

Послалъ тѣмъ емоу коу рѣшѣнъ . и прѣидѣша въ рѣшѣнъ .
 и поведѣша цѣркви . цѣркви же бѣу трѣи прѣзвѣимъ . прѣзвѣ
 да глѣтъ . послы роу сѣмъ . и прѣидѣша пакостити кѣмъ
 нашъ . хотѣи мѣти любоу соу рѣшѣнъ . и прѣидѣша
 прочѣи всѣмъ . цѣркви же рѣшѣнъ . и поведѣша цѣркви
 ти всѣмъ . и поведѣша махорѣнъ . и поведѣша поведѣ
 всѣмъ . и поведѣша цѣркви . и поведѣша цѣркви .
 свѣдѣнъ . и поведѣша цѣркви . и поведѣша цѣркви .
 глѣтъ . и поведѣша цѣркви . и поведѣша цѣркви .
 кой и поведѣша цѣркви . и поведѣша цѣркви .



SLOVO

8

REVISTA

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

RUSĂ ȘI SLAVĂ

Мѣстѣ . и прѣидѣша въ рѣшѣнъ . и прѣидѣша въ рѣшѣнъ .
 и поведѣша цѣркви . цѣркви же бѣу трѣи прѣзвѣимъ . прѣзвѣ
 да глѣтъ . послы роу сѣмъ . и прѣидѣша пакостити кѣмъ
 нашъ . хотѣи мѣти любоу соу рѣшѣнъ . и прѣидѣша
 прочѣи всѣмъ . цѣркви же рѣшѣнъ . и поведѣша цѣркви
 ти всѣмъ . и поведѣша махорѣнъ . и поведѣша поведѣ
 всѣмъ . и поведѣша цѣркви . и поведѣша цѣркви .
 свѣдѣнъ . и поведѣша цѣркви . и поведѣша цѣркви .
 глѣтъ . и поведѣша цѣркви . и поведѣша цѣркви .
 кой и поведѣша цѣркви . и поведѣша цѣркви .

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

SLOVO 8

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

**Editura Universității din București
2020**

Referenți științifici:

prof.dr. Octavia Nedelcu (Universitatea din București)

lect.dr. Anca Bercaru (Universitatea din București)

Colegiul de redacție:

Editori și redactori responsabili:

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

Coperta:

Ana Breiner

Volumul cuprinde comunicări de la sesiunea științifică a studenților, masteranzilor și doctoranzilor din 30 mai 2020.

ISSN 2558 - 9148

ISSN-L 2344 - 3812

Cuprins

Studii

Andreea BĂJENARU, Imaginația intermitentă. O incursiune în proza lui Bruno Schulz.....	5
Bianca-Elena CHIRILĂ, Aleksandr Vvedenski și avangarda rusă.....	22
Lorena-Giorgiana HEREDEA, Simbolistica culorii roșii în opera lui Leonid Andreev.....	36
Mara IONESCU, Moscova epocii NEP în proza timpurie a lui Mihail Bulgakov.....	48

Traduceri

<i>Valia</i> de Leonid Andreev, traducere de Lorena-Giorgiana HEREDEA	66
--	----

Recenzii

Andreea Ana-Maria BARB, Despre modernismul rus și fațetele sale prodigioase.....	81
Bianca-Elena CHIRILĂ, Daniil Harms – avangarda continuă.....	87
Mara IONESCU, Simbolismul și estetica modernistă în spațiul literar slav.....	91

Studii

IMAGINAȚIA INTERMITENTĂ. O INCURSIUNE ÎN PROZA LUI BRUNO SCHULZ

Andreea BĂJENARU

Facultatea de Limbi și Literaturi Străine
Universitatea din București
Masteratul „Studii culturale slave”

В сборнике рассказов *Коричные лавки* польского писателя Бруно Шульца привычный порядок вещей – порой незаметно, а иногда очевидно – сменяется другим порядком, принадлежащим миру воображения. Цель настоящей статьи состоит не в том, чтобы показать, что реальность, и что выдумка в этом литературном мире, а проследить за чередованием или переплетением этих двух порядков – реальности и фантазии –, подчёркивая при этом особенности способов реализации этой непростой композиции.

Ключевые слова: Бруно Шульц, *Коричные лавки*, воображение, реальность, фантазия.

Scriitor de limba polonă din prima jumătate a secolului XX, încadrat în sfera modernismului sau a suprarealismului, Bruno Schulz posedă un stil aparte de a comunica conținutul de idei și evenimente din proza sa. El dezvoltă o veritabilă poetică a ambiguității, prin care îi întinde cititorului la fiecare pas capcana îndoielii și a confuziei și îl pune permanent în situația de a se întreba unde începe și unde se termină realitatea sau fantasticul. *Prăvăliile de scortişoară*, primul său volum compact, publicat în 1934 și alcătuit din cincisprezece povestiri, este receptat instinctiv ca o ficțiune autobiografică despre perioada copilăriei, o poveste de familie concret și realist ancorată în timp (prima jumătate a secolului al XX-lea) și spațiu (Drohobîci, orașul natal al scriitorului). Axa spațio-temporală este doar pretextul pe care se conturează o viziune atipică despre lume, o

alternativă la realitatea istorică și, în genere, la ordinea universală a existenței, prin inserarea ordinii fantasticului sau a magicului.

Miza prezentei lucrări este de a observa și analiza alternanța real – fantastic/ magic în povestirile *Păsările*, *Vifornița* și *Prăvăliile de scorțișoară* din volumul mai sus numit, precum și de a identifica particularitățile narative și stilistice ale fiecăreia. Povestirile sunt redată prin filtrul subiectiv al unui narator determinat să-și reviziteze, prin amintire, copilăria, îmbinând naivitatea și inocența acestei vârste cu maturitatea specifică unui adult. Reconstituirea trecutului nu se bazează însă numai pe memorie. Ceea ce contează, în fapt, este filtrul imaginației prin care naratorul încearcă să privească lumea înconjurătoare, trecând de la sfera apropiată, a familiei și căminului familial cu obiectele specifice, la cea a orașului și a naturii.

Granița dintre cele două vârste, de copil și de adult, nu este foarte bine conturată, vocea narativă trecând adeseori pe neobservate de la o atitudine la alta, de la credulitate, entuziasm pentru imaginație și fantezie, la considerații psihologice și justificări realiste, medicale sau convenționale (uneori ironizate) față de ceea ce se întâmplă. Această alternanță între cele două atitudini este unul dintre elementele care îngreunează lectura, provocându-i cititorului o stare generală de confuzie, astfel încât el ajunge să ezite în fața opțiunii de a alege cheia de lectură – realistă sau „magică” – a textelor. Probarea ambelor chei de lectură și dificultatea de a păstra doar una dintre ele ne-au dus la concluzia că numai o lectură „de compromis”, în care să ținem seama de dualitatea interpretării și care se cere înțeleasă printr-o raportare simultană la toate nivelurile de semnificație ale operei, poate să păstreze multiplicitatea sensurilor.

Păsările

În raport cu conținutul povestirii, titlul ales pare insuficient și fortuit, întrucât principalele personaje active sunt tatăl și Adela, fata în casă. Naratorul se află în poziția de spectator al scenelor din familie, iar mama este introdusă mai

degrabă pentru a o portretiza, prin antiteză, pe tânăra Adela. Totuși, în relațiile dintre personaje, pășările sunt un fel de „măr al discordiei”, deoarece, pe de o parte, reprezintă obiectul atracției tatălui și îl fac pe acesta să transforme o locuință obișnuită într-o scenă etajată pe care își manifestă excentricitatea, iar pe de altă parte, creează tensiuni între această excentricitate a tatălui și dictatura ordinii impuse de Adela.

Povestirea se deschide abrupt, printr-o descriere subiectivă a începutului anotimpului hibernal: „Au venit și zilele de iarnă, gălbui și plicticoase” (p. 30)¹. Pentru narator, acest anotimp e monoton, prin nimic surprinzător, de unde se naște senzația de plictiseală, corelată cu nuanța de galben șters ce denotă învechire, ponosire. Astfel, începutul povestirii conține o cheie de lectură „realistă”, iar elementele extraordinare sau fantastice care apar pe parcurs pot fi puse pe seama dorinței copilului de a evada, prin imaginație, din monotonia unei existențe hibernale anoste. O stare de plictiseală cronică, de lăncezeală generalizată poate fi alungată prin eforturi creatoare și imaginative. Astfel, firul epic și descriptiv avansează, alipind mereu, ca un ghem ce se rostogolește, numeroase imagini și scenarii din ce în ce mai neverosimile, completate sau întrerupte pe alocuri de scurte descrieri și întâmplări plauzibile, care temperează avântul fantezist. Tentația de a re-crea imaginea orașului natal prin filtrul fantasticului sau al imaginației se dezvoltă încetul cu încetul prin însuflețirea unor obiecte inanimate: „catedralele înnegrite înțepau cu coastele căpriorilor, grinzilor și cosoroabelor plămânii negri ai viforelor”. De asemenea, natura și varii fenomene naturale par înzestrate cu voință: „coșuri și [...] fumare umflate de vântul nopții” (p. 30).

Cadrul povestirii se schimbă brusc și se face trecerea de la cadrul exterior și extins al orașului încremenit la spațiul restrâns al căminului familial, iar în prim-plan apare o figură

¹ Aici și în continuare, toate citatele din povestirile lui Bruno Schulz sunt preluate din ediția Bruno Schulz, *Manechinele*, traducere de Ion Petrică, București, Editura Univers, 1976, iar numărul din paranteză indică pagina.

umană, tatăl naratorului. Atmosfera e dinamică, influențată de acțiunile și ideile tatălui, care decide să nu mai iasă din casă și să se implice în activități casnice – „făcea focul în sobe” (p. 31) – ceea ce ne face să-l vedem într-o ipostază de om „normal”. Portretizarea continuă indirect, prin prezentarea altor activități obișnuite, adică reparații în casă, cu mențiunea importantă că le făcea „cu plăcere” și numai „în părțile superioare ale camerei” (p. 31). Această din urmă remarcă poate fi interpretată drept o înclinație obsesivă, întrucât făcea aceste lucruri „la orice oră din zi” (p. 31). Cu toate acestea, naratorul dozează informația în așa fel, încât tensiunea dintre firesc și straniu crește treptat, fără să frizeze de la bun început imposibilul sau fantasticul.

Naratorul-copil prezintă acțiunile tatălui folosindu-și imaginația și îl înfățișează ca pe un acrobat: „utiliza scara ca pe niște catalige uriașe” (p. 31). Totodată, insistă pe asemănarea lui cu păsările: „se simțea bine în această perspectivă ornitologică, în apropierea cerului pictat, a arabescurilor și a păsărilor de pe tavan”. Pe de altă parte, introducerea perspectivei mamei, care era „îngrijorată și mâhnită de starea sănătății [tatălui]”, pune în umbră imaginația naratorului, iar atitudinea ei pragmatică prin care „se străduia să-l atragă în discuții privitoare la afaceri” (p. 31) ține la distanță invitația de a lua parte la jocul scenariilor început de copil.

Pe fundalul nebuniei incipiente a tatălui, metamorfozată de copil prin puterea imaginației într-un spectacol, își face apariția un personaj „influent” în familie: Adela, fata în casă. De această influență este conștient chiar și naratorul-copil, care o pune în contrast cu lipsa de autoritate a mamei: „Mama nu avea nicio influență asupra lui, în schimb Adela se bucura de deosebită cinste și atenție” (p. 31-32). Pentru tatăl aflat în pragul unei dereglări mintale care-l determină să se comporte excentric și să pună în aplicare planuri bizare, Adela reprezintă un obstacol, prin însăși funcția sa în casă, aceea de a face curățenie și de a menține ordinea.

Faza inițială, în care comportamentul tatălui este încă acceptabil sau explicabil, surprinde pasiunea firească și curiozitatea pentru viața păsărilor, iar seriozitatea acestei preocupări rezidă și în „truda [...] și eforturile bănești” (p. 33)

depuse pentru a-și satisface noul interes. Felul în care sunt prezentate păsările contrazice totuși normele biologiei: puii sunt pentru copilul privitor „adevărați monștri atât ca formă cât și culoare” (p. 33), adică exact cum trebuie pentru a-i reține interesul – „mă atrăgea și pe mine” (p. 33) – și a-i stimula imaginația. Un sprijin major în acest demers imaginativ îl are tot tatăl idealizat; contactul lui cu păsările pare un raport demiurg-creație, în care „tata trecea prin fața [ouălor] ademenind din neființă” (p. 33). El face ca „acele bășici oarbe [...], acele pânțecă neajutorate [...], acele excrescențe ale vieții” (p. 33) să devină un ornament viu al întregii case: „camerele se umpleau de forfotă colorată, de ciripitul ritmic al noilor locatari” (p. 33). În completarea acestei idei, menționăm și observația cercetătoarei V.I. Dokuceaeva: „Tatăl este dublul demiurgului, iar spațiul casei este universul său, microcosmosul creat de el”¹.

Punctul culminant al oscilației între imaginar și realitate în portretul patern îl constituie analogia marcantă pentru narator („mi-a rămas în minte, în special...”, p. 34) dintre tată și un condor cu profil de „ascet slăbănog... lama budist, plin de demnitate în comportare” (p. 34). Totuși, în susținerea analogiei făcute, naratorul aduce argumente bizare și neverosimile, precum acela că „atât condorul cât și tata foloseau aceeași oală de noapte” (p. 35), iar afirmația „cred că bizara asemănare nu i-a scăpat nici mamei” (p. 34) arată încercarea naratorului de a-și consolida veridicitatea percepțiilor. Asemănarea tatălui în acest text cu o pasăre este numai o parte din mecanismul de apărare împotriva morții folosit de naratorul lui Schulz. În alte povestiri, asemănarea devine o metamorfozare completă, astfel că tatăl nu moare, ci își transferă esența în alte forme care să-l mențină în viață. Totuși, alegerea condorului ca element de comparație sugerează o limită a imaginației, reflectând dificultatea naratorului-copil de a alege o înfățișare mai estetică

¹ Viktoria Dokuceaeva, *Дискурсная формация «Коричных Лавок» Бруно Шульца*, „Vestnik RGGU”, 9/ 2008, <https://cyberleninka.ru/article/n/diskursnaya-formatsiya-korichnyh-lavok-bruno-shultsa-1>, 11.03.2020.

pentru tatăl său și deci o anumită conștientizare a maladiei lui, pe care condorul, „asociat în general cu decăderea și moartea”¹, o reprezintă.

Tatăl devine în scenariul naratorului-copil un misionar însărcinat cu perpetuarea vieții, asemenea biblicului Noe, cu care este comparat: „organiza în pod nunți ornitologice, trimitea pețitori, imobiliza logodnice apetisante și lascive” (p. 35). Ultimul cuvânt în șirul de întâmplări ciudate din care copilul crease un periplu imaginar îl are Adela; pentru ea, acțiunile tatălui nu sunt decât o sursă de haos și nu întârzie să ia atitudine, profitând de slujba sa de păstrătoare a ordinii, pentru a șterge de pe harta fanteziei „țara păsărească a tatălui” (p. 36). În ochii copilului, mătura cu băț lung devine un fel de sceptru cu ajutorul căruia fata distruge cu plăcere – dansând „dansul nimicirii” – planurile tatălui și îl obligă „să accepte orice condiții de capitulare”, ca și cum cei doi ar reprezenta doi poli opuși ai creației. Amândoi sunt preocupați de obiecte și ființe, numai că modul tatălui de a descoperi lumea – prin experimente și tatonări – constituie pentru Adela, reprezentantă a stabilității obiectelor deja create, a finitudinii, o provocare la duel.

Finalul surprinde tocmai pierderea acestui duel de către tată și abdicarea lui forțată: „un rege surghiunit, care și-a pierdut tronul și domnia” (p. 36). Deși contururile fantastice ale portretului tatălui sunt estompate treptat de aprecieri mature, ceea ce subliniază oscilația naratorului între planul raționalului și cel al fantasticului, povestirea rămâne până în final sub semnul incertitudinii sferei, reale sau imagine, în care s-a petrecut totul.

Vifornița

Și în acest text, naratorul rămâne în postura de observator sau spectator și încearcă să insereze magia în orice element asupra căruia își oprește atenția. Dacă titlul ar anunța un pastel în proză, atunci acest pastel ar fi unul magic,

¹ Olga Lukashevich, *Bruno Schulz's 'The Street of Crocodiles'. A Study in Creativity and Neurosis*, „The Polish Review”, 13/ 1968, p. 69.

deoarece vifornița apare ca un suprapersonaj care acționează neîntrerupt pe tot parcursul evenimentelor.

Fantasticul se manifestă puternic încă de la început, prin cadrul citadin nocturn misterios creat de imaginația naratorului: „În iarna aceea lungă și pustie, întunericul rodise însutit în orașul nostru” (p. 114). Natura are o voință aparte, manifestată prin puterea întunericului de a prolifera: „începuse să nască întuneric și să fermenteze sălbatic” (p. 114). În absența luminii se conturează cadrul propice pentru ca elemente ale lumii obiectuale să prindă viață: „consfăturile negre ale oalelor, mitingurile guralive și deșarte, clinchetul bolborosit al sticlelor, gâlgâitul buteliilor și damigenelor” (114). Jocul personificării continuă cu materializarea comunicării dintre recipiente într-o acțiune organizată, unidirecțională, văzută de narator ca o mișcare de revoltă: „s-au ridicat falangele de oale și de sticle și au pornit cu mic cu mare spre oraș” (p. 114). În finalul descrierii atmosferei impetuoase, pregătită și anunțată de întuneric, întreținută de rășcoala recipientelor și secundată de caravanele „ademenite”, apare și vifornița, formând împreună cu restul un convoi amorf, dar puternic, îndreptat împotriva orașului. Scena culminează în aceeași notă înspăimântătoare („a izbucnit un întuneric imens, involburat de viforniță”, p. 115), iar formula de basm „trei zile și trei nopti” supradimensionează, prin funcția sa hiperbolică, coordonatele episodului, însă totodată sugerează neverosimilul celor descrise.

Naratorul interpune brusc un nou plan narativ, cel al interiorului căminului familial, prezentând perspectiva mamei asupra întâmplărilor de afară, din care ea reține numai faptul că „e o viforniță cum nu s-a mai văzut” (p. 115), prin care își trădează reducionismul raportării factuale. În același spirit, ea ia decizii practice, anunțând copilul că „astăzi nu [s]e duc[e] la școală” (p. 115) și estompează contururile fantastice trasate de imaginația naratorului-copil. Discrepanța vizibilă dintre atmosfera apocaliptică de afară și superficialitatea gândurilor și trăirilor a celor din casă indică lipsa de curiozitate pentru a vedea lumea altfel, dar totodată dezvăluie excesul de imaginație al naratorului-copil și-i subminează credibilitatea. Astfel, spectacolul măreț și înfiorător al naturii nu e pentru familie

decât o piedică în a servi masa: „În ziua aceea n-am mai mâncat de prânz, fiindcă focul din cuptor se întorcea cu vălătuci de fum în odaie” (p. 117). Gesturile mamei și ale Adelei arată doar raportarea lor impulsivă la situație: „începuseră să împacheteze lenjeria, blănurile și lucrurile de preț” (p. 117). Rezistență celor două femei la absorbirea în sfera imaginarului poate explica și contrastul dintre spectaculosul de afară și banalul cotidian din căminul familial; cu alte cuvinte, fantasticul pătrunde cu dificultate într-un loc atunci când acolo se află una dintre cele două femei. Janis Augsburger notează în acest sens că în această povestire „nu este de mirare că [...] tatăl, Jakub, nu se află în casă”¹. Naratorul continuă totuși să amplifice dimensiunile propriului spectacol proiectat în manifestarea naturii: „Viforul își sporise forța și asprimea, crescuse nespus și cuprinsese întreg universul” (p. 117).

Pe neașteptate, figura tatălui se strecoară în fabula povestirii, nu fizic, ci prin intermediul memoriei colective: „Ne-am adus aminte că nu-l mai văzusem pe tata de azi dimineață” (p. 118). Reacția mamei în momentul constatării absenței tatălui produce un efect comic; ea se plânge că el „toată ziua n-a mâncat nimic” (p. 118), ignorând alte primejdii ce s-ar fi putut abate asupra lui în timpul viscolului. Naratorul propune o altă reacție, fertilă pentru un nou joc de roluri: hotărârea vânzătorului Teodor și a fratelui naratorului de a porni în căutarea tatălui este resortul perfect pentru reîntoarcerea pe calea imaginarului. Cei doi au ocazia să devină eroi de basm, prin îndrăzneala de a înfrunta forța naturii: „Vânzătorul șef Teodor s-a angajat să înfrunte el noaptea și vijelia [...] Fratele meu s-a alăturat și el expediției” (p. 118). Echipamentul improvizat conferă însă o înfățișare mai degrabă burlescă actului lor temerar: „și-au încărcat buzunarele cu fiare și piulițe, cu balast care să împiedice vijelia” (p. 118).

¹ Janis Augsburger, *Poetical Fluidization and Intellectual Eclecticism in Schulz's Writings*, in *Unmasking Bruno Schulz. New combinations, further fragmentations, ultimate reintegrations*, eds. De Bruyn, Dieter and Kris Van Heuckelom Amsterdam-New York, Rodopi, 2009, p. 511.

Aventura înfruntării viforniței face din Teodor și fratele naratorului potențiali povestitori care să fortifice universul imaginației, deoarece experiența lor directă aduce un plus de credibilitate. Astfel, naratorul le oferă, sau cel puțin lasă impresia că o face, șansa de a-și aduce contribuția prin propria inventivitate: „Povesteau dezlânat despre noapte, despre viforniță” (p. 119). Rămas în umbră, el nu rezistă tentației de a fabula pe marginea poveștii celor doi, reliefând rămășițele expediției lor nocturne: „Blănurile lor, pătrunse de vânt, răspândeau acum miresmele aerului. Clipeau la lumină, iar ochii lor, plini încă de noapte, improșcau întuneric la fiecare mișcare a pleoapelor” (p. 119). Pe lângă neîncrederea mamei, care „îi bănuia că mint” (p. 119), atitudinea naratorului față de toate întâmplările legate de viscol devine deodată vădit duală, contradictorie și confuză, prin exprimarea îndoielii față orice alternativă, ceea ce îi accentuează postura de narator necreditabil.

Mai întâi transpare speranța în manifestarea reală a viscolului, cu toate efectele lui colosale: „poate că într-adevăr orașul și piața nu mai existau, iar viforul și noaptea învăluiseră casa noastră în niște culise întunecate, pline de urlete, de șuiere și de gemete” (p. 119). Imediat apoi este luată în considerare și alternativa rațională, potrivit căreia cu toții s-au lăsat pradă iluzoriului și au asistat la teatrul propriilor halucinații:

Poate că nici nu existau acele uriașe și triste întinderi pe care ni le sugera vântul; poate că nici nu existau acele jalnice labirinturi; tot mai puternic se înrădăcina în noi convingerea că viforul acesta nu era decât o donchișoterie nocturnă (p. 119).

Apariția neașteptată a unui nou personaj, mătușa Perazja, devine pentru naratorul-copil un mijloc de a reveni pe făgașul imaginației. De fapt, derularea noului episod fantastic e pornită de cocoșul pe care Adela se pregătește să-l ardă. În contactul cu flăcărilor, „cocoșul bătu brusc din aripi, cântă și se mistui în flăcări” (p. 120-121). În fond, această dispariție o prefigurează pe cea a mătușii, scenă care depășește limitele realului:

[Mătușa] alergă într-un colț al bucătăriei [...], începuse [...] să alerge înapoi și încolo pentru ca în cele din urmă [...] să se oprească într-un colț, să se înnebrească, să se mistuie ca o hârtie vestejită, arsă, să se prefacă într-o foiță de cenușă, fărâmițându-se în scrum și în neființă (p. 121).

De îndată ce familia se convinge că întâmplarea a ajuns „la sfârșitul său natural” (p. 122) – apreciere suspectă, ca și cum naturalul ar fi criteriul de orientare preferat – lucrurile se întorc pe făgașul obișnuit, iar retragerea fantasticului pare să îi liniștească pe actanți: „am revenit la treburile noastre [...], am răsuflat ușurați” (p. 122). Totuși, fantasticul nu dispare complet, urmele sale sunt vizibile în comportamentul curios al vânzătorului Teodor. El încă este preocupat de sunetele misterioase produse de viforniță în pod și ia postura celui care ar deține taina celor întâmplate: „ascultînd prorocirile podului, se strâmba caraghios, ridica din sprâncene și râdea de unul singur” (p. 122). Totodată, simpla prezență a lui Teodor reamintește de evenimentele anterioare în care a fost protagonist, lupta cu viscolul și încercarea de a-l regăsi pe tată, ambele rămase suspendate în echivoc, astfel că în finalul povestirii, nimic nu s-a întors cu adevărat la normal.

