evidenția trăsăturile și tipul de comportament creștin. O primă astfel de comparație apare în cazul Olgăi, la botezului acesteia. Acest moment este de mare importanță în cadrul cronicii, deoarece Olga devine primul conducător rus care trece la ortodoxie, iar cronicarul accentuează calitățile ei și semnificația momentului prin compararea Olgăi care merge la patriarhul Constantinopolului pentru a aprofunda noua credință cu regina Etiopiei care merge la Solomon:

Și s-a întâmplat precum în vremea lui Solomon: regina Etiopiei a venit la Solomon, năzuind să asculte înțelepciunea lui Solomon și a văzut marea înțelepciune și minuni. La fel și fericita Olga a căutat adevărata înțelepciune dumnezeiască, dar aceea (regina Etiopiei) – (înțelepciunea) omenească, iar aceasta – divină¹.

În cazul lui Vladimir cel Mare, paralelele biblice au o mult mai mare însemnătate, datorită rolului deosebit pe care el îl are în cronică și pentru începuturile creștinismului în Rusia. Pentru a putea evidenția binefacerile creștinării pentru statul kievean și a demoniza păgânismul, cronicarul face un portret foarte bine detaliat al lui Vladimir înainte și după creștinare. Vladimir păgânul devine antagonistul lui Vladimir creștinul, plin de păcate și crud, tocmai pentru a scoate în evidență schimbarea totală de după botez, când Vladimir devine un adevărat model creștin. Interesant este faptul că, pentru Vladimir păgânul, cronicarul îl găsește ca termen de comparație pe Solomon, cei doi împărțășind același păcat, pasiunea pentru femei: „El era la fel de iubitor de femei ca și Solomon, căci se spunea că Solomon a avut 700 de soții și 300 de concubine”². Astfel, cronicarul anunță chemarea lui

¹ „Произошло это, как при Соломоне: пришла царица эфиопская к Соломону, стремясь услышать премудрость Соломона, и увидела великую мудрость и чудеса: так же и эта блаженная Ольга искала настоящей божественной мудрости, но та (царица эфиопская) - человеческой, а эта - Божьей” (Nestor, *op. cit.*, p. 166. Traducerile în limba română ne aparțin).

² „Был он такой же женолюбец, как и Соломон, ибо говорят, что у

Vladimir spre creștinism, dar evită o comparație cu un alt conducător păgân, spre exemplu, ci îl folosește pe unul dintre cei mai importanți regi iudei, chiar dacă doar pentru a numi păcate ale celor doi.

În cazul lui Vladimir, cronicarul utilizează și o comparație cu împăratul bizantin Constantin, cu rolul de a-l proiecta pe Vladimir printre conducătorii creștini care au inițiat schimbări majore pentru popoarele conduse: „Acesta (Vladimir) este noul Constantin al măreței Rome; cum acela s-a botezat pe sine și a botezat poporul său, la fel a făcut și acesta”¹. Cu toate acestea, paralela nu ar trebui privită prin prisma dezvoltărilor ideologice ulterioare legate de transferul de putere dinspre Imperiul Bizantin către statul rus, ci doar ca o ridicare a lui Vladimir la nivelul conducătorilor creștini cu misiune apostolică.

Textul cronicii mai prezintă și o viziune creștină asupra conducătorului: comportamentul și păcatele poporului reflectă direct asupra conducătorului ales de Dumnezeu. Dacă poporul este drept, la fel va fi și conducătorul, dacă poporul păcătuiește, Dumnezeu va da un conducător nechibzuit, tânăr și mai înclinat spre distracții, decât spre o conducere corectă a țării:

Dacă cumva vreo țară îi este plăcută lui Dumnezeu, atunci Dumnezeu îi pune țar sau cneaz fără prihană, iubitor de dreptate și lege, și oferă conducătorului și judecătorului judecată de judecat. Fiindcă atunci când cneazul este drept în țară, multe păcate îi sunt iertate acelei țări; dacă este crunt și fals, atunci Dumnezeu trimite rele și mai mari acelei țări, deoarece cneazul este capul țării².

Соломона было 700 жен и 300 наложниц” (*Ibidem*, p. 174).

¹ „То новый Константин великого Рима; как тот крестился сам и людей своих крестил, так и этот поступил так же” (*Ibidem*, p. 195).

² „Если же какая-нибудь страна станет угодной Богу, то ставит ей Бог цесаря или князя праведного, любящего справедливость и закон, и дарует властителя и судью, судящего суд. Ибо если князья справедливы в стране, то много согрешений прощается стране той; если же злы и лживы, то еще большее зло насылает Бог на страну ту, потому что князь - глава земли” (*Ibidem*, p. 199).

Cronicarul își întărește spusele prin apelul la textul biblic, anume la *Cartea lui Isaia*, 3:1-4, unde Dumnezeu îi arată într-o viziune lui Isaia care va fi pedeapsa lui Israel, care se îndepărtase de poruncile divine: „Voi pune băieți căpetenii peste ei și copiii vor domni peste aceia”. Modelul creștin este cel care trebuie să dea norma de comportament și utilizarea textelor biblice conferă autoritate autorului, dar și cneazului care le pune în practică.

Istoria Rusiei Kievene prezentată în cronică este pusă, în primul rând, în contextul imperiului creștin, astfel că sunt menționate și creștinarea slavilor de sud sau schimbările de pe tronul Imperiului Bizantin. Semnificația acestor digresiuni este dată de rolul pe care împăratul creștin (bizantin) îl are în mentalitatea perioadei în care a fost redactat textul. Împăratul bizantin, fie că este vorba de Vasile al II-lea sau de Constantin al VII-lea, a fost intermediarul creștinării conducătorilor kieveni și, ulterior, a întregii populații.

Comparațiile cu regalitatea iudaică nu se întâlnesc doar în *Cronica lui Nestor*, ci și în alte texte, precum *Discursul despre lege și har* al mitropolitului Ilarion al Kievului, text anterior *Cronicii*. În elogiul adus cneazului, Vladimir este comparat cu David, iar fiul și urmașul lui Vladimir cu Solomon, cel care întregește ceea ce tatăl său a construit: „ceea ce tu nu ai terminat a terminat el, precum Solomon <acțiunile> lui David.”¹ Pe lângă comparațiile biblice, Vladimir îl mai are ca model pe Constantin cel Mare, prin calitatea lor comună de a aduce credința creștină popoarelor pe care le conduc.

Chiar dacă, cel puțin teoretic, imaginea puterii absolute în lumea creștină este împăratul bizantin, se pare că suveranitatea acestuia nu era mereu acceptată de către conducătorii kieveni. Reprezentări ale cnejilor preluau elemente ale puterii bizantine – monede după model bizantin, portretizări ale cnejilor cu regaliile bizantine sau omiterea numelui împăratului la pomenirea din timpul

¹ „Недоконченное тобою он dokonчил, как Соломон — <предпринятое> Давидом.” Митрополит Иларион, *Слово о законе и благодати*, <http://lib.pushkinskiydom.ru/Default.aspx?tabid=4868>, consultat 7.05.2015.

liturghiei¹. Nu numai că modelul împăratului bizantin nu pare a fi un ideal de atins pentru conducătorii kieveni, dar, dacă luăm în calcul referirile la momentele în care cnejii kieveni primeau tribut de la bizantini², putem afirma că atitudinea pe care conducătorii ruși o aveau față de basileu era una de egalitate sau chiar superioritate, în unele cazuri. Astfel, imaginea basileului bizantin nu putea deveni punct de referință absolut pentru legitimarea puterii politice în spațiul kievean.

Cnezatul Moscovei

Modelul regal al *Vechiului Testament* apare în legătură cu mai mulți conducători ai cnezatelor ruse de după cucerirea mongolă, dar este consolidat în concepția politică din cnezatul Moscovei. Fie că e vorba de texte de laudă la adresa cnejilor, fie de un îndemn la luptă sau justificare a acțiunilor întreprinse de aceștia, sunt adesea folosite comparațiile cu regii iudei și paralelele cu diverse momente din *Vechiul Testament*.

Odată cu scăderea puterii mongole în spațiul rus, nevoia de legitimare a suveranității în cnezatele ruse este din ce în ce mai crescută. Una dintre cele mai la îndemână soluții pare a fi cea a sistemului deja utilizat în exegeza biblică, cel al alegoriilor³. Modelele de putere politică cunoscute în detaliu în spațiul rus nu mai puteau oferi o perspectivă care să poată consolida noile formațiuni statale. Nevoia de a găsi modele regale ce să nu fie influențate de realitățile istorice ale momentului (diminuarea puterii mongole, căderea

¹ Michael Cherniavsky, *Khan or Basileus: An Aspect of Russian Mediaeval Political Theory*, „Journal of the History of Ideas”, vol. 20, 4/1959, p. 461.

² În *Epistola* arhiepiscopului Vassian al Rostovului sau în *Povestirea cnejilor de Vladimir*, spre exemplu.

³ Una dintre cele mai utilizate metode de exegeză biblică se bazează pe alegorii și prefigurări între *Vechiul și Noul Testament*. Metoda își are originea în tradiția exegetică alexandrină, iar legitimarea creștină era dată de utilizarea sa de către Apostolul Pavel în *Epistola către Galateni*, 4:22-23, unde îi interpretează pe cei doi fii ai lui Avraam ca o alegorie a celor două Testamente. Dezvoltarea interpretării alegorice în mediul alexandrin a fost favorizată de influențele eleniste neoplatonice și a fost folosită ca argument împotriva gnosticilor, care opuneau Demiurgul, Iahve al *Vechiului Testament*, adevăratului Dumnezeu al *Noului Testament*. (John Meyendorff, *Teologia bizantină*, București, Editura Nemira, 2011, pp. 36-37.)

Constantinopolului) readuce în discuție într-o manieră mult mai accentuată modelul regal biblic. Acest fenomen nu a fost caracteristic doar celor mai puternice cnezate (precum cel al Moscovei), ci a fost răspândit în întreg spațiul rus. Spre exemplu, în 1453, anul cuceririi Constantinopolului de către otomani, cneazul Tverului este numit „alt Moise” și „noul Iacob” în *Elogiu piosului Mare Cneaz Boris Aleksandrovici de către umilul călugăr Foma*, iar Tverul este prezentat ca noul centru al lumii¹.

Utilizarea acestui tip de comparații devine tot mai vizibilă pe măsură ce puterea politică a cnezatului Moscovei crește, mai ales legat de imaginea lui Ivan al III-lea sau a lui Ivan cel Groaznic. Fundamentarea puterii cnezatului și a cneazului merg în paralel: cneazul devine întruchiparea lui David, a lui Solomon sau a altor conducători iudei, iar cnezatul este noul Israel. Observăm o schimbare a rolului pe care îl au aceste comparații; dacă în *Cronica lui Nestor* prima introducerea elementelor creștine în modelul narativ, în secolele al XV-lea – al XVI-lea comparațiile sunt făcute deja cu scopul precis de a conferi autoritate cneazului și de a justifica importanța politică a sa și a cnezatului.

Modelul regal iudaic este bine reprezentat în perioada lui Ivan al III-lea. Deja se realizează o desprindere tot mai puternică de vechile modelele monarhice, împăratul creștin și hanul tătar, iar egalitatea, dacă nu chiar superioritatea cneazului Moscovei față de cei doi este evidențiată prin comparațiile biblice. Faptul că aceștia și-au pierdut din statut sau chiar au dispărut nu este altceva decât o dovadă că Moscova, încă puternică, este adevăratul stat binecuvântat de Dumnezeu. Rolul cneazului moscovit este cel de apărător al credinței: „Marele cneaz Ivan Vasilievici a plecat cu o forță (armată) asupra Novgorodului cel Mare, din cauza greșelilor acestora și din cauza căderii în catolicism”².

¹ Alar Laats, *The Concept of Third Rome and its Political Implications*, ENDC Proceedings 12/2009, <http://www.ksk.edu.ee/en/research/encd-proceedings-nr-12/>, consultat 28.04.2015, p. 102.

² „того же лѣта князь велики Иван Васильевичъ всеа Русь ходитъ на Велики Новгородъ, за ихъ неправды, за ихъ отступление къ Латынству” (*ПСРЛ*, vol. 4, *Новгородская четвёртая летопись*, partea întâi, Leningrad,

Față de lumea creștină, Ivan al III-lea este conducătorul numit de Dumnezeu, apărător al „dreptei credințe”, fie că oponentii sunt catolici, deci eretici, fie că e reprezentant al singurului stat ortodox de dinainte de Apocalipsă. În contextul așteptărilor apocaliptice ale anului 1492 (la împlinirea a 7000 de ani de la Facere, conform calendarului bisericesc), mitropolitul Zosima scrie o prefață la calendar, spre anunțarea evenimentului așteptat. Îi amintește pe Constantin, primul împărat creștin, pe Vladimir cel Mare și apoi ajunge la Ivan al III-lea „piosul și iubitorul de Hristos Mare cneaz Ivan Vasilievici, suveran și autocrator al întregii Rusii, noul țar Constantin al noului oraș al lui Constantin – Moscova”¹. În apropierea iminentă a sfârșitului lumii și pus în aceeași enumerare cu importanți conducători creștini, Constantin și Vladimir, Ivan al III-lea este ales de Dumnezeu să conducă poporul ortodox la sfârșitul veacurilor².

Comparațiile biblice sunt din nou utilizate în contextul cuceririi Novgorodului. Din necesitatea explicării la nivel ideologic a motivului pentru care s-a pornit un război între formațiuni statale de aceeași credință, cronicarii moscoviți apelează la modelul biblic al Israelului și al dușmanilor săi. Cei din Novgorod sunt portretizați ca eretici și sunt asemănați israeliților în momentul închinării la vițelul de aur³. Cneazul moscovit este noul Moise venit să-i aducă pe calea cea dreaptă, care prin cucerirea militară îi salvează de erezie:

Acei vechi israeliți nu au dat ascultare cuvintelor lui Dumnezeu și nu s-au supus poruncilor Lui, prin urmare au fost lipsiți de Pământul Făgăduinței și au fost împrăștiați în multe țări. La fel și

1925, p. 498).

¹ „Благовѣрнано и христоролюбивано великого князя Ивана Василиевича, государя и самодержьца всея Руси, нового царя Константина новому граду Константину – Москвѣ”, 1492 г. Митрополита Зосиы извьщение о пасхалин на осьмую тысячу лвъь, în *Русская историческая библиотекa*, vol. 6, Sankt-Petersburg, 1880, colana 799.

² Michael S. Flier, *Till the End of Time: The Apocalypse in Russian Historical Experience before 1500 în Orthodox Russia. Belief and Practice under the Tsars*, (eds. Valerie A. Kivelson, Robert H. Greene), The Pennsylvania State University Press, 2003, p. 155.

³ Janet Martin, *Medieval Russia*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, p. 288.

poporul din Novgorod, înfuriați de mândria din ei, au urmat căile vechii trădări și au fost necredincioși suveranului lor, Marele cneaz, alegând să aibă un conducător Latin ca suveran...¹.

Emblematică pentru schimbarea de paradigmă în ceea ce privește imaginea suveranității este *Epistola de la râul Ugra*, scrisă de arhiepiscopul Vassian al Rostovului, duhovnicul lui Ivan al III-lea. Contextul în care este scris acest text este al apropierii unei lupte decisive între ruși și tătarii conduși de hanul Ahmet. Nesiguranța lui Ivan în ceea ce privește lupta îl determină pe Vassian să scrie această epistolă, în care ilustrează imaginea pe care cneazul moscovit ar trebui să o aibă, să-i reamintească de responsabilitatea pe care o are față de lumea creștină și de a demonstra „uzurparea” puterii politice de către hanul mongol, în defavoarea adevăratului conducător creștin². Pentru a-și întări concepția, Vassian utilizează un cadrul analogic al cărții *Ieșirea*: rușii îi întruchipează pe israeliți, Ivan este noul Moise, iar hanul este faraonul: „dacă noi astfel ne vom căi și Domnul cel milostiv ne va ierta și nu ne va elibera doar, ci ne va și salva, așa cum odinioară (i-a eliberat și i-a salvat) pe israeliți de cruntul și trufașul faraon, - pe noi, noul Israel, popor creștin, de acest nou faraon, păgânul Ahmet, fiul lui Ismail...”³.

În ceea ce privește luptele și războaiele duse de ruși, se repetă modelul identificării cu luptele israeliților, dușmanii

¹ „Они же древнии Израильстыи сево Господемъ речепнаво словеси не послушавше пиже створше и того ради своя обѣтовапныя земли улишенви быша, и сами разсѣяни быша по землямъ многимъ якоже сни Новгородстип людие, гордостю в себе разсвѣрѣпивше да тѣми опасными старою сип измѣною лжуще своему государю великому князю, да сами взыскаша собѣ Латыпского держателя государемъ. (*Новгородская четвѣртая летопись, op. cit.*, p. 502).

² Charles J. Halperin, *The Tatar Yoke. The Image of the Mongols in Medieval Russia*, corrected edition, Bloomington, Slavica Publishers, 2009, p. 177.

