

Послалъ еши емоу соуцрънъ ирии раша въ де рѣсастъ
 и поведаша црви и рѣ же емоу триа прихвати и рѣсастъ
 да глѣть послы роу етнѣ и рѣсастъ пакоглѣть исъ
 машь хотю и мѣтнѣ емоу соуцрънъ ерѣциѣ свѣрши емоу
 проча въ слѣта црѣ же рѣ бы въ нѣко велѣти и соуцрънъ
 ти ерѣтѣ емоу слава ма хора тнѣ нача глѣть и соуцрънъ
 въ рѣчнѣ нача писуци и слани глѣ ерѣ равно дубогаго
 свѣрланиѣ кы шта го при емоу слави велицѣтѣ исъ рѣ
 етнѣ и при свѣтѣ писмо при фриѣ фриѣ епископъ
 кой и ома рѣ емоу цемьскноу црѣ грѣцкоу мѣ рѣсастъ



SLOVO

5

REVISTA

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

RUSĂ ȘI SLAVĂ

Мѣстнѣ ирѣкши дѣ рѣтѣ ѿ ерѣ азатомъ
 и кѣ рѣу ерѣнѣ ико ерѣкѣ емоу и оу шѣ рѣнѣ ерѣнѣ
 ий семъ рѣ таоу емоу хотю и мѣтнѣ ерѣнѣ не свѣрши е
 ю ма бѣ ерѣ соуцрънъ велѣти и соуцрънъ грѣциѣ и ерѣ ерѣ
 ико ерѣ мѣтнѣ и ерѣтѣ дѣ рѣ ерѣ ерѣ мѣтнѣ и ерѣ ерѣ
 мѣтнѣ ерѣ мѣтнѣ и ерѣтѣ ерѣ мѣтнѣ ерѣ ерѣ ерѣ
 ерѣ ерѣ ерѣ ерѣ ерѣ ерѣ ерѣ ерѣ ерѣ ерѣ ерѣ ерѣ
 ерѣ ерѣ ерѣ ерѣ ерѣ ерѣ ерѣ ерѣ ерѣ ерѣ ерѣ ерѣ
 ерѣ ерѣ ерѣ ерѣ ерѣ ерѣ ерѣ ерѣ ерѣ ерѣ ерѣ ерѣ
 ерѣ ерѣ ерѣ ерѣ ерѣ ерѣ ерѣ ерѣ ерѣ ерѣ ерѣ ерѣ



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

SLOVO 5

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

Editura Universității din București
2018

Referenți științifici:

prof.dr. Octavia Nedelcu (Universitatea din București)

lect.dr. Anca Berbaru (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 26 mai 2018.

ISSN 2558 - 9148

ISSN-L 2344 - 3812

Cuprins

Zoe CARAIANI, Evoluția baletului rus – de la Kirov la Mariinski	4
Ioana-Diana DINCĂ, <i>Crimă și pedeapsă</i> : reflecții asupra peisajului urban	18
Mara IONESCU, Despre putere în sens ideologic în romanul <i>Maestrul și Margareta</i> , de M. Bulgakov	31
Adriana ONEȚIU, <i>Să ucizi dragonul</i> , de Evgheni Schwartz – basm pentru toate vârstele și abecedar politic contemporan	43
Andreea TILIBAN, Dialogul ideilor între Bazarov și Raskolnikov. Turgheniev și Dostoievski despre problemele epocii	63
Ciprian-Nicolae ȚIGĂNOIU, Dostoievski și alternativa identităților ficționale	74
Andreea ZAVICSA, Romanul <i>Anna Karenina</i> prin grila teoriilor ficționale contemporane	95

EVOLUȚIA BALETULUI RUS – DE LA KIROV LA MARIINSKI

Zoe CARAIANI

Facultatea de Limbiși Literaturi Străine
Limbi Moderne Aplicate, engleză-rusă

This article focuses on the evolution of Russian ballet and the role of the French choreographer Marius Petipa in the establishment of the Mariinsky Theatre legacy. The article concentrates on how the rigorous norms of classical dance have been transcended throughout the evolution of this art in Imperial Russia, answering the following question: why did the art of ballet flourish into its classical perfection in Imperial Russia, even though it took its origins from the Italian Renaissance and its founders were French? The mere transposition of ballet from its starting point (France) to Russia is an act of creation in itself. Over the past decades, Russians have emphasized the astonishing classical perfection with unsurpassed discipline, hard work, intelligence, elegance, wisdom, and assumed like no one else in history the physical as well as the emotional demands of the classical ballet.

Keywords: art, Russian ballet, Mariinsky Theatre, evolution.

Sursele baletului european

Baletul clasic este o formă de dans care datează din secolul al XV-lea, avându-și originile în Renașterea italiană și ajungând la forma actuală pe parcursul secolului al XIX-lea. Deși lansat relativ recent, îmbină elemente străvechi, deoarece coreografiile, costumele, măștile folosite au apărut cu mult înainte¹. Încă din perioada antică există mărturii care atestă prezența dansurilor rituale, patronate de Terpsichora, zeița dansului, una dintre cele nouă muze. De-a lungul timpului, tehnica dansului s-a îmbogățit, transformându-se într-o știință exactă, care pretinde dansatorului nu numai

¹ Tilde Urseanu, Ion Ianegic, Liviu Ionescu, *Istoria baletului*, Editura muzicală a Uniunii Compozitorilor din Republica Socialistă România, București, 1967, p.9.

studii riguroase, ci și un stil de viață în conformitate cu acuratețea și precizia coreografiilor performate în fața publicului.

Totuși de ce originea baletului se regăsește în Renașterea italiană, nomenclatura în cultura franceză și apogeul actului artistic propriu-zis în cultura rusă?

Fundamentul și legile dansului clasic, dacă le putem numi astfel, își au originea în Renașterea italiană, toate regulile după care acesta se ghidează fiind în strânsă conexiune cu pictura renescentistă. Geometria mișcărilor executate de corpul uman a pus deseori baletul în legătură cu imaginea omului vitruvian al lui Da Vinci. Această trimitere se explică prin faptul că, în balet, dansatorul este imaginat ca fiind încadrat de o sferă pe care o păstrează perfectă, indiferent de mișcările pe care corpul acestuia le face. Corelarea dintre proporțiile umane ideale și geometria mișcării reprezintă fundamentul dansului clasic, această teorie avându-și izvorul în curentul renescentist.

Maeștrii coregrafi francezi împreună cu cei italieni au revelat lumii această artă, în timpul periplurilor prin Europa. Baletul s-a răspândit repede la curțile regale, societatea vremii dorind să fie în ton cu aristocrația și moravurile acesteia. Însă spațiul propice progresului și desăvârșirii acestei arte a fost la curtea țarilor ruși, unde a fost considerat de la început ca autohton. Poate că acesta este motivul pentru care trupa imperială de balet a rezistat tuturor contextelor istorice.

Scurtă istorie a baletului rus

În Rusia lui Petru cel Mare, balurile de curte erau foarte populare. Țarul a revoluționat domeniile vieții publice, reformele sale având o mare influență inclusiv în viața artistică. Așadar, s-au încurajat și chiar s-au promovat spectacolele și manifestările artistice, considerate acțiuni cu aplomb social.

În 1730, maestrul Jean-Baptiste Landé pune bazele unei școli de balet pregătitoare pentru o viitoare trupă de balet imperială, proiect care se materializează în anul 1738. Se spune că Landé este fondatorul trupei care mai târziu avea să

devină cea mai bună din lume: Compania de Balet Mariinski. Cu toate că baletul era iubit la Curte, primii absolvenți ai școlii autohtone au întâmpinat greutăți din cauza preferinței publicului pentru artiști străini¹.

În Petersburg, primul teatru este înființat în anul 1711, de către sora lui Petru I, țarina Natalia Alekseevna, și rămâne funcțional până la moartea ei. La jumătatea secolului al XVIII-lea, la inițiativa împărătesei Elizaveta Petrovna, se fondează Teatrul Rus de Tragedie și Comedie, deschis și publicului larg². La scurt timp, în 1773, la Moscova, s-a înființat o școală specială, anexată unui teatru de operă și balet. Datorită faptului că reprezentațiile teatrale erau în vogă în Rusia, în 1776 la Petersburg s-a înființat Direcția Teatrelor Imperiale. Poporul rus va fuziona cu acest domeniu treptat, dramaturgia ajungând să ocupe un loc notabil în cultura rusă, după operă și balet. De aceea, neexistând un cult pentru dramaturgie, în teatrele deja existente se vor monta piese din repertoriul francez. Mai mult, în cadrul teatrului Mihailovski activa permanent o trupă franceză.

Primul teatru particular din capitală, Teatrul Liber Rus, a fost fondat de Karl Knipper în 1779. Spre deosebire de teatrul din Moscova, acesta nu a avut o activitate consecventă și a fost preluat și redenumit de către stat, devenind Teatrul Mic. Aici va susține spectacole trupa imperială³.

În 1783 este construit Teatrul Mare, cunoscut și sub numele de „Kamennîi Teatr” (Teatrul de piatră) și, la îndemnul împărătesei Ecaterina cea Mare, se realizează uniunea companiei de teatru cu cea de operă și balet. Teatrul Mare a fost gândit să fie sediul permanent al companiei, care acum era unitară. Ceva mai târziu, în 1836, trupele se vor separa, iar în anul 1859 clădirea teatrului va fi distrusă într-un incendiu. Clădirea vechiului teatru va fi reconstruită de arhitectul Alberto Cavos. Inaugurat în 1860, Teatrul Mariinski

¹ *Ibidem*, p.113.

² Antoaneta Olteanu, *Rusia imperială: o istorie culturală a secolului al XIX-lea*, București, ALL, 2011, p.230.

³ *Ibidem*, p.231.

este numit de țarul Alexandru al II-lea după soția lui, Maria Aleksandrovna. De-a lungul istoriei, teatrul și-a modificat numele, în principal ca o consecință a schimbării climatului politic, dar cele mai sonore denumiri au fost „Teatrul Imperial Mariinski” (numele inițial ales de țarul Alexandru al II-lea ca dar oferit soției sale, Maria, nume care se păstrează până în 1920), și „Teatrul Academic de Stat Kirov” (nume activ din 1935 până în 1992, păstrat pentru comemorarea liderului partidului comunist Serghei Kirov, asasinat în 1934). În prezent, atât teatrul, cât și compania au revenit la numele inițial, „Mariinski”.

Teatrul s-a deschis pe 2 octombrie 1860 cu spectacolul *Ivan Susanin*, operă rusă în 4 acte, de Mihail Glinka. Libretul întruhidează un țăran care, prin sacrificiul propriei vieți, îl salvează pe țar. Teatrul Mariinski și predecesorul său, Teatrul Mare, a găzduit premierele multor opere scrise de mari compozitori, cum ar fi: *Boris Godunov*, de Mussorgski în 1874, *Iolanta*, de Ceaikovski în 1892, *Spartacus*, de Hacıaturian în 1956, *Cenușăreasa*, de Prokofiev în 1946 etc.

În 1866, Ivan Aleksandrovici Vsevoljski, directorul Teatrelor Imperiale din Rusia, realizează o reformă majoră pentru arta rusă a vremii: unește compania de balet cu compania de operă sub egida teatrului Mariinski. La inaugurare, a fost pus în scenă primul balet original produs la Mariinski, *Les pilules magiques*, de Marius Petipa, pe muzica lui Ludwig Minkus.

Marius Petipa

De-a lungul timpului, scena Teatrului Mariinski a fost gazda multor capodopere ale dansului clasic, primul balet montat în premieră mondială, în 1890, fiind *Frumoasa din pădurea adormită*, de Ceaikovski. Francezul Marius Petipa, coregraf principal al trupei de balet Mariinski între 1871-1903, este considerat cel mai influent maestru din istoria baletului clasic, creând coregrafia a peste 50 de balete, care și astăzi sunt considerate repere ale repertoriului de gen: *Spărgătorul de nuci* (1892), *Raymonda* (1898), *Lacul lebedelor* (1895) etc. Petipa întruhidează figura cea mai importantă pentru dezvoltarea școlii ruse de balet. Prin

naturalizarea elementului francez, atât de iubit de societatea nobiliară rusă în acea perioadă, Petipa a realizat în instituțiile artistice rusești o sinteză care a propulsat arta baletului rus în vârful ierarhiei companiilor din toată lumea. În anii de activitate a format mai multe generații de dansatori, inovând conceptul acestei arte prin contopirea preferințelor curții imperiale cu cele ale publicului larg, dezvoltând dansul clasic prin tehnică, viziune și producții. Mai mult, a revoluționat inclusiv rolul dansatorului în partitură, aducând protagonistă în prim-plan și reducând pe balerin la rolul de partener (pune bazele și perfecționează dansul în cuplu – *pas-de-deux*). Tot Petipa a acordat o importanță deosebită dansurilor de caracter. A introdus elemente spaniole, napolitane, rusești, ungare în coregrafii, dar a păstrat la bază compoziția clasică (în baletele lui Petipa apar pentru prima dată dansuri de caracter ca mazurka, tarantela, ceardaș). Virtuozitatea la care ajunseseră dansatorii companiei Mariinski sub îndrumarea severă a lui Marius Petipa a devenit reper pentru toate celelalte companii europene. Colaborările cu artiștii ulteriori au detașat și mai mult trupa Mariinski de celelalte trupe. Aici îi putem aminti pe dansatorul și pedagogul italian Enrico Cecchetti și pe maestrul de balet rus Lev Ivanov. Cu acesta din urmă, Petipa va dezvolta un parteneriat care va rămâne celebru în istorie, amândoi fiind partizani ai rigorii clasice¹.

Revenind la premiera *Frumoasa din pădurea adormită*, spectacolul a fost un prim rezultat al colaborării de geniu pe care Marius Petipa a avut-o cu compozitorul Ceaikovski. Libretul a fost scris de Ivan Vsevoljski, directorul teatrului Mariinski, după basmul cu același nume al lui Charles Perrault, însuși Ceaikovski fiind preocupat de supratema literară ce stă la baza acestei povești: lupta dintre Bine și Rău (în jurul acestei teme se vor concentra și creațiile lui viitoare). Balet în trei acte și un prolog, *Frumoasa din pădurea adormită* a fost considerat o gravură a aristocrației ruse a vremii, devenind protagonistul stagiunilor teatrelor

¹ Urseanu, Ianegic&Ionescu, *op.cit.*, p.115.

rusești. Montarea fastuoasă, coregrafia semnată de Petipa, motivele și miturile abordate în libret au făcut ca acest balet să se impună în repertoriul tuturor teatrelor din lume.

Se poate spune că Ceaikovski a fost o personalitate profetică, creând acest prim balet pentru Curte și despre Curte. Libretul are multe similitudini cu obsesiile dinastice și cultura Curții, cum ar fi tradiția balurilor, teama suveranului de a rămâne fără succesori la tron etc. Teroarea resimțită de Împărat după ce zâna cea rea aruncă blestemul asupra unicei lui fiice era o obsesie reală în cultura nobilimii, lipsa moștenitorilor schimbând destine pe parcursul istoriei (exemplul lui Ivan cel Groaznic). În orice caz, finalul aduce triumful Binelui, vraja fiind desfăcută prin puterea dragostei adevărate. În 1892 a urmat *Spărgătorul de nuci*, cu un libret bazat tot pe opoziția Bine-Rău. Lucrând împreună cu un coregraf (o noutate pentru arta vremii), Ceaikovski a reformat muzica de balet, nicio lucrare din cele scrise până atunci neatingând gradul ceaikovskian de simfonizare a muzicii de dans. Tempourile tradiționale, ca valsul sau adagio, compatibilizate cu coregrafiile de o virtuozitate tehnică deosebită, au făcut din lucrările lui Ceaikovski culmi ale genului: *Valsul fulgilor de nea* sau *Valsul florilor* din baletul *Spărgătorul de nuci* sunt deseori interpretate ca piese simfonice în concerte.

Marius Petipa și Lev Ivanov au creat în parteneriat coregrafia pentru *Lacul lebedelor*, balet care, în montarea inițială semnată de Iulius Reisinger, nu a avut succes¹. Însă premiera versiunii Petipa-Ivanov din 1895 pe scena Mariinski a reușit să fixeze încă un reper în istoria baletului. Coregrafia venea parcă în completarea gândirii compozitorului, cei doi protagoniști, Siegfried și Odette, dansându-și dragostea imposibilă pe o partitură de o emoție ireală. Balet de mare dificultate pentru orice companie, *Lacul lebedelor* concentrează în patru acte atât dans clasic, cât și dans de

¹ *Ibidem*, p.117.

caracter și elemente de actorie, toate fiind oferite publicului în mod unitar de către interpreți.

În concluzie, fuziunea carierelor acestor artiști excepționali a dus la progresul baletului rus, de la muzică până la coregrafie.

Secolul al XX-lea

În secolul al XX-lea, școala de balet a Teatrului Mariinski a lansat carierele mai multor artiști de renume, cum ar fi Vaslav Nijinski, Anna Pavlova, George Balanchine, ale căror cariere dau startul epocii coregrafiei moderne. Concomitent, în 1909, este înființată și trupa „Baletetele Ruse”, de către Serghei Diaghilev.

Serghei Diaghilev s-a născut la Novgorod în 1872. Provenind dintr-o familie bogată, a crescut acumulând o vastă cultură muzicală, literară și artistică. Venit la Sankt-Petersburg pentru a urma cursurile Facultății de Drept, Diaghilev a fost rapid asimilat de societatea tinerilor artiști, din care făceau parte pictorul Aleksandr Benois și Dmitri Filosofov (vărul lui Serghei). În anul 1898, aceștia fondează revista „Mir Iskusstva” (Lumea artei), publicație ce ia amploarea unei mișcări culturale. În cadrul ei se organizează conferințe, expoziții și numeroase evenimente artistice. Scopul acestei reviste era de a readuce în lumina publicului arta străveche, arta țărănească, parte a sufletului rus, artă care începuse să dispară sub presiunea importurilor de produse. „Mir Iskusstva” a fost activă din 1898 până în 1904 și se ocupa cu recenzarea celor mai recente spectacole, lansa idei reformatoare, promova artiștii occidentali moderni, dar și folclorul, realizând un mix între vechi și nou. Această combinație de conținuturi a fost și fundamentul companiei „Baletetele Ruse”, înființată ulterior de însuși Diaghilev. Esența „Mir Iskusstva” este foarte bine sintetizată de Orlando Figes în volumul *Dansul Natașei*:

Cofondatorii „Mir Iskusstva” se considerau petersburghezi cosmopoliți (se autointitulau grupul „Nevski Pickwick”) și susțineau ideea unei culturi universale despre care considerau că era întruchipată de acea civilizație. Se identificau cu aristocrația și vedeau în această clasă un mare depozitar al

moștenirii culturale a Rusiei. [...] Vedeau arta ca pe o expresie spirituală a geniului creator al individului, și nu ca pe un vehicul pentru programe sociale sau idei politice, așa cum credeau că ajunseseră artele rusești sub patronajul lui Stasov. Faptul că îi venerau pe Pușkin și pe Ceaikovski își avea rădăcinile în această filosofie – nu „artă pentru artă”, așa cum insistau adesea, ci credința că opera de artă ar trebui să integreze idei.

Reacționând împotriva tradiției realiste din secolul al XIX-lea, gruparea „Lumea artei” încerca să restabilească un ideal mai vechi de frumusețe ca principiu artistic pentru ceea ce considerau a fi renașterea culturală a Rusiei (și o promovau cu succes). Tradiția clasică a Sankt-Petersburgului era una dintre expresiile acestui ideal.¹

O altă figură importantă pentru această reinventare artistică este și Mihail Fokin, coregraf cu calități de vizionar, dar exterior grupului „Nevski Pickwick”. Fokin pleda pentru înlăturarea dogmelor clasice, care, spunea el, nu erau întotdeauna perfect compatibile cu mesajul transmis de actul artistic. În viziunea lui, toate elementele care compun o scenă trebuie să fie potrivite pentru sentimentul și acțiunea transmise. În 1904, propune teatrului Mariinski lucrarea *Daphnis și Chloe*, una dintre ideile regăsite în proiect fiind apariția dansatorilor desculți, pentru o mai bună păstrare a autenticității epocii. Proiectul a fost respins².

Un an mai târziu, creează coregrafia pentru *Moartea lebedei*, solo integrant al baletului *Carnavalul animalelor*, compus de Camille Saint-Saëns. Variația a fost gândită special pentru Anna Pavlova, balerină ce ulterior avea să fie unul dintre protagoniștii trupei lui Serghei Diaghilev. În *Moartea lebedei*, Fokin a reușit să transmită emoție fără să submineze virtuozitatea coregrafiei clasice³. Una dintre dorințele lui era renunțarea la stereotipiile rigide prin revelarea sufletului artistului, iar Anna Pavlova s-a dovedit a

¹ Orlando Figes, *Dansul Natașei. O istorie culturală a Rusiei*, Polirom, Iași, 2018, p.214.

² Urseanu, Ianegic&Ionescu, *op.cit.*, p.129.

³ *Ibidem*.

fi perfectă pentru această misiune, lebăda devenind pentru ea un alter-ego. Unul dintre filmele documentare despre viața ei se numește *The Immortal Swan*, sintagma „lebăda nemuritoare” fiind o aluzie clară la variația creată de Fokin.

Revenind la contribuția adusă de coregraf în mișcarea propusă de Diaghilev, întâlnirea dintre cei doi s-a produs în anul 1908 la Paris, centrul artistic al vremii. Acolo, în Montmartre, cartierul artiștilor, Diaghilev încerca să extindă orizontul artei ruse. În acea perioadă, dorința de a crea o „artă nouă” era vie în mințile multor artiști, care întemeiază curente noi, cum ar fi fauvismul (avându-l ca exponent pe Henri Matisse, care promova simplificarea formelor în pictură). În 1907 se lansează și cubismul, care propunea divizarea fiecărui obiect în forme geometrice (Picasso). În această perioadă neomogenă de căutare a unei expresii artistice noi, Diaghilev a avut curajul (sau nebunia) de a prezenta baletul rus Occidentului, dar nu în forma concepută deja în teatrele rusești, ci aliniat la noile curente din pictură, ca o nouă artă vizuală în mișcare¹.

În 1907, Benois a pus în scenă o producție a baletului lui Nikolai Cerepnin, *Pavilionul Armidei* (bazat pe nuvela *Omphale* a lui Gaultier) la Teatrul Mariinski din Sankt-Petersburg. La fel ca *Frumoasa din pădurea adormită*, era plasat în epoca lui Ludovic al XIV-lea și avea un stil clasic. Producția a făcut o impresie puternică asupra lui Diaghilev. Decorurile somptuoase ale lui Benois, coregrafia modernă a lui Fokine, virtuozitatea uimitoare a dansului lui Nijinski – toate acestea, declara Diaghilev, „trebuie arătate Europei”. *Pavilionul* a devenit piesa de deschidere a sezonului din 1909 de la Paris, alături de dansurile polovțiene din opera lui Borodin *Cneazul Igor* (a cărei coregrafie îi aparținea tot lui Fokin), într-un program mixt de opere rusești clasice și naționaliste.²

Așadar, având norocul de a fi înconjurat numai de artiști de primă clasă, precum pictorii Aleksandr Benois și Leon

¹ *Ibidem*, p.130.

² Figes, *op.cit.*, p.218.

Bakst (care se vor ocupa de decoruri) și dansatorii Vaslav Nijinski, Anna Pavlova și Tamara Karsavina, Serghei Diaghilev lansează pe 19 mai 1909 în Théâtre du Châtelet din Paris ceea ce aveau să devină faimoasele „Baletе ruse”. Compania s-a bucurat de succes nu numai în capitala Franței, ci în toate capitalele europene în care ajungea. Perioada care a urmat a dat naștere mai multor producții semnate de Fokin, piese care vor rămâne în repertoriile companiilor de gen până astăzi. Pe cele mai importante le vom prezenta cronologic.

Primul balet care a reunit mentalitatea lui Diaghilev și tehnica lui Fokin a fost *Pasărea de foc*, de Igor Stravinski. Inițial, Diaghilev i-a scris personal lui Anatoli Liadov în 1909 pentru a-i încredința compunerea partiturii, dar pentru că Liadov lucra prea încet, Diaghilev l-a investit cu această sarcină pe Stravinski, deși nu era un consacrat. Totuși, compoziția lui a venit ca o inovație, folosind preponderent muzică folclorică¹. Exact asta își dorea Diaghilev, un balet pur rusesc. Fascinat de balet, Stravinski a continuat să compună și, în 1911, își convertește un concert de pian în baletul *Petrușka*, o pură reprezentare a târgurilor rusești. Aici, Fokin își arată încă o dată geniul prin coregrafia ingenios studiată, dar care dădea impresia unei improvizații. La premieră, în public au fost prezenți și Claude Debussy și Maurice Ravel². În același an s-a pus în scenă și *Spectrul Trandafirului* (*Le Spectre de la Rose*), balet romantic ce prezintă dragostea într-o viziune idilică, trandafirul din mâna protagonistei prinzând viață și transformându-se în prințul mult visat. După cum se poate observa, fiecare balet amintit poartă o notă specifică; fie că este vorba de prezența muzicii populare rusești ca element de autenticitate etnografică, fie de scene romantice, rezultatul este cel scontat: reinventarea actului artistic.

Anul 1912 aduce o schimbare în companie, prin înlăturarea lui Mihail Fokin. De acum, responsabil pentru

¹ *Ibidem*, p.216.

² Urseanu, Ianegic&Ionescu, *op.cit.*, p.133.

coregrafii va fi Vaslav Nijinski, unul dintre cei mai mari dansatori ai secolului al XX-lea. Prima lui lucrare, *După amiază unui faun* (L'après-midi d'un Faune), de Claude Debussy, a generat o adevărată frenezie printre specialiști. Auguste Rodin a recenzat spectacolul scriind: „Aș dori ca fiecare artist care își iubește în adevăr arta să poată vedea această perfectă incarnare a idealului de frumusețe al vechilor greci”¹. Chiar dacă Nijinski era genial, în 1913, *Ritualul primăverii* (Le Sacre du Printemps) primește un răspuns total negativ și chiar violent din partea publicului, care protestează împotriva coregrafiei, de această dată vizibil incompatibilă cu rigorile clasice.

Din dorința dusă până la obsesie de a se alinia și chiar de a întruchipa noile curente artistice, Diaghilev ajunge să se îndepărteze considerabil de caracterul pur rusesc, adică de conceptul pe care dorise inițial să-l promoveze pe scenele lumii. În 1914, simultan cu izbucnirea Primului Război Mondial, Baletul Ruse își încetează activitatea. Totuși, nu a trecut mult timp până când Diaghilev a început căutarea de noi artiști în scopul reluării activității. De data asta, drumul Baletelor Ruse se va ghida după viziunile artistice ale scriitorului Jean Cocteau și ale pictorului Pablo Picasso. Diaghilev, încă urmărit de obsesia de a elimina abordarea dogmatică, va avea nevoie de călăuze în acest proces, la fel cum în prima perioadă a companiei a funcționat alături de coregraful Mihail Fokin și pictorul Aleksandr Benois. În 1915, relansează Stagiunile Ruse cu o nouă trupă, din care făcea acum parte și compozitorul Serghei Prokofiev. Postul de coregraf e preluat de Leonid Miasin, absolvent al Școlii Imperiale din Moscova, care, în 1921, va fi înlocuit de sora lui Vaslav Nijinski, Bronislava Nijinska². Odată cu reluarea activității companiei, Diaghilev își propune să interfereze și elemente tradiționale rusești cu inovația stilistică promovată inițial. Așadar, introduce în repertoriu și baletul lui

¹ *Ibidem*, p.134.