Prăvăliile de scorțișoară

Povestirea, al cărei titlu reprezintă una dintre principalele metafore ale trecerii de la real la fantastic, se distinge în cadrul întregului volum în primul rând prin postura naratorului care trece de la aceea de spectator la postura de actant într-un spectacol cu scenariu propriu, punându-se pe sine în prim-plan și devenind eroul principal. Spectacolul creat prin imaginație devine, după cum chiar naratorul îl numește, un adevărat labirint.

Începutul narațiunii surprinde iarăși decorul citadin și zilele de iarnă „cele mai scurte și mai somnoroase [...], trezite și alungate cu greu de zorile scurte” (p. 78), precum și alienarea tatălui, comparat acum cu „o vulpe bătrână”, cu simțuri ascuțite prin care „menținea un contact permanent cu lumea nevăzută a cotloanelor, a găurilor de șoareci, a hornurilor și spațiilor

găunoase de sub dușumea” (p. 78). Detaliile fizionomice și comportamentale expuse conduc cititorul spre concluzia cea mai firească, aceea că tatăl înnebunește. Totuși, naratorul-copil ne pune la dispoziție o altă lentilă asupra situației. Crezând în posibilitatea altei lumi, ascunsă dincolo de dușumea, naratorul-copil îndepărtează sentința medicală și justifică supranatural sau metafizic comportamentul părintelui.

Atenția trece treptat de la figura tatălui la cea a naratorului însuși. Ieșirea copilului în oraș, la teatru, alături de părinți devine cadrul propice pentru ca naratorul să creeze un spectacol al său, iar întâmplările banale îl secondează în acest scop. Astfel, constatarea tatălui de a-și fi uitat acasă portofelul „cu bani și acte importante” (p. 80) și punerea la îndoială a moralității Adelei duc la însărcinarea copilului de a se întoarce să recupereze obiectul. Apare astfel momentul perfect pentru ca naratorul-spectator să devină erou al unei aventuri a căutării, având ca pretext o țintă materială și infimă, despre care el susține că este „atât de importantă și atât de urgentă” (p. 81), ca pentru a nu-și trăda intenția ludică. Contactul cu atmosfera feerică de afară anunță o posibilă deturnare de pe calea firescului: „Am ieșit în noaptea aceea de iarnă, colorată de iluminarea cerului” (p. 80). „Labirintul nopților hibernale”, menționat la începutul povestirii, începe să se desfășoare în plenitudinea sa, invadând realitatea, dar vocea voit matură a naratorului continuă să se audă, de parcă ar vrea să dezaprobe eventuala aventură labirintică ademenitoare.

Suspansul aventurii la care naratorul face aluzii este întreținut de amânarea relatării ei prin observații generale pe care încearcă să le insereze ca pe justificări a ceea ce urmează să fie relatat. Astfel, alegerea cuvântului „ispită” pentru caracterizarea mecanismului ce stă în spatele aventurării în labirintul nocturn al iernii ține de explicația superstițioasă și naivă, folosită ca factor atenuant pentru posibilele învinuiri ce i s-ar putea aduce naratorului sau oricui este prins în mrejele nopții și magiei: „în semiobscuritatea [nopții] străzile se înmulțesc, se încălcesc și își schimbă locul cu alte străzi [...], dubluri [...] înșelătoare și ispititoare” (p. 81).

Peisajul nocturn depășește granița realului, iar fantasticul începe să-și croiască drum în imaginația naratorului-actant: „Zăpada se adunase în niște mielusei albi [...]. Și cerul se fărâmițase în mielusei, iar luna se dublase și se întreise” (p. 81). Copilul atribuie și o funcție revelatoare peisajului descris. El devine astfel nu doar un contemplator al frumuseții celeste, ci și martor al unei epifanii rare: „Cerul își divulga în ziua aceea construcția sa internă în numeroase mostre anatomice, expunând spirale și inele de lumină [...], plasma văzduhului, țesătura iluziilor nocturne” (p. 82).

Naratorul induce tot mai mult impresia că se va implica în postura de actant, fără să slăbească însă frâul narațiunii, continuând deci să-și folosească din plin imaginația pentru a contura și anima cadrul în care urmează să acționeze. Astfel, el anunță o nouă tentație, aceea de a se aventura pe străzile întunecate, unde totul arată altfel pe timp de noapte, și de a vizita prăvăliile „de scorțișoară [...] bizare, dar atât de ademenitoare” (p. 82). Convingerea că vom asista la un episod în care naratorul să devină personaj e întărită și de mărturisirea că „prăvăliile acelea selecte, deschise până noaptea târziu, erau obiectul visurilor [lui]” (p. 82). Descrierea interiorului „standard” al unei prăvălii de scorțișoară constă într-o enumerare eterogenă, reunind elemente curioase pentru privirea naratorului, prin caracterul lor mitic sau alchimic: „focuri bengale, cutii fermecate, timbre ale unor țări demult dispărute, ilustrații chinezești [...], ouă de insecte exotice, de papagali, de tucani, salamandre vii, și vasiliști [...], mecanisme din Nürnberg, homuncuși în borcane” (p. 82), dintre care cele mai ademenitoare sunt „cărțile rare, albumele vechi, cu gravuri stranii și povestiri ametoitoare” (p. 82). Redarea misterului din interiorul prăvăliilor, prin insistența asupra unor cărți oculte, inițiatoare în necunoscut („am văzut [...] niște tipărituri rare, interzise, publicații ale unor cluburi secrete”, p. 83) e urmată de o nouă intervenție a atitudinii raționale și responsabile, prin amintirea despre misiunea încredințată de părinți. Totuși, această amintire e doar un pretext de a pune în evidență importanța ocaziei extraordinare în comparație cu care misiunea încredințată poate suferi o scurtă amânare: „Atât de

rar se ivea ocazia de a vizita acele prăvălii [...], nu puteam scăpa acest prilej” (p. 83). Naratorul încearcă, prin calcule logice, să mențină un echilibru între atenția acordată responsabilității sale și căile lăaturalnice pe care își dorește să le străbată pentru a-și satisface curiozitatea.

Existența renumitelor prăvălii devine îndoielnică pe măsură ce căutarea se prelungește mai mult decât „socotise” naratorul: „nici urmă de prăvălii” (p. 83). Constatarea că „nici configurația străzilor nu corespundea imaginii căutate de mine” (p. 83) poate fi explicată pe cele două căi, realistă sau fantastică, pe care naratorul lui Schulz le propune în tandem. Astfel, conform perspectivei realiste, e vorba numai de rătăcirea drumului, plauzibilă mai ales în împrejurările date, în care naratorul e doar un copil avântat în întunericul nopții. Acceptând această explicație, am putea conchide că miza naratorului a fost numai crearea și menținerea suspansului. Perspectiva imaginară sau fantastică pune dezorientarea în spațiu a copilului pe seama avertismentului făcut anterior, acela că în oraș „se deschid [...] străzi înșelătoare și ispititoare” (p. 81), fiindcă noaptea, având voință proprie și fiind pusă pe șotii, „nu are nimic mai bun de făcut decât să furnizeze mereu noi și alte configurații” (p. 81).

Ca și mai înainte, naratorul lui Schulz recurge la amânarea aventurii prin digresiuni sau întâmplări inopinate. De data aceasta, tentația de a rătăci este pusă nu pe seama dorinței și iresponsabilității copilărești, ci cauzată de o conjunctură evidentă. Astfel, văzând clădirea școlii, naratorul-actant își amintește că „la această oră târzie în sala profesorului Arendt trebuia să se desfășoare una dintre acele lecții facultative, la care ne adunam în vreme de iarnă, înflăcărați de pasiunea nobilă pentru exercițiile de desen” (p. 84). Misterul nu întârzie să-și facă apariția, iar cel prin care se inserează în cadru este profesorul de desen: „intra el – mic, cu o barbă minunată, plin de zâmbete ezoterice, de tăceri discrete” (p. 85). Influența sa mistică asupra stării elevilor sau întâmplărilor e evidențiată de remarca asupra felului a-și ține cursul „printre gesturi ezoterice” (p. 86), dar și de senzația că în prezența lui timpul se deformează: „alerga inegal [...], gâtuind scurgerea orelor [...], înghițind intervalele pustii” (p. 86).

Etapa suspansului, reprezentată de episodul redat prin fluxul memoriei, e forțată să devină aventura propriu-zisă, din prezentul narațiunii, deoarece intervine un detaliu care chiar și pentru narator pare neașteptat. Și de această dată, noaptea pare să se fi jucat cu configurațiile spațiale, fiindcă ceea ce naratorul-personaj credea că este sala de curs se dovedește a fi de fapt „o aripă necunoscută a gimnaziului” (p. 87). Din acest punct el se aventurează de-a dreptul în labirintul școlii, pe care-l străbate delirant, captivat de priveliștea ce i se arată și pe care o descrie într-o notă tipic hiperbolică.

Ieșirea din labirintul școlii nu echivalează cu intrarea pe un teren neted, cunoscut. Naratorul-actant este propulsat într-o altă peripeție, anunțată prin birjarul a cărui înfățișare „blândă” și generozitate insistentă („Mergem, domnișorule?”, p. 89) par insidioase. Spre deosebire de profesor, birjarul își însușește funcția inițiativă prin samavolnicie, el pătrunde cu forța în universul imaginar al naratorului-copil. Situația se rezolvă curând prin autoexcluderea din acțiune a birjarului care îi „azvârle” copilului rătăcit hățurile și îl abandonează pe un traseu necunoscut, incert. Totuși, eroul nu rămâne singur, întrucât nu doar ființele umane se încadrează în standardul de călăuză. Noul îndrumător devine calul care, conform caracterizării făcute de narator („un cal bătrân și înțelept”, p. 90), denotă încredere și siguranță. Naratorul-actant are acum parte de spectacolul mult dorit al întregului univers pe care și-l imaginase încă de la intrarea cu părinții în sala de teatru. Se desfășoară un tablou cosmic de proporții, cadrele se înșiruie cinematografic și se înlocuiesc fulgurant unele pe altele, formând o imagine densă, vie: „grădinile se prefăceau în parcuri cu copaci înalți, iar acestea în păduri” (p. 90). Martor al unei asemenea priveliști extraordinare, fluide, pline de culori, eroului îi este suficientă o formulare concisă și concentrată pentru a-și reda starea extatică: „Eram fericit” (p. 91).

Descreșterea în intensitate și densitate a aventurii fantastice se produce dintr-o cauză naturală, dar fără explicație: calul este rănit. Acest fapt atrage empatia eroului și totodată un dialog suprarreal între el și animal, care emoționează prin devotamentul și stoicismului acestuia din urmă: „– De ce nu mi-

ai spus? i-am șoptit lăcrimând”; „– Dragul meu, pentru tine am făcut totul” (p. 91). Dramatismul scenei este atenuat de modul fantastic în care animalul își termină rolul („deveni foarte mic, ca un căluț de lemn”, p. 91), dar reintensificat și totodată ridiculizat prin aparenta superficialitate a reacției copilului: „L-am lăsat acolo” (p. 91). De altfel, trecerea în uitare a obiectelor sau ființelor în momentul încheierii rolului lor în scenariile fantastice este o tehnică recurentă în proza lui Schulz. Prin spontaneitatea ei, uitarea împiedică intervenția patosului trist care ar prelungi dramatismul în descrieri sentimentale, nepotrivite cu dinamismul atmosferei de basm.

Naratorul-actant repune treptat lucrurile pe făgașul normalității: „Am început să cobor pe serpentinele înclinate [...], în apropierea orașului am [...] schimbat alergarea triumfală, într-un pas liniștit de plimbare” (p. 92). Starea de beatitudine magică rămâne până în finalul povestirii, deturnând și ultima încercare a naratorului-actant de a ajunge acasă într-o altă perindare fermecată, acompaniat acum de colegii de școală. Întâlnirea cu aceștia care, la rândul lor, au fost „treziți de strălucirea acelei nopți ce nu se mai sfârșea” (p. 92), devine resortul unei noi aventuri („am pornit împreună la plimbare pe o stradă înclinată în jos”, p. 93) sub semnul confuziei și misterului: „nu știam dacă magia nopții arginta zăpada, ori se iviseră zorile...” (p. 93). O mențiune importantă referitoare la spațiul desfășurării acțiunii, validă atât pentru această povestire, cât și pentru celelalte două sau pentru proza lui Schulz în ansamblu, este aceea că, în scenariile imaginate de narator, distorsionările și iluziile spațiale sunt însoțite și de modificări temporale, ceea ce amplifică instabilitatea și fluiditatea universului imaginar: „În timpul acestor peregrinări, locurile familiare – străzile ce înconjoară piața orașului, coridoarele școlii, chiar și propria casă – devin labirinturi fără sfârșit, în timp ce spațiul se desface în fâșii paralele,

încetinește, sau devine dens și incoerent precum timpul într-un vis”¹.

Concluzii

Analiza descriptivă a celor trei povestiri conduce la câteva concluzii despre conținutul și stilul lor și al prozei lui Schulz în general. Naratorul este un experimentator, la fel ca și tatăl care îl inspiră. Întoarcerea în trecut prin fluxul memoriei, dominat în principal de figura părintelui și de lumea înconjurătoare din orașul natal are o miză bine ilustrată: aceea de a privi altfel trecutul personal, de a elimina sau sublima ceea ce este nepotrivit acestui alt fel de a vedea. Acest alt fel de a vedea se bazează, în esență, pe transformarea sau metamorfozarea, prin imaginație, a vieții și, separat, a îmbolnăvirii psihice a tatălui. De asemenea, ceea ce s-a putut observa este că scenariile imaginate nu par să se încheie la final, ba uneori chiar lasă o portiță deschisă spre noi alternative. Prin întrepătrunderea uneori difuză, alteori tranșant evidențiată a normalului sau a realului convențional cu imaginarul preponderent fantastic, naratorul lui Schulz menține o permanentă ambiguitate intrigantă. Cititorului îi sunt adesea puse la încercare atât răbdarea, solicitată mereu de crearea suspansului, cât și discernământul între ceea ce este cu adevărat sau ceea ce se imaginează, demers care nu ajunge niciodată la o decantare absolută. De aceea, nu putem nega categoric că orașul e animat de un viscol cosmic, că obiectele casnice comunică într-o limbă a lor sau că cerul e posedat de o vrajă minunată a nopții, că mătușa Perazja se micșorează și dispare sau că tatăl devine pasăre. Chiar și Adela sau mama, santinelele cotidianului și firescului, deși nu se lasă prinse în jocurile de roluri ale naratorului, sunt uneori atrase de fantasme, ca de exemplu în *Vifornița*. În afară de etichetele de „modernistă” sau, la rigoare, „suprarealistă”, povestirile din volumul *Prăvăliile de scortîșoară* sunt mult prea fascinante prin tehnicile narrative și stilistice

¹ Jaroslaw Anders, *Between Fire and Sleep. Essays on Modern Polish Poetry and Prose*, New Haven and London, Yale University Press, 2009, p. 17.

pentru a-i mai oferi timp cititorului să rămână sobru în fața scenariilor fantastice create. Menținând această opinie, subscriem la observația lui Jaroslaw Anders despre Schulz și despre naratorul pe care l-a creat: „Adevăratul său scop nu este sondarea filosofică sau religioasă a profunzimilor vieții, ci trăirea ei într-un mod intens senzorial și de pe o poziție acut estetizantă”¹.

Bibliografie

- Anders, Jaroslaw, *Between Fire and Sleep. Essays on Modern Polish Poetry and Prose*, New Haven and London, Yale University Press, 2009
- Augsburger, Janis, *Poetical Fluidization and Intellectual Eclecticism in Schulz's Writings*, in *Unmasking Bruno Schulz. New combinations, further fragmentations, ultimate reintegrations*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2009
- Dokuceaeva, Viktoria, *Дискурсная Формация «Коричных Лавок» Бруно Шульца*, „Vestnik RGGU ” , 9/ 2008, <https://cyberleninka.ru/article/n/diskursnaya-formatsiya-korichnyh-lavok-bruno-shultsa-1>
- Lukashevich, Olga, *Bruno Schulz's 'The Street of Crocodiles'. A Study in Creativity and Neurosis*, „The Polish Review”, 13/ 1968
- Schulz, Bruno, *Manechinele*, traducere de Ion Petrică, București, Editura Univers, 1976

¹ Jaroslaw Anders, *op. cit.*, p. 20.

ALEKSANDR VVEDENSKI ȘI AVANGARDA RUSĂ

Bianca-Elena CHIRILĂ

Facultatea de Limbi și Literaturi Străine
Universitatea din București
Masteratul „Studii culturale slave”

В настоящей статье рассматриваются три стадии творчества А.И. Введенского как в стилистическом, так и в тематическом ключе. Особое внимание уделяется литературному окружению русского авангардиста, а также тому влиянию, которое оказали на него официальные и неофициальные литературные группы ОБЭРИУ и Чинари.

Цель нашей статьи заключается в том, чтобы выявить особенности каждого поэтического этапа творчества А.И. Введенского, а также выделить общие черты стадияльного развития лирики русского позднего авангардиста.

Ключевые слова: творчество А. Введенского, авангардизм, ОБЭРИУ, чинари.

În literatura de specialitate Aleksandr Vvedenski (1904-1942) este cunoscut ca reprezentant al avangardei ruse târzii, desfășurându-și activitatea literară între 1925 și 1940, în cadrul diferitelor grupări artistice, dintre care cea mai importantă a fost OBERIU (Uniunea Artei Reale). Un detaliu relevant cu privire la cariera literară a poetului rus îl reprezintă decizia autorităților staliniste de a considera opera lui Vvedenski ca subversivă, împotriva idealurilor comuniste, din 1931 autorului interzicându-i-se publicarea operelor destinate publicului larg. În aceste condiții, singura modalitate de a-și continua activitatea literară, dar și de a-și asigura traiul, a fost publicarea de literatură pentru copii. Acest lucru s-a datorat în mare parte

prieteniei lui Vvedenski cu Nikolai Oleinikov, redactorul principal al revistei pentru copii „Ёж” („Ariciul”), dar și ajutorului acordat de Samuil Marșak, redactorul revistelor „Чиж” („Scatiul”) și „Ёж”, publicații pentru care Vvedenski a început să scrie „la comandă” încă din 1928. Creațiile destinate publicului adult ale poetului avangardist au fost redactate cititorului rus abia la mijlocul anilor 1980. În timpul vieții, Vvedenski nu a publicat decât două poezii la începutul carierei sale literare, restul textelor rămânând „literatură de sertar”. Majoritatea manuscriselor lui Vvedenski au fost recuperate odată cu arhiva lui Daniil Harms (1905-1942), arhivă pe care prietenul lor comun, filosoful Iakov Druskin, a salvat-o în 1941, în prima iarnă a Blocadei Leningradului, după ce Harms fusese arestat, și a păstrat-o până la sfârșitul vieții. După moartea lui Druskin, în 1980, creațiile literare a lui Harms și ale lui Vvedenski au fost donate Bibliotecii Naționale a Rusiei.

În studiile critice, universul literar vvedenskian este perceput ca unul ermetic, iar creațiile avangardistului rus sunt deseori asociate cu literatura absurdului sau cu estetica suprarealismului. O altă particularitate a operei lui Vvedenski este reprezentată de aspectul filosofic al introspecției lirice, îmbinat cu o atitudine mistico-religioasă pregnantă.

Având în vedere faptul că în sfera studiilor literare românești opera lui A. Vvedenski nu a fost cercetată, scriitorul fiind tradus doar ocazional, în antologii¹, scopul articolului de față este de a face o prezentare generală a traiectoriei literare a avangardistului rus și de a evidenția caracteristicile principale ale operei vvedenskiene. În acest sens, ne propunem să delimităm perioadele de creație artistică și principalele lor caracteristici, atât la nivel ideatic, cât și stilistic. De asemenea, pentru o înțelegere corespunzătoare a poeziei lui Vvedenski, vor fi prezentate și direcțiile estetice pentru care acesta a optat.

În urma lecturii creațiilor vvedenskiene și a analizei specificului estetic al acestora am delimitat trei etape de creație,

¹ În acest sens amintim antologia realizată de Leo Butnaru, traducător și cercetător al avangardei ruse, Leo Butnaru, *Avangarda rusa: Antologie: Proza și teatru, vol. II*, Iași, Princeps Edit, 2006.

și anume: i) etapa de început (1924–1927), caracterizată de aderența la grupările literare futuriste, dar și de schimbarea treptată a stilului poetic, de la experimentele fonetice care stau la baza limbajului transrațional (*zaum*), la cele semantice, întâlnite și în textele ce aparțin etapelor următoare; ii) etapa *oberiută* (1927–1930), în care Vvedenski contribuie la inovațiile poetice și stilistice inițiate de gruparea OBERIU; iii) etapa târzie (1931–1941), în care se observă o evoluție a ideilor poetice, dar și a problematicei din etapa precedentă.

Etapă de început. Experimentul futurist

Aleksandr Vvedenski a început să-și cultive talentul poetic încă din adolescență, când, în 1918, împreună cu doi prieteni și colegi de școală, Leonid Lipavski și Vladimir Alekseev, a înființat un cnaclu literar, influențat de curentele apărute în primul sfert al secolului XX. Cei trei aveau o mare admirație pentru poetul simbolist A. Blok, căruia îi trimit primele lor poezii. Mai târziu, în 1922, Iakov Druskin îl va înlocui pe V. Alekseev, astfel născându-se cnaclul neoficial al *Cinarilor*, o grupare de factură literar-filosofică ale cărei întruniri vor continua până spre sfârșitul anilor 1930.

Vvedenski și-a început cariera literară în 1923, în cadrul Departamentului de fonologie al Institutului de Artă și Cultură din Leningrad, aflat sub conducerea lui Igor Terentiev¹. În același an, criticul G. Krîjițki a scris primul articol dedicat lui Vvedenski, *Футуризм (Futurismul)* în revista „Жизнь искусства” („Viața Artei”), în care poetul era numit „singurul futurist autentic”² (Hlebnikov era considerat al doilea futurist „adevărat”, ceilalți fiind numiți pseudofuturiști). În vara lui 1925, Vvedenski face cunoștință cu Daniil Harms la o adunare ținută în casa poetului futurist E. Vighilianski. Din momentul

¹ Unul dintre primii futuriști ruși, membru al grupării literare futuriste „41°”, din care făceau parte și Ilia Zdanevici și Aleksei Krucionîh. În anii 1920, Igor Terentiev a renunțat la activitatea literară în detrimentul teatrului experimental, devenind ucenicul lui V. Meyerhold. Unul dintre cele mai apreciate spectacole de către critica acelor vremuri a fost *Revizorul*, după piesa lui Nikolai Gogol.

² Apud A. Nikitaev, *Обэриу и футуризм*, „Театр”, 11/ 1991, p. 5.

acesta, cei doi vor rămâne prieteni pe viață. La scurt timp după ce se cunosc, Vvedenski îl invită pe Harms să ia parte la întrunirile *cinarilor*.

În 1925, cei doi poeți intră în gruparea „transraționalilor” întemeiată de A. Tufanov, „Орден заумников DSO” („Ordinul transraționalilor DSO”), care avea ca scop continuarea dezideratelor futuriștilor ruși. Tot în acest an, Harms și Vvedenski devin membri ai Uniunii Poeților din Leningrad, iar în 1926 poeziile lor sunt publicate în culegerea de poezii a Uniunii Tuturor Poeților Ruși și în revista „Kostior”. În toamna lui 1926, Harms și Vvedenski se alătură grupării literare LEF (Flancul de stânga), coordonată de același Tufanov. Cercetătorul Mihail Meilah consideră că, treptat, în această perioadă se observă în operele celor doi poeți o distanțare de influența lui Tufanov, în special prin faptul că poeziile lor conțin o ritmică mult mai accentuată (spre deosebire de muzicalitatea mai aridă, mai tehnică a lui Tufanov). Dacă în operele timpurii ale lui Harms se regăsesc experimentele poetice specifice futurismului, în schimb, în poeziile lui Vvedenski se poate observa o oarecare detașare de *zaum*-ul poetic în favoarea nonsensului semantic¹. Astfel, creațiile vvedenskiene concepute în perioada de început cuprind ciclul de poezii *Дивертисмент* (*Divertissement*) și poeziile trimise la Uniunea Tuturor Poeților Ruși. Analizând aceste creații, Meilah afirmă că ele sunt caracterizate de lipsa subiectului sau a unei idei poetice concrete, de aspectul haotic la nivel semantic și de o manifestare rezervată față de limbajul transrațional². Detașarea de poetica futuristă corespunde nu numai cu autoproclamarea lui Vvedenski ca *cinar* (autorul se intitula „Чинарь – авторитет бессмыслицы” – „Cinar, autoritate a nonsensului”), ci și cu aderarea la o grupare experimentală din cadrul teatrului „Radix”, apărută în 1926. Scopul experimentelor consta în inovarea repertoriului dramatic și crearea unui nou tip de teatru. Cu această ocazie, Vvedenski și Harms scriu împreună prima lor piesă de teatru, *Моя мама вся*

¹ М.В. Меилах, *Что такое есть Потец*, în vol. А.И. Vvedenski, *Полное собрание произведений в 2. т.*, vol. 2, Moscova, Ghileia, 1993, p. 7-9.