³ „Если мы так покаемся, то так же помилует нас милосердный Господь, и не только освободит и избавит нас, как некогда израильтян от лютого и гордого фараона, — нас, Нового Израиля, христианских людей от этого нового фараона, поганого измаилова сына Ахмета...” (*Vassian al Rostovului, Послание на Угру*, <http://www.portal-slovo.ru/history/35624.php> consultat 7.05.2015).

fiind asimilați dușmanilor lui Israel. Hanul Ahmet este modalitatea prin care Dumnezeu vrea să-i pedepsească pe moscoviți pentru păcatele lor, dar, pentru că hanul nu este conducător binecuvântat de Dumnezeu, este de datoria lui Ivan acum să apere poporul și credința ortodoxă. Utilizarea modelului *Vechiului Testament* are aici și rolul de a găsi un tipar care să poată fi opus puterii hanului, deja model al autorității supreme pe care rușii trebuie să îl depășească. Nici împăratul bizantin nu mai poate fi utilizat ca model al regalității, deoarece puterea lui scăzuse dramatic, iar Vassian accentuează momente ale istoriei Rusiei kievene în care conducători precum Igor, Sviatoslav și chiar Vladimir luau tribut de la bizantini: „Urmează exemplul strămoșilor tăi de dinaintea celui din urmă, Mari cneji, care nu doar că au apărat pământul rus de păgâni, ci au și supus alte țări, mă gândesc la Igor și Sviatoslav și Vladimir, care luau tribut de la țării greci, și Vladimir Monomahul...”¹

Astfel, principalul cadru posibil de legitimare devine cel biblic. Lui Ivan trebuie să i se reamintească faptul că el este „țarul” ortodox, iar hanul tătar nu a făcut altceva decât să uzurpe acest titlu care nu i-a aparținut cu adevărat².

Practica paralelor biblice nu se limita doar la anumiți conducători, ea era frecvent utilizată în cronici cu referire la diverse momente istorice: în *Cronica lui Nikon*, Dmitri Donskoi este asemănat lui David, iar hanul tătar – plăgilor Egiptului³. În *Stepennaia kniga*, în contextul cuceririi Kazanului, Ivan cel Groaznic este comparat cu Moise: „la fel și acest nou Moise în timpul luptei cu păgânii tătari...”⁴

În cazul lui Ivan cel Groaznic, adoptarea titlului de „țar” în locul celui de „Mare Cneaz” duce la o mai mare necesitate

¹ „Последуй примеру прежде бывших прародителей твоих, великих князей, которые не только обороняли Русскую землю от поганых, но и иные страны подчиняли; я имею в виду Игоря, и Святослава, и Владимира, которые с греческих царей дань брали, а также Владимира Мономаха” (*Idem*).

² Halperin, *op. cit.*, pp. 177-178.

³ Rowland, *op. cit.*, p. 604.

⁴ „Тако и сей новый Моисей во время брани на поганыхъ Татарь...” (*ПСРЛ*, vol. 21, *Книга Степенная царского родословия*, Sankt-Petersburg, 1913, pp. 646-645).

de legitimare politico-religioasă. Un prim pas este făcut de mitropolitul Macarie în timpul ceremoniei de încoronare a tânărului țar, când la momentul ungerii cu mir sfințit îl aseamănă pe Ivan lui David și pe sine lui Saul: așa cum Dumnezeu l-a ales rege pe David prin Saul, Ivan devenea țar prin intermedierea mitropolitului. Ivan devine unsul Domnului, după model biblic¹. Totuși, Macarie are în vedere și ideologia bizantină asupra monarhiei, amintindu-i țarului cu adevăratul stăpân al Rusiei este Hristos, de la care Ivan și-a primit puterea².

Un important model regal iudaic va fi reprezentat în pictura Palatului de Aur, *Zolotaia Palata*, (dăruit în secolul al XVIII-lea), unde sunt portretizate momente ale domniei lui Iosua Navi, cel care i-a urmat lui Moise la conducerea israeliților și a reușit să cucerească mare parte din Canaan. Scenele din istoria lui Iosua erau legate de bătăliile și victoriile acestuia și erau urmate de scene din istoria Rusiei kievene, precum convertirea la creștinism sau primirea regaliilor bizantine de către Vladimir Monomahul. Imaginea lui Iosua devine reprezentativă, deoarece el întruchipa atât un ideal militar, cât și voința divină³. Symbolismul acestor picturi devenea mai mult o analogie a reușitelor militare ale lui Ivan, decât o trimitere religioasă la imaginarul biblic. Plasarea țarului în linia regilor biblici nu urmează tiparele clasice ale reprezentării disponibilității sale față de învățăturile religioase, ci se axează pe asemănările mundane, în termeni de reușite militare și politice.

Utilizarea *Vechiului Testament* în legitimarea puterii țarului nu se limitează la simple comparații cu regii iudei. *Cartea lui Daniel*, alături de *Apocalipsa Sfântului Ioan*, devin sursă de inspirație pentru a delimita contextul mesianic al Moscovei. În cazul *Apocalipsei*, o primă utilizare este realizată în faimoasa scrisoare a lui Filotei din Pskov către Vasile al III-lea și Ivan al IV-lea. El interpretează versetul 12:6 „Și femeia

¹ David B. Millar, *The Coronation of Ivan IV of Moscow*, „Jahrbücher für Geschichte Osteuropas”, Neue Folge, Bd. 15, 4/1967, p. 562.

² Olga Novikova, *Le couronnement d'Ivan IV. La conception de l'empire à l'Est de l'Europe*, „Cahiers du monde russe”, vol. 46, 1-2/2005, p. 224.

³ Rowland, *op. cit.*, p. 607.

a fugit în pustie, într-un loc pregătit de Dumnezeu, ca să fie hrănită acolo, o mie două sute și șazeci de zile”, ca o metaforă a transferului puterii, în primul rând religioase (femeia interpretată ca fiind Biserica), către Moscova, locul special pregătit de Dumnezeu cu acest scop¹. Această concepție este consolidată și prin apelul la profetia din *Cartea lui Daniel*, capitolul 2, unde Daniel explică visul avut de Nabucodonosor, regele Babilonului, cu privire la cele patru regate ale lumii. Primul regat este cel babilonian, dar cel de-al patrulea va fi un regat veșnic²:

Și o a patra împărăție, tare ca fierul și, după cum fierul sfărâmă și sfărâmă totul, așa și ea va sfărâma și va rupe totul, ca fierul care face totul bucăți. [...] Dar în vremea acestor împărați, Dumnezeul cerurilor va ridica o împărăție care nu va fi nimicită niciodată și care nu va trece sub stăpânirea unui alt popor; Ea va sfărâma și va nimici toate acele împărății și Ea însăși va dăinui în veșnic³.

Cel de-al patrulea regat, cel veșnic, este cel al Moscovei, după Roma, Constantinopol și Babilon, acesta din urma nefiind un regat creștin.

Cartea lui Daniel va oferi și contextul unui ritual adoptat la curtea Moscovei, cel al „cuptorului încins”, o comemorare a salvării celor trei iudei aruncați într-un cuptor din ordinul regelui babilonian Nabucodonosor, pentru că refuzaseră să se închine zeului păgân. Ritualul avea o origine bizantină și fusese introdus la curtea Moscovei cel mai probabil din Novgorod, de către mitropolitul Macarie. Trei tineri intrau într-o incintă de lemn și cântau ode, iar o icoană a îngerului care îi salvase era coborâtă în „cuptor”. O inovație moscovită a ritualului prevedea și apariția caldeenilor, sfătuitoarii cei răi ai regelui Nabucodonosor, dar acesta din urmă nu era reprezentat în mod oficial în cadrul ritualului. Dar, deoarece ritualul avea loc în prezența țarului, Giorgio di Mauro avansează ipoteza că însuși țarul îl reprezenta pe regele

¹ Nikolay Andreyev, *Filofey and His Epistle to Ivan Vasil'yevich*, „The Slavonic and East European Review”, vol. 38, 90/1959, p. 10.

² Andreas E. Buss, *Russian Orthodox Tradition and Modernity*, Leiden, Brill, 2003, pp. 113-114.

³ *Daniel* 2:40, 44.

babilonian. Principalul argument este legat tot de profeția celor patru regate, astfel se face o paralelă între regele primului regat și țarul celui de-al patrulea. Nabucodonosor este prezentat în momentul realizării greșelii de a venera zei păgâni și de recunoașterii a puterii spirituale a Dumnezeului iudeilor. Astfel, el devine un proto-împărat creștin, cu care actualul țar creștin putea fi comparat¹.

Concluzii

Pe măsură ce autoritatea cneazului Moscovei sporește, prestigiul și imaginea cneazului, mai apoi ale țarului, devin sinonime cu autoritatea statului și curții sale. Iar, într-o primă fază, imaginea și prestigiul cneazului se bazează mai ales pe victoriile sale militare. Interacțiunea dintre monarh și boierime era mai mult bazată pe legături personale (familie – ereditate și căsătorii, loialitate personală mai importantă decât obligația legală) decât reglementată de instituții reprezentative legale², astfel că o legitimare strict ideologică, precum în cazul monarhiilor occidentale, nu ar fi putut avea forța necesară realităților statului rus. Monarhul rus nu poate pretinde puteri taumaturge, precum cel francez, și nici nu poate dezvolta ideologii complexe ale corpului politic, pornind de la dreptul roman, precum în cazul monarhului englez. Monarhul rus devine exponentul unei ideologii mult mai concrete și mai ușor de asimilat rolului pe care îl are, aceea a modelului regalității veterotestamentare. Astfel, momentele concrete din timpul domniei fiecărui cneaz își găsesc corespondentul în textele *Vechiului Testament*, reiau tema poporului apărut de Dumnezeu în fața păgânilor, conducătorul devine unsul Domnului. Această simbolistică este reflectată în acțiuni precum pictarea imaginilor din Palatul de Aur și

¹ Giorgio G. DiMauro, *The Church and the Cult of the Imperial Humility: Icons and Enactment of the Muscovite Furnance Ritual*, „Harvard Ukrainian Studies”, vol. 28, 1-4/2006, pp. 415-420.

² Nancy Shields Kollmann, *Kinship and Politics: The Making of the Muscovite Political System, 1345-1547*, Stanford California, Stanford University Press, 1987, p. 4.

ilustrează cel mai bine perspectiva militară, concretă pe care Moscova o are asupra modelului pe care îl preia, exemplificând alături de victorii ale strămoșilor victoriile lui Israel obținute prin Iosua Navi, în detrimentul unor imagini mult mai puternice din punct de vedere religios, precum cele ale lui David sau Solomon.

Introduse inițial ca o caracteristică a stilului narativ al cronicilor elaborate în spațiu ecleziastic, comparațiile cu momente ale *Vechiului Testament* devin o reală sursă de legitimare abia în contextul eliberării de suveranitatea mongolă. Împăratul bizantin nu poate fi luat în calcul ca model real al suveranului din cauza victoriilor cnejilor kieveni împotriva Bizanțului. Hanul tătar este modelul care trebuie înfrânt. Astfel, principala soluție pare a fi dezvoltarea imaginii „noului Israel” condus de un nou uns al Domnului, precum regii biblici. Acest arhetip monarhic oferă atât legitimare pe plan religios, cât și pe plan militar. Concretețea imaginilor oferite ajută identificarea cu cneazul/țarul și, ulterior, devine și punct de plecare pentru dezvoltări ideologice mai complexe, precum cele pornite de la profețiile lui David sau a călugărului Filotei din Pskov.

Bibliografie

- *** *Biblia* <http://www.bibliaortodoxa.ro/>
- *** *Полное собрание русских летописей (ПСРЛ), vol. 4, Новгородская четвёртая летопись, partea întâi, Leningrad, 1925*
- *** *Полное собрание русских летописей (ПСРЛ), vol. 21, Книга Степенная царского родословия, Sankt-Petersburg, 1913*
- *** *Русская историческая библиотека, vol. 6, Sankt-Petersburg, 1880*
- Andreyev, Nikolay, *Filofey and His Epistle to Ivan Vasil'yevich*, „The Slavonic and East European Review”, vol. 38, 90/1959, pp. 1-31
- Buss, Andreas E., *Russian Orthodox Tradition and Modernity*,

- Leiden, Brill, 2003
- Cherniavsky, Michael, *Khan or Basileus: An Aspect of Russian Mediaeval Political Theory*, „Journal of the History of Ideas”, vol. 20, 4/1959, pp. 459-476
- DiMauro, Giorgio G., *The Church and the Cult of the Imperial Humility: Icons and Enactment of the Muscovite Furnance Ritual*, „Harvard Ukrainian Studies”, vol. 28, 1-4/2006, pp. 415-428
- Flier, Michael S., *Till the End of Time: The Apocalypse in Russian Historical Experience before 1500 în Orthodox Russia. Belief and Practice under the Tsars*, (eds. Valerie A. Kivelson, Robert H. Greene), The Pennsylvania State University Press, 2003, pp. 127-158
- LeGoff, Jacques, *La civilization de l'Occident médiéval*, Paris, Flammarion, 2008
- Halperin, Charles J., *The Tatar Yoke. The Image of the Mongols in Medieval Russia*, corrected edition, Bloomington, Slavica Publishers, 2009
- Митрополит Иларион, *Слово о законе и благодати*, <http://lib.pushkinskijdom.ru/Default.aspx?tabid=4868>
- Laats, Alar, *The Concept of Third Rome and its Political Implications*, ENDC Proceedings 12/2009, <http://www.ksk.edu.ee/en/research/endc-proceedings-nr-12/>, pp. 98-113
- Martin, Janet, *Medieval Russia*, Cambridge, Cambridge Univeristy Press, 2007
- Meyendorff, John, *Teologia bizantină*, București, Nemira, 2011
- Millar, David B., *The Coronation of Ivan IV of Moscow*, „Jahrbücher für Geschichte Osteuropas”, Neue Folge, Bd. 15, 4/1967, pp. 559-574
- Nestor, *Повесть временных лет*, trad. D.S. Lihaciov, Sankt-Petersburg, Nauka, 1996
- Novikova, Olga, *Le couronnement d'Ivan IV. La conception de l'empire à l'Est de l'Europe*, „Cahiers du monde russe” vol. 46, 1-2/2005, pp. 219-231
- Rowland, Daniel B., *Moscow – The Third Rome or the New Israel?*, „Russian Review”, vol. 55, 4/1996, pp. 591-614

Shields Kollmann, Nancy, *Kinship and Politics: The Making of the Muscovite Political System, 1345-1547*, Stanford California, Stanford University Press, 1987
Vassian al Rostovului, *Послание на Угру*, <http://www.portal-slovo.ru/history/35624.php>

MOTIVUL SFEREI ÎN OPERA LUI DANIIL HARMS

Andreea Elisabeta Elena PIȚA

Facultatea de Limbi și Literaturi Străine
Filologie, rusă-engleză

The purpose of this research is to explain the meaning of the object seen as a symbol through Daniil Harms' eyes in the context of avant-garde literature. The subject of the study revolves around the sphere motif which holds a multitude of meanings such as perfection, mystical and mythical traits, becoming by far one of the author's most visible obsessions throughout his work. The main reason for choosing this topic is that reading Harms is a challenge from all the points of view, especially because his tendency is to hide the real meaning and the apparently plain storyline is the basis on which his ideas build up, resulting in an absurd plot. Analysing a miniature and two poems from philosophic, mathematic and esoteric points of view we could reveal the connection between Harms' affinities with these disciplines, his way of understanding and developing them in the avant-garde fashion. He plays with his characters, reality and time and the sphere becomes the engine that sets his world in motion.

Keywords: sphere, perfection, avant-garde, artistic object, philosophy

După cum se arată în Dex, simbolul este „un însemn sau o emblemă care înfățișează sub forma unei imagini, unui obiect sau a unui concept o analogie între ceea ce el reprezintă și o anumită idee”¹. Din cele mai vechi timpuri, omenirea a fost preocupată cu definirea și înțelegerea sensurilor, astfel că simbolul și descoperirea semnificațiilor lui au devenit treptat o știință. În linii mari, simbolurile înglobează noțiuni care se întind de la elementele primordiale până la cele mai adânci reflecții asupra cunoașterii absolute. În literatura modernistă rusă a începutului de secol XX, simbolul cunoaște o ascensiune care marchează în primul rând curentul simbolist; pe de altă parte, la scriitorii postsimboliști, acest element ajunge să domine un text literar

¹ <http://dexonline.ro/definitie/simbol>, 6.04.2015.

în întregime, tinzând către alegorie. De exemplu, în literatura avangardistă, simbolul devine un element de bază a textului, după cum vom vedea în continuare.