² *Ibidem*, p.151.

Ceaikovski, ele reprezentând puntea dintre sufletul rusesc și partea inovatoare. În 1924, George Balanchine, fiu de compozitor, absolvent al Academiei Imperiale de Balet a lui Petipa, devine noul coregraf al trupei, la numai 20 de ani. Balanchine a activat inițial în cadrul companiei Teatrului Mariinski. Până în 1929, faimoasa trupă s-a bucurat de un real succes, marcând o nouă epocă în lumea artei. Acest an, din păcate, avea să fie ultimul an din existența companiei, deoarece Diaghilev, despre care se spunea că ar fi suferit de diabet, se stinge din viață, după un scurt refugiu în Veneția, orașul în care este și înmormântat. Moartea lui Serghei Diaghilev a fost un moment de cumpănă pentru lumea dansului, aducând totodată certitudinea că Diaghilev a reunit simțul artistic cu cel managerial, deși cronicile vremii au încercat de multe ori defăimarea sa, spunând că nu posedă niciun talent, nefiind nici dansator, nici compozitor, nici coregraf, nici pictor. Cel care a fost numit un simplu impresar a lăsat în urmă o moștenire uriașă, fără de care baletul nu ar fi evoluat la cote superioare. Înzestrat cu calitatea de a alege cei mai buni specialiști din fiecare domeniu, Serghei Diaghilev a demonstrat că înțelege actul artistic în plenitudinea sa și a devenit creator de artă. Deși a fost ținta multor controverse, talentul lui nu trebuie pus la îndoială, caracterul progresist insuflat de originalele *saisons russes* fiind incontestabil. După moartea sa, compozitorul francez Darius Milhaud afirma: „Cu moartea lui, Parisul a pierdut un laborator pentru arta modernă”, iar în anul 1964, o piață din apropierea Operei Naționale din Paris va fi redenumită după el¹.

Disparația lui Diaghilev a provocat destrămarea definitivă a companiei sale, însă coregrafii care au activat pe rând lângă acest mare mentor au pus bazele unor noi companii, care sunt active și astăzi: Leonid Miasin fondează Baletul din Monte-Carlo, iar George Balanchine transferă ideile lui Diaghilev în America, unde creează în 1933 New York City Ballet.

¹ *Apud* Urseanu, Ianegic&Ionescu, *op.cit.*, p.165.

Agrippina Vaganova

Revenind la școala de balet a Teatrului Mariinski, care este considerată cea mai bună școală de specialitate, considerăm necesar să vorbim și despre Agrippina Vaganova, poate cea mai influentă maestră de balet a secolului al XX-lea. Fondatoare a „metodei Vaganova”, Agrippa, cum mai este numită, a derivat această tehnică de antrenament, cumulând stilurile celor doi mari coregrafi Marius Petipa și Enrico Cecchetti. Din uniunea grației franceze și a amplitudinii italiene, Vaganova a creat o formulă perfectă, care continuă să fie actuală și astăzi. Sub îndrumarea ei, balerine ca Galina Ulanova, Natalia Dudinskaia și Irina Kolpakova au încântat publicul mondial, menținând baletul rus în vârful companiilor de pretutindeni. Ca omagiu pentru o carieră impresionantă și pentru o viață pusă în slujba artei ruse, la scurt timp după moartea ei, în 1957, școala de balet a Teatrului Mariinski este redenumită Academia Vaganova. Alți absolvenți iluștri ai Școlii Vaganova sunt Rudolf Nureev și Mihail Barîșnikov, care, alături de Vaslav Nijinski, sunt citați drept cei mai buni dansatori din istorie. Alte nume sonore care au studiat aici și care încă activează pe scenă sunt Diana Vișneva, Uliana Lopatkina și Svetlana Zaharova.

Perspective

Istoria Teatrului Mariinski a traversat două revoluții și două războaie mondiale, evenimentele cele mai tragice ale istoriei Rusiei moderne. Primul moment în care teatrul a fost în pericol de dispariție a fost în 1917, la Revoluția din Octombrie. Poporul rus, care trăia în sărăcie, dorea căderea Curții Imperiale, și odată cu ea, și a oricărei instituții asociate cu aceasta, deci și a Teatrului Mariinski. Totuși, aura baletului rus, parte a sufletului rus, a fost protejată, fiind unanim acceptat că, deși baletul a fost creat pentru propria distracție a Curții, el nu mai aparținea acesteia, ci poporului. Arta baletului a intrat în canonul rus și a rămas cea mai puternică conexiune cu Rusia Imperială. Al doilea moment critic pentru teatru a fost începutul anilor '90, când Rusia postsovietică a traversat o perioadă de incertitudine. Din cauza haosului economic, multe instituții culturale au fost dizolvate.

Salvatorul companiei a fost Valeri Gherghiev, dirijor și director artistic al teatrului din 1988, numit în 1996 director general. Personalitate culturală de o valoare incontestabilă, Gherghiev a înțeles că succesul poate fi asigurat prin ridicarea nivelului filarmonicii la rangul corpului de balet. Folosindu-și calitățile artistice, dar și manageriale, a reușit să restabilizeze activitatea Teatrului Mariinski. Valeri Gherghiev este în funcție și astăzi¹.

Prin prezentarea etapelor principale ale evoluției baletului rus și a Teatrului Mariinski am încercat să răspundem la întrebarea propusă în introducere. Raportarea pe care am realizat-o la Renașterea italiană, cultura franceză și cultura rusă a fost necesară pentru o mai bună înțelegere a suveranității pe care baletul rus o posedă în zilele noastre. De peste 200 de ani, Teatrul Mariinski este vortexul creativității artistice ruse. Conștientă de moștenirea sa culturală, compania livrează și astăzi producții de perfecțiune clasică.

Bibliografie

- Figes, Orlando, *Dansul Natașei. O istorie culturală a Rusiei*, București, Polirom, 2018
- Olteanu, Antoaneta, *Rusia imperială: o istorie culturală a secolului al XIX-lea*, București, ALL, 2011
- Urseanu, Tilde, Ianegic, Ion, Ionescu, Liviu, *Istoria baletului*, București, Editura muzicală a Uniunii Compozitorilor din Republica Socialistă România, 1967

https://www.mariinsky.ru/en/about/history/mariinsky_theatre

¹ https://www.mariinsky.ru/en/about/history/mariinsky_theatre, 17.10.2018.

CRIMĂ ȘI PEDEAPSĂ: REFLECȚII ASUPRA PEISAJULUI URBAN

Ioana-Diana DINCĂ

Facultatea de Limbiși Literaturi Străine
Filologie, rusă-engleză

The aim of this article is to analyze the way in which Dostoevsky builds the image of the urban landscape in his work "Crime and Punishment". A special attention will be orientated towards the use of symbols when referring to climatic, olfactory factors, colours and also to the way the characters are built in the novel, in relation to these elements. Dostoevsky creates a universe full of hidden messages; nothing occurs by accident. There is a strong relationship between the inhabitants of the city and the city itself: the space and all the elements that create the urban landscape (the climate, the odors, the colours etc.) act as external forces that guide the individuals throughout their entire evolution.

Keywords: symbols, Petersburg, urban landscape, olfactory, climatic factors, smells, colours, spiritual evolution

În literatură, mediul în care personajele își desfășoară existența cotidiană are adesea valoare simbolică. În aceeași măsură, spațiul în care personajele sunt proiectate devine un factor-cheie în caracterizarea acestora, anticipând sau justificând evoluția lor.

Începând cu secolul al XIX-lea, scriitorii ruși au acordat o atenție deosebită mediului citadin. În mod particular, abordarea peisagisticii Sankt-Petersburgului este variată, în funcție de viziunea fiecărui scriitor. Pentru A.S. Pușkin, Petersburgul reprezintă atât un simbol al sacrificiului necesar construirii orașului (în *Călărețul de aramă*, pierderile umane și materiale cauzate de o inundație cu conotații apocaliptice sunt prețul plătit de omenire în detrimentul miracolului creației), cât și un element al grandorii (cupolele poleite cu aur simbolizează bogăția și apartenența la o clasă socială superioară, ca și clădirile în stil occidental, opulente), pentru scriitori precum N.V. Gogol, N.A. Nekrasov și F.M.

Dostoievski, imaginea Petersburgului devine din ce în ce mai sumbră. Gogol privește Petersburgul ca pe un centru al mercantilismului, al birocrăției și al dorinței de parvenire (astfel, orașul-monument al lui Petru I devine o scenă a persecutării claselor sociale și o oglindă a compromiterii spiritului civic). Pentru Nekrasov, Petersburgul reprezintă un spațiu social plin de realități prozaice; în lirica sa, orașul apare ca un spațiu cu „străzi murdare, bănci, poduri”, „un cavou imens”.

Scopul prezentei lucrări este de a prezenta imaginea Petersburgului, reflectată în romanul lui Dostoievski *Crimă și pedeapsă* și a analiza felul în care este construit peisajul urban. Vom acorda o atenție deosebită atât interpretării simbolurilor ce definesc spațiul în care se desfășoară acțiunea, cât și felului în care personajele sunt influențate de mediul în care trăiesc. De asemenea, imaginea suprapersonajului reprezentat de Petersburg va fi analizată în oglindă cu personajul principal, Rodion Raskolnikov.

Asemenea scriitorilor menționați anterior, Dostoievski construiește nu doar un spațiu în care eroii încearcă să supraviețuiască greutăților vieții, ci și un participant neobișnuit la evenimente, o adevărată forță supranaturală ce le dictează indirect destinul, îi ghidează în momentele de maximă intensitate și își va pune irevocabil amprenta asupra personalității și evoluției personajelor. În viziunea lui Dostoievski, Petersburgul seamănă cu o junglă urbană: orașul pare cufundat în haos, oamenii seamănă cu niște marionete acaparate de puterea viciului și de instinctul de supraviețuire, factori ce le întunecă substanțial capacitatea de judecată și latura umană, sensibilă. Dostoievski creează în *Crimă și pedeapsă* imaginea unor personaje exponențiale ce însumează caracteristicile epocii (sărăcia și nedreptățile sociale la care sunt supuși îi afectează pe locuitorii Petersburgului), pe care mai apoi le prezintă ca pe niște curiozități de natură socială. Petersburghezii nu se integrează întru totul în țesătura socială, ajung să se autoexcludă sau să fie excluși; astfel, ei pot fi văzuți ca niște cazuri atipice, excepții sau curiozități. În cazul lor, lipsa echilibrului traiului

cotidian subliniază relația dintre planul exterior și cel interior, caracterizată de contrastul dintre neajunsurile mediului citadin (Petersburgul devenit un spațiu al imposibilității dezvoltării personale) și excesele individuale (viciile petersburghezilor). După cum vom arăta, nimic nu este construit întâmplător în universul creației dostoievskiene: detaliile ce compun mediul exterior și habitatul petersburghezilor sunt alese cu atenție, fiecare amănunt spațial este prezentat ca factor esențial în construirea imaginii de natură psihologică a personajelor.

În *Crimă și pedeapsă*, Petersburgul este reprezentat sub forma unui nucleu de organizare a vieții, aflat într-o conexiune permanentă cu simțurile. El declanșează o veritabilă explozie senzorială: capitala este ilustrată în mod constant ca un spațiu dezolant, marcat de sărăcia excesivă a locuitorilor care luptă împotriva foametei, bolilor și inechității dintre clasele sociale.

Clima este descrisă chiar în incipitul romanului, incipit care deține un rol deosebit în operă, anticipând nu doar atmosfera generală pe care Dostoievski o surprinde, ci și trăsături definitorii ale personajelor, corelate cu factorul climatic:

Într-una din zilele dogoritoare de la începutul lunii iulie, afară era o căldură copleșitoare, zăpușeală, lumea se îngheșuia pe trotuare, pretutindeni se zăreau grămezi de var, de cărămizi, schele, praf, și peste tot domnea acea putoare specifică din timpul verii, bine-cunoscută oricărui locuitor al Petersburgului.¹

Clima orașului este construită dual: pe de o parte arșița, pe de altă parte umiditatea. Din punct de vedere simbolic, arșița poate fi interpretată aici peiorativ²: căldura excesivă, zăpușitoare și devastatoare, ce induce starea de boală, amintește de imaginea Infernului în care păcătoșii care nu

¹ F.M. Dostoievski, *Crimă și pedeapsă*, Editura Cartea Românească, București, 1957, p.2.

² Hans Biederman, *Dicționar de simboluri*, vol. 1, Editura Saeculum, București, 2002, p. 158.

reuesc să renască spiritual în timpul vieții sunt condamnați să ardă în flăcările focului veșnic. Căldura dogoritoare specifică verii deține astfel un rol anticipativ, cu privire la întorsătura tumultuoasă a evenimentelor, schițând discret ipostazele Răului ce va lua amploare, odată cu punerea în aplicare a teoriilor „omului superior” ale lui Raskolnikov. În plus, căldura poate fi asociată cu arderea interioară, cu febra, delirul și bolile mintale, afectând pătura socială asuprită, supusă constant sărăciei și factorilor adiacenți ce duc la un sfârșit tragic (această asociere climă-individ se regăsește de-a lungul întregii opere, funcționând ca un memento la adresa conexiunii dintre spațiu și personaj): „Boala Pulheriei Aleksandrovna era o ciudată boala de nervi, însoțită de alienare, cel puțin parțială, dacă nu totală. Întorcându-se de la ultima ei întâlnire cu fratele său, Dunia o găsisse bolnavă, cu febră mare și delirând”¹.

Dacă în prima parte a romanului căldura infernală reprezintă factorul climatic predominant, în cea de-a doua parte vremea va fi ilustrată diferit, în antiteză, însă îi va afecta pe locuitorii Petersburgului într-o măsură cel puțin egală cu cea anterioară. De data aceasta, peisajul este caracterizat de umiditate accentuată, de frig și, mai ales, de ceață:

O ceață deasă, lăptoasă, învăluia orașul. Svidrigailov porni pe trotuarul de lemn, alunecos și murdar, spre Malaia Neva. I se părea că și vede apa râului Petrovski crescută mult peste noapte, râul Ostrov, cărările umede, iarbă udă, copacii și tufișurile ude și, în sfârșit, tufa aceea... Înciudat, începu să se uite la case, doar-doar s-o gândi la altceva. [...] Frigul și umezeala îl pătrundeau până la os și simți că-l apucă din nou frisoanele.²

Motivul recurent al ceții are un rol simbolic important la Dostoievski. Romanul dezbate ideea renașterii spirituale a omului ce comite păcatul, iar suferința reprezintă o etapă pe

¹ Dostoievski, *op.cit.*, p. 338.

² *Ibidem*, p. 323.

care eroii trebuie să o parcurgă pentru a obține o nouă șansă. Ceața poate fi aici simbolul indeterminatului, al stadiului evolutiv. Deși ceața reprezintă un element climatic frecvent în Petersburg, rezultat în urma poziționării orașului într-un spațiu caracterizat de umiditate, în operă capătă semnificații profunde: percepută ca amestec de apă și de aer, ca un melanj al elementelor primordiale, induce ideea de stare primară. Acest motiv sugerează și tranziția de la starea incipientă, de comitere a păcatului (un fel de haos primordial) la speranța salvării spirituale (echilibrul interior)¹.

Ideea de climă asociată cu boala se reflectă constant în romanul dostoevskian. Astfel, clima din *Crimă și pedeapsă* este semnificativă atât la nivel exterior, cu referire la mediul în care personajele își desfășoară viața, cât și interior, afectându-le substanțial capacitatea de a se raporta coerent la realitatea în care trăiesc. Natura devine astfel o proiecție a sinelui, un alter-ego (de obicei negativ) al personajului.

Relația climă-individ a fost abordată încă din Antichitate. De exemplu, există un tratat medical ce datează din secolul al V-lea î.Hr., intitulat *Înrâuririle atmosferei, apei și așezării*, care prezintă concepția grecilor conform căreia fizionomiile omenești pot fi clasificate în: tipul muntean căruia îi corespund pădurea deasă și apele abundente, tipul sărac fără apă, tipul căruia îi corespund mlaștina și pajiștea etc. Pornind de la aceste observații, putem observa că locuitorii terenurilor mlaștinoase pe care a fost clădit monumentul oraș al lui Petru I se încadrează în categoria tipului de mlaștină și pajiște, reflectând trăsături esențiale de caracter, corespunzătoare personajelor din roman:

Locuitorii din văi nesănătoase, pline de mlaștini, care sunt mai expuși la vânturi calde decât la vânturi reci și care beau apă nesănătoasă (stătută) vor avea trupul nu voinic și zvelt, ci gros și cărnos, părul le va fi negru, iar tenul mai degrabă

¹ Jean Chevalier, Alain Gheerbrandt, *Dicționar de simboluri, mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*, vol. I, Iași, Polirom, 2009, p. 210.

Închis la culoare decât alb. Ei vor fi mai mult decât flegmatici. Curajul și rezistența nu vor fi înnăscute firii lor cum erau firii celorlalți, dar ar putea fi în stare să și le dezvolte prin jocul eficient al instituțiilor... Locuitorii ținuturilor așezate la mari altitudini, bine udate și bătute de vânturi, vor fi bine croiți și neindividualizați, cu un iz de lașitate și slăbiciune în firea lor... În majoritatea cazurilor veți găsi că trupul și caracterul omului se deosebește în funcție de natura ținuturilor.¹

Strâns legat de ideea de climă este factorul olfactiv. Orașul ilustrat de Dostoievski este caracterizat de un miros îngrozitor:

Duhoarea nesuferita a crâșmelor, foarte numeroase în acea parte a orașului, și bețivii, pe care-i întâlnea la tot pasul, deși era zi de lucru, întăreau coloritul trist și respingător al priveliștii.²

Aerul era înăbușitor, aproape de nesuferit; duhnea atât de puternic a băutură, încât te puteai îmbăta numai de duhoare după cinci minute petrecute acolo.³

Descrierea este completată cu detalii referitoare la curțile murdare și rău mirositoare, la mirosul grețos de vopsea proaspătă ce duhnește a ulei ranced, a var, a praf, a apă stătută. Mirosul putrid predominant este completat de izul de alcool, simbol al declinului uman și al viciului de care suferă locuitorii Petersburgului.

Universul urban dostoievskian este zugrăvit utilizând o paletă monotonă de nuanțe, în care domină galbenul pal și cenușiu: „Ziua era cenușie”⁴, „casa asta cenușie”⁵, „odaia avea tapet galben”, [...] mobila de lemn galben foarte veche [...], rame galbene, ieftine”, „odaia sa era galbenă”, „un pahar

¹ Arnold J Toynbee, *Studiul asupra istoriei* – Sinteza vol. I-II, de D.C. Somervell, Humanitas, București, 1997, p. 85-91.

² Dostoievski, *op.cit.*, p.2.

³ *Ibidem*, p. 6.

⁴ *Ibidem*, p. 12.

⁵ *Ibidem*, p. 4.

galben, plin de apă gălbuie”¹, „obrazul galben, prelung [...]. Fața plină, rotundă și cam cârnă avea o culoare nesănătoasă, un galben întunecat [...]. Capul cu fața galbenă și uscată”². Peisajul urban este pustiu și sumbru, corelat cu lumea interioară a eroilor. Deși acțiunea din *Crimă și pedeapsă* are loc vara, în descrierea orașului, a străzilor, a caselor nu există culori strălucitoare și nici referințe legate de elemente naturale, cum ar fi verdeața specifică anotimpului.

Cromatica valorificată în roman este sugestivă, căci fiecare culoare corespunde unei stări sufletești. De exemplu, cenușiul este o culoare de semi-doliu, ce sugerează melancolia, tristețea și plictiseala. Utilizarea acestei culori este esențială în roman, ca un simbol al stării de semiconștiență, al perioadei incipiente a vieții individului și a trecerii de la un stadiu la altul. Cenușiul este culoarea ce caracterizează condiția lui Raskolnikov, personaj construit dual: el pare a fi cufundat într-o puternică stare de semiconștiență – în faza incipientă, criminalul plasează crima la granița vis-realitate: „Treptat însă îl cuprinse un fel de toropeală, o stare de visare puse stăpânire pe sufletul lui; avea clipe de amnezie, sau, mai bine zis, uita ce era mai important și se gândea la fleacuri”³. În *Crimă și pedeapsă*, cenușiul subliniază transformarea continuă a sinelui, cu scopul dobândirii unui echilibru pierdut: Raskolnikov, odată ce a comis crima, trece la o nouă viață, marcată de frământări permanente, de un sentiment intens de paranoia care îl macină până aproape de nebunie. Ideea de renaștere spirituală ce se consolidează către finalul romanului este surprinsă tot în notele cromatice ale cenușiului, cu o posibilă explicație în sensul următor: în simbolistica creștină, conform lui F. Portal, cenușiul semnifică învierea morților, o altă aluzie la ideea necesității renașterii spirituale a protagoniștilor⁴. Prin urmare, utilizarea cenușiului în roman funcționează ca un

¹ *Ibidem*, p. 67.

² *Ibidem*, p. 67.

³ *Ibidem*, p. 51.

⁴ Chevalier *op.cit.*, pp. 215-216.

posibil catalizator al ilustrării luptei lui Raskolnikov, dar și a celorlalte personaje, în scopul dobândirii unei noi vieți spirituale, marcate de pace sufletească.

Galbenul se remarcă în roman prin forța contradictorie a înțelesurilor ce îi sunt atribuite. Deși considerată cea mai caldă, mai expansivă și mai însuflețită culoare, în creația dostoievskiană sensul îi este schimbat complet, fiind asociat cu boala, degradarea spirituală și sărăcia. Asemenea cenușiului, galbenul reprezintă și culoarea pe care pământul o are înainte de înverzire la începutul anotimpului ploios, subliniind posibilitatea renașterii spirituale pe care eroii o pot atinge¹. De altfel, galbenul este componenta cromatică utilizată cel mai des în roman: hârtia, tapetul, pașapoartele, banii, fațadele caselor etc. sunt galbene. Figurile anumitor personaje sunt descrise ca fiind galbene, cu aspect nesănătos. În acest caz, galbenul este asociat cu boala, cu moartea și degradarea, atât spirituală, cât și materială. În episodul întâlnirii dintre Raskolnikov și Marmeladov, la cârciumă, tânărul student este puternic surprins de aspectul sărmanului alcoolic: „Omul acesta era trecut de cincizeci de ani, de statură mijlocie, cu părul cărunt și o chelie mare; obrazul gălbejit, aproape verzui, de bețiv înveterat”². Când îl întâlnește pe comisarul Porfiri Petrovici, Raskolnikov remarcă același colorit al pielii: „Fața plină, rotundă și cam cârnă avea o culoare nesănătoasă, un galben întunecat, dar era destul de vioaie și chiar veselă”³. Când Raskolnikov pleacă să o ucidă pe cămătăreasa Aliona Ivanovna, vede o femeie sinucigașă ce se aruncă într-unul din canalele Nevei: „Simți că cineva se oprește alături, în dreapta lui; privi și văzu o femeie înaltă, cu basma pe cap, cu obrazul galben, scofâlcit și ochii roșii, căzuți în orbite”⁴. De asemenea, galbenul corelat cu moartea apare și în cazul decesului soților Marmeladov. Când alcoolicul Marmeladov moare: „Tot pieptul era sfărâmat, strivit,

¹ *Ibidem*, p. 421.

² Dostoievski, *op.cit.*, p.7.

³ *Ibidem*, p. 158.

⁴ *Ibidem*, p. 108.

schilodit; în partea dreaptă câteva coaste erau rupte. În stânga, în dreptul inimii, se zărea o pată mare, sinistră, neagră-gălbuie, o lovitură grea de copită”¹. Momentul morții Katerinei Ivanova Marmeladova subliniază aceeași culoare: „fața galbenă și uscată, se răsturnă pe spate, gura se căscă, picioarele se întinseră spasmodic”².

Când se referă la elemente de decor, galbenul indică vârsta înaintată, mizeria, sărăcia, disperarea. De exemplu, atât Raskolnikov, cât și Sonia Marmeladova și Svidrigailov au pereții camerelor tapetați în nuanțe gălbui: „Odaia în care pătrunse tânărul avea tapet galben”³, „Pereții păreau din scânduri, cu tapetul jerpelit, atât de colbăit și de rupt, încât culoarea [galbenă] mai putea fi deosebită, dar desenul, nu”⁴. „Era un fel de colivie minusculă, lungă de vreo șase pași, căreia tapetul galben, scorjit și plin de praf îi dădea un aer mizer”⁵. În toate cele trei exemple, tapetul gălbui simbolizează bătrânețea, mizeria și deteriorarea – forme ale degradării psihice a personajelor. De asemenea, galbenul simbolizează și o altă formă a decăderii umane: prostituția. Marmeladov îi explică lui Raskolnikov că problemele sale cu alcoolul au afectat puternic condiția materială a familiei și au forțat-o astfel pe fiica cea mare, Sonia, să se prostitueze. În Rusia secolului al XIX-lea, prostituatele erau obligate să poarte în permanență o dovadă de identificare, cunoscută ca „biletul galben” sau „pașaportul galben”. Acest act oferea date referitoare la sănătatea sexuală a posesoarei, însă poate fi privit și ca o piedică în calea obținerii unui loc de muncă respectabil⁶. Atât pentru Sonia, cât și pentru celelalte

¹ Dostoievski, *op.cit.*, p.116.

² *Ibidem*, p.275.

³ *Ibidem*, p.3.

⁴ *Ibidem*, p.

⁵ *Ibidem*, p.17.

⁶ Robin Bisha, Jehanne Gheith Christine Holden, William Wagner, *Russian Women, 1698-1917: Experience and Expression, An Anthology of Sources*, Indiana University Press, Bloomington & Indianapolis, 2005, p. 361.

prostituate din Petersburg, biletul galben reprezintă un simbol al degradării fizice și morale. Galbenul este în roman și culoarea banilor. Raskolnikov îl surprinde pe Svidrigailov într-un salon, în timp ce oferă o bancnotă galbenă unei tinere pe nume Katia. Imaginea femeii dependente de generozitatea bărbatului induce și de această dată ideea de corupere a moralității. Casele pe care le observă Svidrigailov într-una din plimbările sale de-a lungul râului Neva sunt tot galbene: „Triste și murdare îl priveau căsuțele din lemn, vopsite în galben violent, cu obloanele închise”¹. Dostoievski asociază aici galbenul cu descompunerea, cu sentimentul de introvertire – oamenii Petersburgului sunt izolați, adesea refuză să își exprime adevăratele intenții și gânduri.