² *Ibidem*, p. 7.

в часах (*Mama stă de pază*). Printre colaboratorii teatrului „Radix” se numără și viitorii membri OBERIU: Nikolai Zaboloțki, Igor Bahterev, Konstantin Vaghinov și Boris Levin. În studiile sale dedicate grupării OBERIU și antecedentelor acesteia, Meilah scrie despre demersurile noului proiect artistic „Radix”, care avea ca obiectiv publicarea culegerii literare *Ванна Архимеда* (*Cada lui Arhimede*), în care aveau să fie incluse creațiile unor poeți precum D. Harms, A. Vvedenski, N. Zaboloțki, I. Bahterev, K. Vaghinov, A. Tufanov și V. Hlebnikov, dar și articole de teorie și critică literară și cinematografică. Harms a fost coordonatorul acestui proiect ambițios, care din păcate nu a văzut niciodată lumina tiparului¹. Pentru Harms și Vvedenski, colaborarea cu teatrul „Radix” nu a fost decât un pas premergător creării propriei grupări experimentale și artistice, OBERIU.

Dintre creațiile vvedenskiene compuse în această perioadă „de tranziție” amintim piesa în versuri *Минин и Пожарский* (*Minin și Pojarski*) și poeziile *Галушка* (*Galușka*), *Острижен скопом Ростислав* (*Rostislav tuns cu duiumul*), *Воспитание души* (*Educarea sufletului*) *Начало поэмы* (*Începutul poemului*). În aceste texte se observă predominanța experimentelor semantice menite să genereze absurdul, ce presupune utilizarea unor sintagme sau cuvinte incompatibile din punct de vedere semantic. În urma acestor experimente, de cele mai multe ori sensul expresiei poetice nu poate fi delimitat. O altă caracteristică a poeziei absurdului în opera lui Vvedenski este schimbarea bruscă a ideii poetice, fără a exista un element care să facă trecerea între planurile ideatice. Prin urmare, nonsensul din creațiile avangardistului rus prezintă atât dificultăți semantice, cât și pragmatice. Observăm că unul dintre procedeele literare preferate de Vvedenski este resemantizarea. Trebuie precizat că aceste procedee bazate pe experimentele

³ M.B. Meilah, *Дверь в поэзию открыта*, în vol. A.I. Vvedenski, *Полное собрание произведений...*, vol. 1; M.B. Meilah, *Малевич и ОБЭРИУТЫ: ОБЭРИУТЫ в контексте ленинградского художественного авангарда 20-х–30-х годов*, în vol. *Русский авангард в кругу европейской культуры*, Moscova, Radix, 1994, pp. 332-338.

semantice vor fi desăvârșite în opera târzie, prin crearea unui limbaj poetic puternic metaforizat. Mai mult, nonsensul devine un mod insolit de a reda idei de natură filosofică. Acestea, conform lui Iakov Druskin, erau rezultatul unor profunde căutări gnoseologice, raportate la trei concepte ontologice fundamentale: „Moartea, Timpul și Dumnezeu”.

O altă particularitate a etapei de început o constituie ancorarea într-un spațiu și timp recognoscibile, lucru pe care nu-l putem spune și despre creațiile compuse după 1927. Observăm că predomină spațiul citadin, animat de personaje atipice și de absurdul acțiunilor întreprinse de acestea. Considerăm acțiunile ca fiind absurde nu numai pentru că ele se opun logicii cotidianului, a firescului, ci și pentru că nonsensul din opera lui Vvedenski trebuie înțeles ca procedeu literar ce creează ineditul ideatic și compozițional.

Etapa *oberiută*

Cea de-a doua etapă o numim „oberiută”, întrucât ea constituie perioada în care Vvedenski a fost membru al grupării artistice OBERIU. Mulți critici literari sunt de părere că participarea lui Vvedenski la întrunirile grupării OBERIU a influențat creațiile târzii, la baza cărora stau experimentele semantice și absurdul. Principalele teme din acest interval sunt Timpul, Moartea și Dumnezeu, la care se adaugă istoria, viața socială, lumea obiectuală, cunoașterea (cu motive tipic vvedenskiene, precum decapitarea ca simbol al renunțării la cunoașterea rațională, științifică în detrimentul celei intuitive, absolute), triada „gând-obiect-cuvânt” cu ajutorul căreia Vvedenski dorește să delimiteze traiectoria percepției umane în context artistic, dar mai ales spiritual. Din acest punct de vedere, putem spune că Vvedenski era preocupat de raportul gnoseologic dintre realitatea concretă și artă.

La nivel stilistic, în creațiile din această perioadă, Vvedenski discreditează limbajul poetic, folosindu-se de experimentele semantice și de tehnica utilizării elementelor absurde. Cu alte cuvinte, poetul supune expresia poetică unui proces de resemantizare, sau chiar recontextualizare, întrucât experimentele semantice, numite în *Declarația OBERIU* „lupta

cu sensurile” se răsfrâng și în sfera pragmaticii. O altă definiție a acestor „coliziuni ale sensurilor cuvântului” o propune M. Meilah. Criticul este de părere că experimentul semantic la baza căruia stă nonsensul *oberiut* se referă la „încălcarea succesivă a postulatelor esențiale, folosite în convorbirea normală, distrugând astfel actul comunicării”¹. La acestea se adaugă și greșelile gramaticale, îmbinările (ilogice) de cuvinte, incoerența, îmbinările de cuvinte asemănătoare din punct de vedere fonetic (omofone sau omografe) și folosirea largă a analogiilor.

Criticii M. Meilah, A. Rîmar, I. Vasiliev, Iulia Valieva consideră că nonsensul *oberiut* are o anumită semnificație ascunsă, ce trebuie decriptată de către cititor, lucru sugerat și în declarația *oberiuților*. În continuare vom prezenta descrierea lui Vvedenski din *Declarația OBERIU*, realizată de Nikolai Zaboloțki, membru al grupării OBERIU și autor al *Declarației*:

A. Vvedenski (segmentul cel mai de stânga al grupării noastre) destramă obiectul în mai multe părți, dar asta nu înseamnă că obiectul își pierde din concretețe. Vvedenski sfârșeamă acțiunea în mai multe bucăți, însă acțiunea nu-și pierde din caracterul normativ al creației. Dacă ar fi să descifrăm până la capăt, deslușim doar aparența nonsensului. De ce aparență? Deoarece numai cuvântul transrațional poate fi un nonsens evident, iar în opera lui Vvedenski nu vom găsi așa ceva. Trebuie să fii ceva mai curios și să nu zăbovești atunci când trebuie analizată coliziunea sensurilor. Poezia nu este un terci fiert cu lapte pe care de obicei toți îl înghit fără a-l mai mesteca și imediat l-au și uitat.²

Observăm că direcțiile tematice apărute în primele texte *oberiute* (predominanța temei morții, corelată cu alte teme și motive, precum războiul, timpul, nebunia și frica în creații precum *Седьмое стихотворение/ A șaptea poezie, На смерть Теософки/ La moartea Teozoafei și Всѣ/ Totul*) au rolul de a prezenta imaginea unei societăți grotești și a unei lumi

¹ M.B. Meilah, *Семантический эксперимент в поэтической речи*, „Russian Literature”, 6/ 1978, p. 389-390.

² N. Zaboloțki, *Declarația OBERIU*, în vol. *Vanna Arhimeda*, Leningrad, Hudojestvennaia literatura, 1991, p. 459.

dezintegrate. Mai mult, absurdul semantic devine un rezultat al îmbinării mai multor categorii estetice, precum comicul, grotescul, tragicul, trăsătură ce conferă textelor lui Vvedenski un aspect carnavalesc, menit să redea absurdul existenței într-o realitate istorică sufocantă, în care domneau teroarea, nebunescul, anormalul și deznădejdea.

Teoriile lui Bahtin despre carnavalesc au avut un impact major asupra criticii literare ruse din anii 1980-1990, tot mai mulți cercetători identificând categoria bahtiniană a grotescului și a comicului în operele scrise în prima jumătate a secolului XX și nu numai. Astfel, Anna Gerasimova, Lidia Ghinzburg, V. Kulakov, Graham Roberts și I. Vasiliev au aplicat teoriile lui Bahtin (de o relativă actualitate și în critica literară contemporană) pentru a dezvălui componenta carnavalescă din opera lui Vvedenski, considerată a fi un rezultat al influențelor literaturii folclorice. Conform lui Kulakov, comicul lui Vvedenski este „unul filosofic, este acel comic în care transpar cele mai întunecoase cotloane ale universului, cele mai morbide și mai greu de înțeles taine ale existenței umane”¹. Criticul I. Vasiliev scrie că limbajul absurdului reprezintă un mod de redare a „neîncrederii gnoseologice și axiologice” care se construiește cu ajutorul realității degradante și autodistructive, reflectate cu ajutorul unor motive recurente, „neîncrederea” și „starea catastrofică” în care se află lumea:

Temele sunt redade cu ajutorul ridicolului apocaliptic și al carnavalescului, al lumii răsturnate. Realitatea este supusă procesului de deconstrucție. Întreg acest carnavalesc reconstruiește acea origine a comicului în care există o anumită doză de mister și forță latentă. Comicul poate fi folosit pentru a arăta acele nonvalori ale societății sau, dimpotrivă, acele părți pozitive ale culturii. [...] Opera *oberiuților* a dezvoltat elementele unei stihii carnavalești destrăbălate și morbide, folosind ridicolul,

¹ V. Kulakov, *Обэриу, модернистский гротеск и современная поэзия*, „Синтаксис”, 25/ 1989, p. 98-116.

profanarea a tot ce este universal acceptat și discreditarea tuturor principiilor estetice.¹

De la sfârșitul lui 1929 – începutul lui 1930 se observă o schimbare substanțială a liricii lui Vvedenski, atât la nivel tematic, cât și stilistic. Deși în creațiile poetice din această perioadă experimentele semantice și poetica nonsensului rămân predominante, se observă poetizarea subită a imaginilor artistice (de data aceasta create cu ajutorul metaforelor, comparațiilor, metonimiei, personificării și oximoronului) și renunțarea la concretețea și brutalitatea elementelor futuriste, specifice primei etape de creație. De asemenea, în etapa *oberiută* se observă și înnoirea limbajului poetic, căruia poetul îi conferă o muzicalitate aparte cu ajutorul prozodiei (paralelismul sintactic și fonetic, aliterațiile și asonanțele). M. Meilah afirmă că tocmai în această perioadă se formează cu adevărat universul literar al lui Vvedenski, importantă fiind viziunea filosofică asupra timpului, a limbajului și a realității înconjurătoare. Mai mult, Vvedenski încearcă să creeze propriul sistem de coordonate ontologice, iar unul dintre principalele elemente ale acestuia este Cuvântul, căruia i se atribuie sensul unei „Vaste Neînțelegeri” (*Широкое Непонимание*), ce reprezintă un nou mod de a exprima poetica nonsensului. Nonsensul sau „Vasta Neînțelegere” creează o viziune aparte asupra lumii înconjurătoare, eliberată de convenționalismul rațiunii.

Dacă până în 1929 tema morții este corelată cu tema războiului, a bolii, cu motivele închisorii, crimei și fricii, vedem că din acest moment ea va fi corelată cu tema eternității. Poetul renunță la reprezentarea comic-grotescă a societății în favoarea unor imagini legate de cosmos și natură. Creațiile vvedenskiene scrise în această perioadă sunt înțesate de personaje „moarte-vii” care aparțin unui cronotop inedit, cel al unei veșnicii aflate între două spații ontologice esențiale – viață/ moarte, existență/

² I. Vasiliev, *ОБЭРИУ – особенности поэтического дискурса*, în vol. *Русский поэтический авангард XX века*, Ekaterinburg, IUGU, 2000, p. 157-158.

inexistență. Asemenea personaje întâlnim în poeme precum: *Человек весёлый Франц* (*Franț, un om vesel*), *Снег лежит* (*Zăpada-i așternută*), *Зеркало и музыкант* (*Oglinda și muzicianul*), *Святой и его подчинённые* (*Sfântul și supușii săi*) și *Кругом возможно Бог* (*Poate că-mprejur e Dumnezeu*).

Criticul V. Sajin consideră că gruparea *Cinarilor* a fost principala grupare literar-filosofică cu o influență considerabilă asupra operelor lui Harms și Vvedenski, chiar dacă cenaclul era neoficial. Criticul afirmă că până în 1930 grupării îi era caracteristic un mod dinamic și efervescent de activitate (în cadrul diverselor reuniuni artistice și literare), iar după anii 1930 gruparea *Cinarilor* se transformă într-un cerc restrâns de prieteni pentru care principalul țel al întrunirilor consta în comunicare, schimb de idei, transpus ulterior în creațiile lor¹. De asemenea, Camelia Dinu observă că „OBERIU a reprezentat o etapă tranzitorie în cadrul grupării *Cinarilor*, dar capitală din punct de vedere teoretic și conceptual”, și că, „prin raportare la concepțiile artistice ale membrilor, denumirea de *cinari* este mai adecvată decât cea de *oberiuți*, căci indică o importantă componentă inițiatică”².

Principalele interese ale *cinarilor* erau temele metafizice, precum moartea și nemurirea, timpul și spațiul, lumile posibile, haosul și nimicul absolut, problema credinței, determinismul sau indeterminismul, libertatea și voința. La Vvedenski putem observa că aceste concepte devin teme și motive literare recurente în textele scrise după 1930. Influența *cinară* identificabilă în creațiile lui Vvedenski încă din 1929, poate fi motivată cu ajutorul recurenței unor motive precum dualitatea divinității, decapitarea (simbol al dezicerii de convențiile limbajului și ale rațiunii), oglindirea și „eterna reîntoarcere”, ambele legate de tema Vieții de Apoi. Totodată, poetul manifestă un interes din ce în ce mai accentuat față de natura și

¹ V. Sajin, „...Сборище друзей, оставленных судьбою”, în vol. *Тыняновский сборник: Четвёртые Тыняновские Чтения*, Riga, 1990, p. 200.

² Camelia Dinu, *Cazul Daniil Harms. Supraviețuirea avangardei ruse*, București, Tracus Arte, 2019, p. 51-52.

esența limbajului poetic și se axează pe triada tematică „gând-cuvânt-obiect”.

Etapă post-oberiută

Ultima etapă de creație a lui Vvedenski este cuprinsă între 1931 și 1941. Reamintim că textele create de poet în perioada activității grupării OBERIU au trasat niște predilecții tematice întâlnite și în această ultimă perioadă. Astfel, acum se observă recurența influențelor *cinare*, a temei morții, Vieții de Apoi, a cunoașterii (motivul incapacității de a pătrunde tainele universului, motivul decapitării), dar și a triadei tematice „gând-cuvânt-obiect” care apare în poeme precum *Гость на коне* (*Oaspetele pe cal*), *Мне жалко что я не зверь* (*Mi-e urât că nu-s o fiară*), *Приглашение меня подумать* (*Invitație la gândire*), *Очевидец и крыса* (*Martorul și șobolanul*), *Элегия* (*Elegie*), dar și în piesele de teatru *Потец* (*Poteț*) și *Где. Когда* (*Unde. Când*). Trăsătura principală a acestor creații o reprezintă dorința de cunoaștere absolută sau de revelare a unei entități divine. De asemenea, se resimte o permanentă căutare a „lumii învecinate” despre care vorbeau *cinarii*, cu convingerea că ea poate fi găsită doar în „ordinea haotică” a naturii sau a cosmosului. În același timp, se poate observa o detașare de lumea obiectuală, de civilizație.

Din punct de vedere stilistic, observăm că în această perioadă Vvedenski nu renunță la experimentele semantice, însă, spre deosebire de textele scrise în anii anteriori, limbajul poetic are acum o muzicalitatea deosebită, ce reiese din jocurile de ritm și rimă, dar și din eufonia versurilor (paralelism sintactic și fonetic, anaforă, mai rar însă aliterații și asonanțe). Făcând o comparație între textele scrise la începutul perioadei OBERIU, când deja se poate observa o maturizare a stilului, și cele scrise spre sfârșitul carierei, celor din urmă le este caracteristică o anumită armonie compozițională a experimentelor semantice.

O altă particularitate a perioadei o reprezintă caracterul hibrid al creațiilor scrise în această ultimă etapă. Un exemplu relevant îl constituie ciclul *Серая тетрадь* (*Caietul gri*), în care genul liric este substituit de cel prozastic. Amintim și piesele *Un număr oarecare de convorbiri*, *Bradul familiei Ivanov* și *Unde*.

Când, în care genul dramatic se întrepătrunde cu cel liric. Menționăm că textele mai sus enumerate nu constituie piese de teatru în versuri, precum restul pieselor lui Vvedenski, ceea ce reprezintă o abatere de la propriul „canon”.

Totodată, în această etapă se poate observa o reîntoarcere la constantele tematice caracteristice etapei *oberiute*: tema războiului, a morții, a erosului decăzut, a socialului și a carnavalescului, folosite în textele dramatice *Куприянов и Наташа* (*Kuprianov și Natașa*), *Четыре описания* (*Patru descrieri*), *Некоторое количество разговоров* (*Un număr oarecare de convorbiri*) și *Ёлка у Ивановых* (*Bradul familiei Ivanov*). În aceste creații se simte starea de dezamăgire profundă a poetului față de condițiile inumane de trai; principalele teme ale acestor piese de teatru sunt crima, nebunia și lipsa discernământului, imposibilitatea oamenilor de a se apăra în fața vitregiilor soartei sau ale istoriei, conștientizarea captivității omului în propria-i existență și șocul morții. Trebuie precizat că această viziune se datorează în mare parte circumstanțelor neprielnice care au dus la destrămarea grupării OBERIU: defăimarea publică (Vvedenski a fost catalogat de către autoritățile sovietice „scriitor contrarevoluționar”), arestul și exilul în orașul Kursk. În urma acestor întâmplări nefaste, lui Vvedenski i s-a interzis dreptul de a-și publica opera destinată publicului matur, fiind constrâns să rămână la statutul de traducător și scriitor pentru copii, însă chiar și acest drept i-a fost luat în 1938. Deși Vvedenski nu mai locuia în Leningrad, imposibilitatea de a-și publica creațiile, chiar și cele destinate copiilor, l-a făcut pe poet să ducă un trai cumplit de sărăcăcios¹. Din păcate, din întreg repertoriul literar vvedenskian nu s-a păstrat decât 20%, restul fiind distrus chiar de soția poetului imediat după arestarea acestuia de către NKVD, arestare survenită în 1941. Conform raportului oficial

¹ Mai multe despre viața lui Vvedenski în Harkov, vezi în A. Kobrinski, „А вообще живу очень плохо...”. К биографии Александра Введенского харьковского периода (переписка с Детиздатом), „Russian Studies”, vol. 1, 3/ 1995, 245-262.

primit de soția poetului, Vvedenski a murit în 1942 de dizenterie în timp ce era escortat spre lagărul din Kazan.

Deși Vvedenski a trăit într-o epocă în care libertatea de exprimare era grav subminată, el a optat pentru cuvântul „real” (aluzie la apartenența poetului la gruparea literară OBERIU), care definește relația dintre Cuvântul artistic și realitatea concretă. Astfel, scriitorul a reușit să creeze un univers poetic inedit cu ajutorul tehnicilor absurdului și al experimentelor semantice. Parafrazându-l pe I. Druskin, considerăm că, într-adevăr, nonsensul operei vvedenskiene capătă acea funcție gnoseologică ce admite opțiunea unei Vaste Neînțelegeri. Categoria nimicului existențial întrunește la Vvedenski două funcții: una cosmogonică și alta escatologică. După cum afirma chiar Druskin, motivul „neînțelegerii” în opera lui Vvedenski este unul esențial, deoarece nu este vorba despre o „neînțelegere teoretică, ci despre o caracteristică reală, a propriei vieți: neînțelegerea existențială și ontologică”¹.

Bibliografie

- Dinu, Camelia, *Cazul Daniil Harms. Supraviețuirea avangardei ruse*, București, Tracus Arte, 2019
- Druskin, I.S., *Материалы к поэтике Введенского. Приложение VIII*, în vol. A.I. Vvedenski, *Полное собрание произведений в 2. т.*, vol. 2, Moscova, Ghileia, 1993
- Kobrinski, A.A., „А вообще живу очень плохо...”. К биографии Александра Введенского харьковского периода (переписка с Детиздатом), „Russian Studies”, Vol. 1, 3/ 1995, p 245-262
- Kulakov, V., *Обэриу, модернистский гротеск и современная поэзия*, „Sintaxis”, 25/ 1989, p. 98-116
- Meilah, M.B., *Малевич и обэриуты: Обэриуты в контексте ленинградского художественного авангарда 20-х–30-х*

² I.S. Druskin, *Материалы к поэтике Введенского. Приложение VIII*, în vol. A. Vvedenski, *Полное собрание произведений...*, p. 164.

- годов, în vol. *Русский авангард в кругу европейской культуры*, Moscova, Radix, 1994
- Meilah, M.B., *Семантический эксперимент в поэтической речи*, „Russian Literature”, 6/ 1978, p. 389-390
- Meilah, M.B., *Что такое есть Потец*, în vol. A.I. Vvedenski, *Полное собрание произведений в 2. т., vol. 1...*, p. 5-47
- Nikitaev, A., *Обэриу и футуризм*, „Teatr”, 11/ 1991, p. 4-7
- Sajin, V.I., „...Сборище друзей, оставленных судьбою”, în vol. *Тыняновский сборник: Четвёртые Тыняновские Чтения*, Riga, 1990
- Valieva, Iulia, *Ситуация загадки у А. Введенского (особенность отношения автор – текст – читатель)*, „Russian Literature”, XLIV/ 1998, p. 261-275
- Vasiliev, I.E., *ОБЭРИУ – особенности поэтического дискурса*, în vol. *Русский поэтический авангард XX века*, Ekaterinburg, IUGU, 2000, p. 157-158
- Zaboloțki, N., „Declarația OBERIU”, în vol. *Vanna Arhimeda*, Leningrad, Hudojestvennaia literatura, 1991, p. 453-461.
- Zaboloțki, N.A., *Метаморфозы*, în vol. I.E. Loșilova (ed.), Moscova, OGI, 2014

SIMBOLISTICA CULORII ROȘII ÎN OPERA LUI LEONID ANDREEV

Lorena-Giorgiana HEREDEA

Facultatea de Limbi și Literaturi Străine

Universitatea din București

Masteratul „Limba rusă aplicată. Tehnici de traducere”

Прошедшие через фильтр экспрессионизма, проза и драматургия Леонида Андреева представляют действительность в искаженном, даже преувеличенном виде. Тем не менее, высказываемые идеи кажутся более непосредственными, более искренними, а негативные чувства не размываются, а выделяются так, как они формируются в человеческой душе перед тем, как быть выраженными словами. Произведение Андреева читается, чувствуется, и его отголоски слышны в самых тёмных уголках нашего сознания. Получаемые от чтения впечатления обусловлены и уникальным использованием цветов. В настоящем исследовании выявляется символика одного из самых значительных цветов в творчестве Леонида Андреева. Этот всесторонний анализ находится на грани между литературой и психологией, потому что он нацелен на выявление связи между цветами и психологическими особенностями андреевских персонажей.

Ключевые слова: Леонид Андреев, символика цвета, сумасшествие, смерть.

Un loc important în cadrul modernismului rus îl ocupă Leonid Andreev (1871-1919) care, prin talentul său literar, a reușit nu doar să se impună pe scena literară din epoca sa, ci și să rămână un autor ale cărui creații îl emoționează pe cititorul contemporan.