Printre reprezentanții de seamă ai avangardei literare ruse se numără prozatorul, poetul și dramaturgul Daniil Harms care, ca membru al grupării OBERIU (Uniunea artei reale), propune o viziune inovatoare asupra obiectului artistic pe care îl transformă în simbol. Astfel, unul dintre motivele recurente în opera lui Harms este sfera, obiect încărcat cu o multitudine de semnificații încă din antichitate. În evoluția sa culturală ca simbol, sfera a reprezentat pe rând soarele, viața, sufletul, pământul, fertilitatea, puterea absolută, cunoașterea absolută și perfecțiunea¹. Toate aceste elemente, trecute prin filtrul matematicienilor și gânditorilor greci precum Pitagora și Empedocle capătă o nouă valoare în opera lui Harms și se cristalizează în jurul unor texte care au ca scop anti-mimesisul² și deschid calea către o nouă viziune asupra figurilor geometrice și legătura lor cu viața, moartea, dar și cu limbajul.

În primul rând, înclinația către simbolistica sferei reiese și din faptul că Harms și-a atribuit pseudonimul Șardam (*șar* în limba rusă înseamnă sferă, minge, glob, iar *dam* este forma de viitor simplu a verbului „a da”), dar și din faptul că reprezentanții grupării OBERIU acordau o atenție deosebită corpurilor și figurilor geometrice. Pornind de la faptul că sfera este întruchiparea perfecțiunii și a purității, dar și a simetriei și a armoniei, după cum afirma și Mihail Iampolski în studiul *Bespamjatstvo kak istok (Chitaja Harmsa)*³, textele lui Harms se bazează pe ideile presocraticilor Empedocle și Parmenide care susțineau că sfera în esență este strâns legată de viață întrucât ea este „fixă și invariabilă, dar are limite și deci și formă”, dar ea este doar „un concept, nu un obiect real”⁴. De

¹ Jack Tresidder, *Slovar' simvolov*, Moscova, 1999, p. 314.

² Prin anti-mimesis înțelegem aici poziția filosofică care se opune mimesisului aristotelic. Aristotel considera că *arta imită viața*. De aici, în opoziție, anti-mimesisul are în centru ideea conform căreia *viața imită arta*.

³ Mihail Iampolski, *Bespamjatstvo kak istok (Citaja Harmsa)*, Novoe literaturnoje obozrenje, Moscova, 1998, p. 197.

⁴ Iampolski, *op. cit.*, p. 199.

cele mai multe ori, în textele lui Harms, sfera este un obiect care apare pe neașteptate, iar personajele se transformă aleatoriu în sfere și dispar. Pentru a demonstra viziunea lui Harms asupra motivului sferei, vom analiza miniatura *Makarov și Petersen*, în care două personaje discută despre o carte în care este vorba despre deșertăciunea dorințelor omului. Cartea este legată de ideea de „cerc”, dat fiind că în limba ebraică cuvântul „galgal” înseamnă sferă, cerc, iar „megillah” înseamnă papyrus. Din aceste două noțiuni, îmbinate, rezultă denumirea de MALGHIL a cărții. Mai mult, cartea pare că deține un adevăr revelator despre dorințele omului, adevăr care poate schimba concepția lui despre existență. Ideea este semnificativă deoarece, în momentul în care Makarov pronunță numele cărții, Petersen dispăre într-o altă dimensiune: cei doi continuă să vorbească, fără însă a se putea vedea. Petersen este parcă înghițit de o altă lume în care vede sfere, iar ulterior se transformă în una. Ultimul lucru pe care Makarov îl spune înainte de „căderea cortinei” (un element metatextual des întâlnit la Harms) este: „Omul își pierde gradual forma și se transformă în sferă. Iar devenit sferă, omul își pierde toate dorințele”. Analizând ultima parte a textului, putem să observăm ideea obsesivă a lui Harms care apare și în texte precum *Moartea bătrânelului* sau *Cufărul*, conform căreia omul trece dintr-o dimensiune în alta, iar acest lucru poate fi legat de faptul că singura tranziție cu care omul se confruntă și despre care nici el, dar nici cei rămași în acest spațiu nu știu nimic, este moartea. Moartea, în viziunea avangardistului rus, ca și figura geometrică analizată în prezentul studiu, este tot un concept, în sensul de noțiune abstractă. Iampolski leagă textul *Makarov și Petersen* de tratatul *Obiecte și figuri revelate de Daniil Ivanovici Harms* în care autorul vorbește despre figuri geometrice și obiecte, punând accentul pe geometrie și pe faptul că un obiect își pierde valoarea intrinsecă dacă nu sunt respectate cele cinci înțelegeri pe care le deține: „semnificația descriptivă (geometrică), semnificația obiectuală (practică), efectul emoțional asupra omului, semnificația acțiunii estetice și cel mai important – liberul arbitru al obiectului

(semnificația esențială, diferită de cele patru semnificații de lucru) sau simpla lui existență independentă de om, adică de subiect”¹. Conform tratatului lui Harms, dacă un subiect ar întâlni un obiect căruia îi lipsește una dintre cele patru semnificații de lucru, el ar înceta să mai fie om și s-ar transforma în obiect. Astfel se poate explica faptul că sfera apare independent de voința lui Makarov sau a lui Petersen, iar Petersen se transformă în acest obiect deoarece, după cum am sugerat și mai înainte, sfera este *pură*², suprafața ei nu are capăt, iar simetria este perfectă. Putem să tragem concluzia că Petersen dispare într-un spațiu dominat de inerție, dar și de atemporalitate; astfel, el încetează treptat să mai fie om, exact cum un papyrus este desfășurat gradual. Personajul devine o sferă, pierzându-și totodată și „dorințele deșarte” aferente acestei lumi subiectivizate. Un obiect nu poate avea dorințe și există în afara timpului și a spațiului. Nu întâmplătoare este și întrebarea lui Makarov: „Poți să te miști?”. Petersen nu răspunde, dar putem înțelege că el deja începe să își piardă mobilitatea și se transformă într-un obiect inert. Toate aceste lucruri zugrăvesc interesul lui Harms pentru relativitatea materiei și pentru surprinderea graniței fine dintre realitate, obiect și concept.

Harms, scriitor al absurdului, nu a publicat în timpul vieții decât literatură pentru copii pentru că scrierile sale erau considerate „lipsite de sens” și privite ca o formă de anarhie antisovietică. Interesant este că din textele pentru copii nu lipsesc ideile legate de obiect, mai precis de sferă. Poezia *Pisica uimitoare* este unul dintre exemplele care confirmă faptul că sfera are un înțeles special pentru Harms, care o invocă chiar și în cele mai inocente (aparent) dintre scrierile sale. De data aceasta, personajul principal al întâmplării este o pisică a cărei lăbuță este lovită și nu poate să meargă, iar singurul leac care ar putea să o vindece sunt niște baloane. În a doua strofă a poeziei oamenii se îngrămădesc să vadă

¹ Daniil Harms, *Mi se spune capucin*, Polirom, Iași, 2007, p. 98.

² În scrisoarea către K.V Pugaciova, Harms vorbește despre faptul că prin artă realitatea nu ar trebui să fie distorsionată, ci să își păstreze puritatea (v. D. Harms, *O iavleniah i sushestvovaniah*, Azbuka klassika, Sankt Petersburg, 2013, p. 356).

pisica care plutește purtată de baloanele care o mențin deasupra pământului. Astfel, observăm că baloanele salvează pisica, fapt interpretat ca o poveste cu final fericit de către copiii cărora le este destinată poezia. Dar, dacă ne reamintim sensul pe care Harms îl conferă acestui obiect perfect, descoperim din nou că textul este produsul unei gândiri orientate către un simbol: transformarea subiectului în obiect. Așadar, sfera simbolizează aici mișcarea sau dinamismul în sens filosofic, ca existență a unei forțe sau a anumitor forțe care interacționează, ireductibile la materie. Pisica își pierde capacitatea de a se mișca și devine capabilă să zboare cu ajutorul baloanelor, iar acest lucru îi uimește pe oamenii care se uită la cum ea se desprinde de lumea căreia nu-i mai aparține. Ultimele două versuri subliniază că ea se situează între spațiul pământesc și eter, atingând „parțial” pământul; astfel se semnaleză ideea că sfera face legătura între cele două spații. Este de notat și faptul că în majoritatea textelor lui Harms personajele sunt obligate să acționeze, oricât de banală ar fi forma acestei acțiuni: astfel, pisica trebuie să se miște într-un fel sau altul, să se opună pasivității.

O altă poezie destinată copiilor, *Pe cer zboară baloane*, confirmă simbolistica sferei, în sensul că la Harms ea este un obiect care nu are „un sens explicit”: „autonomia ei semantică este exprimată prin repetarea mecanică a uneia și aceleiași fraze”¹. Repetiția este de fapt o mișcare ciclică ce suspendă prezentul asupra axei timpului. Mișcarea ciclică este legată de cerc, iar cercul este și el simbolul omogenității și al veșniciei, dar, prin extensie, „sfera este un cerc în volumul său, a treia dimensiune a cercului”². Cu doi ani înaintea acestei poezii, Harms scrie un tratat *Despre cerc* în care vorbește despre sensul acestei figuri geometrice și caracteristicile ei și conchide: „curba închisă cea mai uniformă, mai inteligibilă, mai infinită și mai ideală va fi CERCUL”. În poezie observăm că este repetată sintagma

¹ Iampolski, *op. cit.*, p. 196.

² Ivan Evseev, *Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale*, Editura Amarcord, Timișoara, 1994, p. 167.

„летят по небу шарики” (pe cer zboară baloane) care alternează cu versurile în care oamenii salută baloanele. În această lume parțial iluzorie, devine importantă problema atemporalității, deoarece totul pare că este oprit în timp și imaginea fundamentală este zborul infinit al baloanelor pe cer. Oamenii sunt supuși trecerii timpului, dar prin apariția baloanelor totul parcă se oprește și cei ce le văd sunt transfigurați de această imagine. Textul se încheie ca un cerc prin repetiția ce captează prezentul și „devine însuși sensul”¹:

Pe cer zboară baloane,
zboară, zboară,
zboară pe cer baloane,
strălucesc și foșnesc,
Pe cer zboară baloane,
iar oamenii le fac cu mâna,
pe ce zboară baloane,
iar oamenii le fac cu mâna.²

Miza poeziei avangardiste a lui Harms, prin folosirea nu numai a simbolului recurent al sferei, dar și a tehnicii repetiției și a relațiilor de simetrie, este configurarea unei noi viziuni despre rolul literaturii și, prin extensie, al artei. Geometrizarea, atât a obiectelor cât și a formei textului, reprezintă încercarea de a aduce realitatea în text și a utopiza limbajul. În plus, după cum arată Camelia Dinu,

în „filosofia” lui Harms, corespondentă cu ideile lui I.S. Druskin și P.D. Uspenski, categorii opuse, precum imanentul-transcendentul, Binele-Răul, haosul-ordinea, realitatea-arta nu se exclud, ci se actualizează reciproc. Astfel, estetica lui Harms se întemeiază pe unitatea dinamică a unor principii și categorii antagonice (sensul și onsensul, armonia și dizarmonia, comicul și tragicul, artisticul și extra-artisticul)³.

¹ Iampolski, *op. cit.*, p. 196.

² Daniil Harms, *Letiat po nebu shariki*, 1933, <http://petrenko.ru/lib/story.php?t=148&x=1>, 25.10.2015.

³ Dinu, Camelia, *Daniil Harms. Aspecte fundamentale ale esteticii și poeticii*, „Romanoslavica”, XLVIII nr. 3/ 2012, p. 229.

În concluzie, „lupta cu sensul”, după cum a fost numită de către Harms însuși¹ încercarea de a decripta sensurile miniaturilor absurdiste, înglobează nu numai limbajul transrațional folosit în perioada timpurie de autor, dar și pătrunderea semnificației simbolurilor pe care scriitorul le exploatează în opera sa. Sfera devine un obiect obsesiv prin accepțiile sale. Încercarea de a cuprinde și de a transforma cu ajutorul acestui element o lume, un personaj sau pur și simplu de a eterniza un moment/ eveniment este bazată pe o cunoaștere detaliată a acestui simbol, ce pornește de la cele mai vechi mituri și credințe despre perfecțiune. Prin folosirea simbolului sferei, Harms își dovedește credința profundă în puritatea „artei reale” promovate de gruparea OBERIU, artă capabilă „să creeze o lume și să reprezinte reflecția ei primară”².

Bibliografie

- Dinu, Camelia, *Daniil Harms. Aspecte fundamentale ale esteticii și poeziei*, „Romanoslavica”, XLVIII nr. 3/ 2012, pp. 227-235
- Harms, Daniil, *Letiat po nebu shariki*, 1933, <http://petrenko.ru/lib/story.php?t=148&x=1>
- Harms, Daniil, *Mi se spune capucin*, Polirom, Iași, 2007
- Harms, Daniil, *O iavleniah i sushestvovanjah*, Editura Azbuka klasika, Sankt Petersburg, 2013
- Iampolski, Mihail, *Bespamjatstvo kak istok (Citaja Harmsa)*, Novee literaturnoje obozrenje, Moscova, 1998
- Tresidder, Jack, *Slovar' simvolov*, Moscova, 1999, http://www.booksite.ru/localtxt/tre/sid/der/tresidder_d/slovar_sim/
- Evseev, Ivan, *Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale*, Editura Amarcord, Timișoara, 1994

¹ Harms se referă la „lupta cu sensul” în poezia *Molitva pered snom*, 1931, http://slova.org.ru/harms/molitva_pered_snom/, 15.08.2015.

² Daniil Harms, *O iavleniah...*, p. 357.

RECVIEM, DE ANNA AHMATOVA: ORIGINALITATE PRIN INTERTEXTUALITATE ȘI SPIRITUALITATE

Adriana ONEȚIU

Facultatea de Litere, română-rusă

Anna Akhmatova's poetry stands out as a quintessential product of Russian artistic creation of the past century. Her message is both powerful and simple: her verse generally unfolds as a personal confession, which may seem, at times limited to a particular socio-political context. Nevertheless, the present essay argues that the appeal of Anna Akhmatova's poems lies precisely in the universality of the emotions she describes, using techniques and literary references that are rich in meaning. As a case study, the poem Requiem will be analysed by looking at the rich base of intertextual reference one can find in Akhmatova's creation. It will also outline how a deeply intimate confession of the grief experienced by an inmate of the soviet repression system can develop into a cosmic mourning of the human condition.

Keywords: acmeism, Akhmatova, intertextuality, motherhood, soviet poetry

Încă din perioada publicațiilor antume, criticii au ținut să sublinieze caracterul singular al creațiilor Annei Ahmatova. Amintiri inedite privind receptarea Ahmatovei și consolidarea statutului său în cercul acmeist aduce, de exemplu, Leonid I. Strahovski, în studiul *Anna Akhmatova - Poetess of tragic love*¹. Iar dacă „akmeismul a optat pentru o viziune intelectualistă asupra culturii în sensul preeminenței inteligenței asupra sentimentelor și voinței (Gumiliov, Mandelștam), la care se adaugă elementele psihologice ca motivație a emoțiilor lirice”², atunci Ahmatova întruchipează în mod strălucit această ultimă direcție.

¹ Leonid I. Strahovski, *Anna Akhmatova-Poetess of tragic love*, American Slavic and East European Review, vol 6, nr. 1/2, 1947, pp. 1-19, <http://www.jstor.org/stable/2491930>, 22 mai 2015.

² Camelia Dinu, *Avangarda literară rusă. Configurații și metamorfoze*, EUB, București, 2011, p. 74.

În ceea ce privește exegeza creației poetice ahmatoviene, una dintre direcțiile predilecte de analiză este intertextualitatea poeziilor sale. Într-un studiu din 1998, intitulat foarte sugestiv *To what extent is Requiem a Requiem? Unheard Female Voices in Anna Akhmatova's Requiem*, Boris Katz scria:

Creația poetică târzie a Annei Ahmatova este, literal, o țesătură ale cărei numeroase fire pun în legătură o poezie cu numeroase alte texte, de multe ori de naturi diferite: episoade biografice, istorie, artă ș.a.m.d. Dintre acestea, trimiterile la texte literare joacă un rol esențial¹.

Într-o lucrare amplă din 1992, Susan Amert, profesor la Universitatea din Delaware, sublinia, de asemenea, că în poezia târzie Anna Ahmatova vorbește prin ecouri și aluzii. Prin urmare, înțelegerea acestora devine pivotul central al înțelegerii creației de maturitate². O altă cheie des uzitată în interpretarea poeziilor Ahmatovei este cea religioasă. Începând cu cercetătorul Iuli Aihenvald, care evidențiază caracterul religios (chiar monastic) al vocii ahmatoviene³ și cu Strahovski, care identifică în versurile poetei o credință „puternică, primitivă și simplă”⁴, mulți exegeți vorbesc despre spiritualitatea poemelor sale.

Prezentul studiu încearcă să reunească cele două direcții de interpretare de mai sus pentru a sublinia originalitatea poemului *Requiem*. Igor Levitsky aprecia atât de mult acest poem, încât considera că în lipsa „oricărui alt vers”, Anna Ahmatova tot ar fi reușit să își asigure un loc important în literatura rusă⁵. Nu o dată, în prezentul studiu, vom pune în

¹ Boris Katz, *To what extent is Requiem a Requiem? Unheard Female Voices in Anna Akhmatova's Requiem*, *Russian Review*, vol. 57, nr. 2, 1998, pp. 253-263, <http://www.jstor.org/stable/131521>, consultat în mai 2015.