Verdele este menționat o singură dată în roman, fără a întruchipa ideea de natură: este culoarea eșarfei pe care Sonia Marmeladova o poartă când Raskolnikov se duce la secția de poliție pentru a mărturisi crima. Aceeași eșarfă este menționată și în epilog, în momentul în care Sonia îl va vizita pe Raskolnikov după condamnarea în Siberia. Acestei culori îi este atribuită ideea de renaștere, verdele simbolizând viața, ciclicitatea, suprimarea morții prin caracterul revitalizant al naturii². Verdele substituie în finalul romanului galbenul bolnăvicios, toxic, inducând ideea speranței și a reinstaurării echilibrului moral.

În ceea ce privește elementele auditive, întregul spațiu dostoievskian din *Crimă și pedeapsă* este marcat de o liniște profundă, aflată în contrast cu universul interior bulversat al protagoniștilor: „liniște și seriozitate”, „o liniște desăvârșită, „era cea dintâi clipă de liniște” etc.

În dicționarul de simboluri al lui Chevalier, orașul este perceput ca o dedublare a figurii materne³, o formă de organizare umană ce oferă protecție, siguranță și induce ideea de armonie, de respectare a statutului social corespunzător fiecărui membru al comunității. Existența

¹ Dostoievski, *op.cit.*, p. 323.

² Biederman, *op.cit.*, p. 482.

³ Chevalier, *op.cit.*, p. 653.

colectivității denotă sentimentul de rezistență în fața pericolului, prosperitate, evoluție spirituală și materială. Aceste caracteristici sunt răsturnate în *Crimă și pedeapsă*. Elementele climatice, olfactive, cromatice și auditive construiesc o imagine a Petersburgului ca spațiu citadin neprielnic vieții și evoluției personale. Petersburgul dostoievskian devine un spațiu al degradării materiale și spirituale. Însuși Raskolnikov, criminalul, sesizează într-una dintre plimbările sale dezordonate că orașul este cufundat în haos, că cei responsabili de menținerea ordinii publice sunt corupți și că, în realitate, fiecare individ trăiește pe cont propriu în încercarea de a supraviețui. Clasele sociale sunt surprinse în declin: orașul este împânzit de bețivi, prostituate, oameni săraci, needucați și bolnavi, ce par victime ale unui destin căruia nu i se pot sustrage. Nobilimea în roman este decăzută: Katerina Ivanova, soția alcoolicultului Marmeladov, reprezintă exponentul nefericit al acestei categorii sociale, amintirile trecutului o bântuie, obsesia sângelui aristocratic și imposibilitatea acceptării actualului stil de viață îi grăbesc sfârșitul. Nepăsarea oamenilor în fața situațiilor de criză se reflectă tot prin intermediul acestui personaj-victimă, însoțită de copiii ce vor fi sacrificați din punct de vedere social, în încercarea disperată de a supraviețui sărăciei.

Majoritatea petersburghezilor sunt copleșiți de vicii: apare imaginea omului bețiv, dependent de alcool, a vanitosului mediocru (Lujin), a tinerelor obligate să se prostitueze pentru a contribui la susținerea financiară a familiei, a copiilor exploatați, a studenților scufundați în datorii – toate acestea constituie categoriile sociale predominante din *Crimă și pedeapsă*. De altfel, în general la Dostoievski sunt investigate

fenomenele psihologiei umane, manifestările excepționale, sentimentele și experiențele extreme. Personajele sunt observate în momente de criză emoțională, când comportamentul lor nu se mai supune rațiunii. Astfel, pentru narator, devin predilecte situația psihologică în care este

implicat personajul, consecințele morale și concluziile asupra acesteia.¹

Legătura directă dintre oraș și locuitorii săi se evidențiază în relația dintre protagonist, Rodion Raskolnikov, și suprapersonajul reprezentat de orașul Petersburg. Personajul principal pare că însușește caracteristicile definitorii ale orașului, devenind o proiecție umanizată a acestuia. Atât Raskolnikov, cât și Petersburgul uimesc prin propria înfățișare: dacă tânărul student este caracterizat de o frumusețe ieșită din comun, ce trezește sentimente de admirație, orașul uimește în sens peiorativ: clădiri înghesuite, ocupate de pătura săracă, edificiile sunt amenajate cu materiale ieftine, ce trezesc repulsia. Atât personajul (Rodion Raskolnikov), cât și suprapersonajul (Petersburgul) sugerează o stare puternică de degradare: orașul favorizează comiterea delictelor, instaurarea păcatului și a inegalității sociale, iar Rodion este orgolios, se crede superior, se lasă copleșit de impulsivitate.

În concluzie, peisajul urban din *Crimă și pedeapsă* deține o bogată încărcătură simbolică. Dostoievski creează un Petersburg ce pare a fi o proiecție a Infernului pe Pământ; orașul devine o forță aproape supranaturală ce își exercită nemijlocit influența morbidă asupra locuitorilor: de la climă, mirosuri, zgomote și până la elementele cromatice. Peisajul urban, prin complexitatea cu care este construit, are rolul de a conferi o înțelegere mai bună a romanului și a intențiilor sale: conotațiile simbolice utilizate în descrierea spațiului narativ clarifică anumite trăsături comportamentale ale personajelor, dar ilustrează și situația societății ruse din mediul urban în secolul al XIX-lea. Dostoievski reușește să creeze o adevărată frescă socială, descriind în roman o perioadă critică în evoluția claselor sociale. De asemenea, personajele se oglindesc în mod expresiv în elementele

¹ Camelia Dinu, *Prefață* la volumul *Amintiri din Casa Morților*, de F.M. Dostoievski, traducere de Nicolae Gane, „Jurnalul Național” & Editura Litera, colecția „Biblioteca pentru toți”, 2014, p. 19.

peisajului urban, realizând o conexiune permanentă și ireversibilă cu acesta.

Bibliografie

- Arnold J Toynbee, *Studiul asupra istoriei – Sinteza* vol. I-II, de D.C. Somervell, Humanitas, București, 1997
- Bisha, Robin, Gheith M. Jehanne, Holden, Christine, Wagner G. William, *Russian Women, 1698-1917: Experience and Expression, An Anthology of Sources*, Indiana Unoversity Press, Bloomington & Indianapolis, 2005
- Dinu, Camelia, *Prefață* la volumul *Amintiri din Casa Morților*, de F.M. Dostoievski, traducere de Nicolae Gane, „Jurnalul Național” & Editura Litera, colecția „Biblioteca pentru toți”, 2014, p. 15-21
- Dostoievski, F.M., *Crimă și pedeapsă*, Editura Cartea Românească, București, 1957
- Hans Biederman, *Dicționar de simboluri*, vol. I, Editura Saeculum, București, 2002
- Jean Chevalier, Alain Gheerbrandt, *Dicționar de simboluri, mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*, Polirom, Iași, 2009

DESPRE PUTERE ÎN SENS IDEOLOGIC ÎN ROMANUL *MAESTRUL ȘI MARGARETA*, DE M. BULGAKOV

Mara IONESCU

Facultatea de Limbiși Literaturi Străine
Filologie, bulgară-rusă

The present study represents an analysis of the novel *Master and Margarita*, more precisely, it elaborates on the conception of ideological power in the second chapter, entitled *Pontius Pilate*. The perspective on the literary text departs from the standpoint of the concept of ideological power: the importance that the concept conveys pertaining to the narrative strategy and the characters, the symbolism it entails and the attributes of power. The study develops on the idea of power considering its connection with the fictional universe of the epic. Thus, the political message of the novel is rather evident as it constitutes a product of the *samizdat*, as the novel had a troublesome birth and was not permitted publishing for a long time. Furthermore, it is widely regarded as the masterpiece of Mikhail Bulgakov. The birth of Christianity is the theme of the narrative approached in the study.

Keywords: ideological power, sacred, authority, historical novel, Magical Realism.

Ultima creație a lui Mihail Bulgakov, *Maestrul și Margareta*, abundă în semnificații de profunzime. Romanul a apărut în 1966 și reprezintă o caz special în literatura sovietică, prin viziunea originală și tendința subversivă. Manuscrisul nu a fost publicat timp de 27 de ani, până când cenzura s-a relaxat și climatul ideologic a permis apariția sa, într-o variantă supusă totuși controlului cenzorilor. În anii '30, autorul a fost în imposibilitatea de a publica, deoarece nu se alinia la dictatul oficial: „oficialitățile au încercat să controleze literatura, integrând-o în activitatea de «producție», context în care aspectele ideologice și sociale au fost considerate mai

importante decât «problema literaturii»¹”. Printr-un memoriu adresat lui Stalin, Bulgakov a primit temporar de lucru în teatru și a creat într-un semi-underground, ca și Andrei Platonov și Evgheni Zamiatin. În acest context, perioada de gestație a romanului a fost îndelungată, de 12 ani, timp în care autorul a compus opt versiuni.

Prezentul studiu urmărește să identifice concepția despre puterea ideologică în romanul *Maestrul și Margareta*, mai exact, valențele conceptului de putere, maniera de reprezentare a ideii de putere și situarea în contextul spațio-temporal. Pentru demonstrație, vom prezenta mijloacele prin care este construită tema puterii în compoziția romanului, cu referire la capitolul al II-lea, *Pilat din Pont*.

În contextul acțiunii și al raporturilor dintre personaje, puterea ideologică semnifică în roman cucerirea unei poziții de forță prin diminuarea influenței opozanților², precum și apelul la un ideal, în cazul de față, apelul la idealul Binelui pe care îl personifică Yoshua Ha Nozri. Cercetătorul Norman Fairclough se întreabă de unde provin diversele ideologii și dacă ele sunt generate arbitrar de indivizi. Explicația pe care o oferă este că acestea provin din diferențele de statut, experiență și interese între grupuri sociale, care intră atât în relație, cât și în conflict ideologic, în termeni ce țin de putere. Aceste grupări, consideră Fairclough, pot fi constituite de clasele sociale, de diferențele dintre cele două sexe, de diferențele de etnie, vârstă sau opțiune politică etc., care își dispută puterea³. În viziunea noastră, puterea ideologică semnifică cucerirea unei poziții de forță prin apelul la o ideologie ce ia naștere prin intermediul conflictului dintre grupuri cu statut diferit, fie că ideologia implică o altă opțiune

¹ Camelia Dinu, *Avangarda literară rusă: configurații și metamorfoze*, București, Editura Universității din București, 2011, p. 227.

² Nicolae Frigioiu, *Note de curs – „Politologie și doctrine politice”*, 2016, <https://filosofiepolitica.files.wordpress.com/2008/03/nicolae-frigioiu-politologie-si-doctrine-politice.pdf>, p. 25, 16.08.2018.

³ Norman Fairclough, *Language and power*, London; New York, Longman, 1989, p. 88.

politică sau vizează diferențele de clasă socială. Am observat că în *Maestrul și Margareta* se produce o transfigurare literară a conceptului de „putere ideologică”, transfigurare realizată în text cu mijloacele unui dramatism rafinat.

Teza de la care plecăm în studiu este că viziunea asupra puterii ideologice prezente în roman se întemeiază atât pe o paradigmă culturală, cât și pe propria viziune a autorului referitoare la natura și destinul uman. În opinia noastră, în concepția lui Bulgakov, puterea este de ordin rațional¹ și, așa cum vom observa prin intermediul vocii lui Pilat, misticismul este supus unui proces subtil de raționalizare². De altfel, componenta filosofică a romanului se înscrie în ceea ce Nikolai Berdiaev definește ca „gândirea filosofică rusă”, preocupată de teme „religioase, etice și sociale”³.

În capitolul *Pilat din Pont*, autorul nu pare a fi interesat să dea o nuanță metafizică firului epic, ci capitolul este definit de o viziune morală umanistă asupra ideii sociologice și teologice⁴. Imaginea universului ficțional în capitolul *Pilat din Pont* are în centru trăiri conflictuale care funcționează ca o metodă de descoperire a adevărului. Acest lucru este relevat de schimbul de replici dintre protagoniști și de metoda dramatizării procesului conștiinței. Astfel, se creează un antagonism cu o puternică încărcătură dramatică între Pilat din Pont, Marele Procurator al Iudeii, simbolul autorității exclusive, și Yoshua Ha Nozri, simbolul uniunii Dumnezeu-om.

Povestea lui Pilat este împărțită în patru subcapitole, transmise prin intermediul a trei voci diferite, dar care se caracterizează printr-un stil unitar, nefiind diferențe de la un discurs la altul. În capitolul al II-lea, magul Woland spune povestea lui Pilat din Pont celor doi ascultători ai săi, editorul Berlioz și tânărul poet Bezdomnîi. Apoi, povestea este

¹ Frigoiu, *op.cit.*, p. 25.

² Nikolai Berdiaev, *The Russian idea*, MacMillan Company, New York, 1948, p.91.

³ *Ibidem*, p.32.

⁴ *Ibidem*, p.57.

relatăată din perspectiva lui Bezdomnîi care visează și, în cele din urma, este povestită de către erou, Maestrul, care a scris romanul despre Pilat din Pont, ce îi va aduce critici virulente și va antrena renunțarea la roman. Capitolul al II-lea reprezintă începutul unui plan dramatic secundar, cel al micro-romanului istoric, ce se intersectează cu firul epic principal. Se poate vorbi astfel despre „tehnica ramei” sau „a romanului în roman”. În acest capitol, există un conflict ideologic ce plasează în opoziție două perspective asupra lumii, respectiv două ideologii: o perspectivă sacră, ce corespunde unei probleme religioase – Ioshua Ha Nozri predică mulțimii o nouă credință¹, și o perspectivă politică asupra problemei sacre, ce aparține lui Pilat din Pont: „–Și va veni împărăția adevărului?/ –Va veni, hegemon, întări cu convingere Yoshua./ –Nu va veni niciodată! zberă pe neașteptate Pilat, cu un glas atât de înspăimântător, încât Yoshua se dădu înapoi”².

Tema capitolului o reprezintă judecarea lui Yoshua Ha Nozri de către Procuratorul Iudeii, în contextul în care filosoful e învinuit că a răzvrătit mulțimea împotriva ordinii existente. Pe parcursul interogatoriului, Yoshua Ha Nozri își dovedește nevinovăția. În ciuda acestui fapt, Yoshua Ha Nozri este condamnat de către Sinedriu, fiind acuzat de lezmajestate. În acest capitol, tema centrală a puterii ideologice este justificată în discursul personajelor. Puterea ideologică la care ne referim caracterizează „autoritatea de drept”, exercitată în relația conducător autocrat – supus. În această relație (autoritate- supunere), puterea este legitimată de ideologie în mod rațional, prin intermediul vocii reprezentantului puterii exclusive, Pilat din Pont, care, din teamă de a nu i se submina autoritatea, respinge apărarea lui Yoshua Ha Nozri, găsit nevinovat.

La început, Pilat din Pont, investit cu simbolul autorității (mantia purpurie), îl interoghează pe Yoshua Ha Nozri dacă

¹ Mihail Bulgakov, *Maestrul și Margareta*, București, Humanitas, 2001, p. 32.

² *Ibidem*, p.33.

acesta a fost cel care „a instigat poporul” să dărâme templul credinței. După ce trasează limitele autorității sale, recurge la întrebări menite să dezvăluie identitatea acuzatului. Pilat descoperă că acuzatul respinge învinuirea cu simplitate și convingere, fapt ce are efectul de a stârni și mirarea unui personaj exterior acțiunii, secretarul, care notează vorbele inculpatului. Această mărturisire antrenează din partea lui Pilat o reacție de mânie și începutul afirmării explicite a ideologiei sale:

În zi de sărbătoare, o mulțime de oameni se scurge în acest oraș. Printre ei se află magi, astrologi, prezicători și ucigași, zise monoton procuratorul, dar și mincinoși. Tu, de pildă, ești un mincinos. Aici stă scris limpede: a instigat poporul să dărâme templul. O spun mărturiile oamenilor.¹

De cealaltă parte, naratorul sugerează misiunea mesianică a lui Yoshua Ha Nozri. Acesta reușește cu ajutorul concepțiilor umaniste și al harului său să-l convingă pe Levi Matei, „cel ce strânge dările”, să-l urmeze. Scepticismul lui Pilat, mirarea exprimată în replica „O, cetatea Yerushalayimului! Câte nu se aud în ea! Auziți! Cel ce strângea banii, i-a aruncat în drum!” poate fi corelată cu ideea lui Eliade, aceea că orice hierofanie e întemeiată pe un paradox. Din monologul interior al Procuratorului, redat în stil indirect liber, aflăm că ar dori să-l condamne pe Yoshua Ha Nozri, gândind despre el că este un „tâlhăru ciudat”, dar Pilat, chinuit la rândul său de o durere fatidică („învăluit în ceața suferinței se uită fix la arestat”), continuă interogatoriul, receptând glasul celuilalt amplificat parcă de propria-i suferință. În continuare, Yoshua Ha Nozri explică substratul metaforic, ideatic al atitudinii sale: „Eu, hegemon, spuneam că se va prăbuși templul credinței vechi și se va înălța un nou templu – al adevărului. Am vorbit așa, ca să fie mai pe înțelesul oamenilor”². Ca răspuns, interogația retorică a lui

¹ Bulgakov, *op.cit.*, p.24.

² *Ibidem.*

Pilat evidențiază concepția personajului cu privire la adevăr, care nu este accesibil decât celor privilegiați: „Pentru ce, vagabondule, ai tulburat în piață mințile oamenilor cu vorbele tale, povestind despre un adevăr de care n-ai habar? Ce este adevărul?”¹. Prin formulele de adresare și prin semnificația discursului, raportul de forțe descris aparține, în mod evident, unor instanțe ce se situează în opoziție: puterea exclusivă în antiteză cu omul lipsit de putere, situat în conflict cu un sistem politic opresiv. Totuși, se întâmplă un fapt ieșit din comun, ceva care contrazice logica discursului lui Pilat. Yoshua Ha Nozri relevă o înțelegere care depășește limitele umane. El reproduce gândurile subconștiente ale lui Pilat și, mai mult decât atât, îl salvează de suferință. Pentru prima dată, Yoshua Ha Nozri descrie drept lașitate gândul lui Pilat de a-și curma suferința. Pe această idee se construiește opoziția lașitate-eroism ce pune în contrast personajele. De altfel, acest tip de lașitate este incompatibilă cu umanismul promovat de Yoshua Ha Nozri și va constitui justificarea pentru care Maestrului i se refuză Paradisul și i se oferă în schimb odihna. Maestrul se dovedește, la rândul său, lipsit de curajul de a înfrunța „conflictul ideologic” pe care îl creează romanul său, desființat de critici virulente, preferând să renunțe la opera sa decât să o apere. Astfel, se pune problema naturii umane supuse păcatului, dar care aspiră către salvarea de acest păcat, prin intermediul credinței. Alături de abilitatea supranaturală, Yoshua Ha Nozri prezice starea vremii după astre și îi recomandă lui Pilat un remediu și îi face invitația de a-i împărtăși gânduri „vrednice de luare aminte”, adică profetice. Yoshua Ha Nozri afirmă că se adresează unui interlocutor „foarte înțelept”, trăsătură psihologică relevantă a personajului. Pilat din Pont este un înalt for de decizie, care chestionează lucid realitatea. Așa cum am putut observa din discursul său, acceptă și respinge afirmații care, în viziunea lui, nu sunt conforme cu adevărul. Pe de altă parte, Pilat din Pont este singur, neîncrezător în

¹ *Ibidem*, p.26.

oameni și sărac afectiv (își revarsă întreaga afecțiune asupra câinelui său). Această caracterizare directă, prin intermediul observațiilor lui Yoshua Ha Nozri, contribuie la complexitatea personajului și la umanizarea sa.

Ca urmare a evenimentelor ieșite din comun, Pilat recunoaște în Yoshua Ha Nozri o putere de ordin supranatural și adevărul în cele mărturisite de Yoshua. În acest punct al narațiunii, cei doi își dispută poziții ideologice diferite, dar raportul este unul de egalitate. Pilat din Pont are o perspectivă asupra vieții întemeiată pe experiența războiului¹, căreia i se opune perspectiva idealului moral, discursul lui Yoshua Ha Nozri fiind o apologie pacifistă. Se conturează astfel, în manieră explicită, prin intermediul schimbului de replici, problema unei teodicee, ca doctrină filosofico-religioasă, care încearcă să demonstreze că nedreptatea și răul în lume nu contrazic existența binelui. Mai mult, pare că ideea centrală a romanului ar fi că frumusețea rezidă în contrastul dintre lumină și întuneric², această concepție asupra vieții fiind exprimată de magul Woland: „După tonul tău, s-ar zice că nu recunoști existența umbrelor, nici a răului. Ia fii bun și gândește-te puțin la următoarea întrebare: «Cum ar arăta pământul dacă l-ar fi părăsit umbrele? Că doar obiectele și oamenii dau naștere umbrelor»”. Astfel, în contrast cu „lumina nudă”, orice ființă vie și orice obiect existent pe pământ creează o umbră. Această concepție dialectică este, desigur, una estetică și nu etică. Levi Matei răspunde că afirmația lui Woland este de sorginte sofistică, adică o figură retorică și nu un adevăr infailibil.

Intuind faptul că Yoshua Ha Nozri are capacitatea de a aduce schimbarea, Pilat concepe o rezoluție a situației acuzatului, nuanțând ideologic verdictul său: „filosoful s-a dovedit un alienat mintal” și, drept urmare, nu confirmă sentința dată de Micul Sinedriu. „Având în vedere vorbele utopice, scornite de mintea sa tulburată”³ și faptul că ar

¹ *Ibidem*, p. 29, p.33.

² Berdiaev, *op.cit.*, p. 93.

³ Bulgakov, *op.cit.*, p.30.

putea provoca tulburări, Pilat îl va exila în Cezareea, acolo unde se află reședința procuratorului. În ciuda celor întâmplătoare, Pilat este confruntat cu un alt pergament, de data aceasta, decisiv, în care Yoshua Ha Nozri este acuzat de lezmajestate, iar procesul său devine unul politic. Cu toate acestea, predica pentru care Yoshua Ha Nozri este incriminat nu se referă la stăpânirea autocrată a Cezarului, ci propovăduiește o transfigurare a vieții umane prin prisma adevărului și a dreptății, două idealuri „clarificate în razele ideii și rezolvate în spațiile infinite ale universalului”¹. În continuare, Pilat din Pont solicită o întâlnire în taină cu Iosif Caiafa, „prezidentul ad-interim” al Sinedriului, pentru a dezbate problema acuzatului Yoshua Ha Nozri. Descrierea monumentalului decor al orașului se asociază cu descrierea sunetului unei mari mulțimi de locuitori, „tulburați de ultimele frământări din oraș”, așteptând pronunțarea sentinței. La nivel ideologic, discursul lui Pilat este definitiv spiritului roman caracterizat de „formalism, legalitate și aristocrație”². Discursul lui Pilat, redat în stil indirect, se folosește de o viclenă strategie, cu care urmărește să îl persuadeze pe Caiafa pentru a schimba verdictul. Astfel, Pilat îl declară pe Yoshua Ha Nozri vinovat, alături de alți trei tâlhari condamnați: Dismas, Hestas și Baraba, care „au ațâțat mulțimea la răscoală împotriva cezarului și fuseseră prinși în urma unor lupte”, spre deosebire de Baraba și Ha Nozri, care fuseseră arestați de autorități cu o altă ocazie. Fiindcă tradiția cerea ca unul dintre condamnați să fie grațiat, Pilat îi oferă lui Caiafa prilejul de a hotărî în favoarea unuia. Caiafa îl alege pe Baraba, iar Pilat din Pont, cu multă pricepere, se preface uimit. Aduce, apoi, argumentele în sprijinul nevinovăției lui Yoshua Ha Nozri, „un om vădit nebun, vinovat de vorbe lipsite de noimă”, în timp ce faptele lui Baraba sunt mult mai grave. Fără a impune o decizie dreaptă din partea sa, Pilat îl roagă pe Caiafa să ia o hotărâre, sugerându-i să îl aleagă pe

¹ Alexander Herzen, *Selected philosophical works*, Foreign Languages Publishing House, Moscova, 1956, p. 99.

² Berdiaev, *op.cit.*, p. 52.

Yoshua Ha Nozri. Poziția lui Caiafa este de neclintit. După ce invocă relația de putere dintre cei doi, Pilat acceptă verdictul fără să opună rezistență. Cu toate acestea, se simte mâhnit și regretă că suferința sa nu va avea leac: „Avea senzația tulbure că, vorbind cu cel osândit, nu spusese tot ce avea de spus, nu ascultase tot ce se cuvenea să asculte”. Prin această confesiune, expusă în stil indirect, înțelegem faptul că în conștiința lui Pilat se trezesc căința și simțul dreptății. Mai mult, Pilat are o hierofanie legată de problema eternității, pe care însă nu o înțelege.

Pilat proferează amenințări împotriva lui Caiafa, fără a-și asuma răspunderea unei decizii contrare. Avem explicația lașității personajului, „prea te-ai plâns de mine cezarului, acum e rândul meu să mă plâng de tine”. Din această atitudine a lui Pilat deducem dedublarea sa între intenția de a-l achita pe Yoshua și neasumarea acestui fapt. El consolidează aici imaginea conducătorului singur, scindat etern între adevăr și lașitate. Puterea ideologică pe care o pune în practică Pilat din Pont se realizează prin intermediul acțiunilor pe care le întreprinde (interogatoriul lui Yoshua Ha Nozri, judecata pe care o înaintează, ordinele date soldaților, convorbirea de taină cu Caifa, pedepsirea lui Iuda din Kiriath, cât și prin cele de la care se abține. Prin puterea ideologică, Pilat din Pont, transpune judecățile în realitate. Verdictul său împotriva lui Yoshua Ha Nozri nu a fost dat în conformitate cu principiul adevărului, ci în conformitate cu cel al puterii politice.

La nivelul analizei personajelor, Pilat din Pont este prezentat ca un personaj reflector complex, cu o conștiință torturată de o durere morală inexplicabilă, ce umanizează autoritatea sa exclusivă. Descrierea fizică din incipit, conține un indiciu psihologic relevant al lui Pilat. Este înfățișat ca având un „pas târșâit de cavalerist”, lucru ce sugerează un contrast cu titulatura sa de procurator al Iudeii. În ciuda autorității, structura sa internă este cea a unui cavalerist, deci a unui soldat din eșalonul inferior, care a urcat gradele militare treptat, fapt ce îl apropie de mulțime. Personajul Pilat din Pont reprezintă o ipostază a puterii ideologice, fiind un

înalt for de decizie. Cu toate acestea, eșuează să îl salveze pe Yoshua Ha Nozri, atâta timp cât legea este mai puternică decât cuvântul său, dar mai ales din cauza refuzului de a-și pierde puterea și influența. Pe de altă parte, concepția creștină umanistă este relevată de valorile pe care Yoshua Ha Nozri le reprezintă: credința în libertate, adevăr și egalitate. În timp ce Yoshua este personificarea bunătății (se adresează către împilătorii săi cu termenul de „om bun”), și a inocenței (manifestă încredere față de un delator, Iuda), Pilat devine simbolul puterii ideologice exclusive, care împarte dreptatea, fiind caracterizat de aroganță și lașitate.