Biografia lui Andreev poartă amprenta epocii respective. Astfel, caracterul lui s-a format pe fundalul unei acute perioade

de criză socială, politică, literară și existențială. Starea de criză a fost receptată intens de Andreev, care-i mărturisea lui Maxim Gorki într-o scrisoare din 1902: „Epoca noastră este, într-adevăr, nesigură; epoca, o repet. Pe undeva s-a rupt ceva, s-a produs o fisură, roțile au sărit de pe șine, un fir de nisip s-a strecurat în mecanism [...]. Oamenii nu știu ce va fi mâine și se așteaptă la orice. Totul este posibil. S-a pierdut orice măsură”¹. Difuz în anumite momente, sentimentul crizei este resimțit cu deosebită acuitate în altele (Războiul ruso-japonez din 1904, revoluțiile din 1905 și 1917, Primul Război Mondial), ducând la conturarea unei perioade a contrastelor și dizarmoniilor. Ritmul este unul trepidant atât pe plan istoric, cât și literar. Criza de conștiință pe care a cunoscut-o Rusia la cumpăna dintre veacuri și-a găsit în opera lui Andreev o expresie complexă, vie și sugestivă.

Începuturile literare ale lui Leonid Andreev sunt marcate de „interesul pentru prozaismul cotidian”² și se înscriu în curentul neorealist care, conform lui E. Zamiatin, are la bază o viziune nouă, născută din sinteza dintre realism și simbolism. Mai precis, creația andreeviană timpurie reprezintă o tendință originală a „noului realism” prin faptul că este o creație „bazată pe experiența lui L. Tolstoi și a lui A. Cehov, cu unele inserții [...] naturaliste”³. Mai târziu, multe dintre scrierile sale vor cultiva cu precădere exagerarea, hiperbola, grotescul și culorile stridente, elemente care generează o viziune suprareală. Toate aceste procedee îi conferă operei sale o expresivitate deosebită și, în același timp, îl vor înscrie pe Andreev în curentul expresionist. Scriitorul utilizează trei simboluri care vor deveni o carte de vizită pentru poetica sa: strigătul, râsul și masca. În combinație cu acestea, vor fi valorificate și simbolurile cromatice. În cazul operei andreeviene, valoarea simbolică a culorilor ocupă un rol fundamental în înțelegerea mesajului

¹ Ana Maria Brezuleanu, Tatiana Nicolescu, Nina Vucolov, *Leonid Andreev, Studii*, București, Editura Univers, 1983, p. 13.

² Camelia Dinu (coord.), *Modernismul rus în Veacul de Argint*, Oradea, Ratio et Revelatio, Oradea, 2020, p. 65.

³ *Ibidem*.

transmis. Acest lucru se poate observa cel mai bine în cea de-a doua parte a operei, care conține proză și dramaturgie și tinde spre abstract.

În lucrarea de față, ne propunem să stabilim care este legătura între simbolurile cromatice legate de culoarea roșie din opera lui L. Andreev și destinul eroilor săi; să analizăm, pe baza unor texte andreeviene relevante, semnificațiile simbolurilor cromatice identificate; să stabilim frecvența anumitor culori care apar în textele lui Andreev; să observăm în ce măsură cuvintele cu sugestii cromatice apar cu conotații pozitive, neutre și negative.

O primă creație andreeviană axată pe semnificațiile culorii roșii este *Râsul roșu* (1904). În această nuvelă sunt prezentate două stări aflate în opoziție: pe de o parte, viața în absența războiului ca o stare naturală și, pe de altă parte, războiul ca o stare nenaturală, cu evidente conotații negative. Putem identifica în nuvelă două personaje care își asumă, pe rând, rolul de narator. Primul este un soldat rus trimis pe front, care înregistrează toate trăirile și întâmplările până la moartea sa departe de câmpul de luptă, în propriul cămin. Ajuns invalid și înnebunind, el aduce acest morb al demenței tot mai aproape de familia sa. Nu întâmplător, cel de-al doilea narator este chiar fratele lui, iar a doua parte a nuvelei este povestită din perspectiva unui om afectat de război în mod indirect.

În viziunea lui Andreev, nebunia și groaza generate de război în general și de Războiul ruso-japonez din 1904 în particular ajung să ia forma unui răs roșu. Andreev sugerează că nu este vorba despre un răs sănătos, eliberator, ci despre un răs bolnav, al nebuniei. Așa cum afirmă și E.A. Kopîsova, „tot ceea ce se întâmplă este prezentat de scriitor în culori strălucitoare, contrastante, dar roșul este înzestrat cu o semnificație deosebită”¹. Culoarea roșie este aleasă pentru reprezentarea unei lumi în care echilibrul este amenințat de

¹ E.A. Kopîsova, *Особенности цветописи в раннем творчестве Л. Андреева*, „Vestnik Udmurtskogo Universiteta”, 5/ 2006, p. 74, <https://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-tsvetopisi-v-rannem-tvorchestve-l-andreeva>, 19.09.2020.

ororile războiului, devenind, astfel, un simbol al răului. Conștiința fragilă a naratorului-soldat nu rezistă la vederea atrocităților războiului, a vărsării de sânge nevinovat. Astfel, la fel ca toți ceilalți soldați aflați pe front, este atras și el în capcana nebuniei, din care nu mai are nicio scăpare. Pe tot parcursul nuvelei apare un joc subtil între delir și realitate. În prim-plan nu se află reflectarea evenimentelor din timpul războiului, ci atitudinea naratorilor față de ele, impresia produsă fiind deliberat hiperbolizată.

Am identificat în text patru etape ale evoluției semnificațiilor culorii roșii. În prima fază, roșul apare ca un simbol al războiului, conturându-se o sugestie a neliniștii și a coșmarului ce va urma. Cea de-a doua etapă este a asocierii roșului cu moartea. Aici apare pentru prima oară râsul roșu, prin care este evidențiat absurdul vieții. A treia etapă o reprezintă asocierea roșului cu nebunia care poate fi interpretată și ca o moarte psihică. Cea de-a patra etapă este chiar cea din finalul nuvelei, în care se ajunge la personificarea râsului roșu.

În prima etapă, roșul apare ca un simbol al stării de neliniște. Nuvela debutează cu o sintagmă sugestivă, care va da tonul întregii opere: „nebunie și groază”¹. Pe măsură ce războiul se prelungește, condițiile de trai ale soldaților de pe front se înrăutățesc considerabil. Astfel, o consecință imediată o constituie și degradarea stării psihice a acestora. Lumea lor interioară este zguduită din temelii, nebunia care stătea ascunsă într-un ungher întunecat are prilejul să iasă la iveală. Ea țâșnește brusc și se extinde cu o repeziciune incredibilă nu numai în rândul soldaților, ci și asupra întregului câmp de luptă. Pentru prima oară, roșul apare ca un simbol al catastrofei iminente. Întreg peisajul este invadat de un roșu sângieru, în fața căruia toate celelalte culori cedează: „au dispărut albastrul și verdele, și alte culori obișnuite și molcome, iar soarele s-a

¹ Leonid Andreev, *Proză. Teatru*, vol. 2, București, Editura Univers, 1970, p. 43.

aprins de un foc roșu bengal”¹. Chiar și soarele care, la origine, este un simbol al vieții, devine acum un foc distrugător.

A doua etapă o reprezintă asocierea culorii roșii cu moartea. Semnificativă este imaginea zguduitoare a unui soldat muribund într-un spațiu închis, fără nicio posibilitate de evadare. Îl vedem strivit, pe de o parte, de cerul de culoarea focului și, pe de altă parte, de pământul proaspăt impregnat de roșul nebuniei contagioase:

Buzele i se zbătură, încercând să articuleze un cuvânt, dar în aceeași clipă se petrecu ceva de neînțeles, monstruos, nefiresc. În obrazul drept m-a izbit o boare caldă, care m-a clătinat, iar în fața ochilor mei, în locul feței aceleia palide, am văzut ceva sfios, resemnat, roșu, de unde curgea sânge ca dintr-o sticlă desfundată, ca în desenele stângace de pe unele firme. Și pe acest ceva supus, roșu, curgător, mai stăruia un fel de zâmbet – un răs știrb, răsul roșu.²

Roșul apare și ca simbol al lipsei de speranță. Singura încercare de a se salva a muribunzilor se concentrează într-un geamăt înfiorător, dar înăbușit, care face ca tot pământul să vibreze jalnic: „Pe întinderea difuză, roșietică, ochiul nu putea să observe nimic și de aceea părea că geme tot pământul sau cerul luminat de soarele care nu mai răsărea”³. În continuare, culoarea roșie este redată prin imaginea focului demonic, mistuitor. Câmpul de luptă, prin focul de culoarea sângelui, se arată ca o imagine a lumii morților: „tot câmpul, inundat de reflexele roșii ale incendiilor, începu să mișune ca viu, aprins de țipete și vaiete, de blesteme și gemete puternice”⁴.

În cea de-a treia etapă, roșul apare în asociere cu nebunia. În timp ce cadavrele celor căzuți în luptă se înmulțesc, cei rămași dau semne tot mai evidente de alienare. Treptat, tot ce era uman în ei se pierde, luciditatea este înlocuită de demență. Nu doar ziua și noaptea, ci și aerul și lumina sunt, în

¹ *Ibidem*, p. 51.

² *Ibidem*, p. 50.

³ *Ibidem*, p. 60.

⁴ *Ibidem*, p. 61.

cele din urmă, înghițite de Râsul roșu. Lumea de coșmar, creată prin violență și vărsare de sânge, este una în care nebunia tuturor ajunge la paroxism:

Vom intra, mulțime veselă, cu muzică și cântec, în orașe și sate, și pe unde vom trece totul va fi roșu, totul se va învărteji și va dansa ca flăcările. Cei ce n-au murit ni se vor alătura, și viteaza noastră armată va crește ca o lavă, și va curăța tot pământul. Cine a spus că e oprit să ucizi, să arzi și să jefuiești?¹

Culoarea albă, simbol universal al păcii, nu mai are loc în acest univers. Astfel, roșul se opune albului, lumina este absorbită de bezna nebuniei.

A doua parte a nuvelei este povestită prin ochii celui de-al doilea narator. Acesta se crede la început apărat de ororile războiului, deoarece nu se afla pe front. Cu toate acestea, nebunia ajunge și la cei care se credeau în siguranță. Ea se strecoară treptat în sufletul naratorului, ia forma unor coșmaruri din ce în ce mai înspăimântătoare pentru ca, în final, să se transforme în delir. În faza delirului, nuanțele de roșu se închid până la purpuriu, simbolizând distrugerea iminentă a psihicului. În halucinația finală, pământul apare „roșu ca un terci de sânge și e încălzit”². Elementul cromatic se împletește cu cel sonor, având rolul de a spori senzația de groază: „vuietul acesta mă lovea în față, roșu, înfășurat în rotogoale purpurii de fum plutitor, și atunci o luam înapoi și alergam până când îl simțeam iarăși în spate”³. În timpul delirului celui de-al doilea narator, întregul univers ajunge să sufere o transfigurare totală a culorilor. Spectrul cromatic este limitat la o singură culoare de la care, prin nuanțele sale închise, amintind de culoarea sângelui încheșat, pornește și se extinde nebunia. Până și cele mai familiare și mai dragi elemente sunt atinse de morbul demenței: „Șopronul din față, aleea și cușca câinelui erau colorate în același roșu-încins”⁴. Halucinația culminează cu

¹ *Ibidem*, p. 69.

² *Ibidem*, p. 90.

³ *Ibidem*, p. 99.

⁴ *Ibidem*, p. 101.

imaginea unui munte de cadavre roșii, care par să iasă din străfundurile pământului, îngrămădindu-se unele peste altele, într-o imagine apocaliptică: „Chiar de la peretele casei, de la cornișă, începea un cer uniform, roșu-închis, fără nori, fără stele, fără soare, alunecând dincolo de orizont. Iar sub el, la fel de uniform, se desfășura o câmpie de purpură acoperită de cadavre”¹.

Ultima etapă a evoluției simbolisticii cromatice a roșului este cea a personificării râsului roșu. În final, diferența dintre „acasă” și „câmpul de luptă” dispare complet, odată cu ivirea Râsului roșu care este personificat (din *что/ ce* devine *кто/ cine*). Acum, nebunia și groaza de la începutul nuvelei ajung să domine viața de pretutindeni. Roșul sângerieu sugerează că războiul a ajuns să stoarcă și ultima picătură de luciditate din om, lăsând în urmă doar nebunie și moarte: „Dincolo de fereastră, în lumina sângerie și nemișcată stătea însuși Râsul Roșu”². Prin personificarea din final, se revine la sintagma din incipit, „nebunie și groază”³. Astfel, putem vorbi de o circularitate care demonstrează caracterul profetic al viziunii.

În schița *Clopotul de alarmă* (1902), culoarea roșie apare nu numai ca un simbol al dezastrului, al pericolului latent din întreaga Rusie, ci și ca un simbol al neliniștii ce începe să încolțească în inimile tuturor într-o perioadă de criză acută. Textul descrie un incendiu năprasnic ce mistuie orașe întregi, sate, cătune și păduri în timpul unei veri dogoritoare. Flăcările se extind cu repeziciune și asupra satului Slobodișci, astfel că dangătele clopotului de alarmă îi avertizează pe toți cei din apropiere să fugă din calea pericolului iminent. Printre martorii incendiului se află și naratorul care apare în ipostaza de tânăr muncitor la o moșie. Îngrozit, el caută o cale de scăpare, dar ajunge să se piardă în labirintul de foc.

Tabloul dinamic prezintă în nuanțe de purpuriu și roșu aprins imaginea sinistră a naturii:

¹ *Ibidem*, p. 103.

² *Ibidem*, p. 104.

³ *Ibidem*, p. 43.

Însăși pădurea, lipsită de apărare, lua foc, supusă, și vâlvătaia se întindea asemenea unei maramे roșii peste islazurile uscate de secetă. Ziua, soarele purpuriu și tulbure era acoperit de-o pâclă de fum înecăcios, iar noaptea, în diferite colțuri ale zării izbucnea câte o pâlălaie mută, unduindu-se într-un dans fantastic și tăcut.¹

Întreg pământul pare cuprins de frenezia roșului, amintind de imaginile apocaliptice din nuvela anterioară, *Râsul roșu*: „Acea lumină trandafirie și nefirească, pâlpâind de convulsiile purpurii ale pojarului sinistru de care era cuprins pământul”². Amenințarea roșie și fierbinte preschimbă întunericul nopții într-o lumină stranie, nemaivăzută: „În fața mea cerul roșu-trandafiriu se clătina mut, un cer cum nu se vede nici ziua, nici noaptea”³. Culoarea roșie este evocată și de imaginea sângelui ce contaminează și distruge tot ce atinge: „Când am ajuns, gâfâind, la gard, printre crăpăturile lui m-a izbit drept în față ceva roșu-aprins, ce clocotea și se zvârcolea disperat. Teii înalți păreau stropiți cu sânge și-și tremurau frunzele rotunde”⁴. Pentru a intensifica imaginea, Andreev recurge la contrastul roșu-negru: „Câmpul arat pe care licăreau reflexe sângerei ca solzii unei jivine negre”⁵.

Pe măsură ce flăcările înaintează, dangătul clopotului de alarmă devine tot mai asurzitor, iar oamenii se simt cuprinși de groază și nebunie. Cu toate acestea, nu toți sunt conștienți de pericolul nebuniei. În momentul în care eroul andreevian își surprinde noua esență, contaminată deja de nebunia halucinantă apărută odată cu izbucnirea incendiului, imaginea i se pare demonică și înfiorătoare: „Din hăul negru mă privea fantoma unui om de foc”⁶. Proliferarea sufletelor atinse de morbul demenței este surprinsă de către narator când acesta zărește în apropierea sa un om straniu, cu chipul palid mânjit de

¹ Leonid Andreev, *Proză. Teatru, vol. 1*, Editura Univers, București, 1970, p. 315.

² *Ibidem*, p. 316.

³ *Ibidem*, p. 317.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*, p. 318.

⁶ *Ibidem*, p. 319.

sânge, care privea totul în tăcere: „Alături de chipul meu am văzut alt strigoi de foc, înalt și drept, semănând totuși cu o ființă omenească”¹. În ochii arzători ai ființei necunoscute, naratorul vede tot mai clar roșul nebuniei dezlănțuite, iar râsul mefistofelic al acelui nebun subliniază amploarea și ireversibilitatea fenomenului: „El surâdea și cânta înainte, clătinând din cap, în timp ce în ochii lui sticloși flăcările se aprindeau tot mai tare”².

În nuvela *Viața lui Vasili Fiveiski* (1903), Andreev construiește imagini lugubre și apocaliptice, aducând în prim-plan tot culoarea roșie. Nuvela urmărește îndeaproape destinul tragic al părintelui Fiveiski, prezentând fiecare etapă semnificativă a trecerii sale de la o credință moștenită, primită în familie de la tatăl său, la negarea divinității. Răzvrătirea împotriva divinității are loc într-un moment critic, după o viață umbră de blestemul fatalității. Aflându-se în imposibilitatea de a înlătura blestemul inexplicabil care îi distruge viața, Vasili rămâne neputincios în fața nenorocirilor: moartea prin înec a primului născut, decăderea soției, nașterea fiului idiot, al cărui rânjet îl obsedează, incendiul care îi mistuie locuința și care îi ucide soția iubită, halucinația apocaliptică din final.

Când moartea își lasă amprenta asupra nefericitului Moseaghin, țăranul bun la suflet care îi povestise toate amănuntele vieții sale triste lui Fiveiski, roșul este folosit din abundență, apărând pentru prima oară drept culoare profetică a unei catastrofe iminente. Simbol al sângelui vărsat în van, al unei morți cumplite și absurde, roșul apare în peisaj prin scânteieri funeste: „Cămășile lor aruncau luciri roșiatice în petele de lumină”³. Cu toate acestea, țăranii din cortegiul funerar au deocamdată doar o senzație vagă și nelămurită de tulburare. Amenințarea nevăzută se va concretiza în tabloul de coșmar din ziua înmormântării lui Semion Moseaghin: „Jos de tot, deasupra pământului, cerul pâcios atârna amenințător, vinețiu și vibrant, plin de reflexe și inflexiuni metalice, de parcă

¹ *Ibidem*.

² *Ibidem*, p. 320.

³ *Ibidem*, p. 551.

peste albăstrimea lui tulbure s-ar fi stins niște vinișoare subțiri, roșii-sângerii”¹. Observăm că aici apar și alte culori cu conotație negativă. Astfel, culoarea vineției prevestește finalul sumbru al părintelui Vasili. Reflexele sângerii ale cerului învăpăiat șerpuiesc amenințător, încercuind mica biserică asemenea unui inel uriaș de foc. Imaginea infernală a cerului însângerat insuflă groază tuturor celor prezenți, al căror suflet tremură de teamă și fierbe în așteptarea încordată a dezastrului. Învolverarea și clocotul de foc al cerului devin tot mai apăsătoare, iar în aer plutește spectrul roșu-arămiu al fatalității, care pândește victima și așteaptă ca speranța și credința părintelui Vasili să se destrame: „Ferestrele înalte, cu ogive ascuțite, fuseseră deschise ca să poată intra aerul și prin ele cerul roșu-arămiu privea amenințător, se uita, posomorât, când pe o fereastră, când pe alta, și arunca peste tot reflexe metalice”².

Povestirea *Zidul* (1901) poate fi interpretată ca o expresie alegorică a inutilității strădaniilor omenești în fața absurdității destinului. Textul are în centru soarta tragică a unei mulțimi de leproși, nebuni și flămânzi, a căror existență este supusă unor chinuri cumplite. Sunt prezentate eforturile lor sisifice de a dărâma zidul ce împărțea pământul în două. Zidul era văzut de suferinzi drept un obstacol în calea libertății și a unei vieți trăite din plin. Analizând acest text în disertația sa, Tzao Fanfan oferă o interpretare în asentimentul nostru: „Izbirea leproșilor de zid simbolizează lupta lor cu viața, o luptă sortită eșecului”³. Zidul reprezintă ceea ce îi desparte pe oameni de fericire și de lumina adevărului. În momentul tensionat de revoltă unanimă, devine evident că fluxul conștiinței celor aflați de partea întunecată a zidului înglobează atât prezentul, cât și trecutul. De aceea, furia clocotitoare și disperarea mocnită a tuturor generațiilor care au suferit și s-au sacrificat în zadar iese la suprafață prin strigătul

¹ *Ibidem*, p. 554.

² *Ibidem*, p. 557.

³ Fanfan Tzao, *Ранние рассказы Л. Андреева: поэтика и проблематика (1898–1905)*, lucrare de disertație, Sankt-Peterburgskii Gosudarstvennii Universitet, Sankt-Petersburg, 2018, p. 34, <https://dspace.spbu.ru/bitstream/11701/13042/1/Dissertaciya1.pdf>, 22.07.2020.

și lacrimile leproșilor, ale flămânzilor, ale tuturor celor condamnați la singurătate și durere. Culoarea care simbolizează acest sacrificiu inutil, dar și explozia de mânie a întregului pământ este roșul: „Până sus, până la norii ce se buluceau greoi, țâșni spuma însângerată, înroșindu-i, și atunci norii se învăpăiară ca focul și aruncară o lumină roșie în jos”¹. Înainte de a apuca să vadă lumina, frumosul și fericirea, înainte de a descoperi tainele și sensul vieții, moartea le înghite sufletele neconsolate. Cu fiecare trup zdrobit de absurdul existenței, zidul se înalță tot mai falnic: „mândru, ca un împărat, lăsa să-i cadă de pe umeri faldurile mantiei sale purpurii țesute din sângele ce se scurgea în șuvoaie grăbite, iar poalele mantiei se pierdeau printre grămezile de cadavre schilodite”².

În cele de mai sus, am urmărit simbolistica culorii roșii în nuvelele *Râsul roșu*, în care roșul sângeriu apare ca un simbol al nebuniei și al groazei, *Clopotul de alarmă*, unde roșul focului apare ca un simbol al amenințării și al nebuniei, *Viața lui Vasili Fiveiski*, unde roșul este culoarea amenințării, a violenței și *Zidul*, în care culoarea roșie devine o expresie a zădărniciilor eforturilor umane. Am observat și că Leonid Andreev alege culorile care, în funcție de conținutul ideologic și emoțional al operei respective, par să aibă cea mai mare forță expresivă. Remarcăm preferința aproape obsesivă pentru culoarea roșie. Nuvele precum *Râsul roșu*, *Zidul* și *Clopotul de alarmă* sunt invadate de această culoare. Cromatica folosită de Andreev, în care domină roșul, poate sugera un puternic dezechilibru din punct de vedere psihologic în spațiul social rus de la începutul secolului al XX-lea. Panica și disperarea caracterizează personajele din aproape toate clasele sociale: bolnavi (*Zidul*), țărani de rând, preoți (*Viața lui Vasili Fiveiski*), soldați aflați pe front, dar și cei rămași acasă în tot acest timp (*Râsul roșu*). Credem că aceste aspecte reflectă, în mare măsură, realitatea dură a vremii.

Culorile folosite de Andreev reprezintă, cel mai adesea, strigăte de durere și disperare ale sufletului zdrobit de o povară

¹ *Ibidem*, p. 296.

² *Ibidem*.

existențială mult prea mare. În universul literar andreevian, culorile sunt transpuse dintr-o zonă a senzorialului într-o zonă a afectivității, devenind simboluri ale sentimentelor și trăirilor personajelor.

Bibliografie

- Andreev, Leonid, *Nălucile*, Pitești, Editura Paralela 45, 2002
- Andreev, Leonid, *Nuvele și povestiri*, București, Editura pentru literatură universală, 1963
- Andreev, Leonid, *Proză.Teatru*, vol. 1-4, București, Editura Univers, 1970
- Brezuleanu, Ana Maria, Nicolescu, Tatiana, Vucolov, Nina, *Leonid Andreev. Studii*, București, Editura Univers, 1983
- Dinu, Camelia (coord.), *Modernismul rus în Veacul de Argint*, Oradea, Ratio et Revelatio, 2020
- Kopîsova, E.A., *Особенности цветописи в раннем творчестве Л. Андреева*, „Vestnik Udmurtskogo Universiteta”, 5/2006, p. 73-77, <https://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-tsvetopisi-v-rannem-tvorchestve-l-andreeva>
- Tzao, Fanfan, *Ранние рассказы Л. Андреева: поэтика и проблематика (1898–1905)*, disertație, Sankt-Peterburgskii Gosudarstvennii Universitet, Sankt-Petersburg, 2018, <https://dspace.spbu.ru/bitstream/11701/13042/1/Dissertaciya1.pdf>

MOSCOVA EPOCII NEP ÎN PROZA TIMPURIE A LUI MIHAIL BULGAKOV

Mara IONESCU

Facultatea de Limbi și Literaturi Străine
Universitatea din București
Filologie, bulgară-rusă, anul III

Дебют писателя Михаила Булгакова состоялся весной 1922 года, когда он начал публиковать очерки, фельетоны, рассказы и сатирические зарисовки в журналах и газетах.