² Susan Amert, *In a Shattered Mirror. The Later Poetry of Anna Akhmatova*, Stanford University Press, Stanford, California, 1992, apud Boris Katz, *op. cit.* p. 254.

³ Yuli Aihenvald, cap. *Anna Akhmatova în Siluety russkikh pisatelei*, Berlin, 1923, vol III, p. 279, apud Leonid I. Strahovski, *op. cit.*, p. 9.

⁴ *Idem*, p. 10.

⁵ Igor Levitsky, *The poetry of Anna Akhmatova*, *Books abroad*, vol. 39, nr. 1, 1965,

oglinză interpretări diferite, pentru a arăta caracterul foarte permisiv al abordărilor la care se pretează poemul *Recviem*. Nu în ultimul rând, studiul propune o lectură în cheie proprie a poemului, identifică și comentează noi trimiteri intertextuale, precum și semnificația acestora. Actualitatea temei este justificată, pe de o parte, de numărul mare de reeditări de care s-a bucurat opera Annei Ahmatova în ultimele trei decenii, de faptul că exegeza nu și-a epuizat, ci multiplicat resursele. De asemenea, întrucât temele abordate de poetă sunt cele comune pentru literatura rusă a secolului al XX-lea: suferința, pierderea (celor dragi), ororile războiului, degradarea fizică și sufletească, dragostea – temă predilectă, traiul cotidian sub dictatură, am considerat că stabilirea morfologiei specifice a acestor motive este încă de actualitate. De altfel, opera Annei Ahmatova nu poate fi studiată temeinic în lipsa unor studii care să pună în lumină influența creației ahmatoviene asupra posterității. Am conceput acest studiu în lumina unei metafore folosite de Iosif Brodski pentru a caracteriza stilul Annei Ahmatova – „muza durerii”¹, dar care, într-o formă sau alta, se regăsește și la alți exegeți ai poetei.

Poemul *Recviem* este compus din 15 părți, inclusiv *În loc de predoslovie*, care i-a fost adăugată ulterior anului 1940, când a fost finalizat. Dintre aceste părți, unele poartă subtitluri (*Introducere, Închinare, Verdictul, Către moarte, Răstignirea, Epilog*), iar altele sunt numerotate cu cifre romane. Întregul poem reprezintă transfigurarea unei experiențe, iar lirismul este în general subiectiv, mărcile pronominale de persoana I și a II-a fiind destul de frecvente, mai ales în primele părți. Cu toate acestea, există și părți precum *Verdictul* și *Răstignirea*, unde lirismul subiectiv este înlocuit de o lirică a rolurilor și unde predomină „personajele-simbol”. Versurile sunt dedicate în mod special femeilor care i-au împărtășit soarta, petrecând luni sau chiar ani la porțile

http://www.jstor.org/stable/40119300?seq=1#page_scan_tab_contents mai 2015.

¹ Iosif Brodski, *Muza durerii*, în *Anna Ahmatova. Poeme. Proze*, antologie, traducere din limba rusă, note și comentarii de Livia Cotorcea, Ed. Universității „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, 2004.

închisorilor leningrădene, în speranța revederii celor dragi, închiși, în general, pe motive politice. Pentru acest motiv, poemul poate fi considerat o exegeză a suferinței, la feminin. Una dintre părțile în care se remarcă folosirea liricii rolurilor este cea a pronunțării sentinței, *Verdictul*. Scena este redată alegoric: peste imaginea fiului – cel mai probabil condamnat la moarte, se suprapune imaginea Fiului Omului condamnat la răstignire pe cruce. În general, tonul liric este pesimist, nu lipsesc nici accentele de defetism – „doar morții zâmbeau/Fericiți de odihna de veci”¹, nici lamentațiile – în partea intitulată *Către moarte* eul liric se adresează direct morții, cerând venirea acesteia. Cu toate acestea, finalul surprinde prin accentele optimiste – dacă vreodată poetei i se va ridica un monument (se subînțelege, dacă regimul politic se va schimba), dorința ei este ca acest monument să fie construit aproape de poarta uneia din închisorile din Leningrad.

Sub aspectul tehnicii poetice folosite, poemul îmbină lirismul subiectiv cu cel obiectiv, lirica rolurilor cu lirica măștilor. Din acest motiv, în unele părți ale poemului eul liric feminin se construiește mai degrabă cu consistența unui personaj decât a unei simple instanțe lirice. La fel este cazul instanței lirice feminine, care apare în partea introductivă a poemului și care întreabă dacă personajul central feminin (proiecție a autoarei concrete) poate scrie despre timpul petrecut la poarta închisorilor leningrădene. Un loc aparte în poem îl ocupă personajul central feminin și fiul, care apar ca meta-personaje sub chipul Fiului divin și al Mamei Sale. În ceea ce privește Fiul, ipostazierea acestuia în meta-personaj este cu atât mai interesantă cu cât aparițiile sale în poem sunt mai reduse și mai inconsistente. Într-un poem în care ar fi putut să ocupe locul central, la fel ca în tabloul biblic, Fiul este marele absent. Prin urmare, deși în esență liric (în expresie), poemul se sprijină pe o construcție epică ce poate fi comparată, din punct de vedere al absenței și prezenței personajelor cu construcția care sprijină opera lui Beckett,

¹ Anna Ahmatova, *Recviem*, în *Anna Ahmatova. Poeme. Proze*, antologie, traducere din limba rusă, note și comentarii de Livia Cotorcea, Ed. Universității „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, 2004, p. 31.

Așteptându-l pe Godot: Vladimir și Estragon vorbesc despre Godot, îl așteaptă îndelung, dar Godot nu mai apare.

În lucrarea intitulată *In a Shattered Mirror: The Later Poetry of Anna Akhmatova*, Susan Amert începe analiza acestui poem cu observația că el este „înșelător de simplu”¹. Pentru eul liric ahmatovian, ontologia suferinței este complicată: boala, sărăcia, moartea și, poate, mai ales regimul totalitar sunt cauze necesare, dar nu și suficiente pentru suferința exprimată de eul liric. Nici chiar efectul lor combinat nu reușește să explice în totalitate o viziune atât de sumbră asupra existenței, încât suferința să capete o existență în sine, nemotivată de un alt principiu. Pe de altă parte, doar dacă există în sine, ea poate fi depășită, chiar și atunci când moartea, sărăcia, boala – condiții necesare dar insuficiente, continuă să fie prezente. De aceea, oricine a participat la această ontologie complicată a suferinței poate fi iertat, pentru că nu este vinovat exclusiv. În același sens, dar cu referire mai ales la poeziile de tinerețe, Iosif Brodski remarca: „eroina zbuciumată a acestor poezii, cel mai adesea, se dojenește pe sine și nu se lasă pradă mâniei; ea iartă generos în loc să învinuiască și se roagă, în loc să plângă”².

Imaginea omului lipsit de chip și individualitate, un leitmotiv al poemului, apare din prima parte a acestuia, *În loc de predoslovie*. În părțile în care lirica rolurilor predomină, în funcție de perspectiva eului liric, personajele sunt prezentate într-o dublă ipostază: colectivă și individuală. Cu toate că dimensiunea colectivă apare mai frecvent în poem, există și părți în care din ființa cuprinzătoare a „personajului” colectiv se desprind câteva individualități, semn că suferința, chiar și atunci când afectează o mulțime de oameni, se construiește tot prin suferința individuală.

La rând, vorbind în șoaptă și cuprins de teamă, personajul colectiv capătă identitate doar prin număr. Cu subtilitate, cele câteva rânduri ascund o trimitere intertextuală la *Infernul* lui Dante: pentru amândouă vocile

¹ Susan Amert, *op. cit.*, p. 30.

² Iosif Brodski, *op. cit.*, p. 12.

lirice misiunea este aceea de a reaminti celor vii de lumea celor morți¹. „Personajele” care stau la cozile închisorilor din Leningrad par desprinse din cel de-al nouălea cerc al infernului dantesc: supliciiul celor care sunt pedepsiți aici este de a fi etern imobilizați, adică de a experimenta sufletește trăsăturile morții trupești. Pe de altă parte, ca element de originalitate a creației ahmatoviene, femeia care se desprinde din starea de paralizie poartă mai degrabă semnele morții decât ale vieții: „pe ceea ce fusese cândva un chip de om a alunecat o umbră de zâmbet”². În același timp, aceste scurte pasaje, împreună cu pasajul final ar putea ascunde și o referire la textul pușkinian *Boris Godunov*. Deși nu la fel de vizibil, nu la fel de puternic ca referință intertextuală, ele conțin aceeași idee ca aceea exprimată inițial de Pușkin: când autoritățile politice sunt surde la glasul mulțimii, acesteia îi rămâne tăcerea, ca unică formă de exprimare. În plus, în cazul poemului ahmatovian, suferința, acceptarea ei și mai ales memoria devin forme de recuperare și reabilitare a celor care au pierdut lupta cu un sistem politic represiv.

Partea a treia, *Închinare*, poartă o amprentă intertextuală încă și mai veche: ea trimite la *Cântec despre oastea lui Igor*, pe care critica l-a întâmpinat cu mare entuziasm. Prin această trimitere indirectă la creația populară, imaginea infernului dantesc se îmbogățește cu o nouă viziune: alături de oameni, și pământul este supus supliciiului, iar cadrul natural poartă și el pecetea morții, prin imobilitate:

Râuri se opresc din drumul lor,
Munți se pleacă-n fața ăstui chin³.

În același timp, partea a treia este și o trimitere la poemul pușkinian *În greu surghiun siberian*, referință folosită

¹ Apud Susan Amert, *op. cit.*, p. 36.

² Anna Ahmatova, *Recviem*, în traducerea Liviei Cotorcea, *op.cit.*, p. 31.

³ În limba rusă, alegerea termenului munte este motivată și lingvistic: cele două cuvinte, „munte” și „chin” au corpuri fonetice foarte asemănătoare; jocul de cuvinte este scurt, iar imaginea vizual-dinamică și auditivă se creează foarte repede și are un impact puternic, după cum remarcă Susan Amert în *op. cit.*, p. 38.

pentru a ilustra în manieră proprie ideea de libertate, viață și moarte: spre deosebire de eroii pușkinieni, care ajung la libertate, cei ahmatovieni nu reușesc să parcurgă drumul până la eliberarea fizică, dar nici până la cea spirituală. Susan Amert observă că imaginea deținuților din creația pușkiniană este în fond pozitivă: între ei încă există solidaritate și unitate, pătimesc împreună și tot împreună vor fi eliberați și vor putea continua lupta. În mod contrar, imaginea deținuților din poemul ahmatovian este sumbră: ei par înstrăinați unii de alții; comuniunea lor este mai degrabă rodul unor circumstanțe grele, din care nu pot ieși¹.

Pentru Susan Amert, *Dedicația* conține și aluzii la imnul *Pesnia o rodine*, compus de Lebedev-Kumach în 1935 în onoarea lui Stalin². Imaginea oamenilor chinuiți contrastează puternic cu tonul optimist, nerealist al imnului stalinist:

Pentru alții vântul proaspăt bate,
Pentru ei e-apusul alintat –
Noi nu știm nimic de-acestea toate,
Auzim doar scrâșnet de lăcate,
Monotoni și grei pași de soldat.³

La nivel metatextual, ideea este aceea că nu imnul stalinist, ci acest poem devine adevăratul „cântec despre patrie”⁴.

Nu doar literatura rusă a constituit o sursă pentru trimiterile intertextuale din poemul *Recviem*. De exemplu, imaginea celor două femei care discută pe ascuns la zidul închisorii sugerează corespondențe cu cea oferită de Platon în mitul peșterii. Se remarcă însă și câteva deosebiri, dintre care cea mai importantă este aceea că textul platonician reprezintă o alegorie a cunoașterii, iar poemul ahmatovian – dacă este interpretat prin filtrul celui antic, nu poate fi decât o alegorie a libertății. De asemenea, spre deosebire de eroul principal al mitului platonician, personajul central este

¹ Susan Amert, *op. cit.*, p. 42.

² *Ibidem*, p. 43.

³ Anna Ahmatova, *Recviem*, *op.cit.*, p. 32.

⁴ Susan Amert, *op. cit.*, p. 43.

covârșit de tensiunea morții și a fricii, el nu se poate elibera singur și nici nu are impulsul eliberării. Raporturile care se stabilesc între personajul central (care este, în același timp, o proiecție a eului liric) și căruia îi corespunde prizonierul care iese din peșteră și ceilalți prizonieri, sunt diferite de cele stabilite între prizonierii mitului platonician: cei din urmă se revoltă împotriva prizonierului care a cunoscut lumina. De cealaltă parte, solidaritatea dintre „prizonierii” poemului ahmatovian se exprimă prin rememorarea celor care au luat parte la același supliciu și, mai ales, prin rugăciunea pentru toți oamenii. Este adevărat că tensiunea acumulată în mod natural în poem nu își găsește rezolvarea într-un episod central, așa cum este cel al „evadării” unui prizonier, dar rugăciunea, rememorarea, precum și imaginarea unui timp viitor supus unor alte condiții au aceleași valențe eliberatoare. La o primă impresie, rolul ocupat de filosof și de cunoaștere în mitul platonician rămân fără corespondent în poemul ahmatovian. La o privire mai atentă însă, se observă falsitatea posibilei teze: menirii filosofului îi corespunde menirea poetului, iar cunoașterii – valoarea centrală a mitului platonician – creația. Desigur, o altă mare diferență dintre cele două texte rămâne aceea că poemul ahmatovian are în centru o voce feminină, iar în fundal alte voci – tot feminine și o singură voce, mai difuză, însă – a fiului.

În ceea ce privește textul biblic, scena verdictului ascunde o trimitere inversă la întreg tabloul răstignirii. Deși în Evanghelia Fiul se află în prim-plan, iar mama și câțiva apropiați în plan secund, în poemul ahmatovian, tabloul răstignirii este văzut prin ochii Mamei. Suferințele Fiului nu mai sunt descrise, cei câțiva apropiați sunt tot în plan secundar, dar Mama, aflată în centrul scenei, reflectă prin chipul ei întreaga grozăvie a sentinței pe care o îndură împreună cu fiul – încă o dovadă a comuniunii care există între lumea condamnaților și a chinuiților sau, interpretat într-o cheie diferită, a bărbaților și a femeilor. În studiul intitulat *To what extent is Requiem a Requiem? Unheard female voices in Anna Akhmatova's Requiem*, Boris Katz identifică o trimitere la poemul medieval *Stabat mater*

*dolorosa*¹. Pentru Reeder, imaginea Mamei se întregește cu imaginea *bocitoarelor*, instituție pe care o consideră specifică mediului ortodox rus². Pe de altă parte, cu argumente foarte pertinente, atât de ordin bibliografic, cât și biografic, Boris Katz reușește să demonstreze că poemul este mai degrabă străbătut de un aer de spiritualitate de rit apusean. În oricare dintre interpretări, factorul comun rămâne o anume „exegeză a suferinței la feminin”.

Se pare că Aleksandr Soljenițin i-ar fi reproșat Annei Ahmatova lipsa de veridicitate a acestui poem. Îl deranjau alegerea celor două figuri simbolice, Mama și Fiul, pentru că i se părea că o atenție mai mare ar fi trebuit acordată dimensiunii colective a fenomenului represiv, iar nu unui caz particular³. Credem că tocmai datorită acestei accentuări a dimensiunii individuale a suferinței Anna Ahmatova reușește o interpretare foarte personală a scenei biblice, o raportare din perspectiva condiției materne și o îmbogățire cu o viziune feminină. În același sens, Iosif Brodski remarca faptul că poeta n-a reflectat lumea, „ci a refractat-o prin prisma propriei inimi”⁴.

Intertextualitatea religioasă nu se oprește însă la nivelul textului biblic, ci se continuă în contextul mai larg al cărților bisericesti și al practicii religioase:

Din nou a venit amintirea-n ceas trist –
Vă văd, vă aud și pe toate vă simt.

Această exclamație retorică hipersensibilă este o trimitere la conținutul rugăciunilor de pomenire a morților

¹ Pentru mai multe detalii privind intertextualitatea realizată prin raportare la acest poem, precum și pentru detalii privind trimiterile *muzicale* din *Recviem*, a se vedea Boris Katz, *op.cit.*

² Pentru mai multe trimiteri la specificul ortodox sau ortodox rus, precum și pentru trimiteri la operele lui Gogol și Pușkin, a se vedea Roberta Reeder, *Anna Akhmatova: The Stalin Years*, *New England Review*, vol. 18, nr. 1, pp. 105-125, <http://www.jstor.org/stable/40243154>, mai 2015.

³ Natalia Roskina, *Anna Akhmatova and Her Circle*, comp. Konstantin Polivanov, trans. Patricia Beriozkina, Fayetteville, AR, 1994, p. 193, apud Boris Katz, *op. cit.*, p. 262.