Această interpretare este pusă în evidență de deznodământul care prezintă supliciul personajului copleșit de vina sa, care i-a adus faima în istorie:

Romanul duminică a fost citit, vorbi Woland, întorcându-se către maestru, și singura observație ar fi că, din păcate, e neterminat. De aceea, am vrut să ți-l arăt pe eroul duminică. De vreo două mii de ani șade pe platoul acesta și doarme, dar când e lună plină, după cum vezi, e chinuit de insomnie. Împreună cu el se chinuiește și paznicul lui credincios, câinele. Dacă-i adevărat că lașitatea este cel mai grav dintre vicii, cred că dulăul nu păcătuia prin asta.¹

Pe de altă parte, Yoshua Ha Nozri, care dorește să aducă oamenilor credința în libertate și adevăr, întruchipează un salvator, fiind cel care, în final, îl dezleagă pe Pilat de cumplitul blestem:

Spune, îi răspunde Woland, mereu același lucru. Că nici atunci când e lună nu-și află liniștea și că are o funcție tare ingrată. Spune întotdeauna așa, când nu doarme, iar când doarme, visează mereu același vis: un drum argintat de lună; vrea s-o ia pe acest drum și să stea de vorbă cu arestatul Ha Nozri, pentru că, după cum afirmă el, n-a spus totul, până la capăt, atunci, demult. [...]Își urăște nemuirea și faima nemaiauzită.

¹ *Ibidem*, p.404.

Susține că și-ar schimba bucuros soarta cu vagabondul zdrențuit Levi Matei. [...]
– Ești liber! Liber! El te așteaptă.¹

În deznodământul narațiunii, concepte precum „păcat” și „salvare” devin semnificative pentru a reliefa intenția autorului. Pilat este recuperat conform ideii pe care o reflectă Yoshua Ha Nozri, cea de milostivire și compasiune.

Mihail Bulgakov construiește în capitolul al II-lea al romanului *Maestrul și Margareta* un plan dramatic ce reliefează idealismul moral și spiritualitatea istorico-mesiană a personajului Yoshua Ha Nozri, în antiteză cu puterea rațională a lui Pilat din Pont.

Bibliografie

- Berdiaev, Nikolai, *The Russian idea*, MacMillan Company, New York, 1948
- Bulgakov, Mihail, *Maestrul și Margareta*, București, Humanitas, 2001
- Dumea, Emil, *Cultură și religie în Europa*, suport de curs, http://www.cse.uaic.ro/_fisiere/Documentare/Suporturi_curs/II_Cultura_si_religie_in_europa.pdf
- Eliade, Mircea, *Sacru și profanul*, București, Humanitas, 2000
- Fairclough, Norman, *Language and power*, London; New York, Longman, 1989
- Frigoiu, Nicolae, *Note de curs – „Politologie și doctrine politice”*, 2016, <https://filosofiepolitica.files.wordpress.com/2008/03/nicolae-frigioiu-politologie-si-doctrine-politice.pdf>
- Herzen, Alexander, *Selected philosophical works*, Foreign Languages Publishing House, Moscova, 1956,
- Milne, Lesley, *Mikhail Bulgakov*, Cambridge University Press, Cambridge, 1990

¹ *Ibidem*, p.405.

SĂ UCIZI DRAGONUL, DE EVGHENI SCHWARTZ – BASM PENTRU TOATE VÂRSTELE ȘI ABECEDAR POLITIC CONTEMPORAN

Adriana ONEȚIU

Facultatea de Limbiși Literaturi Străine
Masteratul de Studii Culturale Slave
Masterand, filologie rusă

The purpose of this article is to demonstrate to which extent a playwright had to use Aesopian language in order to elude the powerful Stalinist censorship. Evgeni Schwartz's *To Kill a Dragon* provides a good text for the intended analysis, as it abounds in highly risky anti-stalinist and anti-totalitarian political allusions disguised as an anti-fascist critique. Because of the play's complexity, the present study places particular emphasis on the explanation of the historical context, i.e. the censorship phenomenon and the importance of playwriting for children during the Stalinist era. Finally, the article focuses on the anti-totalitarian character of the play, along with its implications and ramifications in contemporary culture.

Keywords: aesopic language, censorship, theatre, children's theatre, antitotalitarian message

Căderea regimului socialist în URSS a adus, pentru o parte dintre scriitorii de limbă rusă, libertatea de a publica „literatura de sertar” (Alexandr Soljenițin, Vasili Grossman, Iuri Dombrovski etc.) și recunoașterea publică. Cu toate acestea, nedreptatea istorică nu a fost anulată în cazul tuturor scriitorilor ruși care au trăit și au scris în perioada sovietică, întrucât editurile și cititorii străini s-au reorientat, în timp, către „noul val” al literaturii ruse: Venedikt Erofeev, Liudmila Ulițkaia, Mihail Șișkin etc. Pentru un filolog român vorbitor de limba rusă, recuperarea scriitorilor valoroși din perioada sovietică a literaturii ruse a devenit, după 1990, o

dorință legitimă și firească, întrucât tezele realismului socialist nu i-au pus la index doar pe autorii europeni, ci și pe unii scriitori ai propriei literaturi, pe care cenzura epocii i-a condamnat, pe nedrept, la uitare.

Prezentul articol realizează o analiză a piesei de teatru *Să ucizi dragonul*, una dintre cele mai cunoscute producții dramatice purtând semnătura lui Evgheni Lvovici Schwartz (1896-1958), dramaturg și scriitor de literatură pentru copii, deja foarte iubit în patria sa și peste hotare, dar (încă) ignorat în România. Lucrarea se concentrează pe două obiective principale. Primul dintre acestea privește direcțiile „tradiționale” de receptare a acestei piese și constă în punerea în oglindă a dimensiunii de pamflet antinazist, respectiv, antistalinist a textului. În abordarea piesei lui Schwartz, am pornit de la ideea că peste ani, caracterul antinazist sau antistalinist al piesei a devenit un aspect particular care poate interesa (doar) critica și istoria literară, iar pentru cititorul contemporan piesa este valoroasă doar datorită caracterului său antitotalitar. Prin urmare, cel de-al doilea obiectiv al studiului constă în ilustrarea, pe baza piesei, a acelor aspecte care se pot dovedi interesante și utile pentru cititorul sau spectatorul contemporan, prin ilustrarea mecanismelor prin care puterea poate corupe indiferent de timp și loc. În subsidiar, acest articol își propune să devină un argument în plus pentru demontarea ideii că literatura publicată în perioada realismului socialist ar fi în exclusivitate o literatură aservită politic și de proastă calitate¹.

Actualitatea temei este justificată, pe de o parte, de atenția pe care exegeții dramaturgului o acordă acestei piese, iar pe de altă parte, de revigorarea pe scena politică europeană și mondială a tendințelor naționaliste și totalitariste. Am considerat că arta (în speță, piesa *Să ucizi dragonul*) poate funcționa ca una dintre multiplele forme prin care memoria contemporană își poate recupera trecutul, iar o

¹ În același sens, a se vedea și Ion Ianoși, *Autori și opere. Cultura rusă*, București, Editura EuroPress, 2012, <https://goo.gl/CeFiVr>, 26.10.2018.

recuperare onestă a acestuia este necesară pentru a promova justiția în societatea prezentului¹. De aceea, am și etichetat piesa ca „abecedar politic contemporan”.

Creația lui Evgheni Lvovici Schwartz, în permanență sub semnul cenzurii

Scriitor prolific, Schwartz a scris pe parcursul a aproape 40 de ani numeroase piese de teatru și teatru de păpuși, cărți pentru copii, scenarii de film, scenografii pentru spectacole de circ, articole, inclusiv foiletoane antifasciste, ultimele – în perioada asediului Leningradului².

Născut pe 9 octombrie 1896 în orașul Kazan într-o familie mixtă (tatăl era evreu, iar mama rusoaică), Schwartz s-a raportat la propria identitate asemeni lui Osip Mandelștam, unul dintre fondatorii mișcării acmeiste, pentru care evreitatea a constituit un aspect al vieții personale³. În ciuda îndemnului tatălui, scriitorul nu a publicat niciodată sub un pseudonim rusesc (având sentimentul că acest lucru ar constitui un adevărat sacrilegiu⁴), dar, spre deosebire de scriitorii ruși de origine evreiască din zona Ucrainei, nu a scris niciodată opere în idiș și nici nu a promovat, în scrierile sale, cultura evreiască⁵. Desele schimbări de domiciliu din copilărie (impuse de profesia de medic a tatălui) au trezit în micul Evgheni pasiunea pentru călătorii⁶. În 1915, la nici 19 ani, scriitorul abandonează studiile juridice (Schwartz nu-și va completa niciodată educația formală cu studii de licență) și se mută în orașul Rostov-pe-Don pentru a se alătura trupei de teatru experimental conduse de regizorul amator Pavel

¹ Aluzie la o frază a poetei Ana Blandiana: „Atunci când justiția nu reușește să fie o formă de memorie, memoria singură poate deveni o formă de justiție”.

² Gruenewald, Hazel, *Evgenii L'vovich Shvarts, în Russian Prose Writers Between the World Wars* (editor Christine Rydel), Detroit, Gale, 2003

³ Shimon Markish, *Russian Jewish Literature after the Second World War and before Perestroika* (trad. Margot Light), în „Jewish Studies at the Central European University”, Budapesta, 1999, p. 3.

⁴ Gruenewald, *op. cit.*, p. 3.

⁵ *Ibidem*, p. 1.

⁶ *Ibidem*, p. 3-4.

Karlovich Veisbrem. Când trupa se destramă, în 1921, Schwartz se refugiază în scris¹ urmând să revină ulterior la prima sa pasiune, dar de data aceasta ca dramaturg.

Poate mai mult decât în cazul altor scriitori ruși, opera lui Evgheni Schwartz a fost direct influențată de contextul social-politic al epocii. În deceniul al doilea al secolului trecut (perioada coincide cu primele căutări profesionale ale tânărului scriitor), teatrul (despre care am arătat deja că îl pasiona) trecea printr-o metamorfoză profundă. Disoluția monarhiei în 1917 și multiplele schimbări ce aveau loc pe fondul procesului de tranziție la un nou regim politic au fost interpretate atât de către oamenii politici, cât și de către profesioniștii teatrelor (directori, scriitori dramatici, regizori) ca „semne” că teatrul, trebuie, la rândul său, să se reformeze, pentru a ține pasul cu vremurile². Mulți directori de teatru au privit Revoluția cu înțelegere (cu simpatie chiar) și, sprijiniți de Anatoli Lunacearski, comisarul poporului pe probleme de cultură, și-au pus arta în slujba noilor realități politice³.

Cele trei revoluții ruse au marcat, pentru teatrul rus, momentul istoric în care acesta a „coborât în stradă”, în încercarea de a-i prezenta noului public, format din țărani sau muncitori săraci, viața transfigurată în artă: „Atunci, în acei ani grei și tulburi, marcați de lupta pentru un nou tip de spectacol – spectacolul popular – erau angajați uneori și o mie de protagoniști, cu cai, cu tancuri, cu secera și ciocanul pe post de recuzită”⁴. De exemplu, piesa intitulată *Vziatie zimnievo dvorța*, care prezintă, după cum îi spune și numele, ocuparea Palatului de Iarnă de către forțele revoluționare, a

¹ *Ibidem*, p. 4.

² Beumers, Birgit, în *The Cambridge Companion to Twentieth Century Russian Literature* (editori Evgheni Dobrenko, Malina Balina), Cambridge, Cambridge University Press, 2011, p. 219.

³ *Ibidem*.

⁴ Mihaela Moraru, *Universul artei ruse*, București, MeteorPress, 2004, p. 286.

necesitat colaborarea a 8000 de „actori”, și a fost urmărită de un public de aproximativ 100.000 de persoane¹.

În ciuda evidentelor eforturi de adaptare, teatrul sovietic a împărtășit spre sfârșitul anilor '20 situația teatrului *skomorohilor* din secolul al XVII-lea², intrând, datorită specificului său, în atenția particulară a cenzorilor, fiind chiar supus unei cenzuri mult mai stricte decât celelalte forme de artă³ și, în plus, unei cenzuri ale cărei condiții s-au înăspriț permanent.

În vederea atingerii scopului propus, cenzura a fost dotată cu numeroase pârghii de control și strategii, acestea putându-se manifesta la nivelul tuturor etapelor ale creației: cenzorii aveau dreptul de a interveni asupra textului dramatic, asupra repertoriului teatrelor (trebuia atins un echilibru între piesele moderne și cele clasice, între traduceri și piese ale scriitorilor ruși etc), dar și la nivel regizoral și scenaristic⁴.

Pentru situațiile în care texte nepotrivite reușeau, totuși, să treacă de primele etape ale cenzurii (autocenzura, revizuirea textelor și revizuirea punerilor în scenă), au fost create și câteva instrumente specifice: retragerea unei piese „la inițiativa teatrului” (datorată autocenzurii directorilor sau unor ordine de retragere „camuflate”), ignorarea publică a succesului unei piese, unui autor sau chiar mediatizarea eșecului unei piese prin publicații aservite politic, în ciuda succesului de public absolut evident al acestora⁵.

Pe de altă parte însă, această situație în care cenzura „însoțea” textul dramatic de la primele rânduri și până la ultimele aplauze a constituit, într-o primă etapă, premisele necesare și suficiente pentru înflorirea teatrului și literaturii pentru copii.

¹ Beumers, *op. cit.*, p. 219.

² Moraru, *op. cit.*, p. 261-262.

³ Anna Tamarchenko, *Theatre Censorship*, 1980, p. 23, <http://dx.doi.org/10.1080/03064228008533089>, 20.03.2018.

⁴ Anna Tamarchenko, *op. cit.*, p. 24.

⁵ *Ibidem*, p. 2.

Ideea valorificării potențialului producțiilor de teatru pentru copii datează din primii ani de după revoluția din 1917 și i-a aparținut lui Lenin¹, care a înțeles „nevoia” noului regim ca masele populare să fie „reeducate” pentru a-și putea asuma noul proiect politic (primii ani ai comunismului în Rusia sovietică au fost, în general, marcați de o foarte mare instabilitate și sărăcie). În această optică, rolul producțiilor culturale pentru copii a crescut enorm: fiind singurii care nu „primiseră” educație, aceștia puteau fi, de mici, crescuți în spiritul valorilor socialiste. În acest context socio-politic, importanța teatrelor pentru copii a crescut atât de mult, încât acestea au ajuns să fie mai profitabile și mai populare decât corespondentele lor pentru adulți². Teatrele pentru copii primeau din partea statului subvenții pentru a putea oferi bilete la preturi reduse, nu plăteau chirii pentru spațiu, puteau oferi actorilor facilități la cazare și realizau multe evenimente în colaborare cu organizațiile de pionieri ale vremii³. Importanța simbolică a acestor teatre a crescut foarte mult în 1937, când statul a donat proaspăt înființatului Teatru Central pentru Copii un spațiu generos, chiar în inima lumii teatrale moscovite: în piața Teatralnaia, lângă teatrele Bolșoi și Malîi⁴. În timp, activitatea noilor teatre a fost reglementată îndeaproape de către comisarii sovietici. Alături de Aleksandra Iakovlevna Brushtein și Valentin Petrovici Kataev, Evgheni Schwartz a fost unul dintre scriitorii temerari care, în acest context critic, și-au asumat rolul de a scrie texte narrative și piese de teatru pentru cel mai tânăr public socialist. Inițial, scriitorul publică schițe și articole comice, iar ulterior poezii și recenzii. Reîntors în Petrograd după o scurtă absență, începe să colaboreze cu proaspăt înființatul teatru pentru copii, cu editura de stat pentru copii și cu revistele

¹ Seth Wilson, *Fairy Tale or Subversion? Evgheny Shvart's The Dragon as Anti-Stalinist Theatre for Youth*, „Theatre Symposium”, vol 23, Aabama, The University of Alabama Press, 2015, p. 53.

² *Ibidem*.

³ Wilson, *op. cit.*, p. 53-54.

⁴ *Ibidem*, p. 53.

pentru copii *Ioj* și *Cij*. Între 1929 și 1941 o serie de piese de teatru purtând semnătura lui Schwartz se montează la teatrul pentru copii din (proaspăt rebotezatul) Leningrad sau la alte teatre din Leningrad și din URSS: *Pustiaki* (Nimicuri), *Telefonnaia trubka* (Recepționista), *Klad* (Comoara), *Krasnaia șapocika* (Scufița Roșie), *Snejnaia koroleva* (Crăiasa Zăpezii), *Nașe gostepriimstvo* (Ospitalitatea noastră) – o piesă de teatru realistă a cărei principală temă este sistemul sovietic de apărare, piesele de teatru pentru păpuși *Kukolnîi gorod* (Orașul păpușilor) *Skazka o poterianom vremeni* (Poveste despre timpul irosit), *Novaia skazka* (Povestea nouă)¹.

În 1944, la data singurei reprezentări a piesei *Să ucizi dragonul*, Schwartz avea deja multe piese neacceptate sau retrase de către cenzură la primele reprezentări și „se bucura” de reputația unui scriitor care aborda în piesele sale, în special în *Regele gol*² și *Umbra*³ tema deosebit de periculoasă a asemănărilor dintre regimurile nazist și stalinist⁴.

O apariție controversată în mediul teatral: *Să ucizi dragonul*, un „basm dramatic” atipic

Să ucizi dragonul face parte, alături de *Ten’* (Umbra) și *Obîknovennoe ciudo* (O minune banală), din seria producțiilor dramatice schwartziene denumite în literatura de specialitate „basme pentru toate vârstele” sau chiar „basme pentru

¹ Amanda Metcalf, *Evghenii L'vovici Shvarts. 1895-1957. Dramatist. Byography*, în *The Cambridge Companion* (editor Neil Cornwell), New York, Routledge, 2013, p. 739.

² Având în distribuție nume mari ale teatrului românesc, precum Victor Rebengiuc, Mirela Gorea, Eugen Cristea, Răzvan Vasilescu, Constantin Dinulescu, Simona Bondoc, Mircea Albulescu, piesa a fost înregistrată ca teatru radiofonic în 1990. Piesa poate fi audiată online la adresa: <https://www.mixcloud.com/teatru-radiofonic/evgeny-lvovitch-schwartz-evghenii-svart-regele-gol-1990/>

³ În regia lui Cristian Pepino și bucurându-se de colaborarea lui Radu Afrim și Dan Bălan pentru regia de sunet, respectiv, muzică, piesa s-a bucurat de un real succes la Teatrul Tineretului din Piatra Neamț.

⁴ Gruenewald, *op. cit.* p. 7-8.

oameni mari”¹. În ciuda formei de basm, care ar putea sugera faptul că piesele sunt destinate unui public de vârstă fragedă, limbajul esopic al piesei, multiplele aluzii de ordin politic și termenii din jargonul oficial administrativ-juridic sunt tot atâtea argumente în favoarea ideii că Schwartz a scris piesa având în minte un public cu cel puțin câțiva ani mai matur decât cel interesat, de obicei, de basme. Interpretată ca dramă romantică, satiră antinazistă, satiră socială, satiră antiburgheză și chiar predică moral-filosofică, *Să ucizi dragonul* ascunde câte un mesaj specific în spatele fiecăreia dintre aceste grile de interpretare.

Deși respectă din punct de vedere formal structura dramatică (acțiunea piesei se desfășoară pe parcursul a trei acte, modul de expunere dominant este dialogul, intervenția autorului se face simțită în text prin intermediul didascalilor), piesa este, de fapt, un basm puternic ancorat în spațiul fantastic unde Răul se luptă cu Binele și îl învinge. Din punctul de vedere al conținutului, piesa respectă structura clasică a basmului, subsumând elemente narrative tipice care apar într-o ordine prestabilită, definită și analizată pe larg de Vladimir Propp în *Morfologia basmului*: producerea unui prejudiciu (intriga poveștii), „păcălire” (sau manipularea) victimei de către antierou, astfel încât aceasta să-l ajute pe antierou să-și atingă obiectivele, răpirea unei persoane (în speță, răpirea Elsei), încercarea de a-l împiedica pe erou să-și realizeze misiunea, primirea, de către acesta, a unui ajutor nesperat, pierderea „premiului” etc².

Un sinopsis poate fi de folos în înțelegerea textului supus analizei. Eroul (cavalerul rățăcitor Lancelot) află de suferința unei biete fete (Elsa) și se hotărăște s-o salveze, chiar dacă aceasta presupune să înfrunte un dragon atât de temut, încât nu a mai fost provocat la luptă de peste 200 de ani. În urmă cu 400 de ani, când a început să domnească peste „Orașul liber”, dragonul a impus locuitorilor un tribut dureros: pentru

¹ Metcalf, *op. cit.* p. 739.

² Vladimir Propp, *Morphology of the Folktale* (ediția a II-a), Austin, University of Texas Press, 2009, p. 25-65.

binele orașului, o dată pe an îi este sacrificată o tânără, pe care el însuși o alege. Deși inițial i s-au opus (în special minoritatea țiganilor¹), locuitorii au acceptat treptat acest obicei și l-au integrat în cultura lor, legându-l de împlinirea anumitor ritualuri. În prezentul acțiunii dramatice, oamenii sunt atât de obișnuiți cu dragonul și cu pretențiile acestuia, încât nu își pot imagina o viață trăită în libertate. Curând după anunțarea publică a deciziei de a-l înfrunța, Lancelot trebuie să treacă de o serie de probe inițiatice la care îl supun celelalte personaje, în încercarea de a-l intimida: amenințări din partea dragonului, furnizarea unor arme improprii de către cetățeni, încercarea de a o determina pe Elsa să-l omoare pe Lancelot etc. Pe de altă parte însă, un număr mic de locuitori trece de partea eroului, furnizându-i arme și instrumente magice deosebit de utile: un covor zburător, o pălărie invizibilă, un instrument muzical care să-i țină companie în timpul luptei. Deși toți cetățenii orașului asistă la înfrângerea dragonului (cele trei capete ale acestuia cad, pe rând, în piață), ei nu reușesc să formeze o opoziție reală, iar puterea trece în mâinile foștilor „aliați” principali ai dragonului: Primarul orașului, Heinrich, fiul acestuia, și fostul valet personal al dragonului. Cei doi rescriu istoria: Lancelot devine un aventurier iresponsabil care l-a „întărâtat” pe monstru, „rănindu-l ușor”², iar Primarul (promovat acum la rangul de președinte) – adevăratul biruitor al monstrului. Grav rănit, eroul dispăre din oraș timp de un an. Neobișnuiți cu libertatea, cetățenii „Orașului liber” acceptă tacit teroarea exercitată acum de cei doi: ajutoarele lui Lancelot sunt întemnițate, au loc dispariții misterioase (arestări ilegale), se proferează amenințări voalate la adresa cetățenilor care par a avea opinii politice independente, cultul conducătorului ia amploare. Finalul piesei o readuce în prim plan pe Elsa, din nou în postura de victimă, întrucât locuitorii orașului consimt tacit la căsătoria sa cu Primarul. Conflictul se rezolvă prin

¹ Întrucât sintagma apare ca atare în textul piesei, am optat pentru folosirea ei și în cuprinsul acestui articol.

² Toate citatele din piesa lui Schwartz sunt în traducerea noastră.

apariția neașteptată a lui Lancelot, eliberarea adjuvanților, închiderea lui Heinrich și a tatălui său, promisiunea că urmează o nouă luptă, cu „dragonul interior” al fiecăruia dintre locuitori, și o „declarație de dragoste” a lui Lancelot: „Prietenii dragi, vă iubesc pe toți. Altfel, de ce m-aș mai fi apucat să-mi bat capul cu voi? Și pentru că vă iubesc, totul o să fie minunat. Și cu toții, după multe griji și multe chinuri, o să fim fericiți, în sfârșit, o să fim foarte fericiți!”.

Să ucizi dragonul ca satiră antinazistă

Interpretarea piesei *Să ucizi dragonul* ca satiră politică antinazistă trebuie pusă în legătură cu o serie de opțiuni estetice ale dramaturgului, precum onomastica exclusiv germană a personajelor negative ale piesei (Heinrich, Fridrichsen, Anna-Maria-Fredricka Weber), alegerea unui termen german pentru desemnarea funcției Primarului (în original: Burgomister), opțiunile „selective” ale dragonului în ceea ce privește lichidarea fizică a unei minorități etnice (țigani), prezența în text a două personaje animaliere (motanul și măgarul) care apar și în *Muzicanții din Bremen*, cel mai popular basm german și care se bucura în mediul rus al vremii de mare popularitate¹. Spre această concluzie converg și o serie de elemente străine domeniului estetic: contextul social-politic și militar în care piesa a fost scrisă și pusă în scenă, identitatea (pe jumătate) evreiască a autorului și, poate cel mai important, propria sa experiență de viață: scriitorul a trăit în Leningradul asediat, a cunoscut ororile foametei, a făcut parte din brigăzile civile speciale de stingere a incendiilor², și-a ajutat prietenii să plece din oraș, s-a implicat activ în susținerea morală a populației afectate, a ținut discursuri publice difuzate de posturile de radio locale, a scris pamflete și foiletoane care să îi îndemne pe leningrădeni

¹ Lev Loseff, *On the Beneficence of Censorship. Aesopian Language in Modern Russian Literature*, Munchen, Sagner, 1984, p. 134.

² Gruenewald, *op. cit.*, p. 7.

la rezistență¹. S-ar fi putut spune că scriitorul avea motive personale puternice pentru a promova un mesaj foarte critic la adresa regimului nazist. Cu toate acestea, bazându-se în principal pe limbajul personajelor și pe câteva motive literare ai căror referenți erau perfect identificabili în realitatea politică a vremii, critica literară au văzut în piesa lui Schwartz o satiră politică antistalinistă scrisă în limbaj esopic. În următoarea secțiune a acestui articol vor fi enumerate și analizate argumentele care permit această interpretare a textului.

Să ucizi dragonul, satiră antistalinistă în limbaj esopic

Privilegierea interpretării textului în exclusivitate ca satiră politică trebuie pusă, fără îndoială, (și) în legătura directă cu instituția cenzurii, deosebit de activă în epoca în care apare piesa și ale cărei mecanisme de control au fost deja explicate în cuprinsul acestei lucrări. În literatura de specialitate, s-a formulat punctul de vedere potrivit căruia literatura rusă ar fi fost supusă cenzurii încă începând cu epoca lui Petru cel Mare (1672-1725)². Evident, valoarea de adevăr a acestei afirmații este discutabilă, însă faptul că autorii ruși au fost nevoiți să recurgă la mijloace textuale mereu noi pentru a-și putea transmite mesajul fără a trezi atenția cenzorilor este un lucru cert. În timp, inteligența a numit sistemul dezvoltat de aceștia „limbaj esopic”, făcând trimitere, evident, la fabulele autorului antic Esop. În timp, folosirea acestui termen, care a circulat inițial doar oral, s-a generalizat, el fiind preluat de critica literară (prin Saltîkov-Șcedrin) și devenind una dintre constantele literaturii ruse³.