В своей прозе, посвященной огромному мегаполису Москве начала 1920-х годов, Михаил Булгаков описывает восстановление столицы после десятилетия, отмеченного двумя войнами, точнее Первой мировой (1914-1917) и Гражданской войной (1917-1921). Повествовательный дискурс автора фокусируется на некоторых фактах жизни, представленных в анекдотической манере, и предлагает читателю нравоучительную концовку.

В этой работе мы проанализировали раннюю короткую прозу М. Булгакова, которая описывает в анекдотической форме литературного репортажа, сцены метрополии начала 20-х годов. Атмосфера социальной анархии и экономической депрессии, которая преобладала во время гражданского конфликта, оставила свой губительный след на всей столице, но, благодаря энергичному процессу восстановления экономики и общественного порядка, произошла новая социальная стабилизация, и советская столица приобрела современный вид.

Ключевые слова: ранняя проза Булгакова, Москва, НЭП, *Торговый ренессанс, Золотистый город.*

În prezentul studiu vom urmări viziunea asupra Moscovei în proza timpurie lui M. Bulgakov, bazându-ne pe schițele și povestirile publicate la începutul anilor '20 în diverse foiletoane. Ne vom referi la câteva teme de interes legate de coordonatele

de dezvoltare urbană la începutul epocii sovietice, aspecte care i-au atras atenția lui Bulgakov și pe care acesta le-a abordat în multe dintre creațiile sale, care se remarcă prin originalitatea stilului narativ și a concepției artistice asupra metropolei.

Moscova, unul dintre cele mai vechi orașe ale Rusiei, este menționată documentar pentru prima dată în 1147. Reunind în jurul său celelalte cnezate rusești, Moscova a devenit, de-a lungul timpului, orașul cel mai mare din Rusia, impunându-se prin înfățișarea măreață, prin numărul mare de biserici și, mai ales, prin centrul său, Kremlinul. În secolul al XVIII-lea, după apariția Sankt-Petersburgului și transformarea acestuia în capitală, importanța Moscovei a scăzut treptat, orașul rămânând în umbra tinerei capitale cu înfățișare occidentală. Cele două orașe au fost comparate mereu, concluziile fiind de cele mai multe ori în avantajul Moscovei, arată Andreea Dunaeva¹. De exemplu, împărăteasa Ekaterina a II-a afirma în lucrarea *Gânduri despre Petersburg și Moscova* că Petersburgul este mult mai puțin potrivit decât Moscova să fie capitala imperiului², iar N.V. Gogol, în schița *Moscova și Petersburgul*, din *Însemnări petersburgheze din anul 1836*, ajunge la concluzia că „Moscova îi este necesară Rusiei, iar Petersburgului îi este necesară Rusia”³.

În legătură cu frumusețea arhitecturală a orașului, Maria Magdalena Bodea explică:

Sinonim cu Moscova este și epitetul *Belokamennaia*, a cărui origine istorică trebuie căutată în secolul al XIV-lea (1366), când nepotul lui Ivan Kalita, cneazul Dimitri Ivanovici Donskoi, s-a gândit să folosească piatra în construcțiile din oraș, întrucât, pe timp de război, Kremlinul cu zidurile și turnurile lui din lemn, nu mai era o fortăreață de nădejde. În acest scop a fost adusă piatra albă de calitate foarte bună, ușor de prelucrat și foarte rezistentă în timp. În anul următor a fost ridicat un zid lung de aproape doi

¹ Andreea Dunaeva, *Mitul literar al Petersburgului*, București, Editura Universității din București, 2006, p. 50.

² Ekaterina a II-a, *Размышления о Петербурге и Москве*, în vol. *Сочинения*, Moscova, Sovremennik, 1990, p. 482-484.

³ N.V. Gogol, *Петербургские записки 1836 года*, în vol. *Полное собрание сочинений в 14 т.*, vol. 8, Moscova, Editura AN SSSR, 1952, p. 179.

kilometri, gros de 2-3 metri, cu nouă turnuri, cum nu se mai văzuse până atunci în Rusia.¹

Cercetătoarea consideră că epitetul *belokamennaia*, conferit de culoarea albă a construcțiilor din piatră, „deschise, luminoase, specifice Moscovei”, se asociază cu ideea de „puritate, perfecțiune, măreție”².

Bulgakov este atras de Moscova ca de o „Mecca literară”, după cum arată Emil Iordache, iar în 1921 scriitorul „se mută la Moscova, unde își găsește un serviciu în calitate de secretar cu probleme de literatură la o direcție a Comisariatului Poporului pentru Educație, apoi devine șomer. Nici urmă de bunăstarea imaginată în provincie, însă Bulgakov începe să publice pentru prima dată în ziare oficiale, precum «Torgovo-promîșlenîi vestnik», «Gudok», «Rabocii» sau «Pravda»”³. Schițele și povestirile din această perioadă vor fi publicate în foileton.

După eșecuri repetate cauzate de interzicerea operei sale și pierderea surselor de venit, în pragul colapsului psihic, Mihail Bulgakov scrie un memoriu prin care solicită permisiunea să emigreze. Deși nu i se permite să emigreze, primește un telefon neașteptat și o „clemență” de la șeful statului. Admirator al dramei *Zilele Turbinilor*, Stalin dispune ca scriitorului să îi fie oferit un loc de muncă în teatru, ca regizor secund. Celebra conversație a lui Bulgakov cu Stalin a influențat decisiv soarta și activitatea scriitorului: „Orice frază spusă nelalocul ei sau înțeleasă greșit putea să-l coste foarte mult, mai ales că nu avea posibilitatea să revină cu telefonul pentru a se explica sau a clarifica situația creată!”⁴. Spre deosebire de primele

¹ Maria Magdalena Bodea, *Moscova în conștiința culturală rusă și europeană*, București, Editura Universității din București, 2014, p. 105.

² *Ibidem*.

³ Emil Iordache, *Prefață* la vol. M. Bulgakov, *Scene moscovite*, Iași, Polirom, 2004, p. 5.

⁴ Axinia Crasovschi, *Prozatori ruși. Secolele XIX – XX*, București, Editura Universității din București, 2008, p. 73

publicații, romanele de mai târziu acestea „au ajuns la cititori în anii 1960-1980, constituind așa-numita «literatură restituită»”¹.

Afirmarea Moscovei ca centru urban după război

Schițele și povestirile timpurii ale lui Bulgakov descriu în maniera anecdotică a reportajului literar tablouri vivante ale metropolei de la începutul anilor '20, imediat după Războiul Civil. Schimbările repetate ale guvernelor și anarhia socială din anii războiului și-au pus amprenta asupra orașului, dar amplul proces de reconstrucție și modernizare care a urmat a readus treptat ritmul orașului la cursul firesc. În foiletoanele lui Bulgakov se prezintă revirimentul comerțului urban; de exemplu, în foiletonul *Renașterea comercială – Moscova la început de an 1922* este prezentată maniera de implementare a Noii Politici Economice (NEP)². Bulgakov surprinde retrezirea la viață a Moscovei după anii lungi de război, în mai multe etape ce vizează procesul complex de reconstrucție a clădirilor urbane, electrificarea orașului, redenumirea unor complexe comerciale, precum și aprovizionarea magazinelor de stat, care, pe lângă alimentele de bază, expun în oferta lor și produse exclusiviste. Toate aceste progrese rapide subliniază beneficiile contextuale ale Noii Politici Economice, care a dus la stabilizarea economiei și chiar a stimulat dezvoltarea noilor industrii și a pieței etatiste, care avea ca model relațiile economice de tip capitalist. De exemplu, în schița *Noua renaștere economică*, personajul principal este Moscova. Naratorul descrie procesul rapid de modernizare a capitalei, în opoziție cu anii devastatori ai războiului.

În continuare, vom prezenta viziunea lui Bulgakov asupra Moscovei la începutul anilor '20, autorul construind un portret amplu al metropolei în curs de modernizare.

¹ Camelia Dinu, *Cazul Daniil Harms. Supraviețuirea avangardei ruse*, București, Tracus Arte, 2019, p. 49.

² Noua Politică Economică, experiment economic (cuprinzând elemente ale economiei de piață), aplicat în primii ani după Revoluția din Octombrie și apoi abandonat.

Ca urmare a deciziei de refacere a economiei de stat, surpată în perioada de conflicte interne care se dovedise extrem de dificilă pentru populația Moscovei, Nikolai Buharin, promotorul Noii Politici Economice, concepe unele măsuri moderate de reconsolidare a economiei ruse. Una dintre aceste măsuri se referă la o etapă de tranziție către economia etatistă, ce nu excludea infuzia de capital privat și piața concurențială. NEP avea ca scop atingerea unor standarde de producție dezvoltate, care nu ar fi fost posibile în strictă dependență de o piață unică, în condițiile epuizării rezervelor monetare și a inflației abrupte, declanșată ca rezultat al anilor grei de război:

Pe tărâm economic, în 1920, la Congresul partidului, s-a introdus conceptul de „organizare științifică a economiei naționale”. Conform acestui concept se prevedea crearea unui plan economic unificat, în care industria grea trebuia dezvoltată cu prioritate, apoi atenția trebuia îndreptată spre industria ușoară și electrificarea pe scară largă. De altfel, Lenin lansa la sfârșitul lui 1920 celebra lozincă „comunismul înseamnă puterea sovietelor plus electrificarea întregii țări”. Tot ca reflex al conceptelor sale economice, în februarie 1921 s-a înființat Comisia Generală pentru Planificarea de Stat (GOSPLAN).¹

Bulgakov povestește cum străzile Kuznețki Most, Petrovka, Neglinnaia, Lubianka, Measnițkaia, Tverskaia și Arbat se repopulează, iar „magazinele se înmulțeau ca ciupericile udate de ploaia NEP-ului”². Magazinele de stat, cooperatiste sau private sunt foarte variate. Publicitatea ia amploare prin reclame atractive (unele făcând exces de semnul moale la sfârșitul cuvântului sau fiind tipărite cu caractere grafice inovatoare). Reclamele se redimensionează și se modifică în permanență, ocupând progresiv mai mult spațiu comercial.

Procesul complex de reconstrucție și renovare este întemeiat pe dorința de a reinventa Moscova după primele două

¹ Ionuț Nistor, *Istoria Rusiei/ URSS 1917-1991*, Curs de istorie contemporană universală, Iași, Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, 2016, p. 14.

² Mihail Bulgakov, *Scene moscovite*, Iași, Polirom, 2004, p. 14.

decade ale secolului XX, marcate de vicisitudini și de războaie epuizante (Războiul cu Japonia, Primul Război Mondial, Războiul Civil), în direcția dezvoltării economiei și a progresului urban. După cum descrie Bulgakov, în ciuda stratului de gheață care îngreunează circulația pe strada Kuznețki Most, aceasta este inundată de mulțimi de cetățeni și automobile. Peisajul urban își recapătă aglomerația știută, iar numărul mijloacelor de transport crește rapid. Fondul sonor al orașului se compune din agitația eclatantă a străzii și zgmotul strident al claxoanelor.

Începe procesul de naționalizare a magazinelor renumite din centrul capitalei. Apare, astfel, lanțul de magazine universale Uniunea Cooperativelor de Consum din Moscova¹, care deschide opt astfel de magazine pe întreg teritoriul Moscovei. Supraaglomerata stradă Petrovskaja, la ceasuri târzii este puternic iluminată, aproape ca în timpul zilei. Colosalul concern privat Mur & Mary Liz, anterior „tăcut și pustiu în spatele imenselor geamuri întunecate”², se transformă în Magazinul Comercial al Comerțului Moscovit, un amplu complex cu 25 de raioane, care va incorpora vechile structuri de management ale fostei întreprinderi comerciale-gigant Mur.

Alimente de bază precum pâinea, colacii și frânzelele, deși umplu rafturile din abundență, se vând la prețuri exorbitante. Inflația abruptă face ca prețurile unor produse necostisitoare să nu mai corespundă realităților economice obișnuite, întrucât aceste prețuri sunt supraapreciate. Autorul descrie cum vechea franzelărie „Filippov” de pe strada Tverskaja expune o ofertă de panificație diversificată și tentantă, întrucât cererea de alimente a populației moscovite depășea capacitățile reale de producție, ca urmare a perioadei de penurie alimentară din anii precedenți.

Pe lângă produsele de primă necesitate, apar cele de lux, care compun oferta inaccesibilelor magazine de delicatese de tipul MPO. Vitrinele lor sunt amenajate cu bun gust și chiar dacă nu se adresează cumpărătorului de rând, ele expun cât mai atractiv cutii cu conserve, icre negre, produse de băcănie, fructe

¹ Moskovskoe Potrebitelskoe Obșcestvo, MPO.

² Mihail Bulgakov, *op. cit.*, p. 16.

exotice. La această priveriște, trecătorii se opresc, seduși de produsele exclusiviste. Naratorul observă că erau numeroase magazine de delicatese MPO și, alături de comerțul privat care se menținea discret, ele puneau la dispoziția cumpărătorului un bogat sortiment de vinuri locale și de import, reprezentând băutura preferată de cei mai mulți dintre moscoviți. Conform devizei valabile și astăzi, „reclama este sufletul comerțului”, în presă încep să apară, la început cu timiditate, iar mai apoi să se tipărească la scară industrială, anunțurile de mică publicitate.

Infrastructura urbană se extinde în corelație cu creșterea demografică. Tramvaiul devine principalul mijloc de transport urban, fiind secondat de birjă, un vehicul care amintea de vechea ordine imperialistă, folosit pe scară largă înainte de Revoluția din Octombrie și repudiat ulterior.

În jurul unor repere urbane precum Hotelul Metropol (unul dintre simbolurile orașului pentru străinii care vizitau Moscova), Porțile Învierii (Voskresenskie Vorota) (simbolul credinței moscoviților), Mănăstirea Patimilor (simbolul renașterii spirituale prin sacrificiul Mântuitorului), se grupează comercianții ambulanți, oferta lor însumând ziare, țigări sau dulciuri ce au ca destinație segmentele de piață tot mai cuprinzătoare ale capitalei. Apare un spațiu important de exploatare economică și de profit consistent, tipic economiei capitaliste pe care NEP-ul încearcă să o reproducă în unele aspecte: Bursa. Aici naratorul precizează că aceasta „se efectuează prin intermediul samsarilor tranzacții de miliarde”¹. Stratificarea economică impusă de noile reguli de piață este simbolizată de firma proaspăt vopsită a Sovietului Minelor, amplasată chiar în proximitatea Bursei, un spațiu care evidențiază principiul de bază, că prosperitatea economică este susținută în principal de industria grea, de tipul exploatărilor miniere.

În centrul metropolei, nopțile locuitorilor nu sunt consacrate odihnei sau liniștii, fiind însuflețite de ritmul petrecerilor sau al seratelor. Viața diurnă a orașului alternează cu o efervescentă și zgomotoasă viață de noapte, care se

¹ *Ibidem*, p. 18.

desfășoară în principal pe strada Tverskaia, „veșnic animată și plină de viață”¹, după cum arată Bulgakov. Autorul evocă viața de noapte în imagini expresive, care compun un tablou neverosimil al economiei controlate de stat: „Până noaptea târziu freamătă, cumpără și vinde, mănâncă și bea la mescioare mulțimea trăitoare-n nemaivăzutul Kitai-gorod roșu-comercial”².

Expoziția realizărilor economice

În povestirea *Orașul auriu*, laitmotivul hărții orașului revine în relatarea despre orașul-expoziție, situat la periferia Moscovei. În acest foileton, Bulgakov descrie progresele economice semnificative ale economiei de stat, oferind un tablou amănunțit al specificului fiecărui domeniu important de dezvoltare economică și prezintă cu talent culoarea locală și dimensiunea inovativă a Expoziției Marilor Realizări Economice, la începutul epocii sovietice. „Orașul auriu” este denumirea simbolică dată de autor Expoziției Realizărilor Economice, care includea 72 de pavilioane specifice fiecărei industrii, agriculturii, științei și culturii.

Astfel, începutul narațiunii descrie călătoria cu tramvaiul B ce gonește pe linia de centură Sadovaia, un drum nepavat, cu destinația „Expoziție”. Din relatarea naratorului aflăm că Sadovaia era o rută foarte aglomerată. În comparație cu Sadovaia, bulevardul Smolensk este chiar mai aglomerat. Perspectiva de pe pod relevă o așezare ce pare de mici dimensiuni. Perspectiva distantă face orașul să pară „diafan, avântat și auriu”.

Auriul evocă nuanțele turelor în formă de ceapă ale numeroaselor biserici construite pe întreg teritoriul metropolei, putând fi considerat fondul cromatic al distinsei așezări urbane. „Orașul auriu” face trimitere la bogăția materială și spirituală a capitalei care adăpostește prețioase colecții de artă și un patrimoniu arhitectural valoros. „Orașul auriu” constituie, totodată, un ideal pentru provinciali care speră că vor găsi aici promisiunea unei vieți mai bune. Auriul reprezintă și o aluzie

¹ *Ibidem*.

² *Ibidem*, p. 19.

cromatică la succes și prosperitate, evocând, totodată, interioarele lăcașurilor de cult și ale palatelor baroce, amintind de rublele de aur sau de bijuteriile imperiale care atrag vizitatorii Moscovei. Pe măsură ce tramvaiul avansează către orașul-expoziție, unicul mijloc de transport în comun la acel moment, călătorul remarcă un furnicar de oameni la fiecare stație de acces. În această atmosferă aglomerată și veselă, micii comercianți își vând mărfurile.

Râul Moscova desparte orașul real de orașul expoziție, sugerând prin simetrie o pictură barocă în *trompe-l'oeil*: unul real, cu case joase, cu un singur etaj, vopsite în roșu și gri, și „orașul-expoziție”, fantastic, cu acoperișuri proeminente, cu creste ascuțite. Vizitatorii orașului-pavilion își exprimă uimirea la adresa rapidității cu care a fost construit acest oraș de agrement, capodoperă arhitecturală a sculpturii în lemn. La expoziție, industria meșteșugărească seduce vizitatorii cu variate obiecte de artizanat. Din oferta pavilionului nu lipsesc nici bijuteriile decorate cu pietre prețioase din Ural, încălțăminte, țesăturile și broderiile, chiar și trăsurile sau briștile abil meșteșugite în lemn.

Un alt spațiu de agrement important descris în povestire este Grădina de Vară „Lenin”, iluminată de globuri albe mate, un punct de atracție fiind chioșcul de bere luat cu asalt de vizitatorii care doresc să se răcorească în căldura apăsătoare a nopților de vară. Pavilionul central este inundat de sunetele unei orchestre amplasate în clădirea teatrului.

Categoriile de vizitatori sunt variate: militari, țărani și muncitori. Cu toate acestea, pe lângă proletariat, la Expoziție apare și un cuplu care nu se încadrează în peisajul general al adunării. Cei doi reprezintă prototipul burgheziei constrânse la anonimat ca tactică de subzistență. Un portret al lui Lenin tronează, compus în întregime din aranjamente florale. La expoziția din parcul „Neskucinî”, exista și un important pavilion al Uniunii Agrare. Pe malul râului, naratorul relatează că era situată o cafenea în relativă obscuritate, unde se mânca și se bea copios. Râul devine fascinant prin luminile ambarcațiunilor care se reflectă în oglinda apei. În rândul pavilioanelor era

inclus mozaicul etnic al culturilor, care se impunea prin specificul culinar al fiecărui popor.

Naratorul opinează că pentru a putea cuprinde imensitatea și varietatea orașului-pavilion, acesta trebuie vizitat de mai multe ori, sfârșitul expoziției reiterând o altă „distracție”, și anume, călătoria cu tramvaiul arhiplin de vizitatori. Călătoria continuă în parcul „Neskucinî”, un loc agreabil, așa cum sugerează și numele (*ad litteram*, „neplictisitor”), format din arbori seculari, lac și multicolore construcții urbane care apar în luxurianta vegetație.

Ca o concluzie a relatării despre întregul ansamblu de agrement, micul negustor care apărea în foiletonul *Noua Renaștere economică* este aici înlocuit de cooperatistul Petrușka; el declamă una dintre devizele de renume ale epocii leniniste: „Cooperație! Cooperație! Tu dai profit la nație!”, ce ilustrează înlocuirea rapidă a comerțului privat cu cel centralizat, cooperatist, care pare că are succes la popor, reorganizat în uniuni sau organizații de masă. Creșterea economică fără precedent se explică prin introducerea, în primăvara anului 1921, în cadrul Congresului Partidului, a Noii Politici Economice, care a înlocuit comunismul de război, ca o soluție de redresare a economiei naționale pentru puterea bolșevică „în condițiile în care producția industrială scăzuse la 20% din nivelul atins înainte de război, numărul muncitorilor scăzuse, se mai cultivau 2/3 din suprafețele agricole, iar paritatea dolar-rublă era de 1 la 1200, în condițiile în care în 1914 era de 1 la 2”¹.

Statutul civil al moscovitului

O suită de tablouri expresive ale metropolei sunt grupate sub titlul metaforic *Câtă frunză și iarbă (Sorok sorokov)*. Titlul poate fi o aluzie la marea densitate și amploare a întinderii urbane. Foiletonul este precedat de un motto în versuri care promovează unicitatea ca trăsătură distinctivă a capitalei, înzestrată cu „personalitate” și cu timbru inconfundabil, ce o detașează net de alte capitale europene.

¹ Ionuț Nistor, *op. cit.*, p. 15.

Unul dintre drumurile de acces în oraș, menționate în narațiune, pornește de la Gara Briansk. Aici călătorul este impresionat de un reper distinctiv, și anume un felinar strălucitor care marchează punctul de intrare în oraș. Pe parcursul traseului, călătorul este ghidat de felinarele masive și strălucitoare ale podului Dorogomilovski, un simbol arhitectural celebru pe harta uriașei metropole. Încă din primele momente ale revenirii în capitală, călătorul este copleșit de frumusețea orașului natal. Dintre toate atributele descriptive pe care autorul le întrebuințează, se detașează personificarea Moscovei ca oraș-mamă, așezare fertilă, prosperă și uriașă, care adăpostește milioane de indivizi.

Peisajul Moscovei este surprins de călător atât în regim diurn, cât și nocturn, precum și în cursul anotimpurilor: ceața ploioasă a toamnei este urmată de geruri dure, adevărata „iarnă rusească”. La instalarea „zilelor albe”¹, călătorul își amintește cum, îmbrăcat nepotrivit pentru iarnă, purtând numai un palton din drap², nu avea altă alternativă pentru a se încălzi decât mersul energic pe străzile aglomerate ale orașului. Naratorul comentează cu discretă ironie faptul că acele vremuri, considerate eroice de către poeții adepți ai ideologiei oficiale, care au beneficiat de toate oportunitățile oferite de noul regim, nu au fost deloc eroice pentru cetățeanul simplu, copleșit de penurie și nevoi esențiale. Naratorul își justifică poziția, afirmând că nu se consideră un erou, ci mai degrabă un om obișnuit, confruntat cu greutățile copleșitoare ale existenței. În timp ce personajul alter-ego înfruntă pe cont propriu foamea, „burghezii” se baricadează în locuințe, acoperindu-se de adevărinite și certificate false. Fără altă soluție de subzistență, ei luptă cu stoicism împotriva foamei, a frigului și a „cintezoilor”, denumire peiorativă dată persoanelor care încercau să obțină o locuință ilegal; totodată, „burghezii” se străduiau să își mențină locuința, împovărați de impozite și alte probleme la fel de

¹ Autorul se referă la iarna rusească, cu multă zăpadă.

² Stofă groasă de lână, folosită pentru uniforme militare, pături, paltoane etc.

dificile, cauzate de marginalizarea sau chiar de excluziunea socială a unei întregi clase de indivizi.

Naratorul afirmă că a fost exclus din ambele tabere, proletariatul și burghezia, fiind condamnat să piară. Însă, acest bilet de loterie necâștigător a avut rolul de a-l trezi și de a-l mobiliza să lupte pentru supraviețuire. În ciuda loviturilor primite din partea ambelor tabere, se încrâncenează să reziste eroic pe baricadele luptei de clasă. „Burghezii” nu-l acceptă pe protagonist, din cauza condiției umile (povestitorul poartă un costum ponosit și „haina îl face pe om”). Pe de altă parte, proletarii îl resping din cauza pretențiilor de intelectual burghez. Însă, naratorul, supus umilințelor și nevoilor felurite, învață să se adapteze noilor realități și dezvoltă strategii de supraviețuire eficiente: speculează contextul apelând la dovezi contrafăcute (adeverințe false) și acceptă tot ce îi oferă natura. Ca urmare, sufletul i se călește, iar privirea îi devine ageră, vigilentă, în luptă cu suferința și dificultățile vieții. Vocea narativă conchide la finalul primului tablou: „E posibil că aceste timpuri să fie eroice, dar au fost timpuri de mari privațiuni”¹.