⁴ Iosif Brodski, *op. cit.*, p. 13.

existente în tradiția ortodoxă. Este știut că aceasta prevede rugăciuni pentru sufletele celor decedați, la 3, respectiv 9 și 40 de zile de la moarte, iar apoi anual¹. Frecvența cu care se realizează în *Recviem* ritualul de pomenire, atât individuală, cât și colectivă („Pe nume la toate aș vrea să vă spun/ Dar nu mai am lista, s-o aflu n-am cum”²) dă măsura iubirii care leagă aceste suflete oropsite și dincolo de moarte și depășește cu mult chiar și cele mai stricte pravile, cele călugărești, care prevăd rugăciuni zilnice pentru cei adormiți. Așadar, într-un anumit sens, solidaritatea „personajelor” (chiar difuze) din *Recviem* o depășește inclusiv pe cea a eroilor decembriști, cărora le lipsește dimensiunea comuniunii dintre lumea celor vii și a celor decedați. Cele câteva frânturi de chipuri care apar în poem:

Pe tine, bolnavă în brațe-mi cum zaci,
Pe tine, ce locul natal nu-l mai calci,
Pe tine, frumoaso, cum pleci și cum zici³,

Împreună cu chipul Mamei, al Fiului și al femeii care are inițiativa impulsului creator adaugă poemului acea concretețe fără de care acesta nu ar fi putut să îl impresioneze pe cititor. Dimensiunea particulară nu diminuează dimensiunea colectivă, ci, dimpotrivă, îi adaugă acesteia pilonii centrali. Mesajul poemului este acela că nicio suferință nu poate exista la nivel general până nu erodează nivelul individual. Anna Ahmatova, „poeta ritmurilor grele”, a maselor, iar nu a elitelor⁴, a dorit să pună în lumină tocmai suferința omului obișnuit: în ochii lui se vede cel mai bine grozăvia contextului istoric pe care l-a trăit. În același timp, este evident că eul liric nu exprimă doar suferințe individuale, ci deplânge o stare generală a umanității.

O *matrioșka* – este metafora utilizată de Boris Katz pentru a sintetiza stilul ahmatovian, care abundă în trimiteri,

¹ Susan Amert, *op. cit.*, pp. 52-53.

² Anna Ahmatova, *Recviem*, *op.cit.*, p. 38.

³ *Ibidem*, p. 38.

⁴ Iosif Brodski, *op. cit.*, pp. 9-22.

aluzii și subtexte¹. Este, în același timp, și metafora care sintetizează cel mai bine poemul *Recviem* din punct de vedere stilistic: creație complexă, cu un instrumentar bogat și variat: nu lipsesc motive literare precum dragostea (filială și cordială), suferința, katharsis-ul, așteptarea, rememorarea; motive și imagini biblice: motivul sacrificării Fiului, motivul suferinței Mamei, al ucenicului credincios, al participantului la execuție lipsit de reacție, motivul rugăciunii. Trimiterile intertextuale la creații aparținând literaturii ruse sau universale largesc, la rândul lor, orizontul de interpretare. Se poate afirma, așadar, că expresivitatea și originalitatea Annei Ahmatova în general și a acestui poem în particular nu depind în mod imediat de temele și motivele abordate, cât de capacitatea de sinteză, de (re)interpretare proprie. Abordarea poemului în contextul mai larg nu doar al gândirii, ci și al practicilor religioase explică tonul rezervat-optimist și o serie de motive literare precum rugăciunea, speranța, comemorarea, solidaritatea umană. În același timp, tocmai această receptare în cheie spirituală (și nu doar intertextuală) asigură cititorului o experiență de lectură puternică, personală, chiar transcendentă. Rămâne de studiat dacă nu cumva, în măsura în care se concepe pe sine ca purtător al durerilor întregii umanități, personajul central feminin este construit după matricea motivului Weltschmerz.

În prezentul studiu, trimiterile la alte domenii artistice (de exemplu la muzică), la biografia autoarei concrete, precum și referințele culturale cu caracter general nu au constituit obiect de analiză propriu-zisă, ci instrumente de lucru. Desigur, ele pot genera abordări mai complexe. De asemenea, vor fi adecvate acele analize pe text care vor aborda poemul *Recviem* sau alte poeme ahmatoviene din perspectivă stilistică și lingvistică, pornind de la sensurile denotative și conotative ale termenilor, dar și din perspectiva schimbării de paradigmă estetică, prin integrarea poemului în curentul din care acesta face parte, acmeismul.

¹ Boris Katz, *op. cit.*, p. 254.

Bibliografie

- Aihenvald, Y., cap. *Anna Akhmatova* din *Siluety russkikh pisatelei*, Berlin, 1923, vol III, p. 279, apud Leonid I. Strakhovski, *Anna Akhmatova-Poetess of tragic love*, American Slavic and East European Review, vol 6, nr. 1/2, 1947, <http://www.jstor.org/stable/131521>
- Amert, S., *In a Shattered Mirror. The Later Poetry of Anna Ahmatova*, Stanford University Press, Stanford, 1992
- Brodski, I., *Muza durerii*, în *Anna Ahmatova. Poeme. Proze*, antologie, traducere din limba rusă, note și comentarii de Livia Cotorcea, Ed. Universității „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, 2004
- Cotorcea, L., *Anna Ahmatova. Poeme. Proze*, antologie, Ed. Universității „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, 2004
- Dinu, Camelia, *Avangarda literară rusă. Configurații și metamorfoze*, EUB, București, 2011
- Katz, B., *To what extent is Requiem a Requiem? Unheard Female Voices in Anna Akhmatova's Requiem*, Russian Review, vol. 57, nr. 2, 1998, pp. 253-263, <http://www.jstor.org/stable/131521>
- Levitsky, Igor, *The poetry of Anna Akhmatova*, Books abroad, vol. 39, nr. 1, 1965, p. 4, http://www.jstor.org/stable/40119300?seq=1#page_scan_tab_contents
- Reeder, R., *Anna Akhmatova: The Stalin Years*, New England Review, vol. 18, nr. 1, p. 105-125, <http://www.jstor.org/stable/40243154>
- Roskina, N., *Anna Akhmatova and Her Circle*, comp. Konstantin Polivanov, trans. Patricia Beriozkina, Fayetteville, AR, 1994, p. 193, apud Boris Katz, *To what extent is Requiem a Requiem? Unheard Female Voices in Anna Akhmatova's Requiem*, Russian Review, vol. 57, nr. 2, 1998, <http://www.jstor.org/stable/131521>
- Strahovski, I. L., *Anna Akhmatova-Poetess of tragic love*, American Slavic and East European Review, vol 6, nr. 1/2, 1947, p. 1-19, <http://www.jstor.org/stable/2491930>

VIZIUNE SIMBOLISTĂ ASUPRA LUMII LA GEORGE BACOVIA, DIMCIO DEBELIANOV ȘI DIMITRI MEREJKOVSKI

Oana-Elena REZEANU

Facultatea de Limbi și Literaturi Străine
Filologie, bulgară-română

This synthesis shows the similarities between three writers (George Bacovia, Dimcho Debelyanov, Dmitry Merezhkovsky), focusing on one piece of work from each author. Its purpose is to observe how the same literary current – symbolism – is approached in separate, but still connected cultures – Romanian, Bulgarian and Russian. What ties these three symbolist poems together is their theme. The central theme is built around time and the ultimate universal reality – death, through motives like the irreversibility of time, as well as the insignificance a human life has next to the huge force of the universe.

Keywords: symbolism, time, death, irreversibility, insignificance, human life, universe.

Simbolismul a fost o mișcare artistică și literară de la sfârșitul secolului al XIX-lea care se opunea naturalismului și parnasianismului. În viziune simbolistă, valoarea fiecărui obiect și fenomen din lumea înconjurătoare poate fi exprimată și descifrată cu ajutorul simbolului, aluziei și sugestiei. În opoziție cu retorismul romantismului, simbolismul preferă un ton mai intim și mai confesiv, iar spre deosebire de răceala și formalismul parnasianismului, simbolismul se orientează spre emoție și muzicalitate, conferind imaginilor poetice funcția implicit, și nu explicit simbolică. Dintre temele și motivele simboliste amintim: angoasele identitare ale Eului, orașul de provincie sufocant, tema anotimpurilor dezintegrate, iubirea, moartea, instrumentele muzicale, solitudinea, spleenul.

Sub influența mișcării simboliste franceze și ruse, s-au afirmat numeroși poeți bulgari care au contribuit la dezvoltarea rapidă a literaturii naționale în primele decenii ale secolului al XX-lea. Printre ei se numără Dimcio

Debelianov, Teodor Traianov, Nicolai Liliev, Emanuil Popdimitrov, Dimităr Boiadjev. În Bulgaria, simbolismul a rămas aproape de cel european: este iarăși un efort de a depăși realitatea, dificultățile ei, monotonia și apăsarea existenței cotidiene. Simboliștii bulgari erau preocupați de căutarea unui înțeles și a unui fundament într-o altă dimensiune a realității: una exterioară, înaltă, spirituală, mistică, necunoscută și ininteligibilă. În acest context, lirica lui Debelianov reprezintă o confesiune a visurilor neîmplinite și a dorințelor romantice, reflectând conflictul emoțional generat de contradicția dintre realitate și aspirație.

În perioada de trecere spre secolul al XX-lea, simboliștii ruși au câteva teme preferate, precum ocultismul, teosofia și antroposofia. După cum arată Camelia Dinu, simbolismul rus

a apărut pe un fundament mai curând social, decât psihologic. Ideologic, simboliștii s-au detașat în mod ostentativ de modelul social comun, fiind deziluzionați de programul cultural-politic al narodnicismului. Rădăcinile filozofice, teoretice și estetice ale creatorilor simboliști ruși au fost variate: Merejkovski menționa învățăturile creștine, Viaceslav Ivanov – estetica Antichității, filtrată prin filozofia lui Nietzsche, iar Belfi îi considera pe Kant, Nietzsche, Schopenhauer și Soloviov mentori ai simbolismului¹.

În România, simbolismul a apărut sub auspiciile revistei „Literatorul” a lui Alexandru Macedonski, care s-a evidențiat mai ales ca teoretician al acestui curent și mai puțin ca poet simbolist. Reprezentanții români ai simbolismului sunt Ion Minulescu, George Bacovia, Ștefan Petică, Dimitrie Anghel. Simbolismul românesc nu a avut un caracter antiparnasian ferm, ci mai curând a asimilat parnasianismul.

În prezentul studiu ne-am propus realizarea unei analize comparative a trei texte simboliste din literaturile română, bulgară și rusă. Vom prezenta *Vae soli* de George Bacovia, *Cântec negru* de Dimcio Debelianov și *Copiii nopții* de Dimitri Merejkovski. Investigația privește textele din punct de vedere ideatic (insistând pe recurența temei timpului) și stilistic. Cele

¹ Camelia Dinu, *Avangarda literară rusă. Configurații și metamorfoze*, EUB, București, 2011, p. 63.

trei compoziții lirice selectate expun filosofia asupra trecerii ireversibile a timpului și a condiției umane efemere și aderă la specia lirică meditație.

Vae soli de Bacovia este o parte dintr-un citat biblic – „*Vae soli, quia ceceiderit, non habet sublevantem se*”, care înseamnă „Vai de cel care este singur atunci când cade, căci el nu are pe nimeni să-l ajute să se ridice”. Titlul induce imaginea unui om solitar, al cărui destin este sortit condiției tragice. Primul vers creează impresia că omul tânjește după compania unei anumite persoane, însă dezinteresul său pentru momentul efectiv al întâlnirii acestei ființe și, în ultimă instanță față de trecerea timpului, clarifică adevăratele trăiri ale însinguratului. Omul așteptată poate ființa iubită sau muza, adică însăși inspirația poetică. În această a doua interpretare, putem privi textul ca pe o artă poetică, deoarece este prezentată relația dintre artist și creația sa. Astfel, acest dezinteres poate fi interpretat ca viziunea artistului asupra operei înțeleasă ca rezultat al unui efort intelectual susținut, nu ca un ajutor mistic venit din exterior. Al doilea vers banalizează personalitatea entității așteptate, prezența ei fiind considerată o activitate cotidiană uzuală. Verbele statice la indicativ viitor și conjunctiv („voi aștepta”, „să văd”, „să am”) indică pasivitatea și resemnarea cu care sunt privite viața, moartea și timpul. Repetiția adverbului „iar” din următoarele două versuri produce o simetrie („Voi trece iar pe lângă ape”, „va plânge iar o cucuvea”) ce sugerează ciclicitatea timpului, subliniindu-se brusc, în versul următor, cu o vizibilă încărcătură de certitudine, lipsa de valoare a timpului după moarte. Infinitatea timpului este asociată cu inexistența („pe urmă nu va mai fi timp”), iar faptul că timpul rezervat fiecărei ființe este finit îi conferă valoare. Cucuveaua, ca prevestitoare a morții, și poziționarea omului într-un spațiu degradat, erodat de timp determină atmosfera întunecată, chiar macabră, în care pasivitatea omului atinge cote maxime („voi sta”). Plasarea corbului în finalul poeziei, pasăre prin definiție infernală care „este în egală măsură mesagerul funerar cel mai de temut și călătorul cel mai abil

de la o lume la alta”¹, vine ca un ultim eveniment în viața omului solitar. Trecerea în neființă este privită ca un eveniment natural, părând că eroul liric se consolează cu faptul că nu va fi singurul care a trecut prin această experiență. Adverbul „iar” reluat în versul „va plânge iar o cucuvea” vine ca o motivare a acestor sentimente. Astfel, zilele de izolare se vor sfârși, iar orice regret sau stare de tristețe va fi cu privire la zbuțiu și frământările „poetilor care au fost”. Arta este pusă mai presus de viața individului. Dragostea nu prezintă interes și nici veridicitate, după cum reiese din versul „Despre iubire, câteodată, poate într-o carte voi găsi”. Dragostea este o iluzie a comunicării și o investiție emoțională derizorie, căci presupune numai răniți.

Omul solitar reia ideea de ciclicitate a vremii în activitățile de zi cu zi și își îndreaptă atenția către perioade mai mari de timp – anotimpurile. Motivul albinei este punctul unde se termină expunerea concepției asupra iubirii și reîncepe meditația asupra trecerii timpului, continuând cu descrierea fiecărui anotimp. De la albina pură, harnică, miraculoasă, la albina care se lovește de oglindă, se poate înțelege că iubirea este privită ca decădere a întregii ființe. Substantivul „pianole” indică automatismul acestui ciclu anual în ochii singuraticului (anotimpurile sunt în ochii lui ca perforațiile de pe cilindrii pianolelor, reproduse cu exactitate mecanică la nesfârșit). În ultimul vers se pledează pentru originalitatea ontologică a fiecărui individ: o competiție între persoane, chiar între generații este imposibilă, unicitatea nu poate fi măsurată și comparată.

Titlul poeziei *Cântec negru* de Debelianov este o sinestezie, figură de stil specifică simbolismului. În mod surprinzător, imaginea redată în titlu nu este una macabră, negrul devine aici mai curând marca sobrietății, a austerității existenței. Același echilibru este prezent și în primul vers, unde este menționată o situație tragică, anulată imediat de ideea renașterii. Debelianov este cunoscut în cadrul simbolismului bulgar pentru tendința sa de a exprima

¹ M. Coman, *Bestiarul mitologic românesc*, Editura Fundației Culturale Române, București, 1996, p. 205.

sentimente umane complexe și contradictorii. Imaginea generală este a unei ființe pentru care timpul nu are rol devastator. Prezența adverbului „luminos” din primul vers sugerează că această ființă superioară este mulțumită de statutul său. Ulterior, viziunea optimistă este anulată din nou, căci omul își percepe abilitățile ca pe un „blestem”. Starea sufletească de confuzie este specifică eroului simbolist. În textul selectat, ea se realizează prin abundența antitezelor („în timpul zilei construiesc neobosit,/ în timpul nopții năruiră fără milă”, „După focul zorilor tânjesc,/ dar mă orbesc cu razele lor”, „primăvara, precum toamna eu sfârșesc/ toamna, ca primăvara înfloresc”). Urmărind această entitate umană în evoluție, observăm nepotrivirea cu mediul înconjurător, cu elementele naturii, precum și reacțiile contradictorii ale acestor elemente la dorințele omului. Emfaticizarea lirică indică gradul sporit de subiectivitate al textului („eu mor”, „mă nasc”, „construiesc”, „năruiră”, iar aceste mărci sunt extrase numai din prima strofă, strofa a treia fiind cea cu cele mai multe mărci ale eului liric). Eroul se supune timpului nepăsător, care îl privează de capacitatea de a aspira spre ideal. Ultimele două versuri sunt o meditație asupra abisului în care sunt „absorbiți” toți muritorii, omul fiind comparat cu un nor, simbol al efemerității.