Specificul limbajului esopic constă în structurarea textului pe mai multe niveluri de interpretare: elemente care, la o primă vedere, transmit un mesaj plurivoc devin pentru

¹ Irina H. Corten, *Evgeny L'vovich Shvarts: A Biographical Sketch* în „*Russian Literature Triquarterly*”, p. 222-243, apud Hazel Gruenewald, *op. cit.*, p. 7.

² Loseff, în *Prefață*, *op. cit.*, p. IX.

³ *Ibidem*, p. X-1.

nivelul următor de interpretare simboluri ale unor referenți nementionați expres în text, dar sugerați, iar la alt nivel de interpretare – simboluri ale unor referenți cu un grad din ce în ce mai mare de complexitate și generalizare. Cea mai bună metaforă pentru limbajul esopic provine (tot) din spațiul cultural rus. Imaginea păpușilor *matrioșka* dezvăluie, de fapt, structura specifică, „ierarhică”, a textelor scrise în limbaj esopic. Un copil nu privește o *matrioșka* din diferite „puncte de vedere”, ci o deschide, pentru a afla ce conține, iar „jocul” său continuă până când ajunge la ultima păpușă; în mod similar, operele „esopice” ascund mesajul real sub mai multe niveluri de interpretare. Din punct de vedere al decodării mesajului, textele scrise în limbaj esopic se aseamănă foarte mult cu specia fabulei. Deși, în mod evident, personajele și acțiunea textelor scrise în limbaj esopic pot fi privite prin mai multe grile de interpretare, faptul de a nu sesiza că textul ascunde simboluri care trebuie privite coroborat, întrucât fac parte dintr-o alegorie, înseamnă a privilegia o interpretare personală (care poate fi extrem de valoroasă), dar și a rata mesajul principal pe care autorul a vrut, de fapt, să-l transmită.

În textul piesei *Să ucizi dragonul*, de Schwartz, cele mai evidente indicii ale folosirii limbajului esopic sunt incongruențele stilistice. După cum am arătat anterior, acțiunea piesei pare plasată în Evul Mediu (la aproximativ 400 de ani de la moartea legendarului conducător militar al triburilor maghiare, Attila) și în spațiul de cultură german. În paralel însă, dramaturgul folosește cuvinte și expresii care ies din codul lingvistic medieval și care constituie portalul pentru un nivel de interpretare superior. Multiplele malapropisme (adesea și anacronisme) sunt de natură a apropia spectatorul rus de un referent mai recognoscibil, din contemporaneitate și, nu o dată, din propriul spațiu cultural.

Primul nivel al textului este cel al unei povești fantastice: animale care vorbesc, un dragon care scuipă flăcări, un cavaler rătăcitor, probele pe care eroul trebuie să le treacă pentru a salva o tânără nevinovată de la o soartă nedreaptă, recuzita fantastică, idila care se înfiripă între erou și fata

salvată sunt tot atâtea elemente care încearcă să convingă cititorul/ spectatorul că are în față o poveste. Din punct de vedere ideologic, povestea opune noțiunile clasice de Bine și Rău, asigurând, evident, victoria primului asupra celui de-al doilea și respectând, prin aceasta, una dintre cerințele estetice obligatorii ale vremii¹.

Un al doilea nivel al textului permite dezvăluirea acestuia ca piesă „cu teză”, cu o dimensiune pronunțat moralizatoare, un gen foarte răspândit în anii '40 ai secolului trecut. Lupta de clasă era unul dintre clișeele propagandistice cele mai exploatare ale perioadei, iar acest nivel structural al textului este destul de ușor de recunoscut, mai ales pentru un cititor familiarizat cu „poveștile sovietice”² scrise de autorii consacrați ai genului, precum Arkadi Gaidar, Veniamin Kaverin sau Iuri Oleșa³.

O serie de incongruențe idiomatice, clișee jurnalistice și propagandistice, malapropisme și anacronisme, toate aparente „scăpări” ale unui dramaturg care a vrut să depășească formulele standard ale basmului și povestirilor sovietice (ambele genuri literare deja clasicizate în epocă), reprezintă cheia spre miezul poveștii sau spre ultima matrioșcă. În timp ce incongruențele idiomatice și clișeele sunt bine camuflate în text, anacronismele sunt cu atât mai ușor de remarcat, cu cât denumesc realități de dată mult mai recentă decât perioada evului mediu: *adjunct*, *inscripție pe ușă*, *cămașă de forță*, *consiliul orășenesc*, *congres*, *certificat*, *semnătură*, *ștampilă*, *schizofrenie*.

Sovietismele ocupă un loc important la nivelul limbajului esopic: „Intrarea interzisă (oamenilor)” (Людем вход безусловно запрещен), „Adânc mișcați și emoționați de încrederea pe care Înălțimea Dvs. ne-o arătați” (Потрясенные [...] доверием) – clișeu jurnalistice al vremii, „numirea” (ligheanului unui bărbier) „în funcția de coif interimar” (мы назначили его исполняющим обязанности

¹ Loseff, *op. cit.*, p. 131.

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*.

шлема), „Avizez această variantă” (Утверждаю этот вариант) – o parodiare a formulelor tipice folosite de cenzorii sovietici¹, „am fi luat măsuri” (мы приняли бы меры) – parodiarea jargonului oficial².

Limbajul esopic este folosit de dramaturg și pentru a camufla anumite situații tipice pentru spațiul cultural rus. Intrarea în scenă a dragonului se realizează, de exemplu, printr-o prezentare esopică: „Și iată că, fără grabă, intră în cameră un om între două vârste, puternic, cu un aer tineresc, blonziu, cu o ținută militărească. E tuns scurt. Zâmbește larg. Toată atitudinea sa, în ciuda unei oarecare grosolăunii, are ceva plăcut”. Critica de specialitate a văzut în portretul cazon al conducătorului politic numeroase asemănări cu portretele conducătorilor militari și politici ai vremii, Hitler și Stalin, ambii tunși scurt, cu o ținută sobră. Personajul își relevă modelul sovietic prin formula de adresare tipic rusească „Здорово, ребята!” (Salutare, băieți!)³.

Episodul repetiției conduse de Heinrich parodiază instituția generos răspândită a cultului personalității. Fiind *de jure* „exprimări spontane ale entuziasmului”⁴, care prefațau, în epoca sovietică, orice eveniment public la care liderul politic lua parte, aceste reprezentări erau, *de facto*, evenimente minuțios organizate. În „scena” regizată de Heinrich, contrastul dintre aparență (o adunare ad-hoc a unui grup restrâns de cetățeni care vor să-și exprime bucuria față de un eveniment din viața privată a liderului politic) și esență (un grup restrâns de cetățeni care îl adulează public pe conducător pentru că au anumite interese personale) este evident:

Primul cetățean: De atunci, noi o ducem foarte bine. Noi...

Heinrich: Opriți-vă, opriți-vă, dragilor. Subliniați-l pe „foarte”.

¹ *Ibidem*, p. 317.

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*, p. 138.

⁴ *Ibidem*.

Primul cetățean: Am înțeles. De atunci, noi o ducem foooarte bine.

Heinrich: Nu, drăguțule. Nu așa. Nu trebuie să apăsați pe „o”. Se aude un sunet cu două sensuri: „Fouarte”. Accentuați-l pe „f”.

Clișeul propagandistic al trecutului tenebros și al viitorului luminos este exploatat pe larg de către dramaturg¹, pentru a parodia, în limbaj esopic, una dintre liniile ideologice principale ale perioadei:

Mai țineți minte cum eram eu pe vremea blestematului ăla de dragon? Bolnav, nebun. Iar acum? Sănătos ca un castravete proaspăt. Despre voi nici nu mai vorbesc. Acum, cu mine sunteți mereu veseli și fericiți ca niște păsări. Haideți, zburați. Mai cu viață!

Tot prin limbaj esopic sunt abordate în piesa lui Schwartz și „cele trei mari traume” ale regimului stalinist: colectivizarea, marea epurare și dezastrul militar din al Doilea Război Mondial².

De exemplu, pasajul

Charlemagne: Orașul nostru îi dă 1000 de vaci, 2000 de oi, 5000 de găini și două puduri de sare pe lună. Vara și toamna la astea se mai adaugă zece grădini de salate, sparanghel și conopidă.

Lancelot: Vă ia și ultima firimitură.

este susceptibil de a fi readus în conștiința spectatorilor amintirea dureroasă a foametei din Ucraina. Indiferent de caracterul ei programat sau nu și de propaganda realizată prin mass-media, atât acest fenomen, cât și consecințele sale devastatoare, precum afectarea structurii demografice, generalizarea fenomenelor de canibalism și epidemiile survenite pe fondul imposibilității de a păstra condiții minime

¹ *Ibidem.*

² Wilson, *op. cit.*, p. 57-61.

de igienă le erau bine cunoscute rușilor¹. În mod similar, opresiunea și, în cele din urmă, dispariția fizică a disidenților politici din „Orașului liber” este un element de subtext care ascunde, în opinia criticii literare de specialitate, o aluzie la asasinatelor comise după preluarea puterii de către Stalin și mai ales în timpul Marii Epurări (1937-1938)².

Cea de-a treia și ultima mare „traumă” identificată de literatura de specialitate în piesă se referă la situația militară dezastruoasă din timpul celui de-al Doilea Război Mondial. Deși a avut un aport esențial la înfrângerea naziștilor, statul rus a jertfit victoriei un număr mai mare de victime decât toate celelalte popoare combatante împreună³. Premisele dezastrului fuseseră asigurate prin Marea Epurare, căreia i-au căzut victime nu numai numeroși civili și țărani, ci și o parte importantă a elitei, inclusiv a elitei militare. Astfel, în 1941, când Germania încalcă pactul Ribbentrop-Molotov, iar Rusia este nevoită să declare mobilizarea generală, aproximativ 70-75% din personalul armatei sale avea mai puțin de un an de experiență militară⁴. Faptul nu a împiedicat propaganda sovietică să prezinte pe toate canalele media ale vremii vești despre curajul luptătorilor sovietici (în fapt, subechipați și prost hrăniți), iminența victoriei sovietice și geniul militar al dictatorului⁵. În această optică, strategia dragonului devine o aluzie tăioasă, cu atât mai comică cu cât strategiile militare nu sunt niciodată devoalate și, cu atât mai puțin, adversarului: „Am lucrat de curând la o lovitură foarte interesantă cu laba N, în direcția X”. În atitudinea arogantă și

¹ *Ibidem*.

² *Ibidem*, p. 58-59.

³ Harriet Fast Scott and William Fast Scott, *The Soviet Art of War: Doctrine, Strategy, and Tactics*, Boulder, Westview Press, 1982, p. 73, apud Wilson, *op. cit.*, p. 59.

⁴ Aleksandr M. Nekrich, *June 22, 1941*, în Harriet Fast Scott, William Fast Scott, *The Soviet Art of War: Doctrine, Strategy, and Tactics*, Westview Press, Boulder, 1982 p. 100, apud Wilson, *op. cit.*, p. 60.

⁵ Wilson, *op. cit.*, p. 60-61.

fanfaroană a dragonului, critica literară a identificat atașamentul lui Stalin pentru „statistici entuziaste”¹.

Considerații finale sau *Să ucizi dragonul ca abecedar politic actual în orice timp și spațiu*

Pusă în scenă de un regizor talentat, piesa de teatru *Să ucizi dragonul* îl poate cuceri ușor chiar și pe cel mai pretențios spectator, întrucât are doza optimă de umor, ironie și seriozitate. Având ca temă centrală mecanismele prin care puterea corupe, piesa atinge probleme foarte sensibile, despre care se poate presupune că au preocupat în orice timp și în orice cultură spiritul uman: libertatea personală, trădarea (de către cele mai apropiate persoane), singurătatea, realizarea binelui comun, sacrificiul de sine. Deși este foarte posibil ca autorul să nu-și fi propus acest scop, *Să ucizi dragonul* poate funcționa (și) ca abecedar politic, întrucât cuprinde *in nuce* dinamica relațiilor care se nasc în jurul puterii.

Indiferent de cele două echivalări cărora piesa se pretează (dragonul = Hitler sau dragonul = Stalin), aceasta transmite un mesaj dur împotriva oricărei forme de asuprire politică și de îngrădire a libertății individuale. Unii critici au explicat caracterul mereu contemporan al piesei prin faptul că unul dintre motivele literare care stau la baza ei este tendința profund umană de a accepta pasiv regimurile politice autoritare de dreapta sau de stânga. Implicațiile profunde ale piesei sunt, în optica unor cercetători, valabile pentru Rusia sub Hrușciiov și Marea Britanie sub conducerea lui Margaret Thatcher².

Cu o acțiune situată într-un „aici” și „acum” care pot fi ușor fixate (spațiul german, Evul Mediu), piesa invită, de fapt, la concluzii cu caracter generalizator, privind regimurile totalitare. De exemplu, deși ne-am obișnuit să asociem

¹ Victor Terras, *The Cambridge History of Russian literature* (editor Charles A.I. Moser), Cambridge, Cambridge University Press, 1994, p. 500.

² John Goodliffe, *Reference Guide to Russian Literature* (editor Neil Corten), Chicago, Fitzroy Dearborn Publishers, 1998, p. 741.

propaganda, controlul, manipularea cu mass-media, Schwartz reușește să dovedească faptul că acestea nu sunt mai puțin prezente, perfide sau puternice într-o societate rudimentară din punct de vedere informațional și tehnologic. În consecință, cititorul sau spectatorul contemporan pot ajunge ușor la concluzia că și pârgghiile propagandei devin cu atât mai sofisticate, cu cât tehnologia se dezvoltă mai mult. Dintr-un alt punct de vedere, indiferent de identificarea dragonului cu Hitler sau cu Stalin, mesajul piesei este acela că un grup mic de oprimatori poate să impună și să mențină dictatura prin exploatarea slăbiciunilor de caracter ale celorlalți (lașitatea, carierismul, oportunismul¹) și, din păcate, inclusiv a sentimentelor nobile. Dintre toate „strategiile de succes” aplicate de grupul constituit din dragon, Primar și Heinrich, „infuzia de umanizare” este de departe cea mai perfidă, dar și cea mai eficientă. Cele trei personaje știu precis când și cum să-și arate slăbiciunile, să inspire compasiune, să simuleze boli psihice sau să pozeze în simpli cetățeni pentru a primi exonerarea de pedeapsă (inclusiv penală) ori pentru a-și atinge scopuri personale.

Schwartz demonstrează în piesă că Răul reușește să se impună în societate prin adoptarea unei fețe umane. Societatea „Orașului liber” nu reușește să se împotrivească instaurării unei noi dictaturi, pentru că identifică în mod greșit Răul cu o persoană (dragonul), iar nu cu încălcarea unor principii și valori. Pierderea reperelor morale în fața Răului amestecat cu Binele este motivul pentru care cetățenii „Orașului liber” nu reușesc să valorifice potențialul schimbării politice și sfârșesc într-o nouă dictatură. Folosirea comparației, ca unic instrument al gândirii critice, este aspru sancționată de dramaturgul Evgheni Schwartz. Prin comparație cu dragonul, ceilalți doi antagoniști par inofensivi, însă o analiză obiectivă arată faptul că regimul lor se

¹ Gruenewald, *op. cit.*, p. 7-8. Aluzie la un basm scris de Hans Christian Andersen, unul dintre scriitorii preferați ai lui Evgheni Schwartz, ale cărui creații au reprezentat adesea o sursă de inspirație pentru scriitorul rus.

bazează, în realitate, pe aceleași strategii ale terorii ca regimul precedent: sacrificarea unei tinere fete, arestările ilegale, amenințarea și șantajul. În același sens, nici apelul la educația deficitară nu exonerează de răspundere: toți cetățenii s-au format într-un sistem de valori strâmb, însă, dintre toți, doar Heinrich a reușit „să ajungă premiantul”. În piesa lui Schwartz este satirizat nu numai portretul dictatorului, ci și atitudinea fatalistă a mulțimii de cetățeni față de o situație politică dificilă. Deși „a privi partea bună a lucrurilor” poate fi o opțiune pozitivă în viață personală, aceasta nu constituie cea mai sănătoasă abordare politică: „nu poți să scapi de dragoni, decât dacă ai unul al tău”. Atitudinea pasivă, gândirea exclusiv pe termen scurt, atitudinea necritică față de educație sunt, în viziunea lui Schwartz, tot atâtea tipuri de complicitate la tiranie.

În subtext, piesa lui Schwartz exprimă și o viziune proprie asupra actului creației, a misiunii omului înzestrat cu puterea de a crea și a relației acestuia cu puterea. Adjuvanții (meșterul pălărier, țesătorii, fierarul și lutierul) ocupă în economia piesei roluri marginale, deși contribuția lor la rezolvarea conflictului este esențială. Cele trei personaje sunt trecute pe nedrept într-un con de umbră, iar victoria lui Lancelot asupra dragonului este văzută ca fiind opera aproape exclusivă a lui Lancelot. Relațiile care se stabilesc între aceste personaje și Lancelot semnifică, în plan simbolic, faptul că intelectualii pot avea o contribuție decisivă la înfrângerea „dragonului”, pot oferi îndrumare spirituală sau un ajutor substanțial, dar nu îl pot învinge ei înșiși, întrucât nu sunt suficient de curajoși și de abili pentru o confruntare directă.

În cele din urmă, piesa lui Schwartz este și un îndemn pentru întoarcere la lumea pură a basmelor și copilăriei, unde Binele învinge întotdeauna Răul.

Bibliografie

- Beumers, Birgit, în *The Cambridge Companion to Twentieth Century Russian Literature* (ed. Evgheni Dobrenko, Malina Balina), Cambridge, Cambridge University Press, 2011
- Goodliffe, John, în *Reference Guide to Russian Literature* (ed. Neil Corten), Chicago, Fitzroy Dearborn Publishers, 1998
- Gruenewald, Hazel, *Evgenii L'vovich Shvarts*, în *Russian Prose Writers Between the World Wars* (ed. Christine Rydel), Detroit, Gale, 2003
- Ianoși, Ion, *Autori și opere. Cultura rusă*, București, Editura EuroPress, 2012, <https://goo.gl/CeFiVr>
- Loseff, Lev, *On the Beneficence of Censorship. Aesopian Language in Modern Russian Literature*, Munchen, Sagner, 1984
- Markish, Shimon, *Russian Jewish Literature after the Second World War and before Perestroika* (trad. Margot Light), în „Jewish Studies at the Central European University”, Budapest, 1999
- Metcalf, Amanda, *Evghenii L'vovici Shvarts. 1895-1957. Dramatist. Byography*, în *The Cambridge Companion* (ed. Neil Cornwell), New York, Routledge, 2013
- Moraru, Mihaela, *Universul artei ruse*, București, MeteorPress, 2004
- Propp, Vladimir, *Morphology of the Folktale* (ediția a II-a), Austin, University of Texas Press, 2009
- Tamarchenko, Anna, *Theatre Censorship*, 1980, p. 23, <http://dx.doi.org/10.1080/03064228008533089>.
- Terras, Victor, *The Cambridge History of Russian literature* (ed. Charles A.I. Moser), Cambridge, Cambridge University Press
- Wilson, Seth, *Fairy Tale or Subversion? Evgheny Shvart's The Dragon as Anti-Stalinist Theatre for Youth*, „Theatre Symposium”, vol. 23, Alabama, The University of Alabama Press, 2015

DIALOGUL IDEILOR ÎNTRE BAZAROV ȘI RASKOLNIKOV. TURGHENIEV ȘI DOSTOIEVSKI DESPRE PROBLEMELE EPOCII

Andreea TILIBAN

Facultatea de Limbiși Literaturi Străine
Filologie, rusă-franceză

L'article présente le système des personnages de deux grandes œuvres, "Crime et Châtiment" de F. Dostoïevski et "Pères et fils" de I. Tourgueniev. L'objectif de l'analyse est de présenter les principales correspondances entre les protagonistes, Raskolnikov et Bazarov, les similitudes et les différences, car il s'agit d'une analyse comparative. Nous verrons que le système des caractères est similaire et que les idées occidentalistes sont présentes dans les deux cas mais leur manifestation est différente. Finalement, nous relevons que le problème de Bazarov puisse trouver une solution dans le personnage de Dostoïevski.

Mots clés: nihilisme, occidentalisme, les doublets et le système caractériel.

Secolul al XIX-lea a reprezentat o perioadă înfloritoare în literatura rusă, de transpunere în ficțiune a contrastelor, conflictelor interioare și exterioare ale oamenilor, a frământărilor sociale și intelectuale. S-au delimitat două mari orientări culturale: slavofilismul și occidentalismul. Slavofiliile idealizau trecutul glorios, elogiau patrimoniul rus și se opuneau schimbărilor, în timp ce occidentaliztii pledau pentru modelul de civilizație vestică, negând arhetipurile ruse.

În acest context, apar cele două romane ce vor constitui obiectul analizei în lucrarea de față: *Părinți și copii*, de I.S. Turgheniev, în 1862, și *Crimă și pedeapsă*, de F.M. Dostoievski, în 1866. Atitudinea celor doi scriitori față de aceste orientări era diferită: Turgheniev a fost occidentalist, adept al europeanizării rapide a Rusiei, pe când Dostoievski a

fost slavofil, susținător al autohtonizării. Această poziționare se va remarca în creațiile lor, îndeosebi la nivelul personajelor.

Romanul *Părinți și copii* reflectă „tendința progresistă a lui Turgheniev, care s-a reflectat prin investigarea personalității «omului nou»¹” și îl are ca personaj principal pe Bazarov, reprezentat al unor concepții de viață caracteristice tinerei generații revoluționare din epocă. Filosofia lui fundamentală este nihilismul, ce constă în negarea oricărei autorități și idealizarea rațiunii: „Nihilistul e un om pentru care nicio autoritate nu constituie obiect de închinăciune, un om ce nu ia ca postulat niciun principiu, indiferent de trecerea pe care o are acesta în rândul celorlalți”². Aceste idei în care crede Bazarov și pe care i le insuflă și prietenul său, Arkadi, vor intra în conflict cu cele ale lui Nikolai Petrovici și Pavel Petrovici, tatăl, respectiv unchiul lui Arkadi. Filosofia lui Bazarov va fi pusă la încercare de propria lui sensibilitate: el susține că este dezgustător să iubești și își va arăta cu orice ocazie disprețul față de tot ceea ce înseamnă atitudine romantică. Se îndrăgostește, iar acest lucru conduce spre un conflict interior între ceea ce susține că este și ceea ce este el de fapt. Nu reușește să-și schimbe cu adevărat convingerile și moare, în numele unei idei, în timp ce Arkadi este înfățișat ca oscilant în convingeri, neputând să-și asume o poziție consecventă.

Cel de-al doilea roman, *Crimă și pedeapsă*, îl are în centru pe Raskolnikov, un tânăr student ce crede că este asemenea lui Napoleon, ale cărui fapte glorioase le studiasse și care devenise pentru el un idol. Raskolnikov consideră că are

¹ Camelia Dinu, *Prefață* la volumul *Prima iubire. Apele primăverii*, de I.S. Turgheniev, traducere din limba rusă și note de Antoaneta Olteanu, Corint, 2016, p. 5.

² I.S. Turgheniev, *Părinți și copii*, Litera, București, 2016, p. 44.

drept de viață și de moarte asupra unor indivizi care nu aduc, în concepția lui, niciun bine societății:

Napoleon a omorât mii de oameni și a devenit erou, iar atunci, eu, dacă am omorât un păduche, un vierme, și am scăpat omenirea de un parazit, sunt considerat un criminal? Uite, zise el, așa a fost: am vrut să fiu un Napoleon și de aceea am ucis...¹

Dorința de a-și demonstra teoria napoleoniană, conform căreia oamenii excepționali au permisiunea de a face orice, inclusiv de a săvârși o crimă, dacă aceasta ajută la îndeplinirea unui țel măreț, ce ar contribui la binele întregii omeniri, îl impulsionează să concretizeze ideea. Astfel, pentru a-și atinge scopul, omoară o bătrână cămătăreasă, însă apare și o victimă colaterală, sora acesteia, Lizaveta. După ce săvârșește crima, Raskolnikov începe să aibă remușcări cu privire la acțiunile lui. O întâlnește pe Sonia, o tânără care, pentru a-și întreține familia, se prostituează, însă acest lucru „nu-i atinge sufletul”² tinerei, care își păstrează superioritatea morală. Sonia va fi persoana în fața căreia Raskolnikov își va dezvălui gândurile și cu ajutorul căreia își va găsi calea spre renașterea spirituală: „după nouă luni de temniță, Raskolnikov va renaște prin iubirea sa, dar și prin identificarea sa cu Sonia”³.

În ceea ce privește modul în care sunt construite personajele principale, se pot observa numeroase similitudini între *Părinți și copii* și *Crimă și pedeapsă*, ceea ce reprezintă

¹ F.M Dostoievski, *Crimă și pedeapsă*, Corint, București, 2014, p. 451.

² Galina Mihailovna, *Система персонажей романов И.С. Тургенева «Отцы и дети» и ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» (сравнительный анализ)*, <https://cyberleninka.ru/article/v/sistema-personazhey-romanov-i-s-turgeneva-ottsy-i-deti-i-f-m-dostoevskogo-prestuplenie-i-nakazanie-sravnitelnyy-analiz>, p. 8, 12.10.2018.

³ Vladimir Marinov, *Figuri ale crimei la Dostoievski*, Editura „Jurnalul literar”, 1993, p. 48.

și obiectul prezentului studiu. Vom analiza protagoniștii din cele două romane, îi vom descrie în paralel, vom stabili corespondențele dintre ei, pentru a arăta cum se manifestă ideile occidentaliste în mediul spiritualității ruse și cum continuă Dostoievski, în romanul său, ideile lui Turgheniev, dar și cum se delimitează de acestea.

Organizarea personajelor din *Părinți și copii* și *Crimă și pedeapsă* este monocentrică, deoarece, în ambele cazuri, personajul principal devine un liant pentru celelalte personaje. El joacă un rol important în conturarea trăsăturilor personajelor, acționând de multe ori ca o oglindă în care se reflectă caracteristicile fiecăruia. Se poate remarca corespondența Bazarov-Arkadi, respectiv Raskolnikov-Razumihin, în ambele cazuri fiind vorba despre relația de prietenie între protagonist și un camarad care devine un fel de paznic sufletesc pentru protagonist. Atât Arkadi, cât și Razumihin sunt personaje care scot în evidență faptul că prietenii pe care îi supraveghează cu delicatețe și abnegație sunt personalități puternice, care cred cu tărie în ideile lor, lucru demonstrat prin modul acestora de a acționa.

O asemănare între cele două personaje, Bazarov și Raskolnikov, este prezența ideilor fixe, revoluționare. Bazarov își întemeiază acțiunile pe rațiune și neagă cu desăvârșire latura sentimentalistă a omului: „În acțiunile noastre ne bazăm pe ceea ce considerăm folositor. Și, deoarece negația este astăzi lucrul cel mai util, iată că negăm”¹. De asemenea, el consideră că pentru a se putea înfăptui o schimbare este necesară distrugerea tuturor lucrurilor vechi, deoarece un fundament vechi, stricat, nu ar putea susține unul nou, solid „[...] dar cred că mai e nevoie să și clădim.../ – Asta nu mai e treaba noastră... Mai întâi trebuie să curățăm locul”². Raskolnikov acționează în urma teoriei napoleoniene care îl

¹ Turgheniev, *op.cit.*, p. 83.