În această povestire, Bulgakov descrie aspirațiile provincialului sosit la Moscova de a-și îmbunătăți statutul material și dezamăgirea de a se confrunța cu numeroase obstacole din cauza faptului că nu se încadrează în tiparele noii societăți.

Harta orașului surprinsă de un călător

Povestirea *Lord Curzon* pornește de la naivitatea călătorului sosit din provincie, în capitală. Se trece de la perspectiva individuală la cea generală. Intriga este lansată prin intermediul unui zvon fals, care îi provoacă naratorului premoniția că „plutește ceva în aer”², că pe durata absenței sale, s-au petrecut tulburări grave în oraș. Tema inflației majore stabilește cu precizie contextul acțiunii, în 1923. Călătorul relatează că pe bulevardul Sadovaia, pentru o călătorie cu birja

¹ *Ibidem*, p. 91.

² M. Bulgakov, *Cupa vieții*, traducere de Denisa Fejes, Ion Vișoiu, Izolda Vârsta, Iași, Polirom, 2006, p. 100.

i s-au cerut 80 de milioane (echivalentul a 8 ruble) și el a negociat scăderea prețului cu numai 50 de copeici.

Birjarul cu care interacționează călătorul îl anunță cu privire la amplele demonstrații din metropolă¹. Propaganda antireligioasă, ca factor incitant la revoltă, i se pare birjarului că nu reflectă valorile autohtone. Birjarul este un barometru sensibil al realităților sociale. Naratorul este de părere că birjarul povestea vrute și nevrute, „bătea câmpii pe seama patriarhului Tihon”. Sursa de informare la care apelează călătorul este cotidianul „Izvestia” care elucidează evenimentele politice din ziua precedentă. Demonstrațiile cuprinseseră toate bulevardele principale ale capitalei, concentrându-se în jurul marelui bulevard Tverskaia. În timp ce magazinele sunt baricadate în spatele ușilor acoperite de grilaje, fluxul de oameni cuprinde Piața Strastnaia. Prins în torentul maselor, naratorul reușește să se strecoare pe strada Nikolskaia, dar pe bulevardul Tretiakovski este blocat de un alt convoi de demonstranți. În timp ce intersecția cu bulevardul Neglinnîi este blocată de automobile, Piața Teatrului este acaparată de o mulțime compactă. Naratorul este de părere că amploarea demonstrațiilor le depășește pe cele ale Revoluției din Octombrie. Neglinnîi este singurul bulevard liber. Circulația tramvaielor este bulversată, astfel că toate trec grăbite pe bulevardul liber, Neglinnîi. Traseul călătorului traversează strada Rahmanovskaia, apoi Petrovka. Astfel, putem observa cum autorul descrie o hartă rutieră precisă a orașului Moscova, pornind de la relatarea unei anecdote despre procesiunea condusă de un car alegoric ce simbolizează emergența unui război ideologic între cei doi poli geopolitici, Estul și Vestul.

Vilegiaturiștii

În foiletonul *Chanson d'été*, populația Moscovei este descrisă dintr-o perspectivă inedită, a exodului temporar către destinațiile estivale. Mulțimea de vilegiaturiști este caracterizată în manieră hiperbolică sub forma unei invazii biblice de lăcuste

¹ Este vorba despre amplele demonstrații din Rusia (1923) împotriva „ultimatumului lui Curzon”.

care acaparează satele din jurul capitalei. Numele generice ale personajelor, Akulina și Egor, trimit la tipologia țăranilor care, în perioada șederii în afara capitalei a orășenilor, întreprind afaceri avantajoase. Țăranii profită de suplimentarea veniturilor din turismul neconvențional și cumpără animale de tracțiune, materiale textile, ustensile agricole și chiar veselă indispensabilă, înflorind comerțul micilor producători. Cuplurile de moscoviți părăsesc capitala dotați cu lămpi de petrol, o dorință de confort dobândită ca urmare a industrializării rapide a zonelor urbane, reflectând un stil de viață citadin și, totodată, spiritul de coeziune al familiilor socialiste pentru care vacanța estivală era un adevărat ritual. Din bagajul unei familii tipice nu lipsește un roman popular, un adevărat manual motivațional, *Cheile fericii*. Vacanța se dovedește adeseori costisitoare pentru cei care nu sunt învățați cu „lipsurile provinciei”, țăranul fiind un speculant care îndoiaie laptele cu apă și care își comercializează produsele la suprapreț. Apar firme care atrag turiștii să consume mai mult și să își cheltuie banii: „pe râuri și eleștee mormăiau până-n zori motoarele”¹, călătoria cu vaporeșul fiind taxată la un preț triplu în comparație cu capitala, Moscova. Naratorul relatează în maniera reportajului cum supraprețul este practicat pentru toate categoriile de produse alimentare esențiale traiului de zi cu zi. Vilegiaturii manifestă un spirit nonconformist, abordând nudismul pe plajă, iar noaptea plimbându-se sub clar de lună în pădure. Diferențele dintre țăranii și musafiri ies în evidență în manieră comică. Astfel, în timp ce țăranii se trezesc la ora 3 dimineața pentru a presta munci agricole, vilegiaturii la ora aceasta merg la culcare. În timp ce țăranii practică munci grele ca mulsul vacilor, cositul, seceratul, strângerea recoltelor, vilegiaturii, deprinși cu civilizația modernă și cu progresul confortului casnic, se simt incomod în spațiile rustice, citesc romane franțuzești și hălăduiesc prin ploaie, în căutare de bere. În cele din urmă, turiștii se reîntorc în capitală, plictisiți de traiul dificil de la țară și suferind din cauza condițiilor improprii de cazare oferite de țăranii la suprapreț. Naratorul observă în manieră umoristică

¹ *Ibidem*, p. 159.

faptul că turiștii vor reveni după scurt timp, dornici să repete distracția paradoxală, care reflectă inadvertența orășeanului, înstărit și comod, în spațiul rural auster și aspru, dar atractiv.

Accesul preferențial la educație

În colecția de foiletoane a lui Bulgakov, educația este ilustrată umoristic. Remarcăm în mod special schița *Vsevolod cel fără șansă*, care relatează accesul în instituțiile de învățământ superior. Naratorul descrie biografia protagonistului: „Tatăl vitreg al lui Vsevolod face parte din corpul de comandă al Armatei Roșii, motiv pentru care Vsevolod a călătorit cinci ani și jumătate dintr-un oraș în altul al Uniunii pe urmele tatălui său vitreg, în funcție de destinația în care era trimis acesta”¹. Vsevolod dă dovadă de tenacitate și de dorința insistentă de a învăța, fiind „șiret ca o muscă, se agață ba de o instituție de învățământ, ba de alta”². Astfel, își adaugă în portofoliul educațional o școală de mecanici de vapor de la Odessa, o școală de transporturi maritime din orașul Baku și o școală tehnico-profesională din Kiev. Totodată, Vsevolod excelează și în meseria de lăcătuș-mecanic, având un stagiu de trei ani în atelierele școlare. În manieră ironică, naratorul îl caracterizează pe Vsevolod ca fiind însetat de cunoștințe ca Lomonosov, genialul scriitor și inventator rus, și curajos ca însuși Columb. Dorindu-și să urmeze studii universitare, protagonistul îi adresează o rugămintă tatălui vitreg: „Dragă tată vitreg al corpului de comandă, eu voi intra la școala politehnică din Rostov-pe-Don, cu profilul căi de comunicație”³. Comitetul sindical al tatălui vitreg scrie la regionala CeKa: „Dorim ca Vsevolod să învețe carte”, iar Comitetul Sindical scrie școlii politehnice: „Fiți amabili și primiți-l pe Vsevolod”⁴. Școala politehnică însă rățăcește documentele candidatului. În anul următor, având experiență birocratică, Vsevolod trimite din vreme toate documentele, în copie, la regionala CeKa. Documentele sunt înmânate sub

¹ *Ibidem*, p. 322.

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*, p. 323.

⁴ *Ibidem*.

semnătură unui funcționar din cadrul regionalei CeKa, dar acesta le rătăcește. Vsevolod demonstrează ambiție și înmânează documentele unui adjunct. Adjunctul cercetează documentele și, din motive neștiute, i le returnează lui Vsevolod. Naratorul precizează: „Vsevolod a primit retur de la regionala CEKA documentele, iar dimpreună cu ele, i s-a aruncat o tiflă”¹. În cele din urmă, Vsevolod merge plângând la regională. Compătimându-l, funcționarii ticluiesc o scrisoare adresată școlii politehnice, cu solicitarea de a-l primi pe Vsevolod. La școala politehnică, Vsevolod este respins, pe motiv că are un dosar de cadre nefavorabil, ca fiu vitreg. Situația reflectă un context social: în epocă, fostele soții ale condamnaților politici se recăsătoreau pentru a putea beneficia de drepturi civile, ceea ce nu presupunea ca fiii din prima căsătorie să fie adoptați de către tați de bunăvoie, iar această categorie nu avea de obicei acces la educație superioară, în pofida oricăror demersuri personale.

Concluzii

În prezenta lucrare am analizat mai multe foiletoane reprezentative care descriu în maniera reportajului literar scene moscovite de la începutul anilor '20, după ororile războiului și după căderea monarhiei. Atmosfera de anarhie socială și depresia economică din perioada de conflicte civile și-a lăsat amprenta dezastruoasă asupra întregii capitale, dar, printr-un proces energetic de restaurare a economiei și de restabilire a ordinii sociale, se produce o nouă stabilizare socială, capitala sovietică recâștigându-și caracterul modern.

Întrucât Bulgakov nu a făcut parte din categoria scriitorilor care glorificau partidul unic, opera sa este caracterizată de o rafinată viziune satirică asupra existenței, prevalentă în majoritatea foiletoanelor care descriu realitățile cotidiene. Aceste foiletoane sunt remarcabile prin compasiunea autentică a scriitorului față de individul mărunț. Bulgakov face trimiteri la condiția umană a scriitorului neafiliat politic, chiar în anii de început ai epocii sovietice, introducând în scrierile sale

¹ *Ibidem*, p.324.

numeroase referințe autobiografice. Bulgakov a redat marile contraste ale epocii sale cu un spirit de observație excelent și cu o inepuizabilă finețe artistică.

Bibliografie

- Bodea, Maria Magdalena, *Moscova în conștiința culturală rusă și europeană*, București, Editura Universității din București, 2014
- Bulgakov, Mihail, *Cupa vieții*, traducere de Denisa Fejes, Ion Vișoiu, Izolda Vârsta, Iași, Polirom, 2006
- Bulgakov, Mihail, *Scene moscovite*, traducere de Mircea Aurel Buiciuc, Iași, Polirom, 2004
- Crasovschi, Axinia, *Prozatori ruși. Secolele XIX–XX*, București, Editura Universității din București, 2008
- Dinu, Camelia, *Cazul Daniil Harms. Supraviețuirea avangardei ruse*, București, Tracus Arte, 2019
- Dunaeva, Andreea, *Mitul literar al Petersburgului*, București, Editura Universității București, 2007
- Ecaterina a II-a, *Размышления о Петербурге и Москве*, în vol. *Сочинения*, Moscova, Sovremennik, 1990
- Gogol, N.V., *Петербургские записки 1836 года*, în vol. *Полное собрание сочинений в 14 т.*, vol. 8, Moscova, Editura AN SSSR, 1952
- Iordache, Emil, *Prefață* la vol. M. Bulgakov, *Scene moscovite*, Iași, Polirom, 2004
- Nistor, Ionuț, *Istoria Rusiei/ URSS 1917-1991*, Curs de istorie contemporană universală, Iași, Universitatea Alexandru Ioan Cuza, 2016

Traduceri

VALIA¹**Leonid ANDREEV**²

Traducere de
Lorena-Giorgiana HEREDEA
 Facultatea de Limbi și Literaturi Străine,
 Universitatea din București
 Masteratul „Limba rusă aplicată. Tehnici de traducere”

Valia ședea și citea. Cartea era foarte mare, jumătate cât Valia însuși, cu rânduri mari și negre ca smoala, având imagini pe toată pagina. Ca să vadă rândul de sus, Valia trebuia să-și întindă căpșorul aproape deasupra întregii mese, să se pună în genunchi pe scaun și, cu degetul grasuț și scurt, să urmărească literele, care se pierdeau foarte ușor printre alte litere asemănătoare, iar să le găsească pe urmă cerea mult efort. Din cauza acestor probleme secundare, neprevăzute de editori, lectura continua cu multă zăbavă, în ciuda fascinației cărții. În ea se povestea cum un băiat foarte puternic, pe nume Bova, îi apuca pe alți băieți de mâini și de picioare atât de tare, încât membrele le erau pur și simplu smulse. Asta era și înfricoșător, dar și caraghios, astfel că în pufăitul lui Valia, care-i însoțea călătoria prin carte, se simțea o nuanță de teamă plăcută și de așteptare a ceva și mai interesant. Dar băiatul fu pe neașteptate întrerupt din lectură: intrase mama împreună cu o femeie.

¹ Textul original a fost preluat din biblioteca electronică *Lib.ru/Классика*, http://az.lib.ru/a/andreew_l_n/text_0064.shtml.

² Leonid Andreev (1871-1919), prozator și dramaturg al „Veacului de Argint” rus, este un reprezentant notabil al expresionismului în literatura rusă.

– Uite-l! spuse mama, ai cărei ochi se înroșiseră din pricina lacrimilor, pare-se recente, din moment ce mototolea în mâini o batistă albă din dantelă.

– Valecika, dragul meu! strigă femeia și, luându-i în brațe căpșorul, începu să îi acopere cu sărutări fața și ochii, apăsându-și de el cu putere buzele subțiri, ferme. Ea nu îl mângâia ca mama: sărutările mamei erau ușoare, duioase, în timp ce asta parcă se lipea ca o ventuză. Încruntându-se, Valia primea în tăcere mângâierile aspre. Era nemulțumit că fusese întrerupt din lectura interesantă și nu îi era deloc pe plac femeia asta străină, înaltă, cu degete osoase, pe care nu se afla nici măcar un inel. Și dinspre ea venea un miros foarte neplăcut: un fel de umezeală și putregai, în timp ce mama emana mereu mireasma proaspătă a unui parfum. În sfârșit, femeia îl lăsă în pace pe Valia și, în timp ce el își ștergea buzele, îl scrută cu acea privire rapidă, care parcă fotografiază omul. Năsucul lui scurt, care prefigura deja aspectul coroiat de mai târziu, sprâncenele groase, prea puțin copilărești, deasupra ochilor negri și impresia generală de seriozitate severă îi aduseră aminte de ceva și femeia izbucni în lacrimi. Plângea altfel decât mama: chipul ei rămânea inert și doar lacrimile curgeau una după alta, nu apuca bine să se rostogolească una, că era ajunsă din urmă de alta. Oprindu-se din plâns la fel de brusc pe cum începuse, întrebă:

– Valecika, nu mă cunoști?

– Nu.

– Am mai venit pe la tine. De două ori am venit. Ți-aduci aminte?

Poate că o fi venit, poate că o fi venit chiar de două ori, dar de unde să știe asta Valia? Dar nu-i totuna dacă mai venise necunoscuta asta sau nu? Tot ce face e să-i întrerupă lectura cu întrebările ei.

– Eu sunt mama ta, Valia! spuse femeia.

Uimit, Valia îi aruncă o privire mamei sale, dar ea deja nu se mai afla în încăpere.

– Oare e posibil să existe două mame? întrebă el. Ce prostii spui!

Femeia începu să râdă, dar lui Valia nu-i plăcea râsul acesta: era clar că femeii nu-i venea deloc să râdă și face asta intenționat, ca să-l ducă de nas. Tăcură amândoi preț de câteva clipe.

– Deja știi să citești? Ce copil deștept!

Valia tăcea.

– Și ce carte citești?

– Despre prințul Bova, o înștiință Valia cu demnitate solemnă și cu un evident respect față de uriașa carte.

– Ah, trebuie să fie foarte interesant! Povestește-mi, te rog, zâmbi mieros femeia.

Și iarăși sună ceva nefiresc, fals în glasul acesta, care se străduia să fie blând și dulce, la fel ca al mamei, dar care rămânea aspru și ascuțit. Aceeași falsitate se strecura și în mișcările femeii: își schimbă poziția pe scaun și chiar își întinse gâtul înainte, de parcă se pregătea să asculte îndelung și atent, iar când Valia se apucă de povestit fără nicio tragere de inimă, ea se retrase imediat în sine și se întunecă la față, întocmai ca un felinar care a fost acoperit brusc. Valia se simțea jignit atât în ceea ce-l privea pe el, cât și pe Bova, dar, dorind să fie politicos, spuse în grabă finalul poveștii și adăugă:

– Asta-i tot.

– Ei, rămâi cu bine, scumpul meu, dragul meu! zise ciudata femeie și începu din nou să-și apese buzele de fața lui Valia. Vin din nou în curând. O să fii bucuros?

– Da, veniți, vă rog, o invită politicos Valia și, pentru ca ea să plece cât mai curând posibil, adăugă: O să fiu foarte bucuros.

Musafira plecă, dar nici nu apucă bine Valia să găsească în carte cuvântul la care se oprise, că apăru mama, îl privi și începu și ea să plângă. De ce plângea femeia aceea, mai era de înțeles: probabil îi părea rău că e atât de neplăcută și plictisitoare, dar pentru ce să plângă mama lui?

– Ascultă, spuse îngândurat Valia, așa m-am săturat de femeia asta! Zice că e mama mea. Oare chiar e posibil ca un băiat să aibă două mame?

– Nu, copilașul meu drag, nu e posibil. Dar ea spune adevărul: este mama ta.

- Și atunci tu cine ești?
- Eu sunt mătușa ta.

Aceasta era o dezvăluire neașteptată, dar Valia o trată cu o indiferență de neclintit: mătușă-nemătușă, nu-i totuna? Pentru el, cuvintele nu aveau același înțeles ca pentru adulți. Dar fosta mamă nu înțelegea asta și începu să îi explice cum se face că a fost mamă, dar a devenit mătușă. Demult, tare demult, când Valia era mititel...

– Cât de mic? Atât? și Valia ridică mâna la un sfert de arșin¹ de la masă.

– Nu, și mai mic.

– Ca un motănel? se însufleți pe neașteptate Valia. Gura i se deschise pe jumătate, iar sprâncenele i se ridicară. Se referea la motănelul alb pe care îl primise în dar cu puțin timp în urmă și care era atât de mititel, încât încăpea cu toate cele patru lăbuțe într-o farfurioară de ceai.

– Da.

Valia începu să râdă vesel, dar în clipa următoare luă obișnuita sa mină serioasă și, cu aerul binevoitor al omului matur, amintindu-și de năzbâtiile din copilărie, făcu următoarea observație:

– Ce caraghios eram!

Așadar, pe când el era mititel și caraghios, femeia aceea l-a adus ca pe un motănel și, tot ca pe un motănel, l-a dat pentru totdeauna. Și acum, că el s-a făcut mare și deștept, vrea să-l ia înapoi.

– Vrei la ea? întrebă fosta mamă și roși de bucurie atunci când Valia rosti hotărât și ferm:

– Nu, nu-mi place de ea! și se apucă din nou de carte.

Valia socotea incidentul încheiat, dar se înșela. Femeia aceea ciudată, cu un chip atât de lipsit de viață, de parcă tot sângele s-ar fi scurs din el, care apăruse de nicăieri și dispăruse la fel de subit, tulburase căsuța lor liniștită și o umpluse de o neliniște surdă. Mătușă-mamă plângea adesea și îl tot întreba pe Valia dacă vrea să plece de lângă ea; unchiul-tată bombănea, își mângâia capul chel, ceea ce făcea ca firele albe

¹ 1 arșin = 0,711 metri.

rămase să i se ridice ca niște țepi și, când mama nu era în cameră, îl întreba și el pe Valia dacă nu cumva vrea la femeia aceea. Într-o seară, pe când Valia era deja în pat, dar încă nu dormea, unchiul și mătușa vorbeau despre el și despre femeie. Unchiul vorbea în note furioase de bas, din pricina cărora ciucurii de cristal ai candelabrului tremurau imperceptibil și scânteiau cu flăcărui când albastre, când sângerii.

– Nastasia Filippovna, vorbești prostii. Nu avem dreptul să dăm copilul înapoi, de dragul lui nu avem acest drept. Nu se știe din ce trăiește individa asta de când a părăsit-o acel... ei bine, da, să-l ia naiba, pricepi despre cine vorbesc. Bag mâna-n foc că, alături de ea, copilul o să se prăpădească.

– Îl iubește, Grișa.

– Dar noi nu-l iubim? Tare ciudat judeci, Nastasia Filippovna, parcă tu însăși ai vrea să te descotorosești de copil...

– Nu ți-e rușine!

– Ei, ei, deja te-ai și supărat. Judecă problema asta cu sânge rece, fără să te-nfierbânți. O ușuratică se pune pe făcut copii și ți-i aruncă în brațe cu inima ușoară, ca pe niște pui de cuc. Și apoi se roagă: dați-mi înapoi copilul, iubitul m-a părăsit și mi-e urât. Pentru concerte și teatre n-am bani, așa că dați-mi o jucărie! Nici gând, cucoană, avem de discutat!

– Nu ești drept față de ea, Grișa. Doar știi cât e de bolnavă și singură...

– Tu, Nastasia Filippovna, și pe sfinți îi scoți din sărite, Doamne Dumnezeule! Dar de copil uiți? Oare ție nu-ți pasă dacă va ajunge un om cinstit sau un ticălos? Iar eu bag mâna-n foc că va ajunge un ticălos, un huligan, un hoț și... un ticălos!

– Grișa!

– Pentru numele lui Dumnezeu, te implor: nu mă enerva! Și de unde oi avea talentul acesta diabolic de a mă contrazice? „Este așa de siiiii-ngură”, dar noi nu suntem singuri? Ești o femeie fără inimă, Nastasia Filippovna, și dracul m-a pus să mă-nșor cu tine! Un călău ți-ar trebui ca soț!

Femeia fără inimă izbucni în plâns și soțul îi ceru iertare, explicând că doar un neghiob ar putea acorda atenție cuvintelor unui măgar atât de încăpățânat ca el. Ea se liniști puțin și întrebă:

– Dar Talonski ce zice?

Grigori Aristarhovici se aprinse din nou.

– Și ce te face să crezi că-i un om înțelept? Zice că totul depinde de cum vede problema instanța... Ce mai noutate, îți închipui..., de parcă fără el noi nu știm că totul depinde de cum vede problema instanța. Desigur, ce-i pasă lui, vorbește vrute și nevrute și apoi se dă deoparte. Nu, dacă ar fi după mine, pe toți flecarii ăștia...

Aici, Nastasia Filippovna închise ușa din sufragerie și Valia nu mai auzi finalul discuției. Stătu însă multă vreme cu ochii deschiși, tot încercând să înțeleagă ce era cu femeia care voia să-l ia și să-l ducă la pierzanie.