Încă din titlu se observă că cel de-al treilea text, *Copiii nopții* de Merejkovski nu se dezice de curentul căruia îi aparține. Titlul nu doar că induce o stare de neliniște prin asocierea copiilor cu noaptea misterioasă, sumbră, care le poate genera spaime, dar face și o trimitere la motivul reveriei, ca încercare de evadare din lumea umană plină de contradicții, nepotriviri și limitări. Poezia este construită pe baza relațiilor de opoziție și a antitezelor: „răsăritul palid”, copiii care așteaptă să vină un proroc, dar speranța din sufletele lor se transformă regret, iar visurile „îndrăznețe” sunt „la moarte condamnate”. Se observă și o gradare a acestor evenimente contradictorii, reprezentând o generalizare a cursului vieții umane (nașterea, tinerețea plină de speranță, visurile fiecăruia, neîmplinirea aspirațiilor, regretul și moartea). Se insistă pe ideea de circularitate și

infinite, realizată prin simetria incipitului cu finalul. Această voce este autoritară și evocă sentințe drastice pentru „copiii nopții”: „Vorbele noastre îndrăznețe/ Dar la moarte condamnate”. Din acest nume generic de *copiii ai nopții* deducem destinul sortit pieirii, întunericului, abisului, dar și ideea de generație nouă, o trimitere directă la gruparea „simboliștilor tineri” din literatura rusă a momentului. Influențele neocreștine își fac prezența pe întreg parcursul poeziei. Titlul poate fi interpretat și ca o metaforă mesianică, și nu întâmplător: este cunoscut faptul că simboliștii ruși au resimțit o puternică influență religioasă. Prorocul sau profetul este imaginea „artistului nou”, simbolist, iar cocoșul este un simbol solar, aducător de ordine¹, văzut ca o legătură cu lumea spiritelor.

Tema centrală a celor trei poeme simboliste, după cum am precizat în introducere, se conturează în jurul timpului, prin cel puțin două motive: trecerea ireversibilă a acestuia și motivul infimității existenței umane în raport cu uriașa forță a universului. La Bacovia, moartea este acceptată cu resemnare ca un eveniment normal, natural și inevitabil. Tonul folosit este calm, lipsit de revoltă. În opoziție, atitudinea de revoltă apare în poezia *Copiii nopții* și mai ales în *Cântec negru*. La Merejkovski se observă conștientizarea morții, chiar o investigare a stărilor pe care ea le generează și o sistematizare a etapelor ce o precedă. Ca o consecință, ritmul discursului liric este alert, fapt ce reiese și din sintagme ce sugerează agitația ce-i copleșește pe oameni („așteptăm, va veni oare prorocul nostru”, „precursori mult prea timpurii/ Mult prea lentă primăvară”, ceea ce implică o vină comună, și a omului, și a timpului care strivește). La Debelianov este la fel de evidentă tensiunea interioară a ființei umane, comparabilă cu un adevărat război. Privind textele în consonanță, putem reconstitui o gradație de la un text la altul. Fie că este vorba de sentimente, de ritmul discursului, de tonul adresării, chiar și de nivelul stilistic, imaginile devin din ce în ce mai dure, de la Bacovia la Merejkovski. Ca trăsătură distinctă, observăm la Merejkovski

înclinația spre misticism, tendință care la Bacovia și la Debelianov lipsește. O asemănare între cele trei texte este și prezența monologului de tip confesiv, trăsătură a liricii eului sau a lirismului subiectiv, generată de utilizarea verbelor și a pronumelor la persoana I singular în *Vae soli* și *Cântec negru* și plural în *Copiii nopții*. Discursul liric este unul de tip evocator, vocile lirice își argumentează concepțiile și viziunea asupra lumii prin retrospecții.

Textul lui Bacovia se evidențiază prin abordarea diferită a unui motiv consacrat simbolist, și anume motivul anotimpurilor dezintegrate. Iarna este prezentată ca o forță distructivă, dar nu în cea mai violentă fază posibilă, ci pe un fundal muzical melodios, al pianolelor. Spre deosebire de poezia lui Debelianov, unde o ființă superioară capabilă de renaștere este nevoită să întruchipeze adevărata condiție umană, în textul lui Merejkovski procesul este invers. În a patra strofă, copiii se prezintă ca fiind „morminte”, cântecul de noapte al cocoșului” - „dimineți reci” sau chiar parte din „adâncul întuneric”. La Bacovia, omul singuratic își acceptă condiția și soarta, păstrându-și atitudinea impasibilă până la sfârșit.

O altă trăsătură comună a celor trei scriitori este detașarea de spațiul citadin clausturat, sufocant, în degradare. În compensație, este configurat un cadru mult mai larg: meditația se desfășoară în natură, în diferite momente ale zilei, chiar ale anului. Cum simbolismul este un neoromantism, se explică prezența unor motive specifice romantismului - comuniunea cu natura și misterul nopții (la Merejkovski și Debelianov).

În cele trei texte analizate, poeții simbolști prezintă timpul în ciclicitatea sa, îndepărtarea de spațiul citadin și preferința către un cadru natural degradat și potrivnic; discursul evocator și monologul confesiv, precum și versul liber sunt tot atâtea elemente comune ale textelor prezentate. În plus, versurile bacoviene „pe urmă nu va mai fi timp...”, „va plânge iar o cucuvea”, „un corb va trece peste casă” ni se par relevante pentru imaginarul comun, configurat de cei trei poeți în contextul simbolismului european.

Anexă¹

Vae soli, G. Bacovia

Te voi aștepta într-o zi, sau într-o noapte oarecare
Pentru ca să văd dacă mai pot să am o preocupare.
Voi trece iar pe lângă ape, și-n unda lor voi apărea,
Voi sta lângă vreo ruină, va plânge iar o cucuvea;
Pe urmă nu va mai fi timp... voi fi uitatul muncitor,
Va fi și pentru mine lumea un fenomen întâmplător...
Despre iubire, câteodată, poate într-o carte voi găsi,
Poate-n oglindă vreo albină compătîmind se va lovi –
Plângând în zori cu fața în soare mă voi simți fără rost,
Mă voi gândi la toată jalea poeză joicare au fost...
Un corb va trece peste casă și iarna mă va îngheța,
Orașnrnghprin ninsoare, noaptea, din pianole va cânta,
Sau toamna goală va dansa cu plete de grâu și de vin
Astfel că nu vor putea să ne-ntreacă acei care vin...

Cântec negru, Dimcho Debelianov

Eu mor și luminos mă nasc –
suflet divers și dezordonat,
în timpul zilei construiesc neobosit,
în timpul nopții năruî fără milă.

Îndeamnă oare zilele luminos smerite,
furtuni cu tunete peste marea întunecată,
dar oare după furtună – pe lângă mine
se stinge treptat fiecare bocet și ropot

După focul zorilor de zi tânjesc,
dar mă orbesc cu razele lor,
primăvara, precum toamna eu sfârșesc
toamna, ca primăvara înfloresc.

¹ Cele două texte din Debelianov și Merejkovski sunt preluate din volumul *Symbolismul european*, vol. III, Antologie, comentarii, note și bibliografie de Magdalena Lazlo-Kuțiuk, București, Editura Albatros, 1983, iar poezia lui Bacovia este preluată de pe site-ul <http://www.versuri-si-creatii.ro> (10 aprilie 2015).

Într-un moment infinit indiferent
viața neînsuflețită e într-un declin tacit
se stinge tacit viața netrăită,

Copiii nopții, Dimitri Merejkovski

Dirijarea ochilor noștri
Spre răsăritul palid ce pălește,
Copiii durerii, copiii nopții,
Așteptăm, va veni oare prorocul nostru.

Noi necunoscutul îl auzim,
Și, cu nădejde în inimi,
Moartea, noi tânjim
Despre lumi necreate.

Visurile noastre sunt mărețe,
Dar la moarte condamnate
Precursori mult prea timpurii
Mult prea lentă primăvară.

Morminte, bolți duminicale
Și în inima adâncului întuneric
Cântecul de noapte al cocoșului,
Dimineți reci – iată-ne.

Noi – pași peste abis,
Copiii beznei, așteptăm soare:
Lumină văzând – și precum umbrele,
Noi în razele lui murim.

Bibliografie

- Coman, Mihai, *Bestiarul mitologic românesc*, Editura
Fundației Culturale Române, București
- Rosalia Likova, *Problems of Bulgarian symbolism*,
http://berberian11.tripod.com/likova_symbolism.htm
- Simbolismul european*, vol. III, Antologie, comentarii, note și
bibliografie de Magdalena Lazlo-Kuțiuk, București,
Editura Albatros, 1983

„EVANGHELIA DUPĂ DOSTOIEVSKI” ÎN FRAȚII KARAMAZOV

Ana-Maria TRIFAN

Facultatea de Limbi și Literaturi Străine
Filologie, rusă-engleză

„The Gospel after Dostoevsky” is an application of the concept of intertextuality and of re-interpretation of New Testament ideas in the 19th century Russian society. The paper is focused on the similitudes between the famous novel of Fyodor Dostoevsky and the Gospels, which arise at the level of principles, concepts, structure and literary style. I chose this topic because I considered making a research on the author’s credo as far as the relationship between God and the „crown of His creation”, the human being, is concerned. In the paper I have demonstrated that this Realist novel is nothing else but a fifth Gospel, a non-canonic one, with different characters, written not necessarily under the grace of the Holy Spirit, but under the grace of the Spirit of Creation. The departure point was to observe the formal structure of the two works. Afterwards, I made a research in their depths, so as to reach the Coeur of the Dostoevskian conception. The conclusions that I have drawn after analyzing the topic are that the Biblical truths transcend both Divine and human nature, that a human being’s life is a fight for its own salvation, just as Jesus Christ fought for the world.

Keywords: compositional structure, Christian principles, representations of Biblical symbols, relationship with God.

Capodoperele lui F.M. Dostoievski au fost create în perioada post-siberiană. O condamnare la moarte, salvarea ce a venit în ultimul moment, exilul, apoi întoarcerea în Petersburg l-au marcat profund pe scriitor. După cum arată Camelia Dinu, „anul 1859 marchează revenirea lui Dostoievski în literatură, după zece ani de pauză impusă (ditre care patru de ocnă), interval în care s-a consolidat noua sa viziune artistică, iar concepțiile de autor s-au decantat”¹. Aceste experiențe l-au determinat să își

¹ Camelia Dinu, Prefață la *Amintiri din Casa Morților*, de F.M. Dostoievski, trad. N.D. Gane, „Jurnalul Național” & Editura Litera, București, 2014, p. 15.

reconsiderare întreaga viață, schimbată radical mai ales după ce a primit din partea soțiilor decembriștilor *Noul Testament*. Din acel moment, opera de căpătâi a creștinătății a devenit pentru Dostoievski un neprețuit izvor atât din punct de vedere literar, cât și spiritual și psihologic. Ultimul roman, *Frații Karamazov*, poartă o profundă amprentă religioasă; cuprinde în paginile sale convingerile, dar și îndoielile lui Dostoievski. Problemele ridicate, dar și multitudinea de posibilități de interpretare a acestora, fac din această creație un text programatic al practicării creștinismului.

Problematika lucrării de față se concentrează asupra corespondenței dintre romanul *Frații Karamazov* și cele patru Evanghelii. Alegerea temei a fost puternic influențată de preocuparea pentru conceptele de *om* și *Dumnezeu* din universul ideatic dostoievskian, dar și de viziunea autorului asupra umanității constituite din ființe îndumnezeite de la naștere până dincolo de moarte. Problema religiei în opera dostoievskiană a fost abordată de numeroși critici și filologi din perspectiva interpretării ideilor evanghelice care transpar în texte. Elementul de noutate adus prin prezenta lucrare este faptul că romanul *Frații Karamazov* este ridicat și analizat pe același plan de structură și de conținut cu Evangheliile, ceea ce reprezintă și obiectivul major al studiului. Fundamentul teoretic al lucrării este reprezentat de principiile de analiză ale textului ficțional și de utilizarea unor concepte precum *erou*, *anti-erou*, *intertextualitate*, *antiteză*, *simbol*. Pentru a susține ideile menționate mai sus, am analizat romanul lui Dostoievski din două perspective: din punct de vedere formal, al structurii, și din punctul de vedere al conținutului de idei. Din punct de vedere formal, am comparat romanul *Frații Karamazov* și Evangheliile pornind de la diviziuni și subdiviziuni, titlu, elemente cu valoare simbolică (numere, motive literare), iar din punctul de vedere al ideilor, am comparat viziunea generală asupra creștinismului ce reiese din Cărțile Sfinte cu viziunea individuală ce aparține autorului. De asemenea, am urmărit evoluția personajelor, punând accent pe complementaritatea sau pe opoziția dintre

ele, apoi am stabilit concluziile ce reies din analiza propriuzisă.

Un aspect deja încetățenit este că opera lui Dostoievski abundă în elemente creștine. În prezenta lucrare ne-am propus să demonstrăm că în romanul *Frații Karamazov* Dostoievski nu utilizează numai intertextualitatea cu cele patru Evanghelii din Sfânta Scriptură, ci și că merge mai departe, romanul fiind o reinterpretare a acestora, atât prin elementele structurale, cât și de conținut. Pe când Evangheliile biblice prezintă viața lui Dumnezeu Omul, romanul lui Dostoievski prezintă viața oamenilor „căzuți” prin păcatul originar, ba chiar a omului demon (în centrul operei dostoievskiene nu se află Dumnezeu, ci omul).

Un prim argument pentru susținerea ipotezei de lucru îl reprezintă chiar elementele structurale comune celor două creații. Romanul este structurat în patru părți, 12 cărți și capitole (24, 17, 21, 29); în Noul Testament sunt patru Evanghelii canonice, structurate în capitole (28, 16, 24, 21), iar conform Sfintei Tradiții din confesiunea ortodoxă, înaintea Patimilor Mântuitorului, în Joia Mare se citesc 12 Evanghelii (Arătarea suferințelor Mântuitorului). Acest aspect este relevant, deoarece demonstrează că Dostoievski consideră Cărțile Sfinte piatra de temelie a romanului său. De asemenea, ambele respectă convențiile stilului epistolar: inițial, capitolele din Evanghelii au fost scrise sub forma unor scrisori care urmau a fi trimise popoarelor păgâne pentru a face cunoscută personalitatea lui Iisus Hristos; în roman, sunt prezente anumite formule inserate de către narator ce aparțin stilului epistolar: „Nu mai țin bine minte ce a mai fost după aceea, eram prea emoționat ca să pot înregistra tot ce se întâmpla”¹.

Analizând la scară redusă, se poate lesne observa că titlurile capitolelor ambelor creații urmăresc același tipar: concise, sintetizează conținutul capitolelor, sunt în corelație și în ceea ce privește semnificația (*Prima/ A doua/ A treia întrevedere cu Smerdeakov – Prima/ A doua/ A treia vestire a*

¹ F.M. Dostoievski, *Frații Karamazov*, București, Editura Victoria, 1993, vol. II, p. 525.

Patimilor, Cana Galileii – Nunta din Cana Galileii). Pe aceeași linie, descoperim că în ambele sunt prezente numere cu valoare simbolică: multipli ai cifrei 4 (părțile romanului, cărțile – Evangheliile canonice, Cele 12 Evanghelii de dinaintea Patimilor), cifra 3 și multiplii acesteia (frații, banii „furați”, întâlnirile cu Smerdeakov, Fiodor Karamazov ucis în urma a trei lovituri – Apostolii, banii primiți de Iuda în schimbul trădării lui Iisus).

Așa cum afirmă unii critici, ca de pildă Ernest Gordon, „caracteristică lui Dostoievski este pasiunea pentru Evanghelia *vie*”¹, în sensul că scriitorul rus aprecia scopul utilitar al acesteia, posibilitatea de a putea fi pusă în practică. De aceea, el preferă exprimarea moralei, relatarea unor fapte sau a unor idei prin parabole, pilde, deoarece întreaga activitate misionară a lui Hristos s-a concretizat prin pilde (ca de exemplu pilda bobului de grâu, pilda celor 10 fecioare, pilda vameșului și a fariseului, pilda fiului risipitor, pilda samariteanului milostiv). Astfel, în roman, activitatea creștin-misionară este asumată de starețul Zosima (pilda despre o femeie care voia să facă un avort); însăși faimoasa prelegere a lui Ivan despre Marele Inchizitor poate constitui o parabolă având drept punct comun cu cele rostite de Hristos chiar caracterul utilitar al învățăturilor. În ajutorul pildelor rostite de personaje, pentru a crea legătura dintre episoadele cotidiene transpuse în pilde din viața personajelor și fundamentul teoretic ortodox, Dostoievski preia versete reprezentative din Evangheliile: „Amin, amin grăiesc vouă, grăuntele de grâu, când cade pe pământ, dacă nu va muri, rămâne stingher, dar dacă va muri, aduce multă roadă”² (Ioan XII, 24). Acest verset are un rol foarte important în abordarea comparativă a textelor, deoarece este un punct de pornire și din perspectiva conținutului, nu doar un instrument compozițional. Grăuntele de grâu sunt copiii, care prin virtuțile lor reușesc să rămână în amintirea celor dragi și să ofere un exemplu de smerenie, devotament și iubire. De

¹ Ernest Gordon, *Introducere la The Gospel in Dostoyevsky*, New York, Plough Publishing House Rifton, 2011, p. 9.