² *Ibidem*, p. 84.

preocupa. El se compară cu Napoleon, care a ucis mulți oameni, construindu-și în acest mod un imperiu glorios: „Sânge se varsă și s-a vărsat de când lumea și pământul; curge în șuvoaie, ca șampania, acest sânge, și pentru el unii au fost încununăți la Capitoliu și numiți, mai târziu, binefăcători ai umanității”¹. În viziunea lui Raskolnikov, oamenii sunt împărțiți în două categorii: „oamenii de rând” și „oamenii excepționali”. Raskolnikov dorește să-și demonstreze poziția de superioritate în raport cu semenii. Astfel se justifică și motivația lui pentru comiterea crimei: a ucis, deoarece considera că avea acest drept, iar în viziunea sa Răul se justifică, deoarece consecințele crimei pot reprezenta un bine pentru omenire:

Un om „excepțional” are dreptul, nu drept legal, firește, ci dreptul moral de a îngădui conștiinței sale să surmonteze... anumite obstacole, și asta numai în cazul când acest lucru e impus de realizarea ideii lui (salvatoare pentru umanitate în întregul ei).²

După cum arată E.M. Conișev, „Raskolnikov comite o crimă, pentru că, în aceste condiții, acest lucru i se pare singurul mijloc de a ajuta oamenii”³. Totuși, el nu regretă crima comisă, ci victima colaterală. Astfel, se poate desprinde de aici teoria utilitaristă, pe care Raskolnikov o explică atunci când se află alături de comisarul Porfiri Petrovici și de prietenul său, Razumihin:

După părerea mea, dacă invențiile lui Kepler și Newton, din oarecare împrejurări, n-ar fi putut fi cunoscute decât prin sacrificiul a zece, a o sută, sau chiar a unui număr mai mare

¹ Dostoievski, *op.cit.*, p. 558.

² *Ibidem*, p. 284.

³ E.M. Conișev, *Внутренний мир человека в изображении Тургенева и Достоевского*, <https://cyberleninka.ru/article/n/vnutrenniy-mir-cheloveka-v-izobrazhenii-turgeneva-i-dostoevskogo>, p. 5., 12.10.2018.

de vieți omenești care ar fi fost piedică acestor descoperiri, Newton ar fi avut dreptul – mai mult chiar, datorită! –, să înlăture pe acești zece sau o sută de oameni pentru ca descoperirile sale să fie cunoscute lumii întregi. Asta nu înseamnă că Newton ar fi avut dreptul să asasineze pe cine-ieșea înainte sau să comită în fiecare zi un furt.¹

Această teorie este prezentă și în romanul lui Turgheniev. Bazarov, cinic, o vede pe Anna Sergheevna Odintova, o văduvă tânără și foarte frumoasă, ca pe un obiect, un exemplar reușit al speciei umane, care ar putea constitui material de studiu: „Da, are un corp superb! Ce frumos ar sta pe masa de disecție!”². Bazarov surprinde în acest mod, prin atitudinea sa, faptul că totul are o utilitate, inclusiv oamenii. Astfel, prin sacrificarea unei singure persoane, se pot face descoperiri ce ar putea ajuta întreaga omenire.

Nihilismul contrapus iubirii este o altă trăsătură ce se regăsește atât în structura lui Raskolnikov, cât și în cea a lui Bazarov, care arată faptul că omul este o ființă complexă, plină de taine și nu o ființă rațională în totalitate: „Ce înseamnă nihilismul? –Faptul că valorile cele mai înalte se devalorizează. Lipsește scopul. Lipsește răspunsul la întrebarea «de ce?»”³. Raskolnikov ajunge să se izoleze, dar, spre deosebire de Bazarov, este dispus, în cele din urmă, să se regenereze spiritual și să abandoneze învățăturile nihiliste care l-au adus în acea stare. În spiritul nihilismului, Bazarov nu acceptă existența relațiilor sociale, a sentimentelor sau a familiei și își reprimă sentimentele. Raskolnikov, pe de altă parte, încalcă normele morale și sociale și acționează sub impulsul unei idei. Din cauza faptului că ideea sa revoluționară nu reușește să fie pusă în practică conform

¹ Dostoievski, *op.cit.*, p. 284.

² Turgheniev, *op.cit.*, p. 127.

³ Friedrich Nietzsche, *Voința de putere. Încercare de transmutare a tuturor valorilor (fragmente postume)*, Editura Aion, Oradea, 1999, p. 9.

planului, se induce ideea că aceste teorii nihiliste sunt șubrede. Bazarov însuși conștientizează că doctrina sa este vulnerabilă din cauza unui sentiment uman, ce nu poate fi controlat: iubirea. Astfel va lua naștere un conflict interior, iar pasiunea irațională romantică va distruge convingerile nihiliste. Ele erau întemeiate exclusiv pe încrederea deplină în tot ceea ce este rațional, logic. Bazarov recunoaște că este îndrăgostit: „Aflați atunci că vă iubesc la nebunie, ca un bezmetic... Iată ce ați reușit să obțineți”¹, iar această declarație de dragoste, prima pentru el („dulcea spaimă provocată de prima declarație de dragoste”²), îl va conduce spre un comportament bizar. Devine trist, melancolic și își dorește să plece. Este conștient de slăbiciunea sa, „descoperă acest element irațional”³, își exprimă fricile, dorește să-și mențină poziția, deși nu reușește: „totuși, în acest atom, în acest punct geometric sângele circulă, creierul lucrează și, desigur, vrea și el ceva... O, ce ineptie! Ce nimicuri!”⁴. Astfel, ca teoreticieni ai unor idei nihiliste, Raskolnikov și Bazarov ajung în cele din urmă la concluzia că viața le dezmente ideile, înțeleg că sunt oameni obișnuiți, guvernați de legi necunoscute, ale hazardului.

Tema personajelor-dublete reprezintă un alt element ce apropie cele două romane. Atât Raskolnikov, cât și Bazarov au dubluri psihologice. Raskolnikov este înconjurat de trei personaje alter-ego: Lujin, logodnicul surorii sale, Lebeziatnikov, un funcționar la minister, și Svidrigailov, un nobil. Personajele-dubluri sunt, ca de multe ori la Dostoievski, reprezentări și ipostaze ale orgoliului protagonistului. Astfel, Lujin poate fi privit ca dublul negativ al lui Raskolnikov, personajul ce întruchipează egoismul și care, totodată,

¹ Turgheniev, *op.cit.*, p. 163.

² *Ibidem.*

³ Conișev, *op.cit.*, p. 9.

⁴ Turgheniev, *op.cit.*, p. 197.

discreditează teoria acestuia, prin expunerea alteia, asemănătoare, privită însă din punct de vedere economic. Dezvoltată până la final, teoria lui Lujin duce către aceeași concluzie, că există permisiunea de a ucide. Lebeziatnikov este o caricatură a lui Raskolnikov în ceea ce privește ordinea socială, este un „nihilist militant”¹ care neagă realitatea în care trăiește, în numele unor teorii la modă. Svidrigailov, „un supraeu diabolic”², accentuează trăsătura dominantă a lui Raskolnikov – orgoliul, arătând până în ce punct poate ajunge degradarea morală.

Bazarov îi are ca dubli pe Evdoksia Kukșina, o moșiereasă emancipată, și pe Sitnikov, „o veche cunoștință”³, ce reprezintă niște ipostaze caricaturale ale ideilor protagonistului. Sitnikov este un pseudonihilist care se consideră el însuși un discipol al lui Bazarov, predestinat să reflecte remarcabila personalitate a eroului. El încearcă să fie ca idolul său, liber și sfidător, însă imitația devine comică. Pentru Sitnikov, nihilismul este doar o modă ce îl poate ajuta să se evidențieze în societate, să apară ca un individ ce cunoaște persoane interesante, care se implică și „luptă” pentru o cauză socială importantă. În același timp, nihilismul îi permite să-și ascundă condiția și originile modeste („se rușina foarte mult de originea sa și acum, surprins de întrebarea neașteptată a lui Bazarov, nici nu știa cum să o ia: ca pe o ofensă sau ca pe un compliment”⁴). Sitnikov suferă din cauza lipsei de valoare a personalității sale. Kukșina este „o boieroaică”⁵ ce își administrează singură moșia, o ființă libertină și vulgară. La fel ca în cazul lui Sitnikov, nihilismul reprezintă pentru ea o evadare din viața cotidiană, care îi dă

¹ Valeriu Cristea, *Dicționarul personajelor lui Dostoievski*, Polirom, Iași, p. 384.

² Marinov, *op.cit.*, p. 203.

³ Turgheniev, *op.cit.*, p. 103.

⁴ *Ibidem*, p. 115.

⁵ *Ibidem*, p.109.

sentimentul că face un lucru măreț. Ambii sunt caracterizați de aparențe și artificialitate. Bazarov se referă la Sitnikov cu o ironie disprețuitoare și este dezgustat de frivolitatea Kukșinei.

Cele două romane analizate au ca protagoniști tineri studenți ce dezvoltă diverse teorii, destul de instabile și care se confruntă cu dificultăți de îndeplinire a acestora. În timp ce Dostoievski este interesat de psihologia și personalitatea criminalului, Turgheniev este interesat de psihologia și personalitatea nihilistului. Ambele personaje au în comun idei importante, însă cu rezolvări diferite: Raskolnikov are șansa de a se transforma spiritual, în timp ce Bazarov, după câteva revelații personale, moare și nu mai are șansa de a renaște. Se poate astfel considera că romanul lui Turgheniev, și mai ales dilemele lui Bazarov, își găsesc o rezolvare spirituală și morală în romanul lui Dostoievski. Viziunea asupra protagonistului din *Crimă și pedeapsă* poate fi considerată o posibilă soluție pentru nihilismului personajului lui Turgheniev, Bazarov primind în acest mod o șansă de salvare în figura lui Raskolnikov: „Dostoievski adaugă traseului eroului său (Raskolnikov) forța resurecționară a suferinței și obținerea mântuirii”¹. Cei doi eroi trăiesc la sfârșitul anilor 1850 „într-o epocă de tranziție, de îndoieli și de negări, de scepticism, dar și de căutări”², într-o perioadă de speranțe și dezamăgiri, „în care ideile joacă rolul principal”³. Pe de o parte, acea perioadă era caracterizată de așteptarea și pregătirea unor reforme sociale și a unor concepții care să transforme societatea, iar, pe de altă parte, dezamăgirea în urma reformei privitoare la abolirea iobăgiei din 1861, răspândirea ideilor socialiste și polemicile dintre occidentalști

¹ Constantina Raveca Buleu, *Paradigma puterii în secolul al XIX-lea, Ideea Europeană*, București, 2011, p. 594.

² Alfred Heinrich, *Tentația absolutului*, Facla, Timișoara, 1973, p. 149.

³ *Ibidem*, p. 150.

și slavofili. Intuim că, în mod subtil, ambii scriitori, dar mai ales Dostoievski, sugerează că ideile occidentaliste nu se potrivesc mediului rus. Așadar, atât romanul lui Turgheniev, cât și cel al lui Dostoievski, se completează, pe fundalul problemelor epocii.

Bibliografie

- Berdiaev, Nikolai, *Filosofia lui Dostoievski*, traducere din limba rusă de Radu Părpăuță, Editura Institutul European, Iași, 1992
- Buleu, Constantina Raveca, *Paradigma puterii în secolul al XIX-lea*, Editura Ideea Europeană, București, 2011
- Conîșev E.M., *Внутренний мир человека в изображении Тургенева и Достоевского*, <https://cyberleninka.ru/article/v/vnutrenniy-mir-cheloveka-v-izobrazhenii-turgeneva-i-dostoevskogo>
- Cristea, Valeriu, *Dicționarul personajelor lui Dostoievski*, traducere de Ion Covaci, Polirom, Iași, 2007
- Dinu, Camelia, *Prefață la volumul Prima iubire. Apele primăverii*, de I.S. Turgheniev, traducere din limba rusă și note de Antoaneta Olteanu, Corint, 2016, p. 5-8
- Dostoievski, F.M, *Crimă și pedeapsă*, Corint, București, 2014
- Heinrich, Alfred, *Tentația absolutului*, Facla, Timișoara, 1973
- Marinov, Vladimir, *Figuri ale crimei la Dostoievski*, traducere din limba franceză de Brîndușa Orășanu, Editura Jurnalul literar, 1993
- Mihailovna, Galina, *Система персонажей романов И.С. Тургенева «Отцы и дети» и Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» (сравнительный анализ)*, <https://cyberleninka.ru/article/v/sistema-personazhey-romanov-i-s-turgeneva-ottsy-i-deti-i-f-m-dostoevskogo-prestuplenie-i-nakazanie-sravnitelnyy-analiz>

- Nietzsche, Friedrich, *Voința de putere. Încercare de transmutare a tuturor valorilor (fragmente postume)*, traducere și studiu introductiv de Claudiu Băciu, Editura Aion, Oradea, 1999
- Turgheniev, I.S., *Părinți și copii*, traducere de Mircea Lătic, Litera, București, 2016

DOSTOIEVSKI ȘI ALTERNATIVA IDENTITĂȚILOR FICȚIONALE

Ciprian-Nicolae ȚIGĂNOIU

Facultatea de Limbiși Literaturi Străine
Filologie, rusă-suedează

Contemporary literature witnesses the revival of the biographical fiction, sometimes mixed with autobiographical insertions. In most cases, the purpose of this kind of literature is not simply to present the life of a certain historical figure, but to shed light on the problems of nowadays society, as seen through the eyes of a superior personality in terms of morality, faith or awareness of the perennial problems of humanity. Such is the case of the two works, Leonid Tsypkin's *Summer in Baden Baden* and John Maxwell Coetzee's *The Master of Petersburg*, which share the main character, the writer Fyodor Mikhailovich Dostoevsky. The legendary writer becomes the literary artifice which allows the authors to tackle timeless issues such as the internal mechanisms of revolution, racial hatred, the fate of the artist and his complicated relationship with society, and moreover to discuss such personal issues as the death of the dear ones and the impossibility of living life the way one wishes to. In this study, we intend to contrast the mechanisms behind the fictionalization of Dostoevsky and to suggest what might lie behind such a choice.

Keywords: fictionalization, metafiction, (auto)biographical, postmodernism

Conștiință poliedrică și personalitate alogenă a veacului său, Fiodor Mihailovici Dostoievski parcurge în literatură, reiterând jocul parafrastic, lungul drum al creatorului către personaj. Altfel spus, autorul suportă o imersiune într-un univers imaginar unde mașinațiile ficțiunii nu mai stau în puterea sa, ci revin unui personaj principal care acționează conform unui plan regizoral străin de intențiile auctoriale. De altfel, Dostoievski și-a pus problema ficționalizării propriei vieți în impresionantele *Amintiri din Casa Morților*, proiectate în perioada detenției în Siberia, în care „a împletit elemente documentare/ autobiografice și imaginare, pentru a obține o

proză profund originală și o răscolitoare lecție despre suferință”¹. Un alt text cu numeroase componente identificabile în viața autorului concret este *Jucătorul*, roman despre obsesia ruletei, de care Dostoievski însuși suferea.

Prelungirea vieții în ficțiune, realizată de altcineva decât de autorul concret, i-a interesat pe mulți scriitori a căror operă a rămas neatinsă de patina timpului, căpătând recunoașterea canonică: i s-a întâmplat lui Molière, în *Viața domnului de Molière*, de Bulgakov, lui William Shakespeare, în *Ochii doamnei Mele*, de Anthony Burgess și, la nivel autohton, lui Mihai Eminescu, în *Viețile paralele*, de Florina Ilis. Mai mult, în literatura contemporană se poate vorbi despre o adevărată propensiune pentru ficționalizarea cvasibiografică a marilor personalități din diferite domenii ale științei și artei: este cazul lui Dimitri Șostakovici în *Zgomotul timpului*, de Julian Barnes, al matematicienei ruse Sofia Kovalevski în povestirea lui Alice Munro, *Prea multă fericire*, a celebrului pictor impresionist Van Gogh în *Bucuria vieții*, de Irving Stone etc.

Două dintre cele mai notabile ficționalizări ale geniului dostoievskian sunt, prima, a scriitorului sud-african de limba engleză, laureat al premiului Nobel pentru literatură, J.M. Coetzee în *Maestrul din Petersburg*, și a doua a scriitorului sovietic Leonid Țîpkin, în romanul *O vară la Baden-Baden*, fiecare dintre ele interesantă prin motivațiile intrinseci și arsenalul tehnic și compozițional pe care îl propun. Folosindu-se de pretextul morții fiului vitreg al lui Dostoievski, neconform cu realitatea biografică a scriitorului rus, Coetzee încearcă în fapt să destructureze un nod gordian al propriului parcurs biografic, și anume moartea fiului său la vârsta de 22 de ani, explorând dilemele insolubile ale paternității și voința antigonică de recuperare și reconstituire a memoriei celui afectat, în cazul de față de revalorizare a imaginii filiale. De cealaltă parte, în cazul lui Țîpkin se poate bănui o încercare

¹ Camelia Dinu, *Prefață* la volumul *Amintiri din Casa Morților*, de F.M. Dostoievski, traducere de Nicolae Gane, „Jurnalul Național” & Editura Litera, colecția „Biblioteca pentru toți”, 2014, p. 21.

de a pătrunde motivațiile antisemitismului dostoievskian și totodată de reactualizare a operei dostoievskiene în contextul mai larg de recuperare a patrimoniului culturii ruse clasice din perioada poststalinistă, mai cu seamă că, așa cum arată Liudmila Ulițkaia în *Imago*¹, Dostoievski a fost evitat în acea perioadă aproape cu ostentație, atât de critici, cât și de cititori.

În prezentul studiu ne propunem să analizăm și să argumentăm motivațiile ce stau în spatele deciziei de a construi un roman în jurul unei personalități precum cea a lui Dostoievski, arătând în ce măsură anumite amănunte particulare ale biografiei dostoievskiene regăsite în cele două opere literare servesc cauzelor propuse de autori: sociale, istorice, personale, cumpănind totodată raportul realitate-ficțiune cu același scop, de a intui intențiile auctoriale.

Dialogul celor două opere ficționale este remarcabil în ceea ce privește problematica spațio-temporală. Pe de-o parte, occidentalul Coetzee alege să polemizeze cu realitățile vieții rusești, propunând un exercițiu de alteritate și amplasându-și acțiunea romanului în Petersburgul țarist, pol al birocrăției și al celor mai diverse frământări sociale. Pe de altă parte, Țîpkin, căruia i s-a refuzat de două ori ieșirea de pe teritoriul sovietic, alege evaziunea în ficțiune și, mergând pe urmele însemnărilor din jurnalul celei de-a doua soții a lui Dostoievski, își amplasează acțiunea în orașul german Baden-Baden. Totodată, autorul apelează la numeroase dislocări temporale ce au rolul de a muta acțiunea romanului în Leningradul contemporan lui — oraș ce stă mărturie pentru transformările sociale ce au urmat instalării puterii sovietice —, cu scopul reiterării legăturii organice dintre viață și ficțiune sub opresiunea totalitară. Personajul-narator întreprinde un pelerinaj literar, vizitând locuri și străzi cu valoare simbolică în mitologia ficțiunii dostoievskiene. Ambele romane cuprind niveluri ideatice complementare și propun o nouă imagine a

¹ Liudmila Ulițkaia, *Imago*, Editura Humanitas, București, 2016.

scriitorului rus, al cărui profil psihologic îl vom analiza în cele ce urmează.

Trebuie menționat că o abordare exhaustivă a psihologiei auctoriale dostoievskiene este imposibilă și nici nu face obiectul studiului de față, astfel încât ne vom limita la acele aspecte ce sunt complementare ariilor tematice ale operelor propuse spre analiză: relația lui Dostoievski cu soția sa, Anna Grigorievna, din perioada șederii în străinătate, relația cu fiul vitreg, Pavel Isaev, mania jocului la ruletă și ipostaza de consumator de artă a lui Dostoievski. În elaborarea investigației psihologice vom utiliza atât datele cele mai relevante din biografia lui Dostoievski, cât și opiniile unor contemporani ai scriitorului rus, inclusiv *Memoriile* Annei Grigorievna.

În 1854, Dostoievski face cunoștință cu cea care avea să-i devină prima soție, Maria Dimitrievna Isaeva, la acea vreme soția funcționarului Aleksandr Ivanovici Isaev. Isaev moare un an mai târziu, iar cei doi se căsătoresc în 1857. În urma unui mariaj nefericit, așa cum îl descrie chiar Dostoievski, Maria Dimitrievna moare în anul 1864, lăsându-l în grijă pe fiul său adolescent, Pavel. Relațiile dintre scriitor și fiul său vitreg au fost mai curând complicate, în special din cauza lipsei de voință a celui din urmă în a-și aranja viața, bazându-se în permanență pe sprijinul financiar al faimosului său tată vitreg. Deși a angajat cinci pedagogi și a căutat mereu să-i obțină slujbe onorabile, Pavel a refuzat să învețe, fiind în permanență o povară în viața scriitorului, după cum arată fiica acestuia, Liubov Feodorovna:

Mult mai greu i-a fost [*lui Dostoievski*] să îndure caracterul dușmănos și infam al fiului său vitreg, Pavel Isaev, cu care nu avea legături de sânge. Leneș și prost, Pașa, așa cum îi spuneau de obicei, nu a vrut să facă nimic în corpul de cadeti, unde avea dreptul să învețe ca fiu de ofițer și unde l-a trimis Dostoievski, iar conducerea a trebuit în cele din urmă să-l excludă. Pe cât de simplu și modest era tatăl meu, pe atât de mândru și arogant se purta fiul său vitreg. Îi dispera pe toți, vorbind în permanență despre „papa”, cunoscutul scriitor Dostoievski, ceea ce nu-l împiedica să se poarte insolent cu tatăl vitreg. El considera că acum nu mai e nevoie să învețe și

să muncească. „Papa” trebuia să-i dea bani, iar el nu se rușina să-i ceară. Dostoievski nu-l iubea pe acest mulatru care avea talentul să-i jignească delicatetea lui europeană, dar nu putea uita promisiunea pe care i-o făcuse Mariei Dimitrievna de a avea grijă de fiul ei orfan.¹

De altfel, chiar în romanul lui Țîpkin se arată că „Pașa era un puturos, nu-i plăcea să muncească, ci doar să-l compromită pe Fedia și să-l facă să-i fie rușine cu fiul său vitreg ori de câte ori îl aranja în vreo slujbă”². Atitudinea lui Dostoievski față de Pavel nu este însă una resentimentară, dimpotrivă, scriitorul nu încetează nicio clipă să creadă în calitățile umane și virtuțile fiului său vitreg, după cum dovedește scrisoarea adresată acestuia în data de 10 octombrie 1867:

Eu te-am considerat mereu și încă te consider cel mai bun și mai cinstit flăcău. Să dea Domnul ca aceste două calități să rămână totdeauna înăuntrul tău. Cu ele omul este fericit indiferent ce i s-ar întâmpla. Te consider de asemenea un flăcău foarte inteligent. Un singur defect ai: lipsa educației. Dar dacă nu ai vrut să înveți atunci, cel puțin ascultă-mă într-o singură privință: e necesar să nu-ți neglijezi dezvoltarea morală, într-atât cât e posibil în lipsa educației.³

În scrisoarea către editorul și publicistul M.N. Katov, din data de 3-5 martie 1868, Dostoievski îl caracterizează astfel pe Pavel:

Acest fiu vitreg al meu e un om bun și cinstit, dar, din nefericire, cu un caracter surprinzător: încă din copilărie și-a dat cuvântul să nu facă nimic, neavând astfel nici cele mai neînsemnate mijloace de trai, dar căpătând în acest fel cele mai ridicole concepții despre viață. [...] După aceea i s-au

¹ Федор Михайлович Достоевский. Антология жизни и творчества, https://www.fedordostoevsky.ru/around/Isaev_P_A/, 16.05.2018.

² Leonid Țîpkin, *O vară la Baden-Baden*, Editura Humanitas, București, 2007, p. 191.

³ Федор Михайлович Достоевский. Антология жизни и творчества, https://www.fedordostoevsky.ru/around/Isaev_P_A/, 16.05.2018.

angajat cinci preceptori, dar el nu a vrut să facă nimic, indiferent de rugămințile mele și nici până astăzi nu știe tabla înmulțirii. [...] Cu toate astea, repet, până acum, personal, el e drăguț, bun, îndatoritor până la o adevărată noblețe, puțin arogant și impulsiv, dar întru totul cinstit.¹

Mult mai cuprinzătoare din punct de vedere evenimential a fost relația cu Anna Grigorievna Snitkina, mai ales în perioada ce a urmat primei căsătorii a lui Dostoievski. Întâlnirea celor doi a fost ocazionată de situația-limită în care se găsea Dostoievski la începutul lunii octombrie 1866: cu un în urmă, scriitorul, din cauza presiunilor financiare, își vânduse toate drepturile de autor editorului Fiodor Stellovski în schimbul a 3000 de ruble, cu promisiunea de a-i preda până la 1 noiembrie 1866 un roman de 160 de pagini. Tergiversarea permanentă a lucrului l-a adus pe Dostoievski în situația de a fi nevoit să-și conceapă opera în mai puțin de o lună. Pentru a-și ușura pe cât posibil munca, scriitorul a luat hotărârea de a angaja un stenograf și i s-a adresat în această privință lui P.M. Olhin, profesor de stenografie, care a considerat-o potrivită pentru această sarcină pe Anna Grigorievna Snitkina, una dintre elevele sale. Cei doi s-au cunoscut pe 4 octombrie 1866, iar relația a evoluat rapid, astfel încât 4 luni mai târziu, pe 15 februarie 1867, a avut loc ceremonia de căsătorie, la Moscova. Din dorința de a scăpa de rudele cicălitoare, care obișnuiau să-i ceară bani scriitorului cu orice prilej, cei doi pleacă în străinătate grație ajutorului primit de la mama Annei, care și-a amanetat o bună parte din lucruri. Perioada petrecută în străinătate a reprezentat pentru cei doi, așa cum arată Anna Grigorievna, „o viață nouă și fericită, ni s-a cimentat prietenia și dragostea care au ținut până la moartea soțului meu”². Cei doi și-au început itinerarul la Berlin, după care au plecat la Dresda unde au rămas timp de o lună. Aici au vizitat Galeria de Artă,

¹ *Ibidem*.