În ziua următoare, aștepta încă de dimineată ca mătușa să-l întrebe dacă nu cumva vrea la maică-sa; dar mătușa nu întrebă. Nu întrebă nici unchiul. În schimb, amândoi îl priveau pe Valia de parcă ar fi fost grav bolnav și pe moarte, îl mângâiau și îi aduceau cărți mari cu imagini colorate. Femeia aceea nu mai veni; dar Valia începu să aibă impresia că îl pândeste lângă ușă și că, imediat ce el va da să treacă pragul, îl va înhăța și-l va duce undeva departe, într-un loc întunecat și îngrozitor, unde șerpuiesc și scuipe flăcări monștri fioroși. Seara, când Grigori Aristarhovici avea de lucru în cabinet, iar Nastasia Filippovna croșeta ceva sau dădea pasiențe, Valia își citea cărțile, în care rândurile deveneau tot mai dese și mai mici. În cameră era liniște deplină, foșneau doar filele întoarse și, din când în când, ajungea până la urechile lui tusea cu note de bas a unchiului și pocnetele monotone ale abacului. O lampă cu abajur albastru arunca o lumină sclipitoare pe fața de masă pestriță din catifea, însă colțurile camerei înalte erau pline de un întuneric tăcut și enigmatic. Acolo stăteau niște flori mari, cu frunze încâlcite și cu rădăcini care se cățărau în afară, asemenea unor șerpi încleștați și părea că între ei se agita ceva mare, întunecat. Valia citea. Prin fața ochilor săi cu pupilele dilatate se perindau imagini îngrozitoare, splendide și triste, evocând milă și dragoste, dar, cel mai adesea, frică. Lui Valia îi era milă de biata sirenă, care îl iubea atât de mult pe chipeșul prinț, încât și-a sacrificat pentru el și surorile, și oceanul adânc și calm; iar prințul nu știa despre această iubire, căci sirena nu

mai avea glas, și s-a căsătorit cu o prințesă veselă; era sărbătoare, pe corabie cânta muzica, iar ferestrele erau luminate când mica sirenă s-a aruncat în valurile întunecate, dorindu-și moartea. Biata, gingașa sirenă, atât de tăcută, tristă și blândă. Dar mai des înaintea lui Valia apăreau arătări monstruoase malefice, înspăimântătoare. În noaptea întunecată, ele zburau cu aripi spinoase și văzduhul şuiera deasupra capetelor lor, iar ochii le ardeau precum cărbunii încinși. Acolo erau înconjurată de alte asemenea creaturi și în acel loc se petrecea ceva misterios, teribil. Un râs ascuțit ca un cuțit; urlete prelungi, jalnice; zboruri în zig-zag, ca ale liliecilor; un dans ciudat, sălbatic la lumina stacojie a torțelor care își încolăceau limbile de foc arcuite în jurul norilor roșii de fum; sânge de om și capete albe moarte, cu bărbi negre... Toate acestea erau manifestări ale unei forțe misterioase și teribil de malefice, care voia să-l ducă pe om la pierzanie, năluci furioase și enigmatice. Umpleau tot văzduhul, se ascundeau printre flori, șopteau ceva și arătau cu degetele lor osoase înspre Valia; îl urmăreau cu privirea de după ușile camerei întunecate, chicoteau și așteptau ca el să meargă la culcare, pentru a pluti în tăcere deasupra capului său; îl priveau lacome din grădină prin ferestrele negre și plângeau jalnic laolaltă cu vântul.

Și toate aceste duhuri rele, înfricoșătoare luau forma acelei femei care venea după Valia. Mulți oameni veneau și plecau din casa lui Grigori Aristarhovici și Valia nu ținea minte chipurile lor, dar acest chip era viu în memoria lui. Era atât de lung, slab și galben, ca al unui mort, și surâdea cu un zâmbet viclean și prefăcut, din care porneau două cute adânci ce brăzdau ambele laturi ale gurii. Când femeia asta o să-l ia pe Valia, el o să moară.

– Ascultă, îi spuse într-o zi Valia mătușii sale, desprinzându-se de carte. Ascultă, repetă el cu binecunoscuta sa seriozitate și cu privirea pironită drept în ochii celui cu care vorbea, ție o să-ți spun mamă, nu mătușă. Vorbești prostii că femeia aia e mama. Tu ești mama, nu ea.

– Cum așa? se îmbujoră Nastasia Filippovna, ca o fată care este lăudată.

Dar, laolaltă cu bucuria din vocea ei, se simțea îngrijorarea pentru Valia. Devenise atât de ciudat, de temător; îi era frică să mai doarmă singur, ca înainte; noaptea delira și plângea.

– Așa. Asta nu pot să ți-o spun. Mai bine întreabă-l pe tata. Tot așa, el e tata, nu unchiul, răspunse hotărât băiatul.

– Nu, Valecika, ăsta e adevărul: ea e mama ta.

Valia căzu pe gânduri și răspunse cu tonul lui Grigori Aristarhovici:

– Mă mir, de unde oi avea tu talentul acesta de a mă contrazice!

Nastasia Filippovna pufni în răs, dar, pregătindu-se de culcare, vorbi mult timp cu soțul ei, care bombănea ca toba mare, îi înjura pe flecari și pe cele care-și leapădă copiii, iar pe urmă se duse împreună cu soția să vadă cum dormea Valia. Se uitară mult timp în tăcere la chipul băiețelului adormit. Flacăra lumânării pâlpaia în mâna tremurândă a lui Grigori Aristarhovici și înfățișa un joc fantastic, grotesc pe chipul copilului, la fel de alb precum pernele pe care se odihnea. Părea că din orbite, de sub sprâncene îi priveau fix ochii negri, hotărâți și severi, cerând un răspuns și amenințând cu o nenorocire și cu o mahnire necunoscută, iar buzele se strâmbau într-o grimasă stranie, ironică. De parcă pe chipul acesta de copil se așternuse o oglindire vagă a acelor sinistre și tainice năluci monstruoase, care pluteau în tăcere deasupra lui.

– Valia! șopti speriată Nastasia Filippovna. Băiatul oftă adânc, dar rămase nemișcat, înlănțuit parcă într-un somn al morții.

– Valia! Valia! vocii Nastasiei Filippovna i se alătură și glasul gros și tremurător al soțului.

Valia deschise ochii umbriți de genele dese, clipi din cauza luminii și sări în genunchi, palid și speriat. Mănuțele lui goale și subțiri se încolăciră ca un colier de perle în jurul grumazului roșu și plinuț al Nastasiei Filippovna; ascunzându-și căpșorul la pieptul ei, mijind ochii, parcă temându-se că se vor deschide singuri, împotriva voinței sale, șopti:

– Mi-e frică, mamă, mi-e frică! Nu pleca!

Noaptea aceea fu groaznică. După ce Valia adormi, Grigori Aristarhovici avu un atac de astm. A avea senzația că se sufocă, iar pieptu-i lat și alb se înălța și se prăbușea convulsiv sub compresele cu gheață. Se liniști abia spre dimineață, iar Nastasia Filippovna, epuizată, adormi cu gândul că soțul ei nu va supraviețui pierderii copilului.

După un consiliu de familie, în cadrul căruia se decise că Valia ar trebui să citească mai puțin și să se vadă mai des cu alți copii, la el începură să fie aduși băieții și fetele. Dar lui Valia nu-i plăcură din prima copiii aceștia prostuți, gălăgioși, necuviincioși. Rupeau florile, sfârtecau cărțile, săreau pe scaune și se încăierau ca niște maimuțe eliberate din cușcă; iar el, serios și îngândurat, se uita la ei cu o uimire plină de antipatie, mergea la Nastasia Filippovna și-i spunea:

– Așa m-am săturat de ei! Mai bine stau pe lângă tine.

Și seara iarăși citea, iar când Grigori Aristarhovici, plângându-se de drăcovenia asta, care nu-i lasă pe copii să se liniștească, încerca să-i ia cartea cu blândețe, Valia o strângea la piept tăcut, dar hotărât. Pedagogul improvizat se retrăgea timid și îi reproșa mândros soției:

– Asta se numește educație! Nu, Nastasia Filippovna, mai bine ți-ai bate capul cu pisoii, în loc să crești copii. În ce hal l-ai scăpat din mână, nici măcar cartea nu i-o poți lua. Nimic de spus, bună profesoară.

Într-o dimineață, când Valia stătea cu Nastasia Filippovna la micul dejun, dădu buzna în sufragerie Grigori Aristarhovici. Pălăria îi alunecase pe ceafă, fața îi era transpirată; încă din ușă strigă bucuros:

– A respins-o! Instanța i-a respins cererea!

Briliantele din urechile Nastasiei Filippovna începură a scânteia, iar cuțitul zăngăni în farfurie.

– Adevărat? Întrebă ea cu respirația întretăiată.

Grigori Aristarhovici luă o mină serioasă, ca să fie clar că spunea adevărul, dar își uită imediat intenția și chipul i se acoperi de o pânză de riduri vesele. Apoi își aduse din nou aminte că îi lipsea aerul solemn, cu care se comunică de obicei asemenea vești importante, se încruntă, împinse scaunul către masă, puse pe el pălăria și, văzând că era deja ocupat de

cineva, luă alt scaun. Așezându-se, se uită serios la Nastasia Filippovna, pe urmă la Valia, îi făcu cu ochiul și, abia după introducerea aceasta solemnă, anunță:

– Întotdeauna am spus că Talonski e om deștept, pe care nu-l poți duce de nas. Nu, Nastasia Filippovna, nu-l poți duce de nas, mai bine nici să nu-ncerci.

– Prin urmare, e-adevărat?

– Veșnic tu cu îndoielile tale. S-a pronunțat: plângerea Akimovei a fost respinsă. E de bine, frate, se adresă el lui Valia și adăugă pe un ton solemn, oficial, accentuând litera „u”: Și datorează și cheltuielile de judecată.

– Femeia aia n-o să mă ia?

– Ei, pe naiba, frățioare! Ah, uitasem: ți-am adus cărți!

Grigori Aristarhovici se repezi în antreu, dar îl opri țipătul Nastasiei Filippovna: leșinând, Valia își lăsase căpșorul livid pe spătarul scaunului.

Urmă o perioadă fericită. Ca și cum un pacient grav bolnav ce se aflate undeva în această casă se însănătoșise și toată lumea începu din nou să respire ușurat și nestingherit. Valia își încheiase socotelile cu drăcovenia, iar când mai veneau la el în vizită maimuțele, el era cel mai inventiv printre ele. Dar chiar și în jocurile imaginare își păstra obișnuita seriozitate și solemnitate, iar când se jucau de-a indienii, el socotea necesar să se dezbrace aproape până la piele și să se mânjească din cap până-n picioare cu vopsea. Având în vedere caracterul oficial al jocului, Grigori Aristarhovici socotea în sinea lui că era cu putință să participe și el, după puterile sale. În rolul de urs dădea dovadă de abilități mediocre, în schimb se bucura de un imens și binemeritat succes în rolul de elefant indian. Și, când Valia, tăcut și serios, ca un adevărat fiu al zeiței Kali, ședea pe umerii tatălui său și îi lovea chelia rozalie cu un ciocănel, copilul arăta cu adevărat ca un prințisor oriental care domnea despotice peste oameni și animale.

Talonski încerca să îi facă aluzii lui Grigori Aristarhovici cu privire la Curtea Judecătorească, care ar putea să nu fie de acord cu decizia judecătoreiei, dar el nu putea înțelege cum trei judecători ar putea să nu fie de acord cu ceea ce hotărâseră trei alți asemenea judecători, când legile erau aceleași și acolo, și

aici. Iar când avocatul insista, Grigori Aristarhovici începea să se enerveze și, ca argument indiscutabil, îl băga la înaintare chiar pe Talonski:

– Doar veți fi și dumneavoastră acolo, nu-i așa? Așa că nu înțeleg despre ce să mai discutăm. Măcar de l-ai mustra și tu, Nastasia Filippovna.

Talonski zâmbea, iar Nastasia Filippovna îl dojenea blând pentru îndoielile lui nefondate. Vorbeau uneori și despre femeia aceea, asupra căreia cădeau cheltuielile de judecată și de fiecare dată îi atribuiau epitetul „sărmană”. De când fusese privată de autoritatea de a-l lua la ea pe Valia, pierduse în ochii lui aureola de tainică înfiorare ce o învăluia ca o pâclă și schimonosea trăsăturile chipului ei uscățiv, iar Valia începuse să se gândească la ea ca la oricare alt om. Auzea în mod repetat că era nefericită și nu putea înțelege de ce; dar chipul acela palid, din care se scursese tot sângele, devenea tot mai obișnuit, mai natural și mai apropiat. „Sărmana femeie”, așa cum era numită, începea să-l intereseze și, amintindu-și de alte femei sărmene despre care se întâmplase să citească, încerca un sentiment de milă și de tandrețe sfioasă. Își închipuia că ea trebuie să stea singură într-o încăpere întunecată, să-i fie frică și să plângă, să tot plângă, așa cum plângea atunci. Degeaba îi povestise el atunci, atât de prost, despre prințul Bova.

... Se dovedi că trei judecători pot să nu fie de acord cu ceea ce hotărâseră trei alți asemenea judecători: Curtea revocă decizia instanței districtuale și Valia fu dat mamei sale naturale. Senatul lăasă recursul fără niciun răspuns.

Când femeia aceea veni să-l ia pe Valia, Grigori Aristarhovici nu era acasă; era la Talonski, stătea întins în dormitor și doar chelia lui rozalie se mai putea distinge din marea albă de perne. Nastasia Filippovna nu ieși din camera ei, iar pe Valia îl scoase de acolo fata în casă, deja gătit de drum. Purta un paltonaș de blană și galoși înalți, în care cu greu își mișca piciorușele. De sub cușma din blană de miel se ivea un chip palid, cu privirea directă și severă. Sub braț, Valia ținea cartea în care se povestea despre biata sirenă.

Femeia înaltă și costelivă îi strânse căpșorul aproape de paltonul ei ponosit din postav gros și plânse cu sughițuri.

– Ce mare te-ai făcut, Valecika! Nu te mai recunoaște omul, încercă ea să glumească; dar Valia își îndreptă în tăcere căciula căzută pe-o parte și, contrar obiceiului său, se uită nu în ochii celei care îi va fi de acum încolo mamă, ci la gura ei. Era mare, dar cu dinți frumoși și mici; cele două cute de-o parte și de alta erau la locul lor, unde le văzuse Valia și mai înainte, numai că se adânciseră.

– Nu ești supărat pe mine? Întrebă mama, dar Valia, fără să răspundă la întrebare, spuse:

– Ei, hai să mergem.

– Valecika! răsună un urlet jalnic din camera Nastasiei Filippovna. Ea apăru în prag cu ochii umflați de lacrimi și, împreunându-și mâinile, se repezi la băiat, se puse în genunchi și rămase înghețată, cu capul aplecat pe umărul lui, doar briliantele din urechi tremurau și scânteiau.

– Să mergem, Valia, spuse pe un ton ferm femeia înaltă, luându-l de mână. Locul nostru nu e între oamenii care ți-au supus mama unui asemenea chin... unui asemenea chin!

În vocea ei uscată răsuna ura și îi venea s-o lovească cu piciorul pe femeia care stătea în genunchi.

– Ah, oameni fără inimă! Bucuroși să mă văduvească și de ultimul copil!... șopti furioasă și îl apucă pe Valia de mână: Să mergem! Să nu fii ca tatăl tău, care m-a părăsit.

– A-veți gri-jă de e-el! spuse Nastasia Filippovna.

Trecând ușor peste hârtoape, sania trasă de cai îl purta pe Valia în tăcere tot mai departe de căsuța liniștită cu florile sale minunate, cu lumea sa tainică de poveste, infinită și adâncă precum marea, cu fereastra întunecată, pe care se cățarau prietenoase ramurile copacilor. Curând, căsuța se pierdu în mulțimea celorlalte case, asemănătoare între ele, la fel ca literele și dispăru pentru totdeauna pentru Valia. I se părea că pluteau pe un râu, ale cărui maluri formau un șir luminos de felinare, atât de apropiate unele de celelalte, precum mărgelile de pe același șirag, dar, când se apropiară mai mult, mărgelile se împrăștiară, formând imense goluri întunecate, contopindu-se în urma lor în același șir luminos. Și atunci Valia se gândi că stăteau nemișcați în același loc; și totul începea să se transforme într-un basm pentru el: și el însuși, și femeia înaltă

care-l strângea aproape de ea cu brațul ei osos, și tot ce era împrejur.

Mâna în care ținea cartea îi era înghețată, dar nu voia s-o roage pe maică-sa s-o țină ea.

În odăița în care fu adus Valia era murdar și cald. În colț, vizavi de patul cel mare, sub baldachin, se afla un fel de pătuț de felul celor în care Valia nu mai dormea demult.

– Ai înghețat! Așteaptă numai puțin, imediat o să bem niște ceai. Uite ce roșii ți-s mâinile! Ei, acum ești cu mama ta. Ești bucuros? Întrebă maică-sa cu același zâmbet forțat, fals, al omului care toată viața s-a văzut nevoit să râdă sub loviturile nuielei.

Îngrozindu-se de onestitatea sa, Valia răspunse ezitant:

– Nu.

– Nu? Și eu îți cumpărasem jucării. Ia uite-le, la fereastră.

Valia se apropie de fereastră și începu să se uite cu atenție la jucării. Erau niște cai jalnici din carton, cu picioare drepte, groase, un arlechin năsos cu căciuliță roșie și niște soldăței subțiri de tinichea, care își ridicaseră un picior și rămăseseră înțepeniți pentru totdeauna în poziția asta. Valia deja de multă vreme nu se mai juca cu astfel de jucării și nu-i plăceau, dar, din politețe, nu îi arătă asta mamei.

– Da, sunt frumoase jucăriile.

Dar ea observă privirea pe care o aruncase Valia pe fereastră și, cu același zâmbet neplăcut, servil zise:

– Nu știam, scumpul meu, ce îți place. Și cumpărasem jucăriile astea deja de mult.

Valia tăcea, neștiind ce să răspundă.

– Eu, Valecika, sunt singură pe lume, n-am cu cine să mă sfătuiesc. Credeam că o să-ți placă.

Valia tăcea. Deodată, fața femeii se lungi, lacrimile începură să curgă repede-repede una după alta și, de parcă i-ar fi fugit pământul de sub picioare, se prăbuși în pat, care scârțâi jalnic sub trupul ei. De sub rochie se ivi un picior într-o botină mare cu un elastic decolorat și cu urechi lungi. Ducându-și o mână la piept, cealaltă ținând-o apăsată pe tâmpile, femeia privea undeva prin perete cu ochii săi stinși și spălăciți și șoptea:

– Nu i-au plăcut!.. Nu i-au plăcut!...

Valia se apropie hotărât de pat, își puse mânuța roșie pe capul mare și osos al mamei și, cu acea solemnitate gravă prin care se deosebeau toate vorbele sale, spuse:

– Nu plânge, mamă! O să te iubesc tare mult. Să mă joc cu jucăriile nu vreau, dar o să te iubesc tare mult. O să-ți citesc despre biata mică sirenă, vrei?...

14 septembrie 1899

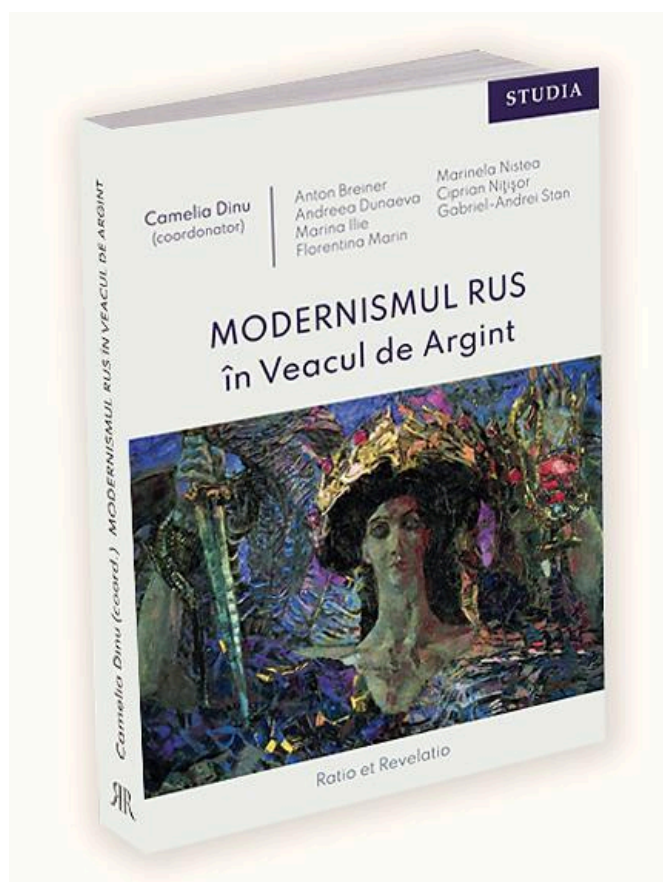
Recenzii

DESPRE MODERNISMUL RUS ȘI FAȚETELE SALE PRODIGIOASE

Andreea Ana-Maria Barb

Facultatea de Litere
Universitatea din București
Masteratul „Studii literare”

**Camelia Dinu (coordonator), *Modernismul rus în
Veacul de Argint*, Oradea, Ratio et Revelatio, 2020,
348 p., ISBN 978-606-9659-11-3**



Volumul colectiv *Modernismul rus în Veacul de Argint* (Oradea, Ratio et Revelatio, 2020), coordonat de Camelia Dinu, vine în întâmpinarea unui fenomen literar rus care a marcat sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului XX. Contribuția pe care o aduce volumul în acest domeniu își confirmă actualitatea în sensul că reabilitarea modernismului rus a început abia din 1991, astfel că ultimele trei decenii nu au constituit suficient timp pentru ca subiectul să fie epuizat. Dincolo de contribuțiile pe plan universal referitoare la modernismul rus și la Veacul de Argint, această arie de interes nu a beneficiat de un studiu extensiv în spațiul românesc, până în prezent. Din acest punct de vedere, volumul de față atrage atenția către o zonă a culturii ruse prea puțin vizibilă în România.

Cronologic, Veacul de Argint a durat în jur de 30-40 de ani, între 1893 și sfârșitul anilor '20 (cronologia este, cu toate acestea, încă disputată și negociată). Modernismul rus, sub titulatura „Veacul de Argint”, s-a manifestat predominant în poezie, însă își găsește realizări și în proză și dramaturgie. Vorbim despre un fenomen cât se poate de eterogen, înglobând direcții precum simbolismul, decadentismul, acmeismul, inclusiv unele mișcări avangardiste (futurismul și imaginismul). Eclectismul modernismului rus îl face dificil de teoretizat în maniera în care sunt abordate alte curente, astfel că el este mai ușor de definit în negativ, prin ceea ce nu este. În nucleul lui stă respingerea abruptă a realismului, suprasatura(n)t deja în anii în care Veacul de Argint își începe ascensiunea.

Volumul este organizat în trei mari capitole, primul fiind preponderent teoretic, iar următoarele două mai degrabă aplicative, la care contribuie opt autori (în ordinea din cuprins): Camelia Dinu, Marina Ilie, Anton Breiner, Andreea Dunaeva, Gabriel-Andrei Stan, Florentina Marin, Ciprian Nițșor, Marinela Nistea. Fiecare capitol se individualizează în funcție de stilul autorului, însă toate sunt unite printr-un fir roșu marcat de coerență, interdeterminare și multipli numitori comuni. Indiferent de subiectul particular al capitolelor, fiecare vine cu o componentă teoretică introductivă, pune fenomenul discutat în lumina contextului și relevă coordonatele literare sub care

evoluează. Totodată, alegerea subiectelor nu este arbitrară, căci ele curg unul din altul, pentru ca, la final, să dobândim o perspectivă de adâncime asupra fațetelor fenomenului analizat.

Începutul volumului îi aparține Cameliei Dinu care semnează atât prefața, cât și primul subcapitol (*Modernismul rus: delimitări, trasee și contradicții*), deschizând seria perspectivelor teoretice. Autoarea relevă faptul că modernismul rus se naște pe fondul unui *Weltanschauung*, fiind în concordanță cu un „spirit al veacului”. Curentul reprezintă o reflecție culturală a unor schimbări paradigmatică din societatea rusă a acelei vremi. Fracturarea societală va genera echivalentul ei în lumea literară. Dacă putem cădea de acord că formele modernismului rus s-au născut dintr-un spirit reacționar față de realism, adevărul este că această respingere l-a orientat pe scriitorul rus din acea perioadă în direcții cât se poate de diverse. Adesea, moderniștii ruși care aparțineau de școli diferite ajung să intre în polemici legate de cea mai bună cale de dezvoltare a noii culturi. Nu în ultimul rând, cu toate că nu putem plasa avangardismul, în integralitatea lui, sub umbrela modernismului rus, Camelia Dinu evidențiază faptul că acesta își are rădăcinile și chiar primele manifestări în Veacul de Argint.

Următorul capitol, care vizează *Filosofia și doctrinele politice ale modernismului rus*, realizat de Marina Ilie, pornește de la ideea că mișcarea culturală în discuție este o reflecție a reconfigurării ample, graduale a contextului istoric și sociopolitic din Rusia. Confruntările de idei încep pe fond politic, unde suflul nou al liberalismului (care insista asupra instituirii monarhiei constituționale) este pus față în față cu conservatorismul. Autoarea explorează relația moderniștilor cu direcții ideologice ale momentului, precum „căutarea divinității” (*bogoiskatel'stvo*), eurasianismul, socialismul, „întemeierea unei noi religii” (*bogostroitel'stvo*), nietzscheanismul, intuitivismul, „realismul ideal”, anarhismul mistic. Căutările converg spre ideea că perioada a fost marcată de un dialog viu între filosofie, teologie, literatură și artă, mai ales în contextul în care apogeul filosofiei ruse moderne se suprapune peste modernismul literar.

Secțiunea teoretică este închisă de Anton Breiner cu capitolul *Spre modernism, spre modernism! (Non)realismul lui*

Cehov. Autorul pornește de la o definiție amplă a realismului literar rus, pentru a reliefa toate modalitățile prin care Cehov sfidează premisele realiste în opera sa. Dacă realismul poate fi esențializat prin determinism, pedagogie morală, coerența și cauzalitatea psihicului uman, narațiunea heterodiegetică, accentul pe deznodământ etc., Anton Breiner demonstrează cum Cehov reușește să disloce, de exemplu, în nuvela *O poveste banală* (1889), toate aceste trăsături pivotale. Cu toate că acest text cehovian poate fi văzut ca o replică la adresa tiparului literar realist, scriitorul se plasează mai degrabă la jumătatea distanței dintre realism și primii moderniști ruși. El renunță la valorile realiste, însă nu pare să o facă în mod programatic, spre deosebire de moderniști. Astfel, nu îl putem alinia pe Cehov niciuneia dintre direcțiile centrale ale modernismului rus, dar nici realismului plinar.

În a doua secțiune a volumului, intitulată *Modernismul impetuos*, Andreea Dunaeva abordează primul curent modernist din literatura rusă, cronologic vorbind: „simbolismul rus de la cosmopolitism la misticism”. Ipoteza de la care pornește autoarea este că emergența simbolismului are loc pe fondul necesității de înnoire a discursului poetic. Deși literații ruși consideră că „simbolica” inerentă simbolismului exista deja în istoria literaturii universale, ea devine abia acum programatică. Astfel, sunt enunțate trei elemente principale ale noii arte: conținutul mistic, simbolurile și extinderea sensibilității poetice. Divergența dintre realism și simbolism se conturează din faptul că realiștii descriu în artă ceea ce este „material”, adică vizibil și accesibil înțelegerii raționale, pe când simboliștii își propun să treacă dincolo de această suprafață, pătrunzând până la esențele ascunse, „de dincolo”. Principala mutație se produce prin faptul că poeții simboliști nu vor mai spune lucrurilor pe lume, ci construiesc un univers al sugestiilor, al aluziilor, al inefabilului. Andreea Dunaeva examinează critic operele a zece poeți simboliști ruși, ceea ce îi oferă prilejul să traseze diferențele dintre simboliștii „tineri” (mistici și mesianici) și cei „vârstnici” (cosmopoliți și decadenți).

Capitolul continuă cu un studiu despre zonele „degradante” ale simbolismului, și anume decadența, tratată de

Gabriel-Andrei Stan (*Literatura rusă decadentă și frumusețea ei perversă*). Terminologia este ingrată, căci „simbolismul” și „decadența” au fost utilizați adesea ca termeni interșanjabili, însă cel din urmă este încărcat de conotații negative. În esență, „decadența” cuprinde manifestările artistice de sincronizare cu modelul cultural european, în speță francez. Observăm o predilecție pentru categoriile estetice negative, pentru o revalorizare estetică a răului și a grotescului. Acestea sunt moștenite de la Baudelaire, la care anumiți poeți ruși chiar se raportează direct (scriind compoziții ce au ca intertext *Florile răului*, de pildă). Simbolistul decadent rus este perceput ca fiind excentric, teatral, reflectând o imagine clinică a degenerării și patologiei, iar printre aspectele care îi definesc arta se numără tema sexualității, motivul femeii fatale, paradisurile artificiale. În orice caz, profilul decadenței ruse se naște pe fondul unei puternice crize identitare în societatea momentului.

Ultimul segment al volumului este intitulat *Modernismul temperat: acmeismul*, iar Florentina Marin deschide secțiunea cu capitolul *Osip Mandelșam și poezia ca turn gotic*. Printre variantele modernismului rus în poezie, acmeismul oferă o alternativă la direcția simbolistă, înțelegând diferit cuvântul artistic, după „principiul clarității”. Autoarea evidențiază faptul că acmeiștii redau cuvântului sensul propriu, „lucid”, respingând încărcătura filosofico-simbolică cu care îl înzestraseră simbolistii. Simțul predominant devine văzul, astfel că interesul se mută dinspre muzicalitatea cuvântului înspre valențele lui plastice. Mulți acmeiști, precum și figura centrală a capitolului, Osip Mandelșam, debutează ca simbolști înainte de a opta pentru estetica acmeistă. Poetica lui Mandelșam evocă moștenirea culturală și frumusețea arhitecturii clasice, redă cuvântului „materialitatea” și se dezbară de „accesorii”, amintește de arta parnasiană. În anii care urmează Revoluției de la 1917, poetul devine o victimă a persecuțiilor staliniste.

Seria portretelor acmeiștilor este continuată de Ciprian Nițșor în capitolul *Nikolai Gumiliov – un conchistador în parnasul modernist*. Poetica lui Gumiliov este modelată de călătoriile personale (Africa, Scandinavia, Orientul Mijlociu și Îndepărtat) și de facinația pentru explorare, nutrită încă din

copilărie (ca fiu al unui medic de marină, e familiarizat cu mirosul mării, cu corăbiile și cu romanele de aventuri). Poezia sa denotă o conexiune literară opozitivă cu Baudelaire (al doilea lui volum se numește *Flori romantice*), Gumiliov fiind adeptul unei poezii a visării și a peregrinărilor prin lume. Printre dominantele poetice gumiliovienne observăm tema africană, ocultismul și teosofia, influența ideilor lui Nietzsche. Gumiliov, soțul Annei Ahmatova și prieten bun cu Osip Mandelșam, e cel care proclamă nașterea acmeismului, la 1 martie 1912, fiind teoreticianul curentului. Ia parte la Primul Război Mondial, iar experiența de pe front își găsește expresia în poezie. În 1921, este condamnat la moarte și împușcat de CeKa (poliția secretă sovietică). Ironia face că poezia lui nu a fost citită doar de anticomuniști, ci și de membri ai partidului și chiar ai CeKa.

Figura care încheie volumul este a Annei Ahmatova, notorie personalitate a culturii ruse și unică prezență feminină în gruparea acmeiștilor (*Anna Ahmatova: sufletul feminin în dialog cu universul*). Autoarea capitolului, Marinela Nistea, pune în lumină spectaculozitatea biografiei scriitoarei. „Regina de pe Neva” a fost longevivă, trăind până în 1966, la 76 de ani. Născută în timpul monarhiei ruse, poeta prinde Revoluția din 1917, ambele Războaie Mondiale; soțul ei este asasinat de CeKa, prietenii și apropiații sunt hăituiți, persecutați de sovietici, chiar uciși, fiul ei și al lui Gumiliov este trimis în Gulag, unde petrece ani grei (pentru care Ahmatova se simte vinovată), este dizgrațiată, i se interzice să mai publice perioade lungi, îi sunt trimise cărțile la topit, deși va fi nominalizată la premiul Nobel pentru Literatură în 1962. I-a fost muză lui Modigliani care i-a desenat nu mai puțin de șaisprezece portrete. Lirica ei este dominată în toate volumele de tema iubirii; trăirile poetice sunt abrupte, paroxistice, însă Ahmatova manifestă și seninătatea și echilibrul specific acmeiste. Nu în ultimul rând, drama existențială (a războiului, a nedreptăților trăite de fiu etc.) își găsește expresie poetică la această autoare deosebit de profundă.

Modernismul rus în Veacul de Argint se dovedește un volum dens, aspect inevitabil, dacă ținem cont de amploarea fenomenului pus sub lupa critică. Vocile autorilor sunt distincte,

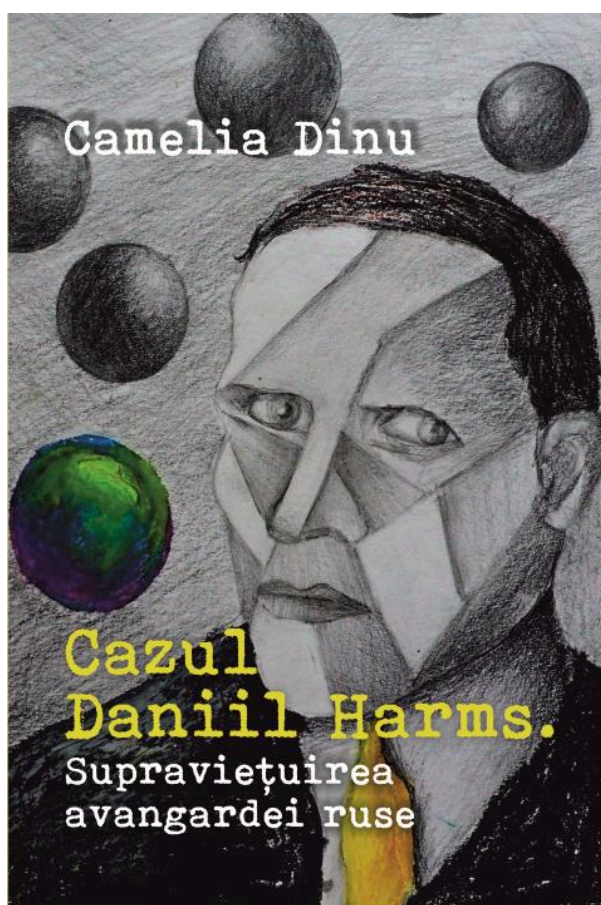
Însă complementare, astfel că trecerea de la un capitol la altul este cursivă și inter-referențială. Avansând dinspre teoretic înspre studii de caz, volumul vine inclusiv în întâmpinarea celor nefamiliarizați cu mișcarea culturală a modernismului rus, inserțiile textuale și contextualizările frecvente facilitând lectura. Opțiunea pentru personalitățile moderniste aduse în discuție nu este întâmplătoare; vom descoperi că, cel mai adesea, moderniștii ruși s-au cunoscut între ei, au polemizat sau au legat prietenii strânse (chiar o căsătorie, dacă ne gândim la Gumiliov și Ahmatova). Astfel, consider că volumul și-a atins obiectivele, căci atrage și menține atenția cititorului asupra acestei direcții cultural-istorice proaspete pe scena studiilor filologice românești și nu numai.

DANIIL HARMS – AVANGARDA CONTINUĂ

Bianca-Elena CHIRILĂ

Facultatea de Limbi și Literaturi Străine
Universitatea din București
Masteratul „Studii culturale slave”

Camelia Dinu, *Cazul Daniil Harms. Supraviețuirea avangardei ruse*, București, Tracus Arte, 2019, 478p., ISBN 978-606-0230-977



Daniil Harms (1905-1942) este una dintre cele mai extravagante figuri ale literaturii ruse și universale, (re)descoperit odată cu Perestroika. Până în a doua jumătate a anilor 1980, Harms era văzut de cititorii ruși ca o „figură legendară, ireală, despre care nu se știe nimic și despre care nu se poate ști nimic”¹, cu excepția faptului că fusese promotorul grupării artistice OBERIU (Uniunea Artei Reale, 1927-1930) și că își consolidase cariera ca scriitor de literatură pentru copii. Din 1990 până în ziua de astăzi, criticii literari au încercat să-i redea scriitorului locul cuvenit în rândul curentelor avangardiste, punându-se un accent deosebit pe componenta *oberiută* a operelor sale (fără a fi uitate trăsăturile futuriste ale creațiilor harmsiene de început) și pe poetica absurdului.

Deși creațiile lui Harms au început a fi traduse în limba română încă din 1982, prea puține studii aprofundate au fost dedicate poeziei avangardistului rus. În contextul dat, monografia Cameliei Dinu, *Cazul Daniil Harms. Supraviețuirea avangardei ruse* (Tracus Arte, București, 2019), se dovedește mai mult decât necesară și actuală în sfera studiilor literare românești dedicate avangardei ruse. Monografia reprezintă un studiu complex și multilateral al universului ficțional harmsian, la care se adaugă și „un profil biografic (jocul cu viața)”, imperios pentru înțelegerea operei avangardistului rus. Pe lângă ieșirile „scenice” din viața de zi cu zi a lui Harms (susținute cu fragmente din memoriile contemporanilor scriitorilor), autoarea studiului a decis să prezinte un istoric aprofundat al relației pe care Harms a avut-o de-a lungul vieții cu autoritățile sovietice, iar pentru aceasta au fost introduse traduceri ale proceselor-verbale din perioada detenției, dar și criticile oficiale aduse lui Harms și celorlalți scriitori din gruparea OBERIU.

Scopul lucrării Cameliei Dinu este de a stabili „cine a fost și cine este Daniil Harms”, ceea ce presupune atât inițierea lectorului român („mai mult decât inocent”) în universul ficțional harmsian și în contextul literar-istoric, cât și prezentarea

¹ Dmitri Volciok, Interviu cu Aleksandr Kobrinski („Скоты не должны смеяться”. Вышла первая полная биография Хармса), <https://www.svoboda.org/a/462776.html>, 03.07.2020.

influenței pe care gruparea OBERIU și creațiile lui Harms le-au avut asupra literaturii ruse de după „Dezghețul” hrușciovist.

Astfel, cercetătoarea își propune următoarele obiective, pe care le și atinge: prezentarea contextului artistic de la începutul secolului XX și a rolului pe care Harms l-a avut în cadrul diferitelor grupări literare de factură post-futuristă; prezentarea principiilor artistice și a viziunilor filosofico-estetice ale grupării OBERIU, precum și a contribuției lui Harms la poetica *oberiută*; dezvăluirea tehnicilor și a strategiilor prezente în creațiile lui Harms (cu accent pe poetica absurdului, a carnavalescului, pe intertextualitate și metaliteratură), dar și a caracterului hibrid al genurilor și speciilor utilizate de către avangardistul rus; analiza literaturii pentru copii și a unora dintre cele mai lungi creații harmsiene: nuvela *Bătrâna* și piesa *Elisabeta Bam*. Un alt obiectiv important al monografiei îl reprezintă dezvăluirea absurdului realităților sociale și istorice (Marea Epurare din anii 1930, Blocada Leningradului), redată în operele lui Harms cu ajutorul unor teme precum violența excesivă, represia, foametea, imaginea parodiată a „textului petersburghez”, transformat într-un „mit negativ”.

Camelia Dinu realizează prin monografia de față și „o ripostă complinitoare la studiul lui Jaccard” (*Daniil Harms et la fin de l'avant-garde russe*, 1991), care l-a numit pe Harms „ultimul avangardist rus”, dar fără a pune accent pe influența pe care scriitorul a avut-o asupra grupărilor literare apărute după „Dezghețul” hrușciovist. În linii mari, lucrarea criticului elvețian Jean-Philippe Jaccard dezbate influențele scriitorilor futuriști și ale grupării *cinarilor* asupra universului ficțional harmsian. Deși Jaccard admite că, din punctul de vedere al tehnicilor literare, creațiile harmsiene fac legătura cu literatura postmodernistă, nu insistă asupra relațiilor dintre creațiile avangardistului și cele din *underground*-ul rus. Acest subiect va fi dezvoltat de către Camelia Dinu, autoarea reușind să îndeplinească unul dintre cele mai dificile și complexe obiective: să arate influența pe care OBERIU a avut-o asupra literaturii samizdatului din tenebrele URSS. Mai mult, folosindu-se de analiza minuțioasă pe text, cercetătoarea demonstrează că Harms folosește instrumentarul stilistic și semantic al postmodernismului, în componența căruia

se regăesc „indeterminarea, fragmentarea, decanonizarea, autoreferențialitatea, ironia, hibridizarea, carnavalizarea, imanența textului și caracterul interactiv al acestuia, diversitatea perspectivelor negative, metaliteratura, intertextualitatea, parabola, pastișa, neomogenitatea registrelor stilistice, ludicul, refuzul metaforizării limbajului, biografismul adesea autoironic” (p. 431). Pornind de la aceste considerente, autoarea consideră că „Harms trebuie neapărat raportat la literatura care i-a urmat, mai ales la cea din *underground*-ul anilor '60-'80” (*ibidem*). Deși poziția este unanim acceptată, în harmsologie acest aspect nu fusese îndeajuns cercetat.

Un alt aspect important al operei harmsiene, căruia nu i s-au dedicat cercetări temeinice, este absurdul văzut ca produsul unei înțelegeri profunde a nonsensului vieții cotidiene, a brutalității realității trăite în teroare și penurie. Astfel, „farsele tragice ale lui Harms, în care râsul generează disconfort și spaimă, sunt o reflectare catastrofică a realității momentului și dovedesc că avangardistul rus a fost, sub camuflajul comicului, un cunoscător subtil al viziunii tragice moderne” (p. 427). În studiul său, Camelia Dinu realizează o analiză aprofundată a absurdului cotidian, susținută cu ajutorul studiilor de sociologie.

Citind monografia de față am ajuns la concluzia că este unul dintre cele mai cuprinzătoare și aprofundate studii de harmsologie scrise în ultimii ani, acoperind toate aspectele operei lui Harms și ale criticii literare specializate. Mai mult, autoarea prezintă traiectoria completă a viziunii artistice harmsiene – de la opera de început, când ieșirea din cotidian presupunea perceperea vieții ca o manifestare vie a artei, asumarea unui rol creat prin bufonerie și extravaganță comportamentală (atât de importante în crearea *performance*-ului avangardist), până la ultima perioadă a vieții lui Harms, când absurdul realității cotidiene a invadat arta, aducând după sine și încătușarea existențială în Leningradul mutilat de o ideologie potrivnică libertății. Cu toate acestea, Harms a învins monstruosul și teribilul realității, creând din el Arta. După cum

susținea Harms însuși, „adevărata artă se poziționează în șirul primei realități, ea creează lumea și devine oglindirea ei fidelă”¹.

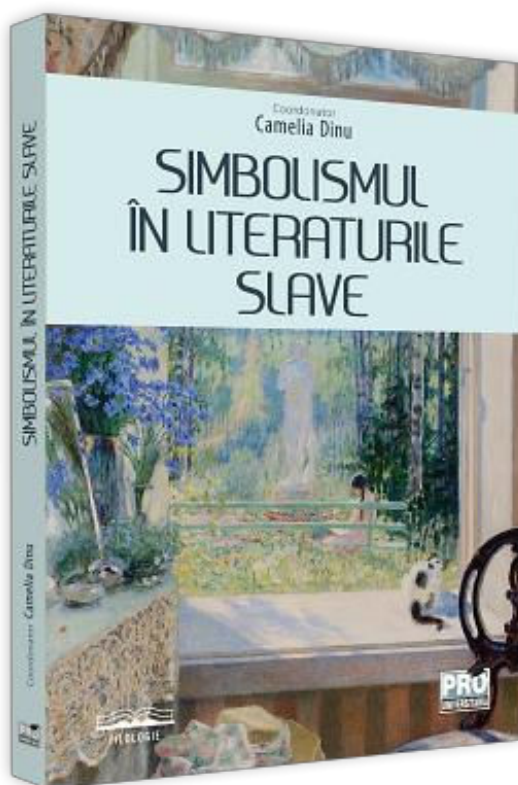
¹ D. Harms, *Poliot v nebesa. Stihi. Proza. Dramî: Pis'ma*, Leningrad, Sovetskii pisatel', 1988, p. 482.

SIMBOLISMUL ȘI ESTETICA MODERNISTĂ ÎN SPAȚIUL LITERAR SLAV

Mara IONESCU

Facultatea de Limbi și Literaturi Străine
Universitatea din București
Filologie, bulgară-rusă, anul III

Camelia Dinu (coordonator), *Simbolismul în literaturile slave* Editura Pro Universitaria, 2020, 263 p., ISBN 978-606-26-1233-7



Monografia *Simbolismul în literaturile slave*, coordonată de Camelia Dinu, reprezintă o apariție binevenită în domeniul istoriei literaturilor slave și al literaturilor slave comparate. Volumul reunește o colecție de studii holistice, temeinic organizate și minuțios documentate, ale specialiștilor din cadrul Departamentului de Filologie rusă și slavă al Universității din București. Fiecare capitol are meritul de a oferi o prezentare generală a curentului literar, însoțită de o analiză detaliată și completă a tipologiei simboliste în spațiul național de referință: bulgar (*Simbolismul bulgar: revoltă, visare și solitudine*, Cătălina Puiu), ceh (*Simbolismul ceh: subtilitate, durere și libertate*, Anca Irina Ionescu), croat (*Simbolismul croat: reverie, mitologie și accente naționale*, Maria Lațchici), polonez (*Simbolismul polonez: „suflet nud”, neomesianism și mister existențial*, Cristina Godun; *Bolesław Leśmian între simbolism și antisimbolism*, Constantin Geambașu), rus (*Simbolismul rus: decadentă, misticism și revoluție*, Camelia Dinu), sârb (*Simbolismul sârb: sublim, sensibilitate și subconștient*, Anca-Maria Bercaru), ucrainean (*Simbolismul ucrainean: melancolie, cultul frumuseții și impresionism*, Maria Hoșciuc).

Un principal merit al monografiei este de a prezenta în mod atractiv direcțiile simboliste influente în fiecare spațiu slav, pe lângă particularitățile stilistice și contextul istoric și social de referință. Autorii volumului reușesc să transmită lectorului repere gnoseologice și ontologice care să îl ajute în receptarea corectă a creațiilor simboliste care au marcat decisiv începutul modernismului în literaturile slave. Cel mai adesea, fișa biografică a autorilor simboliști merge în paralel cu creațiile literare, existând o întrepătrundere semnificativă: arta ilustrează adesea destinul creatorilor. Monografia arată că relația dintre creatorul simbolist și opera de artă ia forma unui sistem de valori și concepții filosofice despre natura idealurilor literare, dimensiunea ontologică a experienței umane și zona de clar-obscur care definește limbajul poetic sub influența stărilor afective. Programul creatorilor simboliști a dat naștere unui tipar cultural nou, dependent de contextul social, precum și de evoluția istorică a epocii. Teoria simbolistă este fundamentată pe explorarea inconștientului artistic pentru a proiecta asupra

universului cotidian elementele unui absolut imanent. Trecerea de la reproducerea realistă a lumii înconjurătoare la exprimarea ei simbolică se poate explica prin creșterea importanței poetului ca artist inovator. Simboliștii stabilesc corespondențe inefabile între proiecțiile eului și lumea din jur, folosind forme revoluționare de expresie.

Poeții simboliști din spațiul slav transgresează în poemele lor cotidianul concret. Cuvintele sunt investite cu semnificații noi, întrucât limbajul se reconfigurează prin muzicalitatea versului. Viziunea simbolistă este în același timp influențată de o sensibilitate nevrotică, de extracție citadină, în puternic antagonism cu principiile unei existențe simpliste, banale. Imaginația simbolistă are, la toți autorii investigați în volum, vigoarea inspirației onirice, asociind liber sugestii, simboluri și corespondențe pentru a crea o muzicalitate rafinată, oferindu-i lectorului accesul la sentimente profunde. Autorul simbolist poate fi interpretat ca o instanță transcendentă, care folosește resursele imaginarului (simboluri, vise, amintiri, emoții, sugestii, corespondențe etc.) pentru a transfigura experiențele cotidiene într-un registru estetic complex. Conștiința simbolistă, abstractă, sofisticată și liberală, a aplicat asupra realității obiective un sistem filosofic coerent, conducând la un nou tip de sensibilitate citadină. În această manieră, poeții au transformat planul senzorial al realității, conferindu-i un grad foarte ridicat de abstractizare, fără precedent în literatura epocii.

Volumul arată că programul simbolist din spațiul slav nu a însemnat manifestarea izolată a unor conștiințe artistice, ci a dezvăluit normele și concepțiile unei direcții literare deosebit de importante pe plan european. O altă trăsătură ce reunește estetica simbolistă în întreg spațiul slav este faptul că poetica simbolistă a inovat și rafinat metodele de creație, construind prin intermediul simbolului o propedeutică a numeroase mișcări moderniste, până la avangardă.

Monografia oferă o imagine globală a esteticii simboliste, dar construiește, totodată, un portret special creatorilor simboliști, care evocă diferențele între mentalitățile spațiului slav. Volumul coordonat de Camelia Dinu reprezintă un prilej important atât pentru publicul larg, cât și pentru publicul de

specialitate și studenți de a beneficia de valoroasa incursiune în specificul esteticii simboliste din spațiul estic și central-european. Calitățile monografiei sunt asigurate de colectivul de experți universitari în domeniul slavisticii, care oferă lectorului șansa de a descoperi o serie de creatori simbolști de excepție, în contextul unui curent din arealul slav nepopularizat și prea puțin cunoscut la noi.