² Dostoievski, *op.cit.*, vol. I, p. 484.

asemenea, autorul redă fidel prima minune săvârșită de Iisus Hristos, la nunta din Cana Galileii, a cărei importanță este explicată de personajul Alioșa: „Nu la durere, ci la bucurie a venit întâia oară Iisus în mijlocul oamenilor...”¹.

Din punctul de vedere al construcției subiectului și al evenimentelor ce se concentrează în jurul personajelor, se pot formula observații pe baza similitudinilor dintre *Sfânta Scriptură* și *Frații Kramazov*. O primă observație face referire la acțiune, care este structurată conform momentelor-cheie ale vieții lui Iisus Hristos, cruciale pentru creștinism, descrise în Evanghelii: „crima”-patricidul, procesul – aceeași judecată sumară a celor implicați, Patimile (fizice la Dmitri și Iliușa/ morale la Ivan), moartea (fizică/ spirituală/ a rațiunii), Învierea (renașterea „omului nou”), cea de-a Doua Venire (acest element este așezat la finalul romanului, cu rol de epilog, pentru a sublinia că lumea mai are încă o șansă, iar umanitatea nu este pe deplin pierdută). Cea de-a doua observație implică invocarea în ambele texte a unor personaje biblice din Vechiul Testament, pentru evidențierea unor experiențe comune, cu rol purificator: Iov – „Gol am ieșit din pântecul mamei și gol mă voi întoarce în țărână. Domnul a dat, Domnul a luat, fie numele Domnului binecuvântat!”², care este cunoscut în Sfânta Scriptură datorită credinței nestrămutate și a răbdării în fața suferinței; Isaia, supranumit și unul dintre „evangheliștii Vechiului Testament”; Cain și Abel – cei doi scot în relief în acest context relațiile dintre frați și raportarea acestora la autoritatea paternă.

Există corespondențe evidente între persoanele biblice și cele ale romanului. Cea mai relevantă este cea între Marele Inchizitor și fie fariseii iudei, fie chiar Antihristul. Așa cum putem deduce din discursul său, bătrânul cardinal reprezintă imaginea fericirii iluzorii, pământești. Acesta este conducătorul pretins legitim al oamenilor, pe care i-a câștigat de partea sa prin strategia de a le induce o idee străină despre libertate, o cale cu totul diferită față de ceea ce a dorit

¹ Dostoievski, *op.cit.*, vol. I, p. 615.

² *Ibidem*, pp. 494-495.

Hristos pentru Biserica Sa. Din acest punct de vedere, el este asemenea fariseilor, așa cum reiese din cuvintele Mântuitorului către aceștia: „Adevărat, adevărat vă zic vouă: cel ce nu intră pe ușă în staulul oilor, ci sare pe aiurea, acela este fur și tâlhar. Iar cel ce intră prin ușă este păstorul oilor” (Ioan X,1-2), iar imaginea Antihristului este relevată prin intenția sa de a-L arde pe rug pe Mântuitorul lumii.

În plus, lumea oglindită în Evanghelii este în mare parte distorsionată în roman; pe alocuri, putem vorbi chiar despre o antiteză între cele două viziuni. Totuși, discutăm despre aceeași problematică: imaginea omului și a Lui Hristos, natura duală a Acestuia din urmă, izvoarele credinței, pierderea și redobândirea ei, suferința ca nedreptate, dar și suferința salvatoare, și, ceea ce este cel mai important, teologia iubirii.

Principalele elemente comune de conținut ale celor două creații se reflectă în anumite concepte și idei creștine: minunile – pe când în Evanghelii minunile constituie adevărata mărturie a pogorârii Mântuitorului și izvorul credinței viitorilor creștini, în roman personajele caută dovezi palpabile ale existenței Divine: „Dar inima lui era însetată de dreptate, numai și numai de dreptate, și nu de minuni!”¹. Alte elemente comune sunt viziunea asupra iubirii creștine: „Iubirea plătește totul, răscumpără totul. Dacă iubești, Dumnezeu te va primi la sine.”², asupra libertății, mântuirii prin suferință, motivul profeției, pactul cu Diavolul (în cazul lui Iuda Iscarioteanul), suferința copiilor și făgăduința moștenirii Împărăției Cerurilor, sufletul omului: „Feciorașul tău trăiește, căci sufletul omului e pururea viu, nu-l afli în casă, și totuși, în orice clipă, fără să-l vezi, e alături de tine”³.

Copiii în universul dostoievskian sunt prezentați ca principalii actanți ai suferinței; ei sunt caracterizați de orgoliu, sensibilitate, timiditate și reflectă imaginea unor adevărați martiri, dar și a unor victime ale lumii în care trăiesc: „Vreau

¹ Dostoievski, *op.cit.*, vol. I, p. 581.

² *Ibidem*, p. 88.

³ *Idem*, vol II, p. 85.

să sufăr pentru omenire!”¹ – este replica băiețelului Kolea după moartea prietenului său Iliușecika. Revolta lui Ivan Karamazov își are rădăcinile în ideile sale despre nedreptatea permisă de Dumnezeu, lucru reflectat în mintea personajului prin suferința celor nevinovați, de exemplu a copilului de opt ani mâncat de câinii stăpânului, deliberat asmuțiți asupra lui sau a fetiței bătute de tatăl său pentru amuzamentul acestuia din urmă. În Noul Testament se cultivă ideea copilului ca etalon moral, singurul căruia îi este făgăduit Raiul: „Lăsați copiii să vină la Mine și nu-i opriți, căci a unora ca acestora este Împărăția Lui Dumnezeu. Adevărat grăiesc vouă: cine nu va primi Împărăția Lui Dumnezeu ca un prunc, nu va intra în ea” (Matei XIX, 13-15; Marcu X, 13-16; Luca XVIII, 15-17).

Un aspect mai delicat îl constituie relația Biserică - stat. Un detaliu care indică modul în care este tratată această problemă în roman este că Ivan Karamazov, intelectualul „euclidian”, a scris numeroase articole despre relația dintre Biserică și statul rus. Una dintre ideile dezvoltate de Dostoievski prin intermediul personajelor sale este că „statul trebuie să sfârșească prin a se învrednici să ajungă a se confunda cu Biserica”, mai exact, de a fi guvernat după ordinea Divină, după ideea lui Dumnezeu despre stat, cea după care a creat lumea, iar în Noul Testament Mântuitorul îi îndeamnă pe evrei să „dea Cezarului ce este al Cezarului, și Lui Dumnezeu cele ce sunt ale lui Dumnezeu” (Matei XXII, 21). Această afirmație nu implică separarea Bisericii de stat, ci separarea valorilor spirituale propovăduite de aceasta de legile după care funcționează instituțiile statului. Mai exact, relația dintre om și Dumnezeu nu trebuie mijlocită de instituții și nici conducătorii administrativi nu trebuie să își rezerve dreptul de a impune ideea de Dumnezeu material. Dihotomia conține și un substrat politic, anumite convingeri ale lui Dostoievski ce nu sunt inspirate de Cartea Sfântă a Creștinismului: ideea de Biserică nu universală, așa cum a poruncit Hristos („Drept aceea, mergând, învățați toate neamurile, botezându-le în Numele Tatălui și al Fiului și al Sfântului Duh” (Matei XXVIII, 19), ci o Biserică „regională”

¹ *Ibidem*, p. 673.

sau, mai radical, una națională. De altfel, mai pregnant în *Jurnal de scriitor*, Dostoievski a susținut de mai multe ori „ideea rusă”: Rusia este centrul ortodoxiei, și, mai cu seamă, salvatoarea întregii Creștinătăți. Acceptarea existenței unei singure Biserici adevărate se găsește în capitolul *Legenda Marelui Inchizitor*: practicile totalitare, lepădarea de credință, materialism și lipsa valorilor creștine se întâlnesc în Sevilia Evului Mediu, deci în Biserica Occidentală.

În opinia unor critici, romanul *Frații Karamazov* este varianta lui Dostoievski aleasă pentru a întări Trinitarianismul ortodox. Utilizarea cifrei 3 cu valoare simbolică este un prim argument, iar geniul lui Dostoievski nu se limitează doar la spectrul de idei și în logica compoziției, ci se manifestă și prin maniera de a construi personajele. În contextul interpretării biblice a romanului, triada Alioșa-Ivan-Dmitri este concepută ca reprezentare a Sfintei Treimi. Interdependența dintre cei trei are o semnificație și la nivel compozițional, după cum observă Boyce Gibson:

Fiecare dintre cei trei frați, dintr-un anumit punct de vedere, este centrul poveștii. Lui Dmitri îi revine acțiunea, Ivan este centrul ideologic, Alioșa este apogeul spiritual. Din moment ce romanul are acțiune, ideologie și o destinație, niciunul din ei nu poate fi neglijat și trebuie luați împreună la orice cotitură¹.

În concepția creștin-ortodoxă, Sfânta Treime este cunoscută drept „o ființă în trei *hypostases*”, același Dumnezeu în trei Persoane. Aceasta reprezintă unitatea, armonia, perfecțiunea; niciuna dintre entități nu poate fi percepută separat. Același lucru se poate spune și despre cei trei frați legitimi Karamazov. Nu faptul că fiecare din frați ar coincide unei Persoane este relevant, ci, dacă adoptăm teoria trinitarianistă, chiar această interdependență a lor unul față de celălalt îi scoate în relief, se completează reciproc, iar împreună creează ceea ce în roman este perceput de ceilalți drept „karamazovism”, calitatea (sau nu) de a fi un

¹ Apud David S. Cunningham, *The Brothers Karamazov as Trinitarian Theology* în *Dostoyevsky and the Christian Tradition*, New York, Cambridge University Press, 2001, p. 151.

Karamazov, ceea ce în plan simbolic reprezintă *imago dei*, o entitate care poate fi descrisă ca un tot unitar. După David S. Cunningham, cei trei frați sunt văzuți ca reprezentând cele trei aspecte ale naturii umane (minte - Ivan, trup - Dmitri, spirit - Alioșa)¹, unul fără ceilalți nu este posibil. Această reprezentare a unor părți distincte ale întregului este estompată în finalul romanului, când cele trei constituente ale ființei umane se contopesc și toți cei trei frați privesc în aceeași direcție: mântuirea sufletului, adevăratul scop al existenței: Dmitri își începe „renașterea” spirituală, Ivan începe „să fie câștigat de Dumnezeu în care nu a crezut”, iar Alioșa își începe activitatea misionară.

Mihail Bahtin surprinde într-un mod profund relația dintre frații Karamazov: „Au loc dialoguri cu voci duble între frați, în care un personaj răspunde în exterior la vocea interioară a celuilalt, și în care interlocutorii sunt legați între ei de răspunsuri ascunse și de replici nerostite”². De aceea, întrevederile dintre ei nu sunt altceva decât noi ocazii de autocunoaștere; sunt construiți din același fir ce poartă imprimată esența unui Karamazov, uneori și patologicul specific lor, care este descoperit pas cu pas de fiecare dintre ei și apoi conștient asumat. Un exemplu relevant îl reprezintă și agresivitatea, răzvrătirea și predispoziția la violență: Fiodor era violent atât verbal, cât și fizic cu femeile din viața lui, Dmitri nu a ezitat nicio clipă în a-și lovi propriul tată, Ivan și Alioșa au momente de răzvrătire împotriva Divinității: primul din cauza propriilor convingeri „euclidiene”, iar cel de-al doilea atunci când trupul starețului Zosima nu a fost cruțat de nesticăciune și așteptările ca acesta din urmă să fie un sfânt i-au fost spulberate.

Din Sfânta Treime, Tatăl L-a ales pe Fiul ca, sub Acoperământul Sfântului Duh, să se întrupeze, să devină om și să se jertfească pentru mântuirea lumii. Faptul că Dumnezeu devine Dumnezeu-Om implică asumarea unor trăiri specific umane: slăbiciuni, teamă, suferință, idee sugerată de același Cunningham: „Hristos este «Unul din

¹ Dostoievski, *op.cit.*, vol. I, p.143.

² *Ibidem*, p. 144.

Sfânta Treime» care s-a întrupat și a suferit în trup, cea care cuprinde toată istoria în actul Său și care o transcende”¹.

Acest lucru ne îndreptățește să-i considerăm pe cei trei Karamazovi mai degrabă o reprezentare a lui Hristos întrupat, cu tot specificul uman, decât a Sfintei Treimi, a ideii de Dumnezeu conturat încă din Vechiul Testament. Astfel, suprapunând destinele personajelor cu scenariul Evangheliilor, experiențele hristice, respectiv Patimile, îi sunt atribuite lui Ivan, Moartea și Învierea îi sunt atribuite lui Dmitri, iar misiunea Sa de a propovădui adevărurile evanghelice pentru a-și întoarce semenii pe calea spre Divinității este asumată de Alioșa: „–Alioșa, există nemurirea?/ – Există./ – Și Dumnezeu și nemurirea?/ – Da. Nemurirea e în Dumnezeu”². Ciclicitatea romanului este realizată prin intermediul lui Alioșa: el iese în lume la începutul romanului să propovăduiască adevărul, iar la final, tot lui îi revine misiunea apostolică de a trezi oamenii la credință. Alioșa pleacă din cinul monahal, trimis de starețul Zosima întocmai cum Hristos a fost trimis în lume de Tatăl. Ambii sunt trimiși cu un scop – mântuirea semenilor, iar mijlocul prin care aceștia încearcă să se facă înțeleși este iubirea creștină, după cum arată Godon:

Alioșa nu doar udă pământul cu lacrimile sale și iubește stelele, el își asumă și responsabilitatea păcatelor tuturor oamenilor. Printr-un asemenea act de iubire el împlinește scopul libertății lui și participă la continua lucrare a Lui Dumnezeu de izbăvire [...]. În răspuns, el acceptă de bunăvoie responsabilitatea pentru păcatele și mântuirea semenilor săi păcătoși. El iubește într-o iubire de Hristos³.

Nenumăratele vizite pe care Alioșa le face pentru a-i împăca sau sfătui pe ceilalți este asemenea pelerinajului Mântuitorului pentru a săvârși minuni. Spre deosebire de Hristos, însă, care nu a fost înțeles de iudei și a ajuns să fie respins, apoi ucis de aceștia, Alioșa rămâne pe tot parcursul romanului factorul de echilibru, singurul apreciat de toate

¹ Dostoievski, *op.cit.*, vol. I, p. 147.

² *Ibidem*, p. 229.

³ Gordon, *op.cit.*, p.15.

celelalte personaje, chiar și de părintele lor depravat, Fiodor Karamazov.

Ivan se află pe alocuri în antiteză cu Hristos, astfel că, dacă acesta din urmă poate fi catalogat drept un erou al Noului Testament, mai exact al celor patru Evanghelii, Ivan Karamazov se transpune uneori în rolul anti-eroului. În esență, cei doi sunt opuși prin faptul că Mântuitorul promovează viața prin iubirea creștină: „Poruncă nouă vă dau vouă să vă iubiți unii pe alții precum și Eu v-am iubit pe voi și mai mare dragoste decât aceasta nimeni nu are ca sufletul său să și-l pună pentru prietenii săi” (Ioan 15, 12-13), pe când Ivan Karamazov promovează rațiunea (combătută de starețul Zosima: „Sunt și iubesc”, ceea ce e în opoziție cu faimoasa afirmație a lui René Descartes: „Cogito, ergo sum”, care pune existența umană pe seama rațiunii), spiritul de autoconservare: „O lighioană înghite pe alta”¹.

De asemenea, ideea de libertate este cu totul diferită în viziunea celor doi: spre deosebire de Hristos, care vede libertatea ca pe un act de conștientizare a integrității și a individualității ființei umane, Ivan reduce libertatea la expresia „totul este permis”². Ivan cunoaște perspectiva prin care ortodoxia prezintă acest concept, dar nu o acceptă ca atare. De aceea, el ridică această problemă în cel mai disputat pasaj al romanului, în *Legenda Marelui Inchizitor*. În parabola concepută de el însuși, Ivan vede *acea* libertate oferită de Dumnezeu drept sursa nedreptăților din lume și oferă ca alternativă autoritatea impusă de Biserică (cea Occidentală) în calitate de instituție, care se îngrijește de nevoile materiale ale maselor, în schimbul supunerii necondiționate, „diavolul a oferit în loc de libertate minuni, mister și autoritate”³. În acest context, Dostoievski ridică întrebarea dacă este justificat sau nu să pretindem dovezi palpabile, materiale ale existenței Lui Dumnezeu, așa cum au existat în Noul Testament – minunile săvârșite de Mântuitor.

¹ Dostoievski, *op.cit.*, vol I, p.239; vol II, p.523.

² *Idem*, vol II, p. 523.

³ Malcom Muggeridge, *A Third Testament*, Farmington, Plough Publishing House, 2007, p.81.