² Anna Dostoievskaia, *Amintiri*, Editura Univers, București, 1975, p. 122.

unde Dostoievski a rămas profund impresionat de Madona Sixtină, „tablou considerat de el cea mai înaltă expresie a geniului uman”¹. De altfel, pictorul preferat al scriitorului era chiar Rafael. După cum mărturisește Anna Grigorievna în jurnal, „[Dostoievski] aprecia extrem de mult talentul lui Tizian și mai ales celebrul său tablou *Die Zingroschen*, [Hristos cu moneda] și își petrecea multă vreme în fața genialei reprezentări a Mântuitorului”². Mai târziu, după episodul jocului la ruletă de la Baden-Baden, Dostoievski avea să fie cutremurat la vederea tabloului lui Hans Holbein cel Tânăr din Galeria de Artă de la Basel, tablou intitulat *Trupul cel mort al lui Hristos în mormânt*, care îl înfățișează pe Iisus „după ce a trecut prin suferințele omenești la care a fost supus, coborât de pe cruce și intrat în descompunere”³.

Unul dintre cele mai semnificative evenimente din timpul șederii în străinătate, care a stat la baza romanului lui Țîpkin, de data aceasta, este jocul de ruletă a cărui adicție l-a cuprins pe Dostoievski în orașul german Baden-Baden. Astfel, după trei săptămâni petrecute la Dresda, Dostoievski și-a exprimat dorința de a-și încerca norocul la ruletă și a plecat în acest scop la Hamburg, unde a pierdut o sumă semnificativă. Convins că eșecul a fost pricinuit de graba în care se afla, Dostoievski i-a promis soției sale că șederea mai îndelungată într-un oraș cu un cazinou i-ar crește fără îndoială șansele de reușită. La sfârșitul lunii iunie, cei doi părăsesc Dresda și se îndreaptă spre Baden-Baden, cele cinci săptămâni petrecute acolo reprezentând, din punctul de vedere al Annei Grigorievna, „un coșmar care l-a acaparat total pe soțul meu și care nu l-a slăbit din mrejele sale grele”⁴. După doar o săptămână de joc, Dostoievski a pierdut toți banii pe care cei doi îi păstrau pentru restul călătoriei în străinătate. Mai apoi, au început să-și amaneteze lucrurile. Anna Grigorievna ajunge totuși la concluzia că nu este vorba despre „lipsă de

¹ *Ibidem*, p. 127.

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*, p. 142.

⁴ *Ibidem*, p. 138.

voință”, ci despre „o pasiune pustiitoare, o stihie, împotriva căreia nu pot lupta nici caracterele ferme. Cu asta trebuia să te împaci, să privești patima jocului ca pe o boală fără leac”¹. Așa cum singură mărturisește, Anna Grigorievna nu i-a reproșat soțului său pierderile la ruletă, dar, cu toate acestea, atunci când rămâneau fără bani, Dostoievski „era atât de amărât, încât începea să plângă, se așeza în genunchi în fața mea și mă implora să-l iert că mă chinuiește cu purtarea lui, ajungea în pragul disperării”².

În continuare vom analiza felul în care realitățile biografice prezentate mai sus sunt răstălmăcite în procesul ficționalizării vieții scriitorului rus din cele două opere propuse spre analiză. Informațiile de natură biografică de până în acest moment ne vor ajuta să separăm realitatea de elementele ficționale, cu scopul de a releva intențiile auctoriale și mesajul celor două romane.

Criteriul cronologic ne impune să începem analiza cu creația lui Țîpkin, *O vară la Baden-Baden*. Romanul este construit pe două planuri temporale – primul, cel din contemporaneitatea autorului, osificat în realitățile imuabile ale vieții sovietice; cel de-al doilea reflectă frânturi ale biografiei dostoievskiene, așa cum reies din jurnalul soției lui Dostoievski și din alte mărturii ale contemporanilor scriitorului. De altfel, Susan Sontag afirmă că „originalitatea romanului constă în felul cum de la narațiunea autobiografică a povestitorului anonim, călător prin trista realitate sovietică, se conectează la povestirea călătoriei soților Dostoievski”³. Concret, personajul-narator călătorește într-un tren de noapte de la Moscova la Leningrad și citește jurnalul Annei Grigorievna, moment ce declanșează mecanismele ficțiunii, întrucât stenogramele soției lui Dostoievski nu reprezintă decât prilejul amalgamării realității și ficțiunii cu scopul producerii unui dagherotip psihologic complex al marelui

¹ *Ibidem*, p. 140.

² *Ibidem*, p. 141.

³ Susan Sontag, *Să-l iubești pe Dostoievski*, în Leonid Țîpkin, *op. cit.*, p. 15.

scriitor. Așa cum indică și Susan Sontag, raportul realitate-ficțiune nu înclină în mod covârșitor în nicio parte:

Spre deosebire de remarcabilul *Maestru din Petersburg* al lui J.M. Coetzee, *O vară la Baden-Baden* nu este o fantezie în spiritul lui Dostoievski. Însă această carte nu poate fi clasată nici printre producțiile romanului documentar, deși exactitatea factuală a circumstanțelor temporale și biografice era pentru Țîpkin o chestiune de onoare profesională.¹

Totuși, în cazul de față, ficțiunea nu face altceva decât să explicitizeze anumite atitudini ori motivații psihologice consemnate în jurnalul Annei Grigorievna, astfel încât putem spune că demersul naratorului-personaj are mai curând caracter palimpsestic, de rescriere a unor episoade din parcursul biografic al scriitorului. Mai mult, staționarea trenului în anumite orașe, cum ar fi cea din Kalinin, reprezintă tot un prilej de reactualizare a biografiei dostoievskiene. Deși un oraș necunoscut pentru naratorul-personaj, acesta știe că „aici poposise Dostoievski, venind din Semipalatinsk, direct din surghiun, cu nevasta dintâi, Maria Dmitrievna, o femeie tuberculoasă și isterică”². În cele din urmă, naratorul-personaj ajunge la Leningrad, unde se cazează la una dintre prietenele mamei sale, a cărei întrebare, „încă te mai pasionează Dostoievski?”, deși rămasă fără răspuns, justifică excursul biobibliografic al naratorului și numeroasele pasaje de intertextualitate explicită, cu referințe directe la eroii ficțiunii dostoievskiene. Revenind la episodul celor cinci săptămâni petrecute la Baden-Baden, care ne interesează în mod deosebit, este evident că importanța lui este anunțată încă din titlul romanului lui Țîpkin. Preferința pentru un mediu străin de realitățile vieții rusești, un spațiu recunoscut pentru guvernarea legilor și a moralei protestante, pune în evidență

¹ *Ibidem*, p. 14.

² Țîpkin, *op. cit.*, p. 49.

caracterul contradictoriu al personajului Dostoievski¹. Astfel, după una dintre pierderile cu miză semnificativă la ruletă, Dostoievski îngenunchează în față soției sale cerându-i iertare, ca mai apoi să-i reproșeze neputința de a pricepe importanța sacrificiului său:

El se acuza și regreta că pierduse la joc, că o face nefericită pe Anna Grigorievna, însă ea nu putea să aprecieze și nici să înțeleagă profunzimea suferințelor și umilinței lui [...]. El sări în picioare și începu să bată cu pumnii în pereți, ca ea să înțeleagă, ca toți să înțeleagă – să știe și gazda! să știe toată lumea!...²

La cazinou, Dostoievski încerca să mascheze faptul că joacă de nevoie, pozând în atitudinea occidentală, dezinteresată, cu care îl înzestraser pe anti-eroul Des Grieux, din romanul *Jucătorul*: „Toți credeau că el joacă pentru bani, adică de nevoie, iată de ce se străduia să vorbească tare, pe un ton dezinvolt, dar cel mai adesea tonul lui era ori prea timid, ori, dimpotrivă, prea strident, încât se putea crede că avea probleme care îl obligau să joace”³. Rămași fără bani, cei doi încep să amaneze din lucrurile personale, iar personajul Dostoievski ajunge chiar să ceară bani lui Goncharov și lui Turgheniev, cu care are chiar un schimb de replici despre menirea artistului în Rusia, Dostoievski reproșându-i lui Turgheniev că nu cunoaște sufletul rus: „Dumneata nu cunoști Rusia, n-ai cunoscut-o și n-ai înțeles-o niciodată”⁴. Anna nu îi reproșează soțului său pierderile, însă simpla ei prezență îl stingherește, întrucât îi amintește de comportamentul său neloial:

¹ În continuare, ne vom referi la personajul Dostoievski prin *Dostoievski*. Orice referire la autorul și omul Dostoievski va fi marcată distinct.

² Jîpkin, *op. cit.*, p. 113.

³ *Ibidem*, p. 104.

⁴ *Ibidem*, p. 96.

Când tușea ori strănuta, el o detesta și se supăra, pentru că erau banii ei, banii mamei ei, și ea i-i dădea lui fără să crâcnească, zdrobindu-l cu noblețea sufletului ei; el i se arunca din nou la picioare, zicând că îi fura banii, că ea trebuie să-l urască, dar asta nu făcea decât să-i sporească ura față de ea, dar și față de sine.¹

Pe măsură ce înțelege rezultatul falimentar al alegerilor sale, Dostoievski este antrenat în vortexul acelei „stihii pustiitoare” de care vorbea Anna Grigorievna în jurnal: „rapiditatea căderii îl fascina din ce în ce mai mult [...], nicio clipă nu se simți părăsit de acea fascinantă senzație de cădere care îi dădea un sentiment de superioritate și chiar de milă asupra celor din jurul său”². Curând, Dostoievski își dă seama de invaliditatea teoriei sale despre puterea absolută pe care un ideal, indiferent de natura sa, o poate imprima vieții, ba chiar găsește puterea de se opri din joc și de a întrebuița banii câștigați pentru a-i cumpăra soției sale caise. Descumpănit de atitudinea pasivă a acesteia, Dostoievski o acuză că îi stânjenește sentimentele înălțătoare. Purtarea glacială a Annei îl înfioară pe scriitor și îl forțează să înțeleagă că impasul în care se află nu este deloc unul temporar: „el căzu în genunchi și se târî spre ea, o apucă de mână și o duse la buze; mereu calmă, Anna Grigorievna își retrase mâna, și calmul acesta lui îi dădea fiori [...]”³. Criza pe care o are nu îl împiedică însă pe Dostoievski să-și încerce norocul la ruletă chiar în ziua plecării, însă e nevoit să-și recunoască, încă o dată, ghinionul și să se desprindă odată pentru totdeauna de cazinourile nemțești. Ajunși la Basel, cei doi merg să vadă tabloul menționat și în *Memoriile Annei Grigorievna, Christos cel mort*, al lui Hans Holbein cel Tânăr, lucrare în legătură cu care „Fedia era entuziasmat”⁴ și la care se va referi prințul Mișkin, văzându-l într-o reproducere în casa lui Rogojin: „Un astfel de tablou te poate face să-ți pierzi credința”.

¹ *Ibidem*, p. 121.

² *Ibidem*, p. 132.

³ *Ibidem*, p. 142.

⁴ *Ibidem*, p. 158.

O temă cu o deosebită importanță în ceea ce privește problemele ridicate de romanul lui Țîpkin este antisemitismul lui Dostoievski. Intelectualul evreu Țîpkin nu poate înțelege motivațiile antisemitismului dostoievskian, văzut în oglindă cu iubirea nemăsurată pe care Dostoievski o purta Omului:

Mi se părea neverosimil de ciudat că un om atât de sensibil în romanele sale la suferințele oamenilor, acest apărător devotat al celor umiliți și obidiți, care propovăduia cu multă energie și chiar cu frenezie dreptul la existență al tuturor făpturilor de pe pământ, care înălța imnuri de laudă fiecărui muguraș, fiecărui firicel de iarbă, că acest om n-a găsit nici măcar un cuvânt întru apărarea sau justificarea unor oameni persecutați în decursul câtorva milenii – era oare atât de orb?¹

Ironia destinului face ca în secolul al XX-lea operele lui Dostoievski să încapă tocmai pe mâinile unor critici cu origini evreiești, astfel că problema antisemitismului dostoievskian e amplificată cu fiecare nouă lectură critică: „Pentru el, evreii nu erau un popor, îi numea trib, de parcă erau niște sălbatici din insulele polineziene – și din acest trib făceam parte eu și numeroșii mei cunoscuți ori prieteni cu care discutam probleme de mare subtilitate ale literaturii ruse”².

Cel de-al doilea roman, *Maestrul din Petersburg*, de J.M. Coetzee, recuză limitările biografismului și se înscrie în estetica mai largă a postmodernismului de reciclare polemică a literaturii clasice, prin atmosfera și intertextualitatea explicită, dar mai ales implicită ce trimite la romanul *Demonii*, de Dostoievski. Figuri decrepite a scriitorului îi este atribuit un întreg bestiar al patologiilor psihice, iar în acțiunile și gândurile acestuia putem intui portretul crepuscular al lui Stavroghin, personajul principal al romanului *Demonii*. Intriga este una fictivă: Dostoievski se întoarce singur din străinătate în anul 1869, pentru a afla adevărul despre moartea fiului său vitreg, Pavel Isaiev, fapt ce ocazional reîntâlnirea cu un Petersburg mai tulburat ca oricând de flagelul mișcărilor

¹ *Ibidem*, p. 171.

² *Ibidem*.

anarhiste în fruntea cărora se află Neciaev, o altă figură istorică transfictionalizată în romanul scriitorului sud-african. Dostoievski se cazează la fosta gazdă a fiului său, o femeie de aceeași vârstă cu scriitorul, care ajunge treptat să substituie figura Annei, soția acestuia. Un element de intertextualitate în roman este onomastica fiicei gazdei lui Dostoievski. Pe față o cheamă Matrioșa, întocmai ca pe fetița din *Spovedania* lui Stavroghin, iar drama ei reprezintă drama copilăriei pierdute pe fondul colaborării cu gruparea anarhistă a lui Neciaev. Iubirea paternă a lui Dostoievski este evident exagerată, așa cum reiese și din documentele analizate mai devreme, însă în această grandilocvență a sentimentelor se poate intui, pe de altă parte, drama autorului însuși, a lui Coetzee, care și-a pierdut fiul când acesta avea 23 de ani. O ipostază a lui Dostoievski deosebit de relevantă în roman este cea a creatorului cu veleități artistice aproape nelumești, altfel spus a povestitorului care manifestă un talent al povestirii aproape hipnotic, demonic, relevante în acest sens fiind reacțiile Matrioșei din scena în care Dostoievski îi relatează acesteia o întâmplare avându-l protagonist pe Pavel, care salvează onoarea unei nebune: „În timp ce vorbea, o cerceta pe fetiță cu coada ochiului. Se agita emoționată și pentru o clipă chiar își băgă degetul în gură”¹.

Deosebit de relevantă în construcția discursului narativ la Coetzee este apartenența la estetica postmodernismului. Romanul scriitorului sud-african se înscrie în ceea ce Linda Hutcheon numește „metafiecțiune istorică”². Postmodernismul conceptualizat de Hutcheon prezintă o pregnantă componentă politică și istorică ce se manifestă inedit și în narațiunea lui Coetzee. Așa cum remarcă David Coad, „în romanul *Maestrul din Petersburg* Coetzee lucrează cu trei niveluri de semnificație și confruntă două tipuri de discurs (unul istoric și unul romanesc): realitatea istorică (Neciaev și Ivanov),

¹ J.M. Coetzee, *Maestrul din Petersburg*, București, Humanitas, 2008, p. 43.

² Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, New York, Routledge, 1991, p 5.

realitatea istorică ficționalizată (Dostoievski și Pavel), realitatea romanescă (Versiunea lui Dostoievski din *Demonii*, unde Șatov este ucis de Verhovenski). Cel din urmă nivel e amplificat prin invocarea unor alte personaje din romanele lui Dostoievski: Lebeadkinii, Kirilov și Stavroghin din *Demonii*, Raskolnikov din *Crimă și pedeapsă*, Marele Inchizitor din *Frații Karamazov*¹.

Țesătura romanescă a lui Coetzee este îmbogățită cu numeroase referințe, atât la propriul parcurs biografic, cât și la cel al lui Dostoievski, precum și cu aluzii la istoria Rusiei, ce îndreptățesc supoziția conform căreia Coetzee are în vedere și propria patrie, atunci când analizează destinul Rusiei țariste. Astfel, povestea pe care personajul Dostoievski o relatează fiicei gazdei, pe lângă faptul că reprezintă un element de intertextualitate cu referire la legătura dintre Lebeadkin și sora sa, Maria, pe care o abuzează constant, poate fi interpretată și ca o metaforă la destinul istoric al Rusiei și al Africii de Sud. Mai precis, povestea o are în centru pe Maria, o fată bătrână care acceptă să fie abuzată pentru că acesta e singurul contact frățesc pe care l-a cunoscut vreodată: „O bătea. Atâta tot. Îi trăgea câte-o mamă de bătaie zdravănă, rusească. Ea nu-i purta pică. Poate, în biata ei prostie, credea că așa e lumea: un loc unde mănânci bătaie”².

Totodată, și actul revoluției capătă valențe psihanalitice, „metafora revoluției ca o paradigmă a rivalității freudiene dintre tați și fii rezonând de asemenea pe parcursul textului”³. De altfel, în roman, revoluția este descrisă ca „un război:

³ David Coad, „*The master of Petersburg*”. Cahiers Forell - Formes et Représentations en Linguistique et Littérature - Archives (1993-2001), 2013, <http://09.edel.univ-poitiers.fr/lescahiersforell/index.php?id=175>

² Coetzee, *op. cit.*, p. 97.

³ Sue Kossew, *Introduction. Pen and Power: a Post-colonial Reading of J.M. Coetzee and André Brink*, Rodopi, Amsterdam, 1996, p. 214, în Alice Civieri, *The Master of Petersburg: Coetzee and Dostoievsky merging through fiction*, „Iperstoria – Testi Letterature Linguaggi”, mai 2015, nr. 5. În continuare, toate citatele traduse din studiile în limba engleză și franceză vor fi preluate din articolul menționat mai sus.

bătrânii împotriva tinerilor, tinerii împotriva bătrânilor”¹. Relevantă în reliefarea destinului istoric al națiunilor la Coetzee este și utilizarea tehnicii narative a personajului absent, care justifică mecanismul ireversibil al evenimentelor premergătoare unei mișcări sociale majore. Astfel, printre cauzele prefacerilor societății rusești – culminând cu anul 1869, ce a stat sub semnul mașinațiilor instrumentate de „grupurile de câte cinci” conduse de Neciaev – poate fi numărată și absența personajului Dostoievski din Rusia, interpretată în cheie simbolică drept absența intelectualului din avangarda unei societăți incapabile să-și găsească reperele. Mai mult, absența lui Dostoievski din viața fiului său antrenează degradarea morală a acestuia și, în cele din urmă, moartea. Absența lui Pavel devine astfel ritornela lamentoului dostoievskian și totodată intriga care susține întregul fir narativ al romanului. Dostoievski pornește în reconstituirea vieții fiului său, încercând să umple vidul lăsat de acesta, însă, treptat, ajunge să se rătăcească el însuși în intricațiile unei vieți pe care nu o mai înțelege, într-un „oraș al doliului și intrigilor, cu care nu mai simte nicio legătură vie”², parcurgând lungul drum al intelectualului către esența existenței rusești: „Cuvintele lui către Anna Sergheevna: am fost trimis să trăiesc o viață rusească”³. În acest scop, personajul Dostoievski întreprinde mai multe acțiuni cu valoare simbolică: închiriaza camera lui Pavel, îmbracă costumul alb al acestuia, e atras de gazda și de fiica acesteia, interacționează cu Neciaev și vizitează turnul din care s-a prăbușit Pavel, pierzându-se pe sine și căpătând identitatea lui Pavel, pe măsură ce realizează că „nu mai e un bărbat întreg, ci o jumătate de bărbat”⁴. Așa cum se arată într-o lucrare critică, „Dostoievski nu cunoaște și nici nu poate cunoaște ce așteaptă sub numele de Pavel. [...] El își lasă acțiunile să-i fie determinate de impulsuri, atracții, dorințe

³ Coetzee, *op. cit.*, p. 66.

⁴ *Ibidem*, p. 203

³ *Ibidem*, p. 212.

⁴ *Ibidem*, p. 171.

obscure, deși fără să se încreadă complet în vreuna dintre ele”¹.

Deplângerea dispariției lui Pavel și moartea suspectă a acestuia a cărei cauză aparentă este căderea dintr-un turn are corespondent în realitatea biografică a scriitorului sud-african: fiul acestuia, Nicolas, a murit la 23 de ani în circumstanțe ce lasă loc unei duble interpretări: cea a sinuciderii și cea a accidentului, în condițiile prăbușirii de la balconul propriului apartament. Așa cum se arată într-un studiu,

Coetzee îmbină existențialul și esteticul în moduri foarte complexe și subtile, care se susțin și se iluminează reciproc și care-i permit tatălui vitreg ficțional/ tatălui biologic – Dostoievski/ Coetzee – să-și exorcizeze durerea exasperantă, incurabilă rezultată din moartea prematură a fiului său vitreg/ fiului său, relația lor dificilă rămânând neconcludentă, suspendată, poate nereconciliată.²

Exploatarea absenței și a personajului absent ca fenomen naratologic permit ambiguitatea și nuanțarea receptării personajului Pavel, văzut în involuție pe măsură ce personajul Dostoievski investighează firul evenimential premergător morții lui Pavel. Astfel, imaginea vădit idealizată a fiului în conștiința tatălui său, în debutul romanului, este distorsionată în ultimul capitol al romanului, intitulat sugestiv *Stavroghin*, când „pentru prima dată îi trece prin minte că a fost mai bine pentru el că a murit. Acum, că i-a venit acest gând, îl privește drept în față, nu-l respinge”³. De altfel, clivajul dintre percepția idealizată a personajului Dostoievski asupra fiului său și adevăratul caracter al fiului este sugerat

¹ Derek Attridge, *Expecting the Unexpected. The Master of Petersburg, J. M. Coetzee and the Ethics of Reading: Literature in the Event*, University of Chicago Press, Chicago, 2004, p. 124-125.

² Susanna Zinato, Annalisa Pes, „Introduction”, *Ex-centric Writing: Essays on Madness in Postcolonial Fiction*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle, 2013, p. 9.

³ Coetzee, *op. cit.*, p. 219.

chiar de povestea despre Maria, a cărei pețire de către Pavel Dostoievski o consideră un act de cavalerism, pe când, de fapt, adevărul consemnat în jurnalul tânărului indică doar un capriciu de moment: „De ce-am făcut așa ceva? Ca să mă distrez. Vara la țară e așa de plicticoasă – habar n-ai cât de plicticoasă!”¹. Întreaga narațiune stă de altfel sub semnul dedublării și al ambiguității, tehnici împrumutate din opera dostoievskiană: până și copila, Matrioșa, care în debutul romanului este prezentată jucându-se cu copiii de vârsta ei, se dovedește a fi o colaboratoare a grupării anarhiste a lui Neciaev.

Poate cel mai important aspect al plasării acțiunii romanului în perioada contradicțiilor sociale din anul 1869 este, pentru J.M. Coetzee, dorința de a discuta implicațiile sociale ale unei revoluții, mai cu seamă că publicarea romanului are loc la doar trei ani de la sfârșitul luptei împotriva apartheid-ului în Africa de Sud. Personajul Dostoievski percepe revoluția drept o luptă între generații, cu implicații mai curând sociale decât politice: „Dostoievski nu crede în revoluție, el crede că e mai degrabă o chestiune de competiție între vechi și nou, o formă a vechii rivalități între părinți și copii”². Relevant în acest sens este complexul oedipian, care se găsește în opera lui Dostoievski, conform lui Jacques Catteau, „sub forma sa cea mai atractivă, obsesia paricidului”³. Revoluția e văzută drept răzbunarea noii generații ca mișcare paroxistică în cadrul societății: „Nu Răzbunarea Poporului, ci Răzbunarea Fiilor: asta zace în spatele revoluției – tați invidioși pe fiii lor, pe femeile acestora, fiii urzind să prade casele cu bani ale taților?”⁴. Pe fondul acestei rivalități între generații se profilează, în

¹ *Ibidem*, p. 220.

² Paola Splendore, „No More Mothers and Fathers”: *The Family Sub-Text in J.M. Coetzee’s Novels*, *Journal of Commonwealth Literature*, iulie 2003, p. 156.

³ Jacques Catteau, *La Création Littéraire chez Dostoïevski*, Paris, Institut d’études slaves, 1978.

⁴ Coetzee, *op. cit.*, p. 97.

schimb, umbra celor care văd în împlinirea revoluției singurul scop al vieții și al căror exponent în roman este Neciaev. Neciaev, spre deosebire de Dostoievski, considera că revoluția trebuie, asemenea fluxului, să măture totul în cale și să pună bazele unei societăți cu totul noi, în care nu-și mai au locul nici măcar tații și fiii, o societate care se metamorfozează constant cu fiecare nouă generație:

Revoluția e sfârșitul a tot ce e vechi, inclusiv tați și fii. E sfârșitul succesiunilor și dinastiilor. Și se reînnoiește neîncetat, dacă e o revoluție adevărată. Cu fiecare generație, vechea revoluție e răsturnată și istoria începe din nou. Aceasta e noua idee, cu adevărat noua idee. [...] Când totul e reinventat, totul șters și renăscut: legea, moralitatea, familia, totul.¹

O altă miză esențială a exploatării literare a unei figuri emblematice precum cea a lui Dostoievski este analiza mecanismelor creației, romanul reprezentând o metaficțiune ce urmărește procesul premergător scrierii romanului *Demonii*: „E cazul unui artist destăinuindu-se în altul, încadrându-și creativitatea în creativitatea altuia”². Așa cum observă Alice Civieri³, creativitatea e pusă în legătură cu motivul căderii: de la căderea fizică de pe turn în cazul lui Pavel, la căderea în vis, secvențele onirice fiind totdeauna însoțite de o mișcare de tip catabatic. În plus, romanul *Maestrul din Petersburg* dă mărturie despre căderea morală a unei întregi generații în frunte cu Neciaev. Relevantă este și căderea lui Pavel în conștiința personajului Dostoievski. În ultimul capitol al romanului, intitulat sugestiv *Stavroghin*, Dostoievski decide să continue însemnările din jurnalul lui Pavel, scriind despre Stavroghin și dând astfel naștere romanului *Demonii*. Actul creației este văzut ca posedare,

¹ *Ibidem*, p. 168.

² David, Attwell, *The Shot Tower. History, Autre-biography and Madness in The Master of Petersburg, Excentric Writing: Essays on Madness in Postcolonial Fiction* (ed. Susanna Zinato, Annalisa Pes), Cambridge Scholars Publishing, Newcastle, 2013, p.31.

³ Civieri, *op. cit.*, p. 7.

trădare și nebunie, în fața cărora Dostoievski nu se predă până la sfârșitul romanului. În spiritul creației dostoievskiene, acesta este însă și un act mântuitor de care depinde redempțiunea amintirii lui Pavel: „Ești un artist, un maestru, spune ea [*gazda*]. Ție-ți revine, nu mie, să-l readuci la viață”¹. Chiar și Dostoievski își dă în cele din urmă seama de puterea izbăvitoare a artei: „Ce mi-a rămas mie de făcut: să adun comoara, să așez laolaltă ce s-a risipit. Poet, cântăreț din liră, vrăjitor, iată ce trebuie să fiu. Și adevărul? Umeri înțepeniți, încovoiați deasupra mesei de scris, și durerea unei inimi care bate încet. Inimă de țestoasă”². Creatorul devine, astfel, un Orfeu capabil să-l aducă la viață pe cel căzut, iar arta lui transcende fruntariile morții.

În ambele romane investigate, *O vară la Baden-Baden* și *Maestrul din Petersburg*, am identificat numeroase elemente care indică, explicit sau implicit, ficționalizarea vieții și a personalității lui Dostoievski. Putem afirma că, din considerente istorice și personale, romanul lui Țîpkin rămâne în mare parte fidel realității biografice, urmărind schema periplului și a firului evenimential trasate de Anna Grigorievna Dostoievskaia în *Memoriile* sale. Împletind propria biografie cu cea a scriitorului admirat, Țîpkin încearcă să traseze o paralelă între condiția artistului în secolul al XIX-lea și cea a intelectualului sovietic, încercând totodată să înțeleagă cum poate un gânditor cu o conștiință pluridimensională ca Dostoievski să se complacă în atitudini controversate, precum antisemitismul. Pe de altă parte, romanul lui Coetzee se îndepărtează de coordonatele biografice ale lui Dostoievski pentru a-și aroga dreptul de a vorbi despre marile evenimente ce țin de viața umană și mai ales despre felul în care acestea se reflectă în conștiința unui creator cu o imaginație perenă, dar totodată proteică. În același timp, Coetzee analizează contrastiv destinele a două țări care, pe cât de îndepărtate sunt din punct de vedere geografic, pe atât

¹ Coetzee, *op. cit.*, p 125.

² *Ibidem*, p. 136.

de apropiate sunt în ceea ce privește destinul istoric. Revolta pusă la cale de Neciaev devine arhetipul revoluției din patria lui Coetzee, abia ieșită din lupta împotriva apartheid-ului. În ambele romane, Dostoievski întruchipează, așadar, mitului creatorului și al intelectualului bulversat în disputele cotidiene, de la viața conjugală la combaterea unei revoluții și desăvârșirea propriei opere.

Bibliografie

- Attridge, Derek, *Expecting the Unexpected. The Master of Petersburg, J. M. Coetzee and the Ethics of Reading: Literature in the Event*, Chicago, University of Chicago Press, 2004
- Attwell, David, „The Shot Tower”. *History, Autre-biography and Madness in The Master of Petersburg. Excentric Writing: Essays on Madness in Postcolonial Fiction* (ed. Susanna Zinato, Annalisa Pes), Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2013
- Catteau, Jacques, *La Création Littéraire chez Dostoïevski*, Institut d'études slaves, Paris, 1978
- Civieri, Alice, *The Master of Petersburg: Coetzee and Dostoievsky merging through fiction*, „Iperstoria – Testi Letterature Linguaggi”, 5/ 2015
- Coad, David, *The master of Petersburg, în Cahiers Forell – Formes et Représentations en Linguistique et Littérature*, mai 2013, <http://09.edel.univ-poitiers.fr/lescahiersforell/index.php?id=175>
- Coetzee, John Maxwell, *Maestrul din Petersburg*, București, Editura Humanitas, 2015
- Dinu, Camelia, *Prefață* la volumul *Amintiri din Casa Morților*, de F.M. Dostoievski, traducere de Nicolae Gane, „Jurnalul Național” & Editura Litera, colecția „Biblioteca pentru toți”, 2014, p. 15-21
- Dostoievskaia, Anna, *Amintiri*, Editura Univers, București, 1975

- Hutcheon, Linda, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, New York, Routledge, 1991
- Kossew, Sue, *Introduction, Pen and Power: a Post-colonial Reading of J. M. Coetzee and André Brink*, Amsterdam, Rodopi, 1996
- Sontag, Susan, *Să-l iubești pe Dostoievski*, prefață la Țîpkin, Leonid, *O vară la Baden-Baden*, București, Editura Humantias, 2006
- Splendore, Paola. „No More Mothers and Fathers”: *The Family Sub-Text in J.M. Coetzee’s Novels*, „Journal of Commonwealth Literature”, 2003
- Țîpkin, Leonid, *O vară la Baden-Baden*, București, Editura Humantias, 2006
- Zinato, Susanna, Pes, Annalisa, *Introduction. Ex-centric Writing: Essays on Madness in Postcolonial Fiction*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2013
- Федор Михайлович Достоевский. *Антология жизни и творчества*,
https://www.fedordostoevsky.ru/around/Isaev_P_A/

ROMANUL *ANNA KARENINA* PRIN GRILA TEORIILOR FICȚIONALE CONTEMPORANE

Andreea ZAVICSA
Facultatea de Litere
Filologie, română-rusă

The purpose of the article is to highlight the multiple interpretations Tolstoy's novel *Anna Karenina* can achieve, taking into consideration the major contributions to the literary criticism of Toma Pavel, Kendall Walton, Umberto Eco, Terence Parsons and J. A. Searle. Based on Pavel's study (*Fictional Worlds*), the aim of the paper is to determine in what way can the imaginary world be separated from the real one. In fact, I have chosen this topic because I strongly believe that the combination between the two areas of philology - literature and criticism- is more than appealing and can help the reader to fully understand the meanings of the novel and even discover new ones hidden within the pages. Toma Pavel's ideas about *Anna Karenina* are worth spreading because they can work as an invitation for the reader's own interpretations.

Keywords: criticism, society, fiction, reality, Reader, Tolstoy

Romanul *Anna Karenina*, apărut în 1877 și considerat în unanimitate de către critici un punct de referință în integrala prozei lui Lev Tolstoi, poate primi valențe simbolice noi și chei de lectură inedite dacă asupra sa sunt aplicate unele dintre teoriile ficționale contemporane, cum ar fi cele enunțate de către Toma Pavel, Kendall Walton, Umberto Eco, Terence Parsons și J.A. Searle. Lucrarea își propune să demonstreze că realismul lui Tolstoi poate fi disecat, astfel încât să putem distinge granițele realității obiective de cele ale ficțiunii. Mai exact, este interesant de văzut în ce măsură scriitorul prelucrează realitatea înconjurătoare și o transpune în roman și în ce fel reușește să creeze ficțiune în jurul Annei Karenina, știut fiind faptul că Tolstoi, „moralist profesionist, are

preocuparea aproape obsesivă pentru devoalarea non-exemplarității”¹ și reflectă în roman „numeroase probleme din aria tolstoismului: treptele decăderii morale, crima morală, relația păcat-iertare, autoflagelarea și pedeapsa asumată voluntar, mila creștinească”².

În studiul *Lumi ficționale* (1992), Toma Pavel trece în revistă două direcții stabilite de critica literară cu privire la relațiile ce se stabilesc între realitate și ficțiune: una segregacionistă, „caracterizând conținutul textelor ficționale ca pură imaginație fără valoare de adevăr”, și una integraționistă, „tolerantă”, susținând că „nu se poate consemna nicio diferență ontologică reală între descrierile ficționale și cele non-ficționale ale lumii reale”³. În concepția teoreticianului, viziunea integraționistă „diminuează deosebirea dintre ficțiune și alte specii ale discursului, considerând că toate textele sunt egal guvernate de convenții arbitrare”⁴. Luând în calcul această definiție, putem observa că romanul lui Tolstoi se apropie mai mult de obiectul de studiu al direcției integraționiste, întrucât *Anna Karenina* este o frescă a societății ruse din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, ce surprinde, pe de-o parte, superficialitatea, mercantilismul, falsitatea și snobismul nobilimii și, pe de alta, onoarea, râvna, credința și deziluzia țărănimii. Pornind de la un context socio-politic și cultural real, Tolstoi insistă asupra acestor aspecte ale societății rusești în care Anna Karenina își va trăi iubirea adulterină cu Aleksei Vronski. Autorul evidențiază faptul că, într-o lume perfidă și decăzută din punct de vedere moral, în care valorile s-au răsturnat, afișarea adevărului, în stare pură, fără rețineri sau teamă, înseamnă comiterea celui mai greu păcat:

¹ Camelia Dinu, *Prefață* la volumul *Învierea*, de L.N. Tolstoi, traducere de Lucia Demetrius, „Jurnalul Național” & Editura Litera, 2014, p. 19.

² *Ibidem*.

³ Toma Pavel, *Lumi ficționale*, Editura Minerva, 1992, p.18.

⁴ *Ibidem*.

Vronski știa foarte bine că față de Betsy și de toți oamenii de societate nu risca să pară ridicol. Știa că în ochii acestor oameni rolul unui amant nefericit din pricina unei fete, și în general din pricina unei femei libere, poate fi ridicol; dar rolul unui bărbat care urmărește o femeie măritată și care-și pune viața în joc ca s-o seducă, acest rol are ceva frumos, măreț și nu poate fi niciodată ridicol.¹

Mergând în aceeași direcție, adică a ficțiunii care se întrepătrunde aproape în totalitate cu realitatea (în sensul că Rusia din roman este extensia Rusiei lui Tolstoi, așa cum și personajele care se perindă prin acest peisaj sunt veridice și seamănă foarte mult cu oamenii epocii), Toma Pavel aduce în discuție „experiența de a fi captivat de o povestire”, pe care, arată Pavel, o observase și Kendall Walton în studiul *Appreciating fiction: Suspending Disbelief or Pretending Belief* din 1980:

Când ne cufundăm în aventurile Annei Karenina, spune Walton, chiar dacă nu credem literal ceea ce ne spune textul lui Tolstoi, ne lăsăm „convinși cel puțin momentan și parțial de existența Annei Karenina și de adevărul celor spuse despre ea în roman”. Aceasta se întâmplă, spune Walton, pentru că operele de ficțiune nu sunt simple înșiruiți de propoziții, ci puncte de sprijin într-un *joc de-a ce-ar fi*, ca în cazul copiilor care se joacă cu păpușile sau de-a hoții și vardiștii.²

Cu alte cuvinte, actul lecturii este un exercițiu ludic de imaginație și de suspendare a neîncrederii, pe parcursul căruia receptorii textului se abandonează lumii ficționale și îl trăiesc simultan atât prin prisma convenției literare, cât și în raport cu realitatea vieții lor prezente. Kendall explică: „Cititorul care acceptă că Anna Karenina îl iubește pe Vronski și că este nefericită recunoaște că astfel de propoziții sunt adevărate în lumea aceluia joc. [...] Cititorii care plâng la sfârșitul tragic al personajului, sunt martorii ficționali la sinuciderea Annei și participă (ca spectatori) la un *joc de-a*

¹ Lev Tolstoi, *Anna Karenina*, Editura Univers, 1995, p.148.

² Apud Pavel, *op. cit.*, p. 89.

ce-ar fi”¹. Astfel, „cititorii sunt primiți în interiorul lumii ficționale care, pe durata jocului, este luată drept reală”².

Cu siguranță, impresia pe tot parcursul lecturii romanului *Anna Karenina* este de un firesc apăsător. Lumea ficțională este produsul lumii reale, dar în romanul lui Tolstoi aceste două lumi par să se suprapună și este greu de găsit granița care le desparte. După cum afirma și Umberto Eco în volumul *Șase plimbări prin pădurea narativă*, „lumile ficționale sunt parazite ale lumii reale”³. Până și incipitul romanului trădează suprapunerea dintre vocea naratorului și cea a lui Tolstoi însuși. Cercetătorul J. R. Searle delimitează, în volumul *Speech Acts*, declarațiile ficționale de aserțiunile veritabile inserate de scriitori în opere:

Ca să ne referim la un exemplu celebru, Tolstoi începe *Anna Karenina* cu următoarele cuvinte: „Toate familiile fericite se aseamănă între ele, fiecare familie nefericită însă este nefericită în felul ei”. Eu consider că acest enunț nu este unul ficțional, ci un enunț foarte serios. Este o adevărată aserțiune.⁴

Cu toate acestea, există anumite indicii care atrag atenția că avem de-a face cu o ficțiune. De pildă, numeroasele coincidențe sau însuși fatumul care planează deasupra personajelor semnaleză desprinderea de realitate și pătrunderea în imaginarul epic al lui Tolstoi. Nimic nu este întâmplător în literatură. Fiecare gest, fiecare replică a personajelor, fiecare fapt descris în roman are un scop și o intenție camuflată a autorului. De exemplu, când Anna ajunge la Moscova, un angajat al căilor ferate este călcat de tren pentru ca, în finalul romanului, Anna însăși să aibă același destin: „Deodată, amintindu-și de omul tăiat de tren în ziua

¹ *Ibidem*, p. 90.

² *Ibidem*.

³ Umberto Eco, *Șase plimbări prin pădurea narativă*, Editura Pontica, 2006, p. 110.

⁴ Apud Pavel, *op. cit.*, p. 40.

primei sale întâlniri cu Vronski, ea înțelese ce avea de făcut”¹. Totodată, intervențiile constante ale naratorului moralist, posibile echivalențe ale vocii auctoriale, marchează încă o dată cu insistență preceptele cu privire la căsătorie din roman. Konstantin Levin este unul dintre personajele alter-ego ale lui Tolstoi. Pretendent la mâna lui Kitty, sora lui Dolly, el întruchipează tipul intelectualului din zona rurală, preocupat de agricultură și, în același timp, chinuit de procese de conștiință. De cele mai multe ori, în discursurile sale, Levin își pune probleme de etică, astfel încât, episodul în care el și Stepan Arkadici, fratele Annei Karenina și soțul lui Dolly, discută la prânz despre infidelitate este relevant pentru a stabili poziția morală a lui Levin în opoziție cu cea a lui Stepan (aventurierul, seducătorul), precum și valorile pe care fiecare dintre ei le consideră importante în viață. Cei doi discută despre aventurile extraconjugale și Stepan le aseamănă cu furtul de colaci, după un prânz bogat la restaurant, dar Levin nu înțelege cum poate un bărbat să își înșele soția: „Ochii lui Stepan Arkadici luceau mai puternic decât de obicei. – De ce? Uneori colacul miroase așa frumos, că nu te poți stăpâni. [...] Da, s-a isprăvit cu mine. Dar ce e de făcut? – Să nu furi colaci”².

Teoreticianul Toma Pavel stabilește limitele ficțiunii chiar și atunci când planurile narațiunii și ale realității par să fie pe deplin compatibile. În acest sens, el face o afirmație relevantă: „[...] lumile reale par să fie indubitabil reale, complete și consecvente, iar lumile ficționale sunt intrinsec incomplete și neconsecvente, cele din urmă fiind în cel mai bun caz văzute drept construcții mentale fără însemnătate”³. Aceasta înseamnă că, asumându-și faptul că au de-a face cu o operă literară, cu un univers ireal, cititorilor le revine rolul

¹ Tolstoi, *op. cit.*, p. 375.

² *Ibidem*, p. 50.

³ Pavel, *op. cit.*, p. 122.

de a umple golurile ficțiunii cu propriile răspunsuri și interpretări. Bunăoară, în textul lui Tolstoi nu se explică de ce Anna își iubește mai mult fiul din căsătoria cu Karenin decât fetița rezultată din relația cu Vronski. Putem să presupunem, de pildă, că într-un mariaj care nu implica iubire, toată dragostea pe care Anna ar fi vrut să o exprime s-a răsfrânt asupra singurei ființe care îi trezea în suflet sentimente intense în comparație cu indiferența manifestată față de soț. Cu alte cuvinte, când Anna căuta să iubească, toată atenția ei se îndrepta spre Serioja, iar când în sfârșit iubea cu toata ființa ei, sentimentele ei existau numai și numai pentru Vronski, bărbatul iubit, fiind dedicate prea puțin fetiței rezultate din această relație. De asemenea, nu putem ști dacă Vronski o înșela pe Anna, cum suspecta aceasta. În ultima parte a romanului cititorul receptează acțiunea prin filtrul gândurilor Annei, care își suspectează constant partenerul. Cunoaștem prea puține din adevăratele îndeletniciri ale lui Vronski și din acest motiv suntem tentați să vedem în Karenina o victimă a propriei slăbiciuni: „«Iarăși ea! Încep să înțeleg totul», se gândi Anna, cum se urni trăsura din loc și, legănându-se, prinse să huruie pe strada pavată cu piatră mărunță. Și iarăși începură să i se perinde prin minte impresii, una după alta”¹. Lumile ficționale și-ar pierde atributul ficționalității dacă ar oferi răspunsuri concrete și explicații pentru acțiunile personajelor. Rolul ficțiunii este să nască întrebări în mintea cititorului și să-l provoace la interpretare, ajutându-l în același timp să se cunoască pe sine.

Contribuția cititorilor nu se limitează însă doar la a umple golurile lumilor ficționale, căci „noi vizităm țărâmurile ficționale, locuim în ele pentru un timp, ne amestecăm cu eroii”². Kendall Walton afirmă că „atunci când suntem

¹ Tolstoi, *op. cit.*, p. 369.

² Apud Pavel, *op. cit.*, p. 138.

implicați într-o povestire participăm la întâmplările ficționale, proiectând un eu ficțional care asistă la evenimentele imaginare ca un fel de membru fără drept de vot”¹. Cercetătorul completează:

Noi nu facem decât să împrumutăm trupurile și emoțiile noastre, pentru o vreme, acestor euri ficționale, întocmai cum în ritualurile de participare credincioșii împrumută corpurile spiritelor care le stăpânesc. [...] Eurile ficționale sau artistice sunt în mai mare măsură capabile să simtă și să exprime emoții decât eurile reale, uscate și închistate.²

Fiecare dintre cititori empatizează cu Anna Karenina sau cu alte personaje din roman. Există momente când cititorii și-ar dori să poată lua decizii în locul lor sau să le influențeze într-o oarecare măsură. Poate că dacă Anna și-ar fi respectat promisiunea făcută lui Karenin și nu l-ar fi primit în casa lor pe Vronski, lucrurile s-ar fi desfășurat altfel, așa cum și dacă soțul ei nu ar fi afișat o atitudine doar în aparență binevoitoare și înțelegătoare față de cei doi amanți, Anna nu ar mai fi fost supusă chinului de a-și continua relația cu Vronski în schimbul renunțării la propria libertate maritală. Cu toate acestea, „Kendall Walton remarca faptul că niciodată nu pătrundem cu forța într-o piesă pentru a smulge o fecioară din ghearele unui ticălos: tot ceea ce am putea face ar fi să întrerupem reprezentația piesei”³. Prin prisma acestei poziții, lectura unui text ne captivează în lumea ficțională, fără însă a șterge granițele lumii reale. Asta înseamnă că cititorul nu poate decât să accepte, să trateze ca atare faptele și gândurile personajelor și să își amintească mereu că întâmplările ficționale, oricât de credibile sau apropiate de

¹ *Ibidem*, p. 139.

² *Ibidem*, p. 140.

³ *Ibidem*.

realitate ar părea, sunt valabile doar în interiorul paginilor, iar el nu poate schimba nimic în firul narativ.

Romanul lui Tolstoi conferă semnificații simbolice atât întâmplărilor prin care trec personajele, cât și diverselor obiecte din spațiul ficțional. Analizându-le conform teoriei obiectelor ficționale enunțate de Terence Parsons în *Nonexisting Objects* (1980), putem constata că obiectele primesc noi valențe semnificative în economia textului. În teoria lui Parsons, „obiectele ficționale posedă toate proprietățile nucleare pe care, în mod naiv, li le atribuim, dar ele se bucură de aceste proprietăți numai în romanul sau în textul căruia îi aparțin, calitatea de a fi membru al unui text fiind o proprietate extranucleară”¹. În concepția lui Parsons, există trei tipuri de obiecte ficționale: obiecte originare povestirii, „care pot fi descrise ca fiind inventate sau create de autorul textului”², obiecte imigrante care vin în text de altundeva, fie din lumea reală, fie din alte texte”³, și obiecte substituie, „care sunt copii ficționale ale obiectelor din lumea reală în textele ficționale care le modifică substanțial descrierea”⁴. În *Anna Karenina*, trenului îi sunt atribuite semnificații importante. Dincolo de a fi un simplu mijloc de transport ce face legătura între cele două centre culturale ale Rusiei – Moscova și Petersburgul –, pentru protagonistul romanului trenul este însuși destinul. Povestea Annei începe cu drumul pe care îl face la Moscova pentru a restabili pacea între soții Oblonski. Ca soră a lui Stepan Arkadici Oblonski și ca prietenă devotată a soției sale, Dolly, Anna simte că este de datoria ei să o convingă pe cumnată să-i mai dea o șansă soțului infidel. „Întâmplarea” face ca Anna să se afle în același tren cu care călătorea și mama viitorului ei amant, Vronski: „Prin ceața groasă se zăreau muncitorii în scurte îmblănite și cu pâslari mari, trecând peste șinele care se întretăiau. În depărtare, pe linii, se auzeau șuieratul locomotivei și

¹ Pavel, *op. cit.*, p. 46.

² Apud Pavel, *op. cit.*, p. 47.

³ *Ibidem*, p. 47.

⁴ *Ibidem*.

cutremurarea pricinuită de acea greutate masivă care se apropia”¹. După ce coboară din tren, Anna află de accidentul ce avusese loc chiar cu câteva secunde înainte, pe care nu întârzie să îl catalogheze drept „semn rău”: „Un paznic, beat sau cu capul prea încotoșmănat din pricina gerului aspru, nu auzise zgomotul trenului, care manevra de-a-ndărățelea, și fusese călcat”². Imaginea de un naturalism autentic a cadavrului desfigurat, despre care se spune că „l-au tăiat în două”³, va fi reluată în deznodământ când, în mod simbolic, Anna se aruncă în fața trenului, împlinindu-și destinul:

Doamne, iartă-mi totul!, rosti Anna, simțind că nu se mai poate lupta. [...] Trupul ei însângerat, nu demult încă plin de viață, era întins indecent pe masa magaziei, în fața unor oameni străini... Capul rămas întreg sta răsturnat pe spate, cu cozile grele și cu cărlionți la tâmple. Iar pe fața ei încântătoare, cu gura rumenă, întredeschisă, încremenise o expresie ciudată, jalnică în jurul buzelor și îngrozitoare în ochii deschiși.⁴

Cu toate că trenul ca obiect în sine nu pare desprins de realitate, ba chiar întrunește toate caracteristicile unui vehicul adevărat, poate fi considerat un obiect ficțional substituit, întrucât, în plan simbolic, el este factorul care influențează destinul Annei. De asemenea, două episoade deosebit de semnificative din părți diferite ale romanului demonstrează valențele suplimentare pe care le primește cartea citită de Anna pe tren, în drum spre Petersburg, motiv pentru care și aceasta poate fi considerată un obiect substituit:

[...] Scoase din geantă un coupe-papier și un roman englezesc. [...] Anna Arkadievna citea și înțelegea. Dar nu-i plăcea să citească, adică să urmărească oglindirea vieții altor persoane. Ea însăși voia atât de mult să trăiască! Atunci când citea că eroina îngrijea un bolnav, Anna ar fi vrut să umble ea

¹ Tolstoi, *op. cit.*, p. 71.

² *Ibidem*, p. 77.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*, p. 390.

tiptil prin camera bolnavului. Când citea că un membru al parlamentului ține un discurs, ar fi vrut ca ea să fi fost aceea care ținuse discursul. Când citea că lady Mary călărea în urma unei haite de câini, necăjindu-și cumnata și uimind pe toată lumea prin curajul ei, Anna ar fi vrut să facă la fel. Dar n-avea cum și, învârtind în mâinile sale mici netedul coupe-papier, se străduia să citească.¹

Imediat după acest moment, Anna îl va întâlni pe peron pe Vronski, viitorul ei amant. Poate că, inconștient deocamdată, din acest moment Anna decide să nu se mai refugieze în lectură, ci să trăiască cu intensitate, asumându-și riscuri și literaturizându-și propria viață, adică să fie eroina propriului roman, care este existența însăși. În termenii lui Parsons, romanul englezesc citit de ea este un obiect imigrant în prima parte a volumului, întrucât se deplasează din planul realității în cel ficțional, dar, la finalul romanului, devine un obiect substituit, întrucât își pierde proprietățile unei simple cărți de beletristică și este considerat drept „cartea vieții” personajului:

Mujicul cel mic scotocea niște fiare, îndrugând ceva în barbă, iar lumina la care Anna citise *cartea*, plină de zbuclim și înșelăciuni, de durere și răutate, străluci ca o flacără mai vie ca oricând, sfâșiind bezna; apoi flacăra șovăi și se stinse pentru totdeauna.²

Însuși numele personajului, Anna Karenina, trezește în mintea cititorului, dar chiar și a unuia care nu a citit romanul, dar care a auzit despre personaj, o sumă de „predicate nucleare” (folosind termenii Barbarei Herrstein-Smith, din studiul *On the Margins of Discourse*, University of Chicago Press, 1978) atașate inevitabil lui, dar dintre care niciunul nu este obligatoriu, printre care: adulter, sinucidere, tren, nefericire, familii destrămate etc. În acest sens, potrivit teoriei formulate de către Saul Kripke, David Kaplan, Keith Donnellan și Hilary Putnam,

¹ *Ibidem*, p. 116.

² *Ibidem*, p. 376.

pentru ca un nume să se refere la un obiect, trebuie să existe un mod unic de a specifica obiectul, independent de proprietățile contingente pe care el le poate avea. Or, pare imposibil să identifiți pe Anna Karenina, Sherlock Holmes și pe ceilalți, altfel decât cu ajutorul atributelor conferite lor de textul literar.¹

Romanul *Anna Karenina* este o frescă a realității sociale din perspectiva lui Tolstoi. Autorul reflectă întregul peisaj social rusesc de la mijlocul secolului al XIX-lea, populându-l cu personaje care întruchipează, aproape fără excepție, discrepanța dintre aparență și esență. Anna și Aleksei Karenin, la fel ca Dolly și Stepan, nu au căsnicii fericite, așa cum ar părea din exterior. Karenin nu este interesat de fericirea Annei, ci caută doar ca, printr-o atitudine tolerantă față de ea și amantul ei, să-și păcălească propria conștiință și să-și asigure liniștea sufletească și stima celor din jur. Portretele pe care le schițează Tolstoi sunt incredibil de verosimile, indiferent dacă viziunea personajelor asupra vieții coincide cu cea a scriitorului însuși. Trecând romanul prin grila de lectură a criticilor și teoreticienilor literari menționați, s-a putut constata că romanul simulează realitatea aproape în totalitate, dar, în fapt, nu este decât un joc ficțional *de-a ce-ar fi*, în care cititorul se abandonează asumat și pe parcursul căruia descoperă valențe simbolice inedite ale entităților ficționale prezente în narațiune.

¹ Apud Pavel, *op. cit.*, p. 52.

Bibliografie

- Dinu, Camelia, *Prefață* la volumul *Învierea*, de L.N. Tolstoi, traducere de Lucia Demetrius, „Jurnalul Național” & Editura Litera, 2014, p. 15-21
- Eco, U., *Șase plimbări prin pădurea narativă*, Constanța, Pontica, 2006
- Herrnstein, Smith, B., *On the Margins of Discours*, Chicago, University of Chicago Press, 1978
- Pavel, Toma, *Lumi ficționale*, București, Minerva, 1992
- Tolstoi, L.N., *Anna Karenina*, București, Univers, 1995