Ideea că Ivan îl acuză pe Dumnezeu de refuz sau de incapacitatea de a ușura suferința nedreaptă a celor nevinovați¹ este împărtășită și de criticul P.T. Kroeker. Liberul arbitru nu este pentru Ivan un lucru specific omenesc, deci este sinucidere din partea omenirii să creadă că poate gestiona această responsabilitate. Ideea este susținută și de Steven Cassedy, care afirmă: „Pentru Ivan, opera literară Marele Inchizitor este ceea ce înseamnă realmente Creștinismul. Insuportabila obligație este obligația de a suporta povara libertății de a crede, care prin natura ei este peste capacitatea ființei umane”². Tânărul Karamazov își îndeamnă interlocutorul să își pună un semn de întrebare la tăcerea lui Hristos. Deși numai cardinalul își expune gândurile, Cel care pare să spună mai multe lucruri este chiar Hristos, fără cuvinte, deoarece El Însuși este Cuvântul: „Și Cuvântul S-a făcut trup și S-a sălășluit între noi.” (Ioan I, 14). Un alt motiv problematic este sărutul, întâlnit atât în Sfânta Scriptură, cât și în roman. Hristos îl sărută pe cardinal, gest care îl face pe acesta din urmă să îl elibereze. Este acesta o replică la sărutul lui Iuda? (Luca XXII, 47). Dacă da, atunci gestul cuprinde întreaga esență a Creștinismului: iertare, iubire, în schimbul trădării, slăbiciunii, păcatului. Impactul este cu atât mai mare cu cât „Alioșă îi dă un sărut fratelui său cu aceeași semnificație în afara povestirii”³.

În timp ce Hristos este *exempli gratia* de smerenie (spală picioarele Apostolilor Săi, intră în trup uman și moare pentru mântuirea lumii), Ivan este întruparea trufiei, care, conform Sfintei Scripturi, este cel mai mare păcat (păcatul îngerilor căzuți, deveniți demoni): „Ivan nu poate fi sincer, e prea trufaș pentru asta...”⁴, „căci trufia e meșteșug diavolesc”⁵.

¹ Travis Kroeker, Bruce K. Ward, *Remembering the End- Dostoyevsky, A Prophet to the Modernity*, Boulder, Westview Press, 2001, p.36.

² Steven Cassedy, *Dostoyevky`s Religion*, Stanford, Stanford University Press, 2005, p. 119.

³ Caryl Emerson, *The Cambridge Introduction to Russian Literature*, New York, Cambridge University Press, 2008, p.148.

⁴ Dostoievski, *op.cit.*, vol I, p.227.

⁵ *Ibidem*, p. 548.

O asemănare între cei doi este că ambii au fost ispitiți de Diavol de trei ori, însă Karamazov nu a reușit să se opună: prima ispită este „comună” (Marele Inchizitor – „Și apropiindu-se, ispititorul a zis către el: „De ești Fiul Lui Dumnezeu, zi ca pietrele acestea să se facă pâini. Iar El, răspunzând, a zis: Nu numai cu pâine va trăi omul, ci cu tot cuvântul care iese din gura Lui Dumnezeu”, Matei IV,4), iar celelalte două ispitiți, în cazul lui Ivan, l-au dus la prăbușire: întrevederile cu Smerdeakov, ce reprezintă și „vestirile” Patimilor sale, respectiv întâlnirea cu diavolul însuși. Acestea i-au indus eroului sentimentul de vinovăție, considerându-se autorul moral al paricidului. Un rol cu totul aparte îl joacă Smerdeakov, imaginea corespondentă a lui Iuda Iscarioteanul. Ceea ce trebuie urmărit este că, pe când în Evanghelii el Îl vinde pe Hristos, fiind în slujba Diavolului nevăzut, în roman Smerdeakov săvârșește crima fiind „în slujba” forței demonice umane: Ivan.

Un motiv interesant este cupa, paharul, care atât în roman, cât și în Sfânta Scriptură, capătă o dublă semnificație: viața și moartea. Ivan îi mărturisește fratelui său Alioșa că iubește viața și că „odată ce și-a lipit buzele de cupa vieții, nu s-ar mai îndura să o smulgă de la gură până ce n-ar deșerta-o până la fund”¹. Cupa cu sângele lui Hristos este însăși Viața veșnică și a rămas în Sfânta Tradiție ca Sfânta Euharistie, singura modalitate de îndumnezeire a omului: „Beți dintru Acesta toți, Acesta este Sângele Meu, al Legii celei Noi, care pentru mulți se varsă spre iertarea păcatelor.” (Matei XXVI, 27-28). Moartea este sugerată prin cupa suferinței oferită lui Hristos, pe care firea Sa umană o respinge: „Părintele Meu, de este cu putință, treacă de la Mine paharul acesta! Însă nu precum voiesc Eu, ci precum Tu voiești.” (Matei XXVI, 39).

De asemenea, procesul este un punct important în viața celor doi, Hristos și Ivan: deși nevinovați, ambii se predau și nu încearcă să se apere (unul pentru că I-a fost încredințată o misiune, cel de-al doilea pentru că își simțea conștiința pătată de moartea tatălui). Același destin pare să îl aibă și

¹ Dostoievski, *op.cit.*, vol. I, p. 388.

Dmitri. Acțiunile lui din momentul crimei până la condamnare sunt în mod evident o paralelă a suferințelor lui Iisus: de la ultima cină de la Mokroe, până la audierea lui Dmitri (la care este acuzat pe nedrept, interogat, batjocorit și dezbrăcat). Mai târziu va fi judecat; voi fi aduși martori mincinoși împotriva lui și va fi găsit vinovat, spre încântarea gloatei adunate pentru spectacol¹. Suferințele lui Iisus Hristos încep, de asemenea, de la Cina cea de Taină. Și El a fost judecat sumar, cu martori mincinoși, batjocorit și bătut, pentru ca apoi să fie condamnat pe nedrept la presiunile iudeilor.

Începând cu acest moment se produce scindarea ipostazelor Mântuitorului: patimile se răsfrâng asupra lui Ivan, care este în pragul nebuniei și devin patimi morale: „– Nu o să ai de suferit decât o condamnare morală.”², „Sunt un criminal, atâta tot, nu sunt însă și nebun, vă garantez!”³. Patimile, Moartea și Învierea planează și asupra lui Dmitri („asupra lui s-a abătut adevărata nenorocire”⁴), fiind condamnat la 20 de ani de muncă silnică. Aceste evenimente se răsfrâng și asupra adevăratului etalon moral, copilul Iliușa. El pătimește pentru a salva onoarea tatălui său, moare, dar învie apoi în memoria celor din jur, a prietenilor săi și a lui Alioșa. Paradoxal, moartea lui redă speranța celor vii în Viața Viitoare: „E adevărat ce spune religia că vom învia din morți și ne vom scula din morminte? Înseamnă că atunci o să ne întâlnim iarăși cu toții și o să îl vedem și pe Iliușecika?”⁵. Învierea este făgăduită atât celor nevinovați, cât și celor cu conștiința divinității, Iliușa, respectiv Dmitri: „Nădăjduiai să îți primenești sufletul prin suferință, să devii alt om, dar singurul lucru pe care-l ai de făcut este să nu uiți niciodată că ai vrut să renaști, să devii un om nou oriunde ai fugi, și asta e de ajuns”⁶.

Ivan, în ultimă instanță, se întoarce la Dumnezeu: „Dumnezeu în care nu crede și adevărul lui au început să-i

¹ Cunningham, *op.cit.*, p. 149.

² Dostoievski, *op.cit.*, vol II, p.468.

³ *Ibidem*, p.523.

⁴ *Ibidem*, vol I, p.243.

⁵ *Ibidem*, vol II, p.675.

⁶ *Ibidem*, p.654.

câștige inima, ce se îndărătnicește să nu se supună.[...] Dumnezeu o să învingă!”¹. Prezentat inițial ca ipostază a demonicului, Ivan parcurge o existență care intră pe un nou făgaș în momentul în care simte că este iubit (de frați, de Katerina Ivanovna): „Iubește-l pe Ivan!”². Astfel, latura sa întunecată poate fi pusă pe seama lipsei de iubire din copilărie, poate fi expresia copilului inocent, vulnerabil, dar privat de principalul catalizator al formării sale: iubirea familială. El nu a fost de partea lui Dumnezeu, deoarece „Dumnezeu este iubire” (I Ioan IV,8), iar el nu a cunoscut iubirea: „Numai că Ivan nu iubește pe nimeni...!”, afirmă chiar tatăl său³.

Renașterea este privilegiul oferit lui Dmitri și lui Ivan, celui dintâi prin suferință, iar celui de-al doilea prin descoperirea iubirii, astfel încât frații să ajungă pe același plan spiritual, orientați către Creatorul lumii și dornici de a se mântui. În cele din urmă, transformarea celor trei frați poartă amprenta biografiei a autorului; după experiența exilului și după ce cunoaște adevărurile biblice în profunzimea lor, are loc în viața lui Dostoievski o schimbare a convingerilor, o reflectare adâncă asupra sensului vieții și asupra ideii de Divinitate.

Frații Karamazov este un manual de disecție a spiritului uman. Prin evoluția personajului Ivan Karamazov, Dostoievski sugerează că, deși uneori fără convingeri religioase, natura umană tinde să se întoarcă la Creatorul său, la condiția de dinainte de damnare. Prin personaje precum Dmitri Karamazov se înfățișează ipostaza suferinței cu rol de *catharsis*, idee centrală în decodificarea mesajului Noului Testament, ce dezvăluie calea spre îndumnezeire a ființei umane. Un rol aparte în conturarea acestei ipostaze a suferinței îl au copiii dostoievskieni, care sunt gata să „sufere pentru omenire”⁴, și prin care se deschide adevărata

¹ Dostoievski, *op.cit.*, vol. I, p.471.

² *Ibidem*, p.375.

³ *Ibidem*, p.294.

⁴ *Ibidem*, p. 673.

Împărăție a Cerurilor (Matei XIX, 13-15; Marcu X, 13-16; Luca XVIII, 15-17).

În prezenta lucrare am demonstrat că, datorită elementelor de structură preluate din Sfintele Evanghelii, Dostoievski arată în mod indirect că piatra de temelie a creațiilor literare este însăși Cartea Sfântă a lumii creștine – un model prin simetrie, concizie, dar în același timp prin detalii simbolice. Limbajul figurat cu valențe metaforice reflectă idei biblice reinterpretate în roman, pornind de la mentalitatea unui stat, a unei societăți, până la abisurile minții personajelor. Romanul *Frații Karamazov*, așadar, nu prezintă doar elemente de intertextualitate cu Evangheliile, el însuși este o Evanghelie necanonică, cuprinzând toate elementele caracteristice: pilde, numere cu valoare simbolică, prezența stilului epistolar, personaje biblice și, cel mai important lucru, reprezentarea într-o manieră realistă, raportată la umanitate, a destinului lui Dumnezeu-Fiul pe pământ.

Bibliografie

- Cassedy, Steven, *Dostoyevky`'s Religion*, Stanford, Stanford University Press, 2005
- Cunningham, David S., *The Brothers Karamazov as Trinitarian Theology* în *Dostoyevsky and the Christian Tradition*, New York, Cambridge University Press, 2001
- Dinu, Camelia, Prefață la *Amintiri din Casa Morților*, de F.M. Dostoievski, trad. N.D. Gane, „Jurnalul Național” & Editura Litera, București, 2014, pp. 15-21
- Dostoievski, Fiodor M., *Frații Karamazov*, București, Editura Victoria, 1993
- Emerson, Caryl, *The Cambridge Introduction to Russian Literature*, New York, Cambridge University Press, 2008, p. 148
- Gordon, Ernest, *Introducere la The Gospel in Dostoievki*, New York, Plough Publishing House Rifton, 2011
- Kroeker, Travis, Ward, Bruce K., *Remembering the End-Dostoyevsky, A Prophet to the Modernity*, Boulder,

Westview Press, 2001
Muggeridge, Malcom, *A Third Testament*, Farmington, Plough
Publishing House, 2007

Programul sesiunii științifice

Universitatea din București
Facultatea de Limbi și Literaturi Străine
Departamentul de Filologie rusă și slavă

Organizează

Sesiunea științifică a studenților, masteranzilor și doctoranzilor de la Departamentul de Filologie rusă și slavă

Ediția a treia, București, 17 mai 2015

Lucrările sesiunii vor avea loc la Departamentul de Filologie rusă
și slavă,
începând cu ora 10.00

Literatură:

Adnana Elena Boioc, Ștefania Costea (an II, română-rusă), *Geometria eșecului emoțional în „Frații Karamazov” de F.M. Dostoievski* (coord. lect.dr. Camelia Dinu)

Ana Maria Trifan (an II, rusă-engleză), *„Evanghelia după Dostoievski” în „Frații Karamazov”* coord. lect.dr. Camelia Dinu)

Gabriel Stan (master an II), *Problema identitară și experiența decadentă în „Dezintegrarea atomului” de Gheorghe Ivanov* (coord. prof.dr. Antoaneta Olteanu)

Lidija Čolević (doctorand, an II), *Receptarea lui Danilo Kiš în România* (coord. prof.dr. Constantin Geambașu)

Mihai Traistă (doctorand an I), *Portretul ucraineanului în literatura rusă* (coord. prof.dr. Constantin Geambașu)

Maria Pascu (master an II), *Etica morții. Cunoașterea morală în „Moartea lui Ivan Ilici”* (coord.lect.dr. Camelia Dinu)

Ioana Victoria Bălășoiu (an II, engleză-rusă), *Domnii Goliadkin vs. Dr. Jekyll/ Mr. Hyde și efectele dedublării* (coord. lect. dr. Camelia Dinu)

Adriana Ursulețu (an II, română-rusă), *Motivul Weltschmerz în lirica Annei Ahmatova. Spiritualitate și intertextualitate în poemul „Recviem”* (coord. lect. dr. Camelia Dinu)

Oana-Elena Rezeanu (an I, bulgară-română), *Viziune simbolistă asupra lumii la G. Bacovia, D. Debelianov și D. Merejkovski* (coord. lect. dr. Camelia Dinu)

Adela Marian (an II, română-rusă), *Elemente de originalitate în romanul „Scrisoriar” de Mihail Șişkin* (coord. lect. dr. Camelia Dinu)

Andreea Pița (anul III, rusă-engleză), *Motivul sferei în opera lui Daniil Harms* (coord. lect. dr. Camelia Dinu)

Lavinia Visarion (anul II, germană-rusă), *(Re)descoperirea feminității în „Anna Karenina” de Lev Tolstoi și „Effi Briest” de Theodor Fontane* (coord. lect. dr. Camelia Dinu)

Ana-Maria Ferdeș (an II, germană-rusă), Alina-Petronela Ghimuș (anul II, română-rusă), *Polemica dedublării: „Nasul” de N.V. Gogol și „Dublul” de F.M. Dostoievski* (coord. lect. dr. Camelia Dinu)

Mentalități:

Iuliana Nițescu (doctorand an I), *Modele ale „Vechiului Testament” în legitimarea puterii ruse* (coord. prof.dr. Antoaneta Olteanu)

Iulia Staicu Rusneac (doctorand an II), *De ce occidentalii sunt expați și noi, restul, suntem imigranți?* – „Sahib: impresii din depresie” (coord. prof.dr. Antoaneta Olteanu)

Cristian Rusneac (doctorand an II), *Modul capitalist de producție și imperativul unor limbi naționale* (coord. prof.dr. Antoaneta Olteanu)

Radu Popa (doctorand an II), *Diasporele și iconurile culturale în globalizare* (coord. prof.dr. Constantin Geambașu)

Petar Hațegan (doctorand an III), *Educația – valori, cunoștințe, competențe*

Lepădatu Tache (doctorand an II), *Scosul fetei la hora satului* (coord. prof.dr. Antoaneta Olteanu)

Cuprins

| | |
|--|----|
| Ioana Victoria BĂLĂȘOIU, <i>Domnii Goliadkin vs. Dr. Jekyll/ Mr. Hyde și efectele dedublării</i> | 3 |
| Adnana-Elena BOIOC, Ștefania COSTEA, <i>Geometria eșecului emoțional în Frații Karamazov, de F.M. Dostoievski</i> | 13 |
| Iulia NIȚESCU, <i>Modele ale Vechiului Testament în legitimarea puterii ruse</i> | 21 |
| Andreea Elisabeta Elena PIȚA, <i>Motivul sferei în opera lui Daniil Harms</i> | 38 |
| Adriana ONEȚIU, <i>Recviem, de Anna Ahmatova: originalitate prin intertextualitate și spiritualitate</i> | 45 |
| Oana-Elena REZEANU, <i>Viziune simbolistă asupra lumii la George Bacovia, Dimcio Debelianov și Dimitri Merejkovski</i> | 57 |
| Ana-Maria TRIFAN, <i>„Evanghelia după Dostoievski” în Frații Karamazov</i> | 66 |
| Programul sesiunii științifice | 83